
НАСЛЕДИЕ

Лысенко О.А.

КАРТИННАЯ РАМА В МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ: ПРОБЛЕМЫ ПОДЛИННОСТИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Лысенко, Оксана Александровна— старший научный сотрудник, Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, lysenko-oks@mail.ru.

Рамы занимают значительное место в экспозиции художественного музея: они дополняют живопись, влияют на ее восприятие и, вместе с тем, организуют пространство зала. Образ музейной экспозиции, то, какие мысли, эмоции, ассоциации она пробуждает, зависит не только от картин, но и от рам, в которых они представлены. Между тем, российские музеи в большинстве своем до сих пор не пришли ни к пониманию роли рамы в восприятии картины и значения авторской рамы, ни к осознанию рамы как произведения искусства, неразрывно связанного с живописью и шире— с культурой своего времени. Теоретически, художественные музеи при создании экспозиции строго придерживаются принципов подлинности и научности. На практике все обстоит иначе. Выбор рам для экспонируемых полотен не предваряется научным исследованием. С развитием багетного рынка отечественные музеи активно включились в чреватую последствиями подмену оригиналов более чем посредственными имитациями. Наметилась тревожная тенденция утраты «вкуса к подлинности».

Ключевые слова: рама, картина, аутентичная рама, экспозиция, музей, подлинность, авторский замысел, реставрация, консервация.

A PICTURE FRAME IN THE MUSEUM EXHIBITION: PROBLEMS OF AUTHENTICITY AND INTERPRETATION

Lysenko, Oksana Alexandrovna—the Senior Research Fellow, The State Russian Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, lysenko-oks@mail.ru.

Frames occupy a significant place in the exposition of an art museum: they complement the painting, influence its perception and, at the same time, organize the space of the museum room. The image of the museum exhibition, what kind of the thoughts, emotions, associations it evokes, depends not only on pictures, but also on the frames in which they are presented. Meanwhile, Russian museums for the most part have not yet come to understand the role of the frame in the perception of the picture and the meaning of the artist's frame, nor to the awareness of the frame as a work of art, closely connected with painting and more broadly—with the culture of its time. Theoretically, art museums strictly adhere to the principle of authenticity and the principle of scientific when creating an exhibition. In practice, everything is different. The choice of frames for the exhibited pictures is not preceded by scientific research. With the development of the baguette market, Russian museums began to replace the originals with imitations of low quality. Today is observed an alarming trend of losing “taste for authenticity”.

Key words: frame, picture, authentic frame, exposition, museum, authenticity, artist's conception, restoration, conservation.

Надеюсь, никто из специалистов не возразит против того, что слова, прозвучавшие в 1919 г. на I Всероссийской конференции по делам музеев, по сей день не потеряли своей актуальности. «Экспозиционная задача, — говорилось там, — признается главной задачей музея; при помощи нее музей осуществляет главное свое назначение — быть живым организмом <...> распространяющим свое влияние далеко, вовне, в самые широкие круги народа. С особой тщательностью осуществляется подбор, размещение, обстановка и условия экспозиции. Во всем музей должен давать самым строгим образом проверенное эстетическое впечатление»¹. Но проблема в том, что «распространенное зло — утрата вкуса к подлинности»², о котором говорил С.С. Аверинцев, проникло сегодня в стены художественных музеев. В связи с необходимостью преодоления этой тревожной тенденции крайне важным представляется ее осмысление.

Начну с характерного примера. В 1915 г. в «Художественном бюро» Н.Е. Добычиной в Санкт-Петербурге состоялась «Последняя футуристическая выставка 0,10», где К.С. Малевич впервые показал публике свои супрематические картины. Некоторые из них художник представил в узких непрофилированных рамах, большинство были необрамленными. Без рамы в «красном углу» зала Малевич повесил и «нуль форм» — «Черный квадрат». «У меня — одна голая, без рамы (как карман) икона моего времени, и трудно бороться»³, — писал Малевич А.Н. Бенуа в ответ на его критическую статью о выставке. В 2015 г. к столетнему юбилею «Последней футуристической выставки» американский художник Б. Рублофф создал инсталляцию из собственных картин, условно изображающих произведения Малевича в тех ракурсах, в которых они видны на известной фотографии зала бюро Добычиной. Стремясь «миметически воспроизвести экспозицию» «0,10» Рублофф в своей инсталляции в точности повторил размеры оригинальных холстов и разместил их на тех же местах, что и Малевич в 1915 г. Однако подобия не получилось. Вместо того, чтобы показать работы такими, какими они действительно были на выставке «0,10» — т.е. совсем необрамленными и в тонких рамах простого профиля, Рублофф изобразил полотна Малевича в shadow frames — современном г-образного профиля фабричном багете, в котором во второй половине XX в. стали показывать авангард различные музеи. Таким образом, Рублофф миметически воспроизвел не выставку 1915 г., а ее современную кураторскую интерпретацию.

Полагаю, этот весьма показательный случай обязывает нас задуматься о том, чем чревата легкость, с которой специалисты игнорируют сегодня принцип научности при построении музейной экспозиции, выбирая рамы для картин на свой вкус.

В России shadow frames появились в 1980-е гг., когда музеи, наконец, получили возможность показывать авангардное искусство. Сначала для временных выставок, а потом и для постоянной экспозиции картины Малевича, Н.С. Гончаровой, М.Ф. Ларионова, В.В. Кандинского и других художников были «переодеты» в фабричный багет. При этом,

¹ Сундиева А.А. История одной декларации // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 300 (I). С. 77.

² Аверинцев С.С. Не утратить вкус к подлинности... 1986. См. по адресу: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%90/averincev-sergej-sergeevich/besedi-o-kuljture/5> (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

³ Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х томах. Авторы-составители: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М., 2004. Т. I. С. 85.

многие аутентичные, в том числе, авторские рамы, казавшиеся кураторам и хранителям слишком простыми, были выброшены. Нечто подобное происходило в советские годы. Тогда «жертвой» оказались роскошные золоченые рамы от императорских и дворянских портретов — некоторые из них заменили более скромными, с других, оставленных в залах, были срезаны резные короны и двуглавые орлы. Сегодня уцелевшие рамы постепенно (хоть и очень медленно) возвращаются в экспозицию, соединяются с картинами, для которых были созданы. Зато теперь в немилости оказалась эстетика советского времени, и неотъемлемый атрибут искусства соцреализма — бронзированные рамы с лепным орнаментом в виде гирлянды из лавровых листьев в некоторых музеях стремятся заменить чем-либо другим. Так искажаются характерные черты эпохи; живопись оказывается буквально вырванной из исторического контекста — рамы, несущей образ времени. Одновременно нарушается и синтетическая взаимосвязь картины и созданной для нее рамы. Даже узкие рейки, которыми художники авангарда порой обивали свои холсты, определенным образом взаимодействуют с живописью. В одном случае такое обрамление маркирует границу между миром искусства и реальным, не влияя при этом на восприятие произведения, в другом — будучи тонировано автором в тот или иной цвет, усиливает или наоборот приглушает звучание колорита картины, делает его теплее либо холоднее и т.д.⁴ Замена обрамления неизменно влечет за собой иное восприятие живописи.

В.А. Серов писал в 1904 г.: «Рама должна иметь гармоническую связь с картиной. Поэтому художники столь тщательно избирают рамы для своих произведений. Формы и тон рам всегда стоят в зависимости от форм и тональности картин. Все, нарушающее гармонию рамы, обязательно нарушает и гармонию картины ...»⁵. Замечу, что последняя фраза была сказана по поводу такой, казалось бы, «малости», как размещение на рамках этикеток. В свете проблемы авторской рамы небезынтересно другое высказывание Серова: «Портрет (С.А. Толстой — О.Л.) получил в сохранности. <...> Но я убит рамой — она более чем плоха <...> Представлять раму на усмотрение и вкус рамовщика очень рискованно, почти всегда выходит плохо»⁶. Весьма вероятно, что рама изготовителя не была безобразна, но она не отвечала видению автора. И вопрос здесь не только в эстетических предпочтениях, но и в той роли, которую рама играет в восприятии живописного полотна.

О том, какое значение авторским рамам придавали художники русского авангарда, красноречиво свидетельствует сохранившийся документ 1919 г. — «Отчет о деятельности художественно-строительного подотдела» отдела ИЗО Наркомпроса РСФСР, где среди прочего идет речь о создании «Музея Современного Искусства», для которого приобретались произведения: Малевича, И.В. Клыона, О.В. Розановой, А.А. Моргунова, В.Е. Татлина и др. Большинство работ были куплены без рам, что неудивительно, учитывая трудное финансовое положение многих художников. Однако, понимая важность вопроса, Подотдел незамедлительно приступил к обрамлению приобретенных произведений, предварительно опросив художников по этому вопросу. «Художникам было предложено представить

⁴ Тонируя рамы, художники следовали как собственной интуиции, так и объективным законам цветовосприятия. К тому времени были опубликованы труды: Ф. Рунге “Farben-Kugel: oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen”, 1810; И. Гете «Учение о цвете», 1810; А. Шопенгауэр «Зрение и цвет», 1936; М. Шеврель «О законе симультанного контраста цветов и о выборе окрашенных предметов», 1839.

⁵ Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Под ред. И.С. Зильберштейна, В.А. Самикова. Л., 1985. Т. 1. С. 452.

⁶ Там же. С. 200.

рисунки для рам (курсив мой — О.Л.) по которым приступлено к заготовке последних⁷. Как видим, сотрудники художественно-строительного подотдела (среди них: Малевич, В.Е. Татлин, С.И. Дымшиц-Толстая, А.Д. Древин) понимали, насколько важно именно авторское обрамление, поэтому предоставляли художникам возможность самим продумать дизайн рамы.

Режим контрастом к пониманию рамы художниками выступает отношение к картинному обрамлению сотрудников отечественных музеев. Примеров тому масса.

Так, в 1980 г. А.А. Лепорская передала Псковскому музею-заповеднику свое произведение «Малоярославец весной» в супрематической раме Н.М. Суетина, обратив внимание искусствоведов на ее значимость. Вскоре после этого, размещая работу Лепорской в экспозиции, сотрудники музея нашли возможным нарушить замысел двух художников и заменить обрамление. В настоящее время уникальную раму Суетина в музее найти не удалось.

Аналогичное происходит и в центральных музеях. В частности, после смерти Малевича Государственному Русскому музею были переданы практически все работы художника, находившиеся в его квартире. Из 86 картин 20 поступили в золоченых рамах⁸, которые в тяжелые для авангарда советские годы в музее были сняты с произведений. Казалось бы, сегодня, когда творчество Малевича столь востребовано, настало время показывать его во всей полноте авторской концепции.

В 1932 г. Малевич писал В.Э. Мейерхольду: «Живопись из своего беспредметного пути вернулась к образу <...> новый образ, выдвинутый пролетарской революцией <...> нужно будет формировать, т.е. возводить в план художественного явления, и новые искусства, обогащенные новыми живописными гаммами, формой, композицией, должны формировать его в художественном плане, т.е. всякую тематическую вещь возводить в картину, а картина это и есть плоскость двумерного фронтального развития содержания перед зрителем. Таким образом Живопись, вернувшись на образный путь и путь картины, *должна прийти к раме* (курсив мой — О.Л.), в которой и строит свою картину»⁹. В этот период Малевич выбирал рамы XIX в.¹⁰ и, подобно старым мастерам, использовал их воздействие на зрительское восприятие картины. В частности, глубину пространства Малевич передавал путем продуманных соотношений цветных горизонтальных полос и усиливал созданный эффект, выбирая обрамление определенного профиля. Нередко Малевич заканчивал работу над произведением непосредственно в раме, чтобы привести их к единству¹¹.

К.И. Рождественский рассказывал, что Малевич «искал какие-то пути, чтобы приблизить его (искусство — О.Л.) к зрителю. Но когда говорят о его последних вещах, об этой работе над “художественным планом”, что это просто отказ от беспредметности и возврат к изобразительному искусству, то это не так! Это поиск квинтэссенции художественного начала в искусстве, чтобы это художественное начало передать и воспитать

⁷ Малевич о себе. Современники о Малевиче. Т. I. С. 416.

⁸ Эти рамы видны на фотографиях зала Малевича на выставке «Художники РСФСР за XV лет», ГРМ, 1932 г.; квартиры Малевича, 1935 г.; зала в Доме художника, где в мае 1935 г. проходила гражданская панихида по Малевичу.

⁹ Малевич о себе. Современники о Малевиче. Т. I. С. 231.

¹⁰ Важно отметить, что нередко Малевич выбирал обрамление еще только задумывая картину.

¹¹ Подробнее о рамах Малевича: *Лысенко О.А.* «Живопись... должна прийти к раме». К проблеме сохранения авторского замысла К.С. Малевича // Рама как объект искусства. Материалы научной конференции; под ред. Т.Л. Карповой. М., 2015. С. 199–216.

соответствующим образом зрителя»¹². Очевидно, старая «классическая» рама, подобная тем, что выбирали художники прошлых веков, приближала, в некоторой степени адаптировала созданный образ к восприятию его публикой. Но Русский музей разрушил замысел Малевича и показывает его картины в *shadow frames*, транслируя собственные эстетические предпочтения.

Необходимо отметить, что манера одевать авангардное искусство в *shadow frames* была заимствована отечественными музеями у некоторых зарубежных, в частности, Музея Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке, где в начале XX в. концепция обрамления была пересмотрена. В 2006 г. специально созданная там комиссия начала работу по замене стандартного багета на рамы, подобные тем, в которых картины экспонировались при жизни художников¹³. Естественно, «переодеванию» живописи предшествовали научные исследования, и все замены тщательно документировались для последующих поколений музейных сотрудников.

В настоящее время ведущие европейские музеи стремятся к тому, чтобы живопись экспонировалась в аутентичном обрамлении. С одной стороны, это вопрос отражения стиля эпохи, с другой — достоинства картины наиболее полно раскрываются именно тогда, когда она вставлена в раму, созданную в тот же исторический период и в той же стране, что и живопись. В музейном мире одним из первых на это обратил внимание В. фон Боде. Когда в 1883 г. фон Боде занял пост директора Королевского музея Берлина, многие полотна там экспонировались в рамках К.Ф. Шинкеля.

Для построенного по его проекту музея Шинкель разработал несколько вариантов золоченого, с лепным орнаментом профиля, который нарезался по размеру картин и в углах (а на больших рамках также в центрах) декорировался свинцовыми позолоченными украшениями¹⁴. Эти шинкелевские рамы фон Боде в течение нескольких десятилетий заменял на «подлинные, которые соответствовали стилистическому направлению и индивидуальному своеобразию картин»¹⁵. В итоге, как писал Г. Фосс, «эстетический выигрыш, так же, как и само воздействие картин было в целом столь очевидно, что многие частные коллекционеры, вновь оживляя старые традиции, начали энергично поддерживать опыт Боде»¹⁶.

С сожалением приходится говорить, что российские музеи в большинстве своем до сих пор не пришли ни к пониманию роли рамы в восприятии картины и в этой связи значения авторской рамы, ни к осознанию рамы как произведения искусства, неразрывно связанного с живописью и шире — с культурой своего времени.

В Художественном музее Филадельфии хранится картина Н. Пуссена «Триумф Амфитриты»¹⁷, некогда являвшаяся частью собрания Императорского Эрмитажа, а в 1930 г.

¹² Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. Авторы-сост. И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М., 2004. Т. II. С. 307.

¹³ *Sheets H.M. Guilty Pleasures: The Guggenheim Reframes Its Classics*. A team of experts at the Guggenheim is reframing modernist works from the Thannhauser collection in period frames dating back to the 17th century // *Artnews*. 25.02.2013 См.: <http://www.artnews.com/2013/02/25/guggenheim-reframes-its-classic/> (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

¹⁴ Для некоторых живописных произведений Шинкель разрабатывал индивидуальные обрамления. В частности, для ряда картин эпохи Ренессанса он создал рамы, стилизованные под обрамления того времени. Подробнее о рамках Шинкеля см.: *Roenne B. von. Ein Architekt rahmt Bilder. Karl Schinkel und die Berliner Gemäldgalerie*. Berlin, 2007.

¹⁵ *Voss H. Das Vorwort // Katalog der Ausstellung "Antike Rahmen"*. Paris; Berlin, 1929. S. 4.

¹⁶ *Ibid.* За перевод статьи Г. Фосса благодарю А.Б. Никифорову.

¹⁷ В Художественном музее Филадельфии картина Пуссена экспонируется под названием «Рождение Венеры».

проданная советским правительством вместе с другими шедеврами через объединение «Антиквариат». В американском музее живопись не утратила ни свою характерную галерейную раму Императорского Эрмитажа, ни даже резную картушку на ней (с именем художника на французском и русском языках), связанную с историей одного из главных музеев нашей страны в эпоху Николая I.

Отрадно говорить, что в Государственном Эрмитаже многие галерейные рамы николаевского времени также висят вместе с картинами, для которых были созданы. Но память об одной из грандиозных затей Николая I — Романовской галерее, прекратившей свое существование в 1918 г., до сих пор не восстановлена.

По документам Министерства Императорского Двора известно, что работа по устройству Романовской галереи началась в конце 1844 г. Замысел Николая I был весьма масштабен: представить в галерее портреты всех правивших Романовых вместе с их супругами и детьми. Портреты собирались из кладовых Эрмитажа и различных императорских дворцов. Недостающие временно заимствовались из дворянских коллекций, дабы сделать с них копии. Причем, Николай I требовал, чтобы копии повторяли не только черты изображенного, но и манеру, в которой выполнена старая живопись, дабы не утратилась историческая верность картины. Одновременно по велению Николая I были разработаны рисунки рам двух типов: для камерных и парадных портретов представителей династии Романовых. Весной 1845 г. охтинский резчик А.М. Рыбаков приступил к изготовлению рам по одобренным императором рисункам. В настоящее время представление о том, насколько эффективным украшением портретов, равно как и интерьера Романовской галереи, являлись рамы, можно составить по акварелям Э.П. Гау.

В современном Государственном Эрмитаже галерея Романовых воссоздана за Николаевским залом Зимнего дворца¹⁸. Но, увы, только два портрета (великой княгини Ольги Николаевны кисти К. Робертсон и Елизаветы Петровны Л. Токке) в ней висят в подлинных рамах, большинство же представлено в фабричном багете. А между тем, рамы из Романовской галереи сохранились, в них вставлены картины итальянских, испанских, нидерландских живописцев, в свою очередь, требующие иного обрамления.

Экспансия фабричного багета, сделанного в подражание антикварным рамам, в российских музеях достигла сегодня катастрофических масштабов. Подчеркну, что эта проблема актуальна для нашей страны. Зарубежные музеи не допускают в свои стены багет, за исключением *shadow frames*. Собственно, именно в связи с тем, что дизайн *shadow frames* не является стилизацией, в европейских музеях этот багет используют для картин старых мастеров, утративших аутентичные рамы. В сочетании с живописью Ренессанса или, скажем, XVIII в. *shadow frame* подобна условной театральной декорации, лишенной конкретно-исторической характеристики. И условность такого обрамления легко читается музейными посетителями.

В отечественных музеях *shadow frames*, столь любимые в отношении искусства XX в., для живописи предшествующих столетий не используются. Вместо них в ходу орнаментированный багет, претендующий на некий стиль, на подобие старым рамам — именно так его позиционируют изготовители. С развитием багетного рынка отечественные музеи активно включились в чреватую последствиями подмену оригиналов более чем посредственными имитациями. И, как ни парадоксально, искусствоведы и дизайнеры выбирают багет, исходя из его «красоты», «стилистических особенностей» и «хорошего» сочетания

¹⁸ При Николае I и до 1918 г. Романовская галерея находилась в Малом Эрмитаже.

с картиной. То есть, музейные сотрудники отдают фабричной штамповке роль, которую с момента своего появления играла картинная рама, понимавшаяся и создававшаяся как предмет искусства. Как следствие, публика часто не видит разницы между орнаментированным багетом с его блестящим металлизированным покрытием и подлинным произведением — рамой.

Одним из важных аспектов восприятия подлинности произведения искусства является способность увидеть красоту патины — «отпечатка времени на “теле” предмета»¹⁹. В этой связи приведу историю, рассказанную мне реставраторами ткани. Лет десять назад в музее-заповеднике они работали над воссозданием аутентичной обивки мебельного гарнитура XVIII в. Процесс спасения исторической ткани был долгим и невероятно трудоемким. По окончании реставрации сотрудники с гордостью выставили подлинный гарнитур в экспозицию. И каково же было их чувство, когда в книге отзывов появилась запись посетителей, возмущавшихся, что в музее экспонируется «такая старая потрепанная мебель».

Увы, реакция публики обусловлена наметившейся в последние десятилетия тенденцией: все чаще консервация музейных предметов уступает место «антикварной» (назовем ее так) реставрации. В экспозиции различных музеев появляются предметы декоративно-прикладного искусства прошлых веков, чью потертую позолоту реставраторы (по решению реставрационного совета музея) перекрыли новым золотом. Вместо того, чтобы способствовать уважению к сохраненному прошлому, воспитывать вкус к художественной старине, музейные сотрудники в стремлении к внешнему лоску буквально уничтожают патину времени. Показательно, что в качестве аргумента в защиту действий, по сути, ведущих к частичной утрате памятника, нарушающих один из главных принципов музейной реставрации — обратимость, музейные сотрудники приводят тот факт, что первоначально произведение сияло позолотой.

Чаше других предметов перезолачиваются рамы, хотя, казалось бы, что может быть очевиднее того, что живопись в музейной экспозиции должно дополнять произведение декоративного искусства своего времени, с подлинным постаревшим покрытием?

Перезолоченная, с обновленным покрытием рама лишается своего возраста. Порой, на 300 и более лет. Ярким тому примером является рама от «Кающейся Марии Магдалины» Тициана в собрании Государственного Эрмитажа.

Во второй половине XIX в. при Императорском Дворе покрытие рам нередко поновлялось, о чем свидетельствуют архивные документы. Не избежала этой участи и рама «Марии Магдалины», в связи с чем ее атрибуция сегодня оказалась в значительной степени затруднена. Сотрудники Государственного Эрмитажа датировали раму не позднее конца XVIII в., основываясь на состоянии древесины²⁰. Между тем, композиция и детали резного декора указывают на то, что памятник относится к концу XVI в. Вероятно, рама была заказана семьей Барбариго вскоре после приобретения ими картины у сына Тициана.

Необычная резная композиция рамы, включающая изображение шести обнаженных мужских фигур, закованных в цепи, связана с историей рода Барбариго. По легенде, в конце IX в. А. Барбариго, победив сарацинов, велел сбрить врагам бороды и сделать из них венок, в котором герой якобы и вернулся в родной город. В память о том событии

¹⁹ Розенблюм Е.А. Время и пространство в музейной экспозиции. См. по адресу: <https://infopedia.su/3x4a5a.html> (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

²⁰ Мардеев А. Тициан в раме и без нее // Империя искусства. 2002. № 7–8. С. 22.

на гербе Барбариго появилось шесть бород²¹. А поверженных безбородых сарацинов увекочил создатель рамы.

Если бы аутентичная рама не была заново вызолочена в XIX в., ее союз с картиной в значительной степени выиграл бы. Убедиться в этом позволяют многие шедевры Ренессанса, сохранившие свои обрамления с потертым (иногда до грунта) подлинным покрытием в собраниях европейских музеев.

Рамы занимают весьма значительное место в экспозиции художественного музея. Образ музейной экспозиции, то, какие мысли, эмоции, ассоциации она пробуждает, зависит не только от картин, но и от рам, в которых они представлены.

Список литературы

Аверинцев С.С. Не утратить вкус к подлинности... 1986. См. по адресу: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%90/averincev-sergej-sergeevich/besedi-o-kuljture/5> (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Под ред. И.С. Зильберштейна, В.А. Самкова. Л.: Художник РСФСР, 1985. Т. 1. 488 с.

Лысенко О.А. «Живопись... должна прийти к раме». К проблеме сохранения авторского замысла К.С. Малевича // Рама как объект искусства. Материалы научной конференции; под ред. Т.Л. Карповой. М.: Издательство ГТГ, 2015. С. 199–216.

Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х томах. Авторы-составители: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М.: РА, 2004. Т. I. 582 с.

Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х томах. Авторы-составители: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М.: РА, 2004. Т. II. 680 с.

Мардеев А. Тициан в раме и без нее // Империя искусства. 2002. № 7–8. С. 22.

Розенблюм Е.А. Время и пространство в музейной экспозиции. См. по адресу: <https://infopedia.su/3x4a5a.html> (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

Сундиева А.А. История одной декларации // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 300 (I). С. 74–78

Sheets H.M. Gilty Pleasures: The Guggenheim Reframes Its Classics. A team of experts at the Guggenheim is reframing modernist works from the Thannhauser collection in period frames dating back to the 17th century // Artnews. 25.02.2013. См. по адресу: <http://www.artnews.com/2013/02/25/guggenheim-reframes-its-classic/> (ссылка последний раз проверялась 21.12.2018 г.).

Roenne B. von. Ein Architekt rahmt Bilder. Karl Schinkel und die Berliner Gemäldgalerie. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 2007. 144 s.

Voss H. Das Vorwort // Katalog der Ausstellung “Antike Rahmen”. Paris; Berlin: Rotil/Pigmalion, 1929. S. 3–6.

References

Averintsev, S.S. *Ne utratit' vkus k podlinnosti...* [Do not lose the taste for authenticity ...]. 1986. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%90/averincev-sergej-sergeevich/besedi-o-kuljture/5> (last visit 21.12.2018). (in Rus.).

²¹ В переводе с итальянского *barba* — борода.

Lysenko, O.A. «Zhivopis' ... dolzhna priyti k rame». K probleme sokhraneniya avtorskogo zamysla K.S. Malevicha [“Painting ... should come to the frame”. The problem of preserving of the concept of K.S. Malevich], in *Rama kak ob’ekt iskusstva*. Moscow: State Tretyakov Gallery Publ., 2015. P. 199–216. (in Rus.).

Mardeyev, A. Titsian v rame i bez neye [Titian in the frame and without it], in *Imperiya iskusstva*. 2002. № 7–8. P. 22. (in Rus.).

Roenne, B. von. *Ein Architekt rahmt Bilder. Karl Schinkel und die Berliner Gemäldgalerie*. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 2007. 144 p. (in German).

Rozenblyum, Ye.A. *Vremya i prostranstvo v muzeynoy ekspozitsii* [Time and space in the museum exhibition]. URL: <https://infopedia.su/3x4a5a.html> (last visit 21.12.2018). (in Rus.).

Sheets, H.M. Guilty Pleasures: The Guggenheim Reframes Its Classics. A team of experts at the Guggenheim is reframing modernist works from the Thannhauser collection in period frames dating back to the 17th century, in *Artnews*. 25.02.2013. URL: <http://www.artnews.com/2013/02/25/guggenheim-reframes-its-classic/> (last visit 21.12.2018).

Sundiyeva, A.A. Istoriya odnoy deklaratsii [The story of one declaration], in *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2007. № 300 (I). P. 74–78. (in Rus.).

Vakar, I. A., Mikhienko, T. N. (eds.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniia. Kritika*. [Malevich about himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documents. Memories. Criticism]. Moscow: RA Press, 2004. Vol. 1. 582 p. (in Rus.).

Vakar, I.A., Mikhienko, T.N. (eds.) *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniia. Kritika*. [Malevich about himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documents. Memories. Criticism]. Moscow: RA Press, 2004. Vol. 2. 680 p. (in Rus.).

Voss, H. Das Vorwort, in *Katalog der Ausstellung “Antike Rahmen”*. Paris; Berlin: Rotil/Pigmalion, 1929. S. 3–6. (in German).

Zil'bershtein, I.S., Samkov, V.A. (eds.). *Valentin Serov v perepiske, dokumentakh i interv'iu* [Valentin Serov in correspondence, documents and interviews]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Press, 1985. Vol. 1. 488 p. (in Rus.).