

**Лысенко Оксана Александровна**, старший научный сотрудник. Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, д. 4. 191186. [lysenko-oks@mail.ru](mailto:lysenko-oks@mail.ru)

**Lysenko, Oksana Aleksandrovna**, senior researcher. The State Russian Museum, Inzhenernaia ul., 4, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. [lysenko-oks@mail.ru](mailto:lysenko-oks@mail.ru)

## ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ КАРТИННЫХ РАМ В ФОКУСЕ ПРОБЛЕМЫ ИХ ЭКСПОНИРОВАНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ

## THE HISTORY OF STUDY OF PICTURE FRAMES IN THE CONTEXT OF THEIR EXPOSURE AND RESTORATION

**Аннотация.** Принцип научности в построении музейной экспозиции, равно как и научная реставрация предметов из собраний художественных музеев, очевидно предполагает значительную степень изученности и отдельно взятого памятника, и области искусства, к которой он относится. Различие в экспонировании и реставрации картинных рам в европейских и российских музеях обусловлено, прежде всего, тем, что изучение этих произведений в Европе началось в конце XIX в., а в России — почти столетие спустя. В конце XIX — первых десятилетиях XX в. Я. фон Фальке, Ю. Лессингом, М. Гутгенхеймом, А. Роепером, С. Рошем были изданы альбомы картинных рам, В. фон Бодде и Е. Бок опубликовали исследования по истории происхождения и искусства рамы. В 1929 г. в Берлине состоялась инициированная Бодде выставка картинных рам, на которой они были представлены как самоценные предметы искусства. Практически в то же время корифей советского искусствознания Б. Р. Виппер начал работу над «Введением в историческое изучение искусства». Четыре абзаца этого основоположного труда посвящены раме, рассматриваемой в качестве «специфического элемента картины». По мысли Виппера, стилистическое значение рамы менее важно, нежели роль формата картины. На протяжении XX в. картинные рамы становились объектами фундаментальных исследований историков искусства Германии, Италии, Великобритании, Голландии. В России эти произведения вплоть до конца XX столетия оставались вне поля зрения специалистов, что не могло не отразиться в музейном деле.

**Ключевые слова:** рама; картина; картинная рама; история изучения; искусствознание; музей; экспозиция; реставрация; музейное дело.

**Abstract.** The principle of a scientific approach in creating a museum exposition, as well as a scientific restoration of objects from collections of art museums, obviously imply a significant degree of study of both a particular monument and the field of art to which it belongs. The difference in display and restoration of picture frames in European and Russian museums is, first of all, due to the fact that the study of these works in Europe began at the end of the 19th century, and in Russia almost a century later. At the end of the 19<sup>th</sup> – the first decades of the 20<sup>th</sup> century J. von Falke, J. Lessing, M. Guggenheim, A. Roeper, and S. Roche published albums of picture frames; W. von Bode and E. Bock have published studies on the history of the origin and art of the frame. In 1929, in Berlin, there was an exhibition of picture frames initiated by Bode, there were frames presented as valuable objects of art. Almost at the same time, the famous Soviet art historian B. R. Vipper began working on the “Introduction to the Historical Study of Art”. Four paragraphs of this work are about the frame, considered as a “specific element of the picture”. According to Vipper, the stylistic meaning of the frame is less important than the role of the format of the picture. Throughout the 20<sup>th</sup> century, picture frames became the objects of fundamental research by art historians in Germany, Italy, Great Britain, and Holland. In Russia, until the end of the 20<sup>th</sup> century, these works were outside the field of vision of specialists, which affected the museum work.

**Keywords:** frame; picture; picture frame; history of study; art history; museum; exposition; restoration; museum work.

Принцип научности в построении экспозиции, равно как и научная реставрация предметов из собраний художественных музеев, очевидно предполагает значительную степень изученности и отдельно взятого памятника, и области искусства, к которой он относится. Поэтому не удивительно, что в большинстве российских художественных музеев один из основополагающих принципов построения экспозиции зачастую бывает нарушен в отношении картинных рам, а их реставрация не связана с понятием подлинности. При том что в собраниях российских музеев рамы составляют значительную часть, в большинстве своем они до сих пор остаются неисследованными. И в обобщающих трудах, посвященных декоративно-прикладному искусству, картинные рамы, как правило, не упоминаются.

Т. Манро в труде «Искусства и их взаимосвязь» ввел понятие “diversified arts”. К ним автор относит как оперу или балет,

где соединяются музыка, пение, танец, декорации, так и украшенное резной фигурой каноэ или же собор, включающий каменную скульптуру, резьбу по дереву, витражи, фрески, изделия из металла и т. д. К таким “diversified arts” в полной мере можно отнести картину и созданную для нее раму. Отделяя их друг от друга, мы, пользуясь словами Манро, «скрываем тот факт, что каждое существовало как часть более крупной, более неоднородной формы. Мы теряем важную часть первоначального значения и даже визуального эффекта...» [29, p. 415].

Традиция картинного обрамления уходит в глубь веков. Так, на помпейских фресках и мозаиках изображены рамы, составляющие гармоничное целое с мифологическими и историческими сюжетами, пейзажами, портретами. Одни изображенные рамы имеют архитектурные формы, другие — широкий, изящно орнаментированный фриз. Наконец, третьи — это

составленные из линий и полос цветные поля (если угодно, границы), вступающие в сложные взаимоотношения с колоритом фрески или мозаики. Значительное влияние античная традиция обрамления оказала на форму, профиль и декор рам Ренессанса, которые, уже отделившись от изображения, будучи выполнены из дерева и орнаментированы в технике резьбы, сграффито, росписи и т. д., по-прежнему мыслились неотъемлемой частью картины. И часто были буквально неотделимы от нее, поскольку картина и рама выполнялись на одной деревянной основе. В последующие эпохи художники, архитекторы, мастера разных стран создавали оригинальные “diversified arts”, в которых по преимуществу мы имеем дело с гармоничным союзом двух произведений: картины и рамы. Таким образом, раму можно и должно рассматривать как самостоятельный предмет искусства и как важную часть живописного, графического, мозаичного изображения. Изучение картинных рам в том и другом аспектах имеет существенное значение для их экспонирования и реставрации в музеях.

Первые публикации о картинных рамах в Европе появились в конце XIX в. В частности, в 1892 г. директор Австрийского музея искусства и промышленности Я. фон Фальке подготовил альбом, посвященный музейному собранию рам XV–XVIII вв. [18]. Ю. Лессинг, директор Берлинского музея искусств и ремесел, в 1888 и 1895 гг. издал альбомы рам XVIII и XVI в. [23]. В 1897 г. крупный венецианский антиквар и предприниматель М. Гугенхейм опубликовал более ста картинных рам итальянского Ренессанса с кратким текстом об их «истории и важности» [20]. В том же году А. Роепер издал альбом рам XVI–XVIII вв. из музейных и частных собраний с предисловием директора Германского музея в Нюрнберге Х. Бёна [35].

В 1902 г. в Мюнхене увидело свет исследование Е. Бока об особенностях флорентийских и венецианских рам готики и Ренессанса, многие из которых рассматривались в тесной взаимосвязи с живописью [14]. Четырьмя годами ранее в журнале “Pan” В. фон Боде опубликовал статью по истории картинных рам XIII–XVIII вв., переизданную в 1929 г. в каталоге задуманной им первой в Германии (и одной из первых в мире) выставки рам [15]. В статье Боде обозначил по сей день актуальные для многих (в первую очередь российских) музеев проблемы экспонирования живописи в аутентичных рамах и бережного сохранения этих произведений. С 1890 г. занимая пост директора Берлинской галереи, Боде стремился одеть лучшие картины музейного собрания в подлинные рамы той же эпохи. Одной из его главных задач была замена стандартных галерейных рам К. Ф. Шинкеля первоначальными, часть которых сохранилась в музее. При этом рамы Шинкеля были помещены в депозитарий, что позволило сотрудникам Берлинской картинной галереи в 2007 г. подготовить посвященную им выставку [34]. С полным основанием можно сказать, что эта выставка — продолжение традиций, заложенных Боде и другими немецкими историками искусства на рубеже XIX–XX вв. Их научная и практическая деятельность оставила заметный след в формировании культуры отношения к рамам как самостоятельным предметам искусства и понимании их роли в восприятии живописи.

Для королевского художественного собрания, размещенного в построенном по проекту Шинкеля здании, архитектор разработал несколько вариантов золоченого, с лепным орнаментом профиля, который нарезался по размеру картин, а стыки в углах прикрывались свинцовыми золочеными элементами декора. Для отдельных шедевров Ренессанса Шинкель создал рамы, стилизованные под обрамления XVI в., но даже их Боде считал неприемлемыми. В целом он весьма негативно относился к стилизованным под те или иные эпохи рамам XIX в. Сколь бы хорошо эти рамы ни были исполнены, для Боде они оставались «карикатурными», поскольку в них не было того органически возникшего «единства стиля», о котором позже писал М. Фридлендер. «Рядом с Ботичелли, — отмечал Фридлендер, — какой-нибудь Берн Джонс слаб, не потому лишь, что он более слабый живописец, но и потому, что его творчество по своей тенденции произвольно, ложно направлено и неподлинно» [13, с. 35]. Так же, по мысли Боде, лишь рама, являющаяся подлинным произведением своего времени, может гармонично сочетаться с живописью, усиливая впечатление от нее.

Подобный подход к картинному обрамлению кардинально отличается от того, что сегодня происходит во многих музеях России, где современный фабричный багет, грубо подражающий антикварным рамам, утвердился в постоянной экспозиции. В Европе фабричный багет — в сочетании с репродукциями или фотографиями — вешают в номерах отелей, подъездах жилых домов, кафе, прочих местах, где и подобает быть продукции массового производства. Справедливости ради следует сказать, что европейским музеям все же приходится использовать багет на временных выставках для картин, не имеющих исторических рам. Но в таких случаях багет заказывается максимально нейтральный, ни в коем случае не ставится задача создать некое подобие аутентичному обрамлению. Тогда как в российских музеях превалирует тенденция дополнять живопись XVIII–XIX вв. изделиями массового производства, которые профилем и декором приближены к антикварным рамам. В результате происходит смещение понятий и представлений. Оказавшийся в музейном пространстве на равных правах с подлинными произведениями искусства — картинными рамами, «подражающий» им, выполняющий их роль фабричный багет воспринимается как полноправная замена историческому обрамлению. И музейные посетители, как правило, не замечают разницу между старой рамой и ее фабричной подделкой, перестают понимать и ценить подлинные предметы искусства. Представляется полезным обратиться к опыту зарубежных коллег, которые за неимением аутентичных рам для представленных в постоянной экспозиции картин старых мастеров вставляют их в не имеющие декора Г-образного профиля багетные рамы либо в обрамления из гладких узких деревянных или золоченых реек. В сочетании с живописью Ренессанса или, скажем, XVIII в. эти простые рамы подобны условной театральной декорации, лишенной конкретно-исторической характеристики. Прийти к такому выбору можно лишь через изучение рамы — памятника культуры и осознания ее, как части “diversified arts”.

В то время как немецкие историки искусства, стоявшие у истоков изучения рам, как правило, не уделяли внимания тем из них, что созданы в XIX столетии, в 1924 г. в Париже в галерее Луи Самбон состоялась выставка французских рам XVI–XIX вв., организованная М. Луайе. Для жителей французской столицы выставка и ее каталог, судя по всему, не были открытием рамы как произведения искусства [25]. В 1887 г. в Париже вышел первый том словаря «меблировки и украшения» А. Гавара, включивший статью о картинных рамах [21]. В 1914 г. в знаменитой парижской галерее Жоржа Пети экспонировались предметы искусства и интерьера из коллекции маркиза де Бирона, среди которых были и картинные рамы XVII–XVIII вв. [16]. И здесь же в 1931 г. С. Рош устроил выставку рам XV–XVIII вв., сопроводив ее обширным каталогом [33].

Интересно, что Отдел живописи Лувра на протяжении XX в. приобретал антикварные рамы, чтобы «собрать запас на будущее и улучшить представление картин в галереях», но научная систематизация этого собрания началась сравнительно недавно. Одним из результатов исследовательской работы являлась первая в Лувре выставка рам, организованная в 2017 г. Ш. Шастель-Руссо.

За последние тридцать лет выставки картинных рам состоялись в музеях Германии, Австрии, Голландии, Великобритании, Америки, России. Периодически в различных странах проводятся посвященные рамам научные конференции. Казалось бы, рамы, подобно другим произведениям искусства, находятся в фокусе внимания специалистов. Следовало бы ожидать, что и в музейных собраниях их статус давно определен. Однако на проходившей в 2019 г. в Санкт-Петербурге конференции «Картина — рама — образ» Шастель-Руссо справедливо отметила, что в настоящее время одна из главных задач международного музейного сообщества — это «изменение статуса рам: от утилитарных декоративных объектов — до самостоятельных произведений искусства»<sup>1</sup>. Рамы были и остаются объектами научных интересов очень узкого круга историков искусства. Специалисты в области живописи, как правило, не думают о раме — даже о той, что выбрана или создана самим художником, — как о составляющей “diversified arts”, изучают картины в отрыве от их аутентичных обрамлений. Обычно в поле зрения музейных сотрудников рама



Илл. 1. Э. Л. Кирхнер. Марселла. 1909-1910. Раму картины разработал и тонировал сам художник. Музей современного искусства, Стокгольм. Источником: The Frame Blog. URL: <https://theframeblog.com/2019/12/06/never-apart-frames-and-paintings-by-the-artists-of-die-brucke/>

попадает в связи с необходимостью ее экспонирования вместе с живописью. И этот же фактор определяет задачу реставрации рамы. Наконец, соединившись с картиной в зале художественного музея, рама парадоксальным образом теряет значимость памятника культуры, практически переходя в разряд экспозиционного оборудования. Несмотря на то, что представленная в

музейном зале аутентичная рама вместе с картиной отражает стиль эпохи, видение художника или вкусы заказчика, зрители не получают эту информацию. Более того, они не видят красоты и особенностей резьбы, тонкости проработки лепного декора, не различают оттенков искусного золочения рам, поскольку музейные этикетки содержат сведения только о картинах. Нет нужды



Илл. 2. Фрагмент рамы Э. Л. Кирхнера

объяснять роль этикеток и экспликаций в музейной экспозиции. Именно они «представляют» произведения посетителям, побуждают всмотреться, задуматься об их истории. Отсутствие необходимой информации делает рамы буквально «невидимыми» для музейных посетителей: как любителей, так и профессионалов, искусствоведов. То есть парадоксальным образом именно музеи нивелируют художественную и историческую значимость картинных рам. Лишь на специальных выставках и в ряде зарубежных музеев прикладного искусства рамы экспонируются как самоценные произведения, с указанием времени и места создания, автора, мастера, техники и материала. Также в отдельных европейских художественных музеях в этикетках некоторых картин можно увидеть упоминание о том, что рама является оригинальной. Безусловно, составление аннотаций непосредственным образом связано с исследовательской работой, которая в отношении картинных рам ведется далеко не во всех музеях. Однако и атрибутированные, введенные в научный оборот рамы экспонируются без этикеток.

До сих пор в некоторых музеях бытует варварский обычай перепиливать старинные рамы, приспособляя их под размер картин. Особенно удивительно, что это происходит сегодня в Национальной галерее Лондона, где многие годы рамам уделялось особое внимание. Так, в 1997 г. Национальная галерея выпустила написанный Н. Пенни «карманный гид» по рамам [31], переизданный в 2005 и 2010 гг. В 2015 г. в музее были организованы выставка и конференция, посвященные венецианским рамам «Сансовино» [32]. А в 2020 г. лондонские коллеги для «Автопортрета в образе св. Екатерины Александрийской» А. Джентилески перепилили раму XVII в., словно она не памятник культуры, а экспозиционное оборудование.

Основной корпус трудов зарубежных специалистов о картинных рамах приходится на вторую половину XX столетия. Отмечу лишь некоторые из них. В 1979 г. вышла монография В. Эйлиха «Картинная рама от античности до романского периода» [17], по сей день являющаяся важнейшим исследованием на данную тему. Обобщающие труды по истории картинных рам принадлежат Н. Хейденрику [22], К. Гримму [19], П. Митчеллу и Л. Робертс [27; 28]. В 1984 г. в Рейксмузее в Амстердаме состоялась большая выставка голландских рам XVII–XVIII вв.,

научный каталог которой дает наиболее полное представление об особенностях профиля и декора произведений [35]. В 1992 г. увидела свет книга, посвященная итальянским рамам XV — начала XIX в. под научной редакцией Ф. Сабателли [36]. Особое значение для понимания важности рам, выбранных или созданных художниками для своих работ, имеет издание «In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920» под научной редакцией Е. Мендген [26]. Также сложно переоценить значимость научного каталога выставки рам и картин художников группы «Мост» «Rahmen und Bilder der Brücke Künstler», прошедшей в 2019 г. в Берлине [30]. Издание включает статьи разных исследователей и обширный иллюстративный материал, в том числе данные крупным планом фрагменты рам Э. Нольде, Э. Л. Кирхнера, К. Шмидт-Ротлуфа и др. (Илл. 1, 2). Эти фрагменты позволяют увидеть манеру нанесения краски, цветовую нюансировку, равно как и характерные свидетельства старины и подлинности: царапины, небольшие сколы и потертости красочного слоя. Издание со всей очевидностью показывает значение экспонирования картины в авторском обрамлении и шире — необходимость понимания рамы, тонированной живописцем, как его уникальной работы, что делает крайне важным сохранение красочного слоя рамы, в каком бы состоянии сохранности он ни был.

Казалось бы, все это вполне очевидно и не может не осознаваться научным сообществом. Однако обрамление живописи художников XX в. в музейных собраниях — наиболее острая проблема, прежде всего для нашей страны. В российских музеях многие аутентичные рамы картин художников авангарда были выброшены из-за их внешней простоты, отсутствия орнамента и позолоты. Их заменили современной стандартной униформой — Г-образного профиля багетом. Несколько десятилетий назад в Нью-Йоркском музее Гуттенхайма аутентичные рамы также сняли с работ, но со временем вопрос обрамления был пересмотрен. Сегодня американские коллеги «одевают» картины с учетом документальных свидетельств об авторском выборе рам, полученных в результате научного поиска. Между тем в Музее Жоржа Помпиду в Париже многие работы XX в. показывают в фабричном багете, подобранном в соответствии с видением кураторов. К сожалению, среди искусствоведов до сих пор бытует убеждение, что новаторы в искусстве XX в. не интересовались вопросом обрамления своих работ, а если интересовались, то нередко использовали то, что буквально оказалось под рукой, наспех оформляя свои работы перед выставкой. В действительности новое искусство требовало нового обрамления, и многие художники сами создавали рамы для картин: тониروали их, чтобы усилить либо смягчить цвет на полотне; вырезали орнамент; заказывали рамы собственного дизайнера или ограничивались тем, что обивали холст тонкими рейками. На некоторых рамах XX в. непосредственно на лицевой стороне можно увидеть сучки, древесина их не всегда гладкая, что не уменьшает их ценности. Эти рамы отражают авторское видение произведения. Стоит заменить раму художника, и впечатление от картины меняется. Переобрамляя картину, музейный сотрудник вмешивается в первоначальный замысел, в представление автора о том, как показывать работу публике. Существует и другой немаловажный аспект. Рама, которой художник дополнил свое произведение, не всегда являясь произведением декоративного искусства, остается предметом, имеющим историческую, мемориальную ценность. В 1910-е гг. К. Малевич оформлял свои работы рамами из узких деревянных реек, некоторые тонировал. Эти простые обрамления хранили прикосновения рук художника и вместе с тем непосредственно были связаны с экспозицией его прижизненных выставок и шире — с эстетикой и возможностями того времени<sup>2</sup>. Частные коллекционеры, как правило, с пиететом относятся к таким рамам. А что же музеи? В 1980-е гг. в Русском музее часть рам художника, сделанных из узких реек, выбросили, заменив фабричной багетной униформой<sup>3</sup>. И так же в настоящее время в багете музей экспонирует произведения Малевича конца 1920-х — начала 1930-х гг., которые сам художник дополнял рамами XIX в.<sup>4</sup>, нередко выбирая обрамление еще, когда только задумывал картину<sup>5</sup> (Илл. 3). Хочется надеяться, что со временем обрамление живописи XX в. в российских музеях станет обуславливаться не эстетическими предпочтениями искусствоведов и актуальным эксподизайном, а результатами



Илл. 3. К. С. Малевич. Три женские фигуры. Начало 1930-х. Картина в раме 1850-х — 1880-х гг., выбранной художником (вверху) и в современном багете (внизу). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Опубликовано в: Картина и рама. Диалоги / Науч. ред. Т. Л. Карпова. М., 2014. С. 356

исследовательской работы, тем более что определенные предпосылки для этого имеются — в последние десятилетия рама стала объектом изучения российских историков искусства.

В начале 1930-х гг., то есть почти в то же время, когда в Берлине состоялась задуманная Бодде выставка картинных рам, корифей советского искусствознания Б. Р. Вишпер начал работу над «Введением в историческое изучение искусства». Всего четыре абзаца этого основательного труда посвящены раме. Вишпер полагал, что стилистическое значение рамы менее важно, нежели роль формата картины. Эстетическое воздействие рамы по Вишперу сводится к двум «функциям»: концентрации зрительского впечатления от картины и «отграничиванию» живописного холста от внешнего мира. При этом советский искусствовед упоминает, что старые мастера учитывали воздействие рамы в процессе создания картины, «иногда даже писали в готовом обрамлении, считаясь с определенным тоном и декоративным ритмом рамы», поэтому их композиции выигрывают в первоначальных рамах [1, с. 215–216]. Однако сам Вишпер очевидно недооценивал роль рам и рассматривал их не в качестве самоценных произведений искусства, а как «специфический элемент картины». «Подобно постаменту, — писал он, — рама выделяет картину над действительностью и усиливает ее живописное единство, ее иллюзорность» [1, с. 215]. И. Э. Грабарь мыслил роль рамы несколько иначе. В 1915 г. на заседании совета Третьяковской галереи, попечителем которой он являлся в то время, Грабарь рассказывал о предпринятых в музейной экспозиции изменениях, в том числе замене «новых рам» старыми, современными «масляным вещам», рисункам и акварелям. Такое соединение, отмечал Грабарь, давало иногда «эффект изумительной декоративной красоты». [2, с. 321] То есть Грабарь в Третьяковской галерее шел тем же путем, что Бодде в картинной галерее Берлина. Но возникает вопрос: о каких «новых» рамках говорил Грабарь в своем докладе, не о тех ли, что подбирали для картин братья Третьяковы? Были ли зафиксированы замены обрамлений, сохранил ли попечительский совет галереи память об эстетических предпочтениях ее основателей или же эта часть музейной истории канула в Лету в период замены бывших владельческих рам на золоченые, красного дерева, карельской березы и прочие XVIII — первой половины XIX в., закупленные советом? Насколько известно, замена рам не документировалась. То есть Грабарь, как и Вишпер, рассматривал рамы в качестве дополнения живописи, не ставя задачи изучения истории их создания и бытования.

На фоне отсутствия научного интереса к рамам как предметам искусства и ставшего традиционным понимания их в качестве «специфического элемента картины» с годами отношение к ним в российском музейном сообществе лишь ухудшилось. Это отразилось на экспонировании, хранении и реставрации рам. Так, одно из лучших в стране собрание картинных рам Русского музея многие десятилетия находилось в ужасных условиях в подвале, что повлияло на сохранность многих произведений XVI–XX вв.<sup>6</sup> В советские годы в Русском музее, как и во многих других музеях страны, под реставрацией, а точнее будет сказать — под подготовкой рам к экспонированию, как правило, понималось закрашивание потертой позолоты бронзовой краской и восполнение мастичного орнамента, нередко выполнявшееся без детальной проработки формы. Что касается экспонирования, то поскольку рама не воспринималась ни как предмет искусства, ни тем более как памятник, тесно связанный с историей бытования или создания картины, многие полотна были переобрамлены. В этом отношении показательно, что в XX в. при передаче живописи на постоянное хранение из одного музея в другой о раме часто забывали. Таким образом многие картины и их исторические рамы оказались в собраниях разных музеев. К примеру, в настоящее время в Эрмитаже хранится портрет князя Н. Б. Юсупова работы Г. Фюгера, а созданная для него в 1840–1850-е гг. резная золоченая рама с гербом Юсуповых осталась в Русском музее. Портрет С. Г. Лихонина кисти К. П. Брюллова был передан из Русского музея в Киевский национальный музей русского искусства без его резной рамы 1840-х гг. То же случилось, когда из Русского в Бахчисарайский Художественный музей был отдан портрет императрицы Марии Федоровны С. С. Щукина. Интересно, что рама этого портрета

имеет резную картушку с написанным на ней именем художника и годом создания картины: «С. С. Щукинъ 1798», между тем на сайте Бахчисарайского музея-заповедника портрет датируется второй половиной XVIII в. Как показывает практика, рамы нередко могут помочь в атрибуции произведений изобразительного искусства, но для этого они должны находиться в фокусе исследовательского внимания.

Первым российским искусствоведом, поставившим задачу изучения картинных рам, был В. С. Турчин. Историю развития рамы он рассмотрел в тесной взаимосвязи с эволюцией живописи и интерьера, обратил внимание на стилистические особенности обрамлений разных эпох. Но очевидно, что рама по-прежнему мыслилась Турчиным как «специфический элемент картины», о чем свидетельствуют строки его статьи: «Многие художники и теоретики искусства разных стран начали в ту пору (в XIX в. — О. Л.) рассматривать рамы важнейшей частью в создании картины, даже в качестве предмета самого искусства» [12, с. 30]. И ниже, о рубеже XIX–XX вв.: «Рамы отныне выглядели как предметы декоративно-прикладного искусства, оформленные в стиле модерн» [12, с. 31]. Роль рамы по Турчину сводится к выделению живописного полотна из окружающей среды, его завершению.

Лишь в XXI столетии в трудах российских специалистов рама стала рассматриваться как самоценное произведение искусства, часть художественного образа, памятник эпохи, неотделимый от живописного полотна. В последние десятилетия в России появился целый ряд публикаций, посвященных картинным рамам. Прежде всего, надо назвать научные каталоги двух выставок рам, прошедших в 2005 г. в Русском музее [8] и в 2014 г. в Третьяковской галерее [5], сыгравших большую роль в привлечении широкого внимания к раме, как предмету искусства. В 2007 г. увидела свет книга О. Ю. Тарасова о значении рамы в организации художественного пространства картины и восприятию визуального образа [11]. В 2015 г. вышел сборник материалов первой в нашей стране научной конференции, посвященной картинным рамам [9]. Третьяковская галерея в серии «История одного шедевра» выпустила книгу о картине И. Е. Репина «Прием волостных старшин императором Александром III» и ее оригинальной раме [10]. В 2019 г. в Санкт-Петербурге состоялась международная конференция «Картина — рама — образ», сборник которой в настоящее время готовится к публикации.

На фоне появившегося научного интереса российских исследователей к рамам в музеях наметилась тенденция к возвращению полотнам старых мастеров аутентичных обрамлений, замененных в XX в. Однако приходится признать, что в целом, несмотря на некоторые перемены в экспонировании и реставрации рам, отношение специалистов к этим произведениям остается прежним. Рама мыслится не как самостоятельный предмет искусства, памятник эпохи, составляющая «diversified arts», а как обязательное и все же мало значимое дополнение живописи. И принцип научности в построении экспозиции легко нарушается в отношении картинного обрамления. Уверена, в этой связи каждый музей может рассказать свои истории. Так, в конце 1990-х гг. в Русском музее была выявлена рама, которую О. А. Кипренский приобрел в Италии для написанного им портрета Б. Торвальдсена [7] (Илл. 4). В 2005 г. портрет в авторской раме был показан на выставке «Одеть картину». Затем живопись «переделали» в обрамление конца XIX — начала XX в., поскольку, по мнению сотрудников отдела живописи, резной барочный декор выбранной художником рамы будет доминировать в зале Кипренского. В настоящее время все же принято решение соединить купленную художником раму с портретом. Важно сказать, что в зарубежных музеях наличие авторской рамы, даже сделанной из узких реек, непременно предполагает ее неразлучность с живописью. Различие в подходе к экспонированию картинных рам в европейских и российских музеях обусловлено тем, что изучение этих произведений в Европе началось в конце XIX в., а в России — почти столетие спустя.

Все же, говоря о проблеме экспонирования картинных рам, можно надеяться, что в будущем историческая правда будет восстановлена: живопись соединится с аутентичным обрамлением. Конечно, при условии, что музейные сотрудники перестанут выбрасывать кажущиеся им неприглядными рамы,



**Илл. 4. О. А. Кипренский. Портрет Б. Торвальдсена. 1833. Итальянская рама XVIII в. приобретена для картины художником. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Опубликовано в: Автопортрет и портрет художника XVIII–XXI вв.: сборник материалов Международного научного семинара / Науч. ред. В.-И.Т. Богдан. М., 2010. С. 221**

бережно сохраняют их для потомков. Так что истинные музейные трагедии разыгрываются не на экспозиции, а в реставрационных мастерских, где вместо научной реставрации рам зачастую проводится их поновление с буквальным уничтожением первоначального декоративного покрытия, домысливанием орнаментальной композиции. «При разработке концепции реставрации

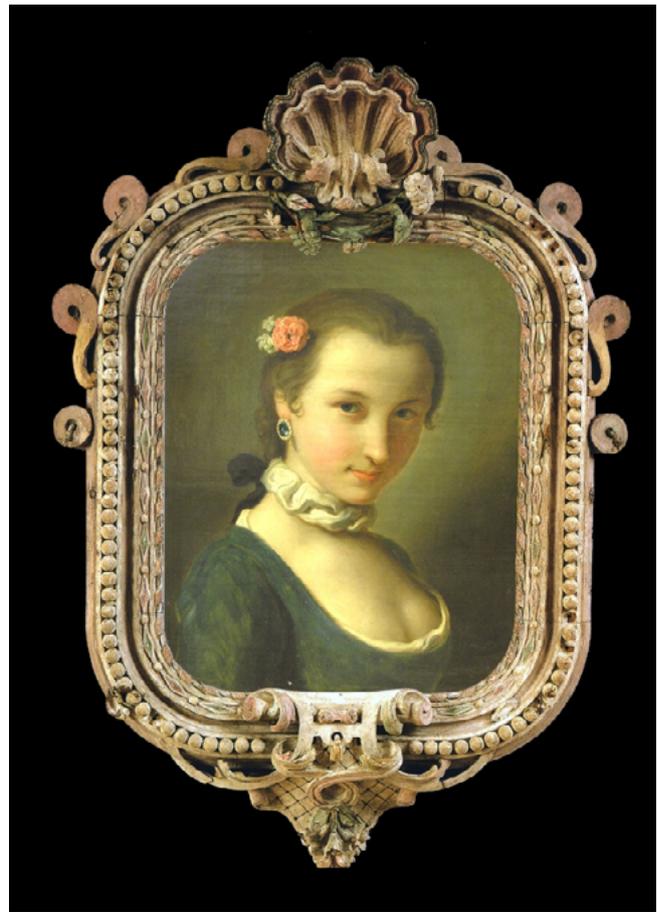
памятников, — пишет В. В. Зверев, — важен учет неповторимости однажды произошедшего, невозможность воспроизведения древности в ее авторской подлинности, неисчерпаемость исторического содержания вещей, созданных в прошлом». Однако пока картинная рама не будет понята как памятник — «маркер времени и места в исторической цепи событий», обладающий

«познавательной, образовательной, научной и эстетической ценностью» [4, с. 140], реставраторами будут «преображены» еще многие произведения. На проходящих в Русском музее реставрационных советах нередко звучат слова о том, что рама «вторична по отношению к картине». И именно этот далекий от науки критерий определяет программу реставрации. Так, в 2011–2012 гг. в Русском музее по решению реставрационного совета были перезолочены две рамы последней четверти XVIII в. к портретам воспитанниц Смольного института для благородных девиц: «Е. Н. Хрущевой и Е. Н. Хованской» и «Г. И. Алымовой». Портреты написаны Д. Г. Левицким по заказу Екатерины II. Вероятно, золоченые рамы с резным орнаментом создавались также по велению императрицы. Со временем позолота рам потерялась, в советские годы ее перекрыли твореной бронзой на масляном связующем. А в XXI в. вместо того, чтобы убрать потемневшую бронзовую краску, раскрыв историческое, пусть и плохо сохранившееся золочение работы мастеров XVIII столетия, в музее приняли решение «обновить» рамы. В пользу золочения звучали доводы, зафиксированные в протоколах заседаний реставрационных комиссий: «рамы по отношению к таким вещам, как “Смолянки”, выполняют служебную роль»<sup>7</sup>; «рама не должна отвлекать внимание зрителя от живописи»<sup>8</sup>. Очевидно, члены комиссии не понимали ценности памятников, судьбу которых решали. Между тем в собраниях музеев страны сохранилось крайне мало рам работы русских мастеров XVIII в.

Также по решению реставрационного совета в ГМЗ «Петергоф» около десяти лет назад было «поновлено» — то есть уничтожено — полихромное покрытие уникальной рамы конца XVII — начала XVIII в. с резным растительным орнаментом. К счастью, реставраторы все же оставили небольшой фрагмент оригинального покрытия этой рамы. Еще «смелее», зачастую без проведения советов, в российских музеях перекрашиваются рамы XX в., в том числе созданные по замыслу художников. Недавно в Тверской картинной галерее было «поновлено» оригинальное покрытие рамы к «Мальчику с самолетиком» А. Н. Самохвалова, выполненной по его эскизу. Теплый цвет древесины на фанерованном фризе рамы сочетался со спокойным тоном матовой краски на скоциях. Но первоначальную тонировку скоций в Тверской галерее перекрыли холодного оттенка глянцевой краской, искажив не только раму, но и восприятие живописи. Еще в большей степени пострадала рама Самохвалова к «Девушке в футболке» из собрания Русского музея. В частном архиве хранится созданный художником эскиз этой рамы, где указано, что она должна быть «белой или цвета слоновой кости / выкружка губки (фальца. — О. Л.) — бронза или позолота»<sup>9</sup>. В инвентарной книге значится, что при поступлении в музей рама была «белого цвета». А исследования, проведенные С. В. Сирро с помощью рентгенофлуоресцентного спектрометра, подтвердили, что на губке фальца имелось металлизированное покрытие. В советские годы в Русском музее всю раму покрасили в серый цвет.

Отмечу, что проблема нарушения принципов научной реставрации при работе с картинными рамами музейных собраний уже поднималась в научной литературе. В частности, в статье «Экспансия образа: рамы эпохи модерна» О. В. Давыдова, говоря о сложной структуре рам Ф. В. Боткина, «тесно связанных с поэтикой его образного мира», обратила внимание на то, как реставрационное вмешательство — изменение тонального строя дубовой рамы — внесло изменения и в восприятие художественного образа. В этой связи исследователь касается вопроса этики реставрации [3, с. 176–179].

Нередко «камнем преткновения» в разработке методики реставрации рамы является, к сожалению, распространенное сегодня стремление к парадному блеску экспонатов в музейных залах. Стало не принятым показывать публике рамы с утратами резного декора. Во что бы то ни стало такие рамы стремятся восстановить, выполнить реконструкцию утраченных фрагментов орнамента даже без имеющихся аналогов, что приводит к искажению памятника. Если же у хранителя рамы хватает профессионализма защитить ее от подобной реконструкции, то для картины подбирается иное обрамление или имитирующий старые рамы фабричный багет. В 1910-е гг. в экспозиции Русского музея висели два портрета девушек П. Ротари в уникальных



**Илл. 5. П. Ротари. Девушка с розой в волосах. Между 1756 и 1762. Рама полихромного покрытия, с резным орнаментом. Россия. 1760-е. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Опубликовано в: Антик.инфо. 2006. № 36/37. С. 86**

полихромного покрытия рамах 1760-х гг. с утратами резного декора (цветочных гирлянд). Судя по всему, заведующего художественным отделом П. И. Нерадовского, сделавшего эту экспозицию, не смущали утраты резьбы на старинных рамах, которые вместе с живописью отражали вкус своего времени. И отсутствие гирлянд ничуть не мешало гармоничному союзу живописи с аутентичным обрамлением. Так, скругленные углы и мягкие формы морских раковин и картуша одной из оригинальных рам 1760-х гг. вторили плавным линиям женской фигуры; а резные листочки и цветы, окрашенные в нежно-розовый и светло-зеленый цвета, перекликались с розой в волосах юной модели Ротари. Пастельные оттенки декоративного покрытия рамы подчеркивали колористическую нюансировку живописи (Илл. 5). Современные посетители Русского музея не видят этой красоты, поскольку «Девушка с розой в волосах» теперь экспонируется в обрамлении XIX в. Оригинальные рамы удалены из музейного зала, поскольку имеют утраты — то есть хранят следы прожитой ими жизни. Казалось бы, именно эти свидетельства бытования, так называемая «пatina времени»: утраты декора, потертости покрытия, кракелюр — придают ценность предметам, говорят об их подлинности. И кому как не музеям сохранять эти отпечатки истории, задавая тон уважения к старине, сохранения «вкуса к подлинности».

Представляется важным отметить, что, нарушая основополагающие музейные принципы в отношении отдельных произведений, руководствуясь собственным вкусом, а не результатами исследовательской работы, заменяя на экспонируемых картинах подлинные рамы фабричным ширпотребом, допуская вмешательство в памятник при его реставрации, мы тем самым превращаем музей из хранилища культурной памяти в иную институцию.

**Примечание:**

- <sup>1</sup> См. тезисы доклада Ш. Шастель-Руссо, опубликованные в программе международной конференции «Картина — рама — образ» (СПб., 11–12 ноября, 2019).
- <sup>2</sup> В связи с узкими, простого профиля рамами, которые художники авангарда тонируют в соответствии с колоритом картин, можно вспомнить упоминавшиеся в начале статьи обрамления античных фресок и мозаик, составленные из линий и полос различного цвета. В том и ином случае художники за счет цвета обрамления воздействовали на восприятие колорита своих произведений.
- <sup>3</sup> Е. В. Баснер с горечью вспоминала, как убеждала коллег сохранить на картинах Малевича простые узкие рамы, тонированные от руки, местами с заходом на холст, вероятно, рукой художника. Но их заменили на Г-образного профиля фабричный багет.
- <sup>4</sup> В 1936 г. картины Малевича поступили в Русский музей вместе с рамами.
- <sup>5</sup> Подробнее см. [6, с. 199–216].
- <sup>6</sup> Отмечу, что значительная часть уникального собрания картинных рам Русского музея и по сей день находится в том же подвале, продолжая разрушаться.
- <sup>7</sup> Протокол заседания Реставрационной комиссии ГРМ № 177/10 от 03.11.2009.
- <sup>8</sup> Протокол заседания Реставрационной комиссии ГРМ № 3/1 от 12.01.2012.
- <sup>9</sup> За документальные материалы по рамам А. Н. Самохвалова из частного архива сердечно благодарю А. Б. Любимову.

**Список литературы:**

1. *Vipner B. P.* Введение в историческое изучение искусства. М.: Издательство В. Шевчук, 2004. 368 с.
2. Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917 / Под ред. *Я. В. Брука*. Л.: Художник РСФСР, 1981. 352 с.
3. *Давыдова О. С.* Экспансия образа: рамы эпохи модерна // Рама как объект искусства: материалы научной конференции; Науч. ред. *Т. Л. Карпова*. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 169–181.
4. *Зверев В. В.* О понятии «Научная реставрация» // Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. 2019. № 13. С. 128–142.
5. Картина и рама. Диалоги / Науч. ред. *Т. Л. Карпова*. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. 436 с.
6. *Лысенко О. А.* «Живопись...должна прийти к раме». К проблеме сохранения авторского замысла К.С. Малевича // Рама как объект искусства: материалы научной конференции; Науч. ред. *Т. Л. Карпова*. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 199–216.
7. *Лысенко О. А.* К истории бытования двух рам из коллекции Русского музея // Страницы истории отечественного искусства XVI–XXI века. Вып. 11. СПб., Государственный Русский музей, 2005. С. 110–115.
8. Одеть картину. Художественные рамы в России XVIII — начала XX века: каталог выставки / Сост. *О. А. Лысенко, И. В. Файзулина*; науч. ред. *Е. Н. Петрова*. СПб.: Palace Editions, 2005. 168 с.
9. Рама как объект искусства: материалы научной конференции / Науч. ред. *Т. Л. Карпова*. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. 264 с.
10. *Соловьева С.* Илья Репин. Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. 60 с.
11. *Тарасов О. Ю.* Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М.: Прогресс-традиция, 2007. 448 с.
12. *Турчин В.* Рама и живопись // Юный художник. 1981. № 9. С. 29–31.
13. *Фриденлендер М.* Знатор искусства. М.: Дельфин, 1923. 46 с.
14. *Bock E. von.* Florentinische und Venezianische Bilderrahmen aus der zeit der Gotik und Renaissance. München: Ver. Anstalt F. Bruckmann A.-G., 1902. 144 S.
15. *Bode W. von.* Bilderahmen in Alter und Neuer Zeit // Katalog der Ausstellung Antike Rahmen. Paris: Rotil; Berlin: Pigmalion, 1929. S. 7–45.
16. Collection du Marquis de Biron: premier vente. Object s'Art et d'Ameublement. Paris: Impr. Georges Petit, 1914. 171 ill.
17. *Ehlich W.* Bilder — Rahmen von der Antike bis zur Romanik. Dresden: Verlag der Kunst, 1979. 176 S.
18. *Falke J. von.* Rahmen. Eine Auswahl aus der Sammlung des K. K. Österreich Museums. Wien: Ver. von Anton Schroll & Co, 1892. 50 Taf.
19. *Grimm C.* Alte Bilderrahmen. München: Ver. Georg D.W. Callwey, 1986. 88 S.
20. *Guggenheim M.* Le cornici italiane dalla metà del secolo XV allo scorcio del XVI. Milano, 1897. 19 p.; 100 tav.
21. *Havard H.* Distionnaire de l'Ameublement et de la Deoration depuis XIII le siècle jusqu'a nos jours. T. 1. Paris: Ancienne Maison Quantin, 1887. 1150 p.
22. *Heydenrik H.* The Art and History of Frames. An Inquiry into the Enhancement of Paintings. London: Nicholas Vane (Publ.) Ltd, 1964. 120 p.
23. *Lessing J.* Rahmen. Anfang XVIII Jahrhundert. Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum. Berlin: Wasmuth, 1888. 12 Taf.
24. *Lessing J.* Rahmen. XVI Jahrhundert. Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum. Berlin: Wasmuth, 1895. 13 Taf.
25. *Loyer M.* Le cadre français du XVIeme au XIXeme siècle // Exposition du cadre ancien du XVIeme au XIXeme siècle: catalogue d'exposition. Paris: Galerie Louis Sambon, 1924. 37 ill.
26. *Mendgen E.* In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920. Washington: University of Washington Press Publ., 1995. 278 p.
27. *Mitchell P., Roberts L.* A History of European Picture Frame. London: Paul Mitchell limited; Merrell Holberton, 1996. 136 p.
28. *Mitchell P., Roberts L.* Frameworks. Form, Function & Ornament in European Portrait Frames. London: Paul Mitchell limited; Merrell Holberton, 1996. 480 p.
29. *Munro T.* The Arts and Their Interrelations. New York: The Liberal Arts Press, 1951. 559 p.
30. *Murrer W., Schmidt L. M., Schreiber D. J.* Rahmen und Bilder der Brücke Künstler. London: Koenig Books, 2020. 456 S.
31. *Penny N.* Frames: Pocket Guides. London: National Gallery Company Publ., 1997. 64 p.
32. *Penny N., Schade P., O'Neil H.* The Sansovino Frame: exhibition catalog. London: National Gallery Company Publ., 2015. 48 p.
33. *Roche S.* Cadres français et étrangers du XVeme siècle au XVIII eme siècle. Paris: E. Bignou, 1931. 150 ill.
34. *Roenne B. von.* Ein Architekt rahmt Bilder: Karl Friedrich Schinkel und die Berliner Gemäldegalerie: ausstellungskatalog. München; Berlin: Staatliche museen zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz und Deutscher Kunstverlag, 2007. 144 S.
35. *Roeper A.* Bilder und Spiegel Rahmen. Leipzig: A. Schumann's ver., 1897. 30 Taf.
36. *Sabatelli F.* La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico. Milano: Electa, 2004. 376 p.
37. *Thiel P. J. J. van, Kops C. J. de.* Prijs de Lijst: De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw. Amsterdam: Rijksmuseum, Den Haag: Staatsuitgeverij, 1984. 320 b.

## References:

- Bock E. von. *Florentinische und Venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und Renaissance*. München, Ver. Anstalt F. Bruckmann A.-G. Publ., 1902. 144 p. (in German)
- Bode W. von. *Bilderrahmen in Alter und Neuer Zeit. Katalog der Ausstellung Antike Rahmen*. Paris, Rotil Publ., Berlin, Pigmalion Publ., 1929, pp. 7–45. (in German)
- Brook Y. V. (ed.). *Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia. Ocherki istorii. 1856–1917 (State Tretyakov Gallery. Essays on History. 1856–1917)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1981. 352 p. (in Russian)
- Collection du Marquis de Biron: premier vente. Object d'Art et d'Ameublement*. Paris: Impr. Georges Petit Publ., 1914. 171 ill. (in French)
- Davydova O. S. Expansion of the Image: Frames of the Modern Era. *Rama kak ob'ekt iskusstva: materialy nauchnoi konferentsii (Frame as an Object of Art: Materials of a Scientific Conference)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2015, pp. 169–181. (in Russian)
- Ehlich W. *Bilder – Rahmen von der Antike bis zur Romanik*. Dresden, Verlag der Kunst Publ., 1979. 176 p. (in German)
- Falke J. von. *Rahmen. Eine Auswahl aus der Sammlung des K. K. Österreich Museums*. Wien, Ver. von Anton Schroll & Co Publ., 1892. 50 taf. (in German)
- Friedlander M. *Art Connoisseur*. Moscow, Del'fin Publ., 1923. 46 p. (in Russian)
- Grimm C. *Alte Bilderrahmen*. München, Ver. Georg D.W. Callwey Publ., 1986. 188 p. (in German)
- Guggenheim M. *Le cornici italiane dalla metà del secolo XV allo scorcio del XVI*. Milano, 1897. 19 p. 100 tav. (in Italian)
- Havard H. *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Decoration depuis XIIIe siècle jusqu'à nos jours*. T. 1. Paris, Ancienne Maison Quantin Publ., 1887. 1150 p. (in French)
- Heydenrik H. *The Art and History of Frames. An Inquiry into the Enhancement of Paintings*. London, Nicholas Vane Publ. Ltd, 1964. 120 p.
- Karpova T. L. (ed.). *Rama kak ob'ekt iskusstva: materialy nauchnoi konferentsii (Frame as an Object of Art: Materials of a Scientific Conference)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2015. 264 p. (in Russian)
- Karpova T. L. *Kartina i rama. Dialogi (Picture and Frame. Dialogues)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2014. 436 p. (in Russian)
- Lessing J. *Rahmen. Anfang XVIII Jahrhundert. Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum*. Berlin, Wasmuth Publ., 1888. 12 taf. (in German)
- Lessing J. *Rahmen. XVI Jahrhundert. Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum*. Berlin, Wasmuth Publ., 1895. 13 taf. (in German)
- Loyer M. *Le cadre français du XVIe au XIXe siècle. Exposition du cadre ancien du XVIe au XIXe siècle: catalogue d'exposition*. Galerie Louis Sambon, Paris, 1924. 37 ill. (in French)
- Lysenko O. A. "Painting ... must Come to the Frame". On the Problem of Preserving the Author's Intention of K. S. Malevich. *Rama kak ob'ekt iskusstva: materialy nauchnoi konferentsii (Frame as an Object of Art: Materials of a Scientific Conference)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2015, pp. 199–216. (in Russian)
- Lysenko O. A. On the History of the Existence of Two Frames from the Collection of the Russian Museum. *Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva 16–21 v. (Pages of the History of Russian Art of the 16<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> Centuries)*. Issue 9. Saint Petersburg, The State Russian Museum Publ., 2005, pp. 110–115. (in Russian)
- Mendgen E. (ed.). *In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920*. Washington, University of Washington Press Publ., 1995. 278 p.
- Mitchell P.; Roberts L. *A History of European Picture Frame*. London, Paul Mitchell limited Publ., Merrell Holberton Publ., 1996. 136 p.
- Mitchell P.; Roberts L. *Frameworks. Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*. London, Paul Mitchell limited Publ., Merrell Holberton Publ., 1996. 480 p.
- Munro T. *The Arts and Their Interrelations*. New York, The Liberal Arts Press Publ., 1951. 559 p.
- Murrer W.; Schmidt L. M.; Schreiber D. J. (ed.). *Rahmen und Bilder der Brücke Künstler*. London, Koenig Books, 2020. 456 p. (in German)
- Petrova Iu. N. (ed.). *Odet' kartinu. Khudozhestvennyye ramy v Rossii 18 – nachala 20 veka: katalog vystavki (Dress up the Picture. Picture Frames in Russia in the 18<sup>th</sup> – Early 20<sup>th</sup> Centuries: Exhibition Catalog)*. Saint Peterburg, Palace Editions Publ., 2005. 168 p. (in Russian)
- Penny N. *Frames: Pocket Guides*. London, National Gallery Company Publ., 1997. 64 p.
- Penny N.; Schade P.; O'Neil H. *The Sansovino Frame: Exhibition Catalog*. London, National Gallery Company Publ., 2015. 48 p.
- Roche S. *Cadres français et étrangers du XVe siècle au XVIIIe siècle*. Paris, E. Bignou Publ., 1931. 150 ill. (in French)
- Roenne B. von. *Ein Architekt rahmt Bilder: Karl Friedrich Schinkel und die Berliner Gemäldegalerie: ausstellungskatalog*. München; Berlin, Staatliche museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und Deutscher Kunstverlag Publ., 2007. 144 p. (in German)
- Roeper A. *Bilder und Spiegel Rahmen*. Leipzig, A. Schumann's ver. Publ., 1897. 30 taf. (in German)
- Sabatelli F. (ed.). *La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico*. Milano, Electa Publ., 2004. 376 p. (in Italian)
- Solov'eva S. *Il'ia Repin. Priem volostnykh starshin imperatorom Aleksandrom III vo dvore Petrovskogo dvortsa v Moskve (Il'ia Repin. Reception of Volost Elders by Emperor Alexander III in the Courtyard of the Petrovsky Palace in Moscow)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2014. 60 p. (in Russian)
- Tarasov O. Iu. *Rama i obraz. Ritorika obramleniia v russkom iskusstve (Frame and Image. Framing Rhetoric in Russian Art)*. Moscow, Progress-traditsiia Publ., 2007. 448 p. (in Russian)
- Thiel P. J. J. van; Kops C. J. de. *Prijst de Lijst: De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw*. Amsterdam, Rijksmuseum, Den Haag: Staatsuitgeverij, 1984. 320 p. (in Dutch)
- Turchin V. *Frame and Painting. Iunyi khudozhnik (Young Artist)*, 1981, no. 9, pp. 29–31. (in Russian)
- Wipper B. R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva (An Introduction to the Historical Study of Art)*. Moscow, V. Shevchuk Publ., 2004. 368 p. (in Russian)
- Zverev V. V. On the Concept of "Scientific Restoration". *Istoricheskie issledovaniia. Zhurnal Istoricheskogo fakul'teta MGU im. M. V. Lomonosova (Historical Research. Journal of the Faculty of History, Moscow State University Named after M. V. Lomonosov)*, 2019, no. 13, pp. 128–142. (in Russian)