

**Федотова Ирина Леонидовна**, хранитель музейных предметов, Государственный музей «Царскосельская коллекция», Россия, Санкт-Петербург, г. Пушкин, Магазейная, 40/27, 196607. shangrila.if@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9339-703X

**Fedotova Irina Leonidovna**, curator, State Museum "Tsarskosel'skaia kollektsiia", 40/27 Magazeinaia st., 196607 Pushkin, Saint Petersburg, Russian Federation. shangrila.if@gmail.com ORCID: 0000-0002-9339-703X

## ПРОЕКТ ДВОЙНОЙ РАМЫ ДЛЯ КАРТИНЫ «ПСКОВИТЯНКА» К. И. РОЖДЕСТВЕНСКОГО: РЕКОНСТРУКЦИЯ АВТОРСКОГО МЕТОДА

### DOUBLE-SIDED FRAME DESIGN FOR KONSTANTIN ROZHDESTVENSKII'S "PSKOVITIANKA": RECONSTRUCTION OF THE ARTIST'S METHODOLOGY

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме взаимодействия картины и рамы в русском искусстве эпохи поставангарда на примере произведения К. И. Рождественского «Псковитянка» 1930-х гг. из собрания Государственного музея «Царскосельская коллекция». Константин Рождественский пронес через свой творческий путь тонкое понимание закономерностей отношений живописного произведения и окружающего пространства, которое начало складываться в годы его работы в ГИНХУКе как продолжение исследования системы Сезанна. В статье анализируется развитие художественного метода Рождественского в ГИНХУКе в 1920-е гг. и в составе «группы живописно-пластического реализма» в 1930-е гг. На основе анализа работ 1930-х гг. можно сделать вывод о последовательной разработке художником пластического мотива S-образной кривой и переходе от супрематического построения к объединению форм через поворот дуги в сферическое пространство. Эти поиски обретают образно-пластическую завершенность в «Псковитянке». В то же время написанный на обороте «Псковитянки» «Натюрморт» по своим задачам относится к «сезанновскому» периоду в творчестве художника. Оформление и экспонирование в музее двусторонней картины Рождественского требует особого подхода с опорой на творческий и экспозиционный опыт самого художника. Сохранившиеся эскизы показывают, что Рождественский разрабатывал авторские профили рам как продолжение формально-пространственных отношений в картине. Музеем разработан проект двусторонней рамы, в основе которой — непрерывный профиль с S-образным модулем, выпуклым со стороны «Псковитянки» и вогнутым со стороны «Натюрморта». Очертания профиля каждой из сторон рамы раскрывают в объеме пространственное решение заключенного в ней живописного образа, а единство обеих сторон созвучно поискам художника, стремившегося прийти в живописи к новой классической форме.

**Ключевые слова:** рама; двусторонняя рама для картины; рама художника; проект рамы; пластическая форма; пластическое пространство; S-образная кривая; русский поставангард; русское искусство 1920-х–1930-х; «Псковитянка»; Константин Рождественский; Вера Ермолаева, Николай Суетин, Казимир Малевич, группа живописно-пластического реализма; ГИНХУК.

**Abstract.** The article deals with the way picture and frame interact in the Russian post-avant-garde art, focusing on the example of Konstantin Rozhdestvenskii's painting "Pskovitianka" (1930s, State Museum "Tsarskosel'skaia kollektsiia"). Throughout his artistic path, Rozhdestvenskii conducted a subtle understanding of the regularities of the relationship between a painting and the surrounding space, which began to develop during his work at GINKhUK, where he studied the "Cézanne system". The article analyses the development of Rozhdestvenskii's own artistic method in GINKhUK in the 1920s and as part of the "Group of Painterly Plastic Realism" in the 1930s. The analysis of the 1930s' works by Rozhdestvenskii makes it possible to conclude that the artist was consistently developing the S-curve pattern and transforming the Suprematist structure into the Spherical Space through the rotating of the arc. His pursuit becomes complete in the plasticity of the image of "Pskovitianka". At the same time, the "Still-life", painted on the reverse of "Pskovitianka", is much closer in its tasks to the previous period in the artist's work. The framing and the exhibition of this double-sided work requires a special approach which should take into account Rozhdestvenskii's own experience as an artist and as an exhibition designer. As the few surviving sketches show, Rozhdestvenskii developed his own frame designs as a continuation of the formal-spatial relations in the painting. The museum proposes a special design for a double-sided frame, based on continuous S-curved moulding, convex (сума recta) on the side of "Pskovitianka" and concave (сума reversa) on the side of "Still-life". As the shape of each profile is developing in volume the spatial solution of the painting it frames, the Möbius continuity of the two mouldings is consonant with the artist's search for a new classical form in painting.

**Keywords:** frame; double-sided picture frame; artist's frame; frame design; plastic shape; plastic space; S-curve; Russian post-avant-garde art; Russian art of the 1920s–1930s; Konstantin Rozhdestvenskii; "Pskovitianka"; Vera Ermolaeva; Nikolai Suetin; Kazimir Malevich; Group of Painterly Plastic Realism; GINKhUK.

В искусстве авангарда и поставангарда рама воспринимается как неотъемлемая часть живописного произведения. Она служит не только ограничением пространства картины, но выступает как связующее звено между миром живописным и миром окружающим. Определение поискам художников авангарда в этой области дал О. Ю. Тарасов: «...рама авангардной картины полностью подчиняется её внутренней структуре или превращается во внешнее теоретическое обоснование изображения, арт-объекта или какого-либо пластического жеста <...> Новый диалог картины и рамы определяют уже

не законы оптики, а совместный поиск сущности вещей» [14, с. 187–188]. Попробуем рассмотреть проблему взаимодействия картины и рамы на примере произведения К. И. Рождественского «Псковитянка» (Государственный музей «Царскосельская коллекция»; на обороте: «Натюрморт»), в котором ярко проявились пластические задачи искусства 1930-х гг. (Илл.1).

Константин Иванович Рождественский — живописец и график из первой плеяды последователей К. С. Малевича. С конца 1930-х гг. он, как и многие другие художники авангарда, ушёл в практическую деятельность. Большую часть



Илл. 1. К. И. Рождественский. Псковитянка (лицевая сторона). 1930-е. Х., м. 57х44. ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».

жизни Рождественский посвятил оформлению экспозиций, став крупнейшим для своего времени мастером выставочного дизайна. С его именем связана целая эпоха становления отечественного экспозиционно-оформительского дела и его перерождения из утилитарной сферы в самостоятельный вид искусства. Константин Рождественский пронёс через свой творческий путь тонкое понимание закономерностей взаимодействия живописного произведения и окружающего пространства. Это понимание впервые начало складываться в годы его работы в Государственном институте художественной культуры как продолжение научных исследований живописного пространства, формы и цвета. В написанных в конце жизни теоретических работах Рождественский не раз будет подчёркивать: «*Всякая экспозиция, каждый музейный зал, отдельно взятый экспонат воспринимаются прежде всего зрительно. Закономерно и естественно, что художник <...>*

*— специалист-профессионал в области организации зрительного ряда — может, должен и вносит свою специфическую долю в художественную, эстетическую, а в конечном счёте в содержательную концепцию экспозиции»*». [13, с. 68].

Константин Рождественский родился в 1906 г. в селе Бериколь Томской губернии в семье священника. Первое художественное образование он получил в частной студии известного томского художника и талантливого педагога М. М. Полякова. В 1922 г. Рождественский участвовал в выставке Общества томских художников. Талант молодого живописца был замечен, и в 1923 г. Рождественский был командирован в Петроград для получения высшего художественного образования. В ноябре того же года он был принят аспирантом в только что основанный Институт художественной культуры в Формально-теоретический отдел; в октябре 1924 г. вступил в Корпорацию научных сотрудников





Илл. 2. А. М. Некрасов. Аналитический разбор картины К. И. Рождественского «Псковитянка». Сложение конструкции с выводом криволинейного обобщения. 2019. ©А. М. Некрасов.

Илл. 3. К. И. Рождественский. Натюрморт (оборот). 1930-е. Х., м. ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».



института, отвечающих за проведение лекций и докладов, вёл экскурсионную работу в Музее художественной культуры.

Рождественский работал как в лаборатории формы у Л. А. Юдина, так и в лаборатории цвета у В. М. Ермолаевой. Он углубленно изучал теорию прибавочного элемента, лежащую в основе развития пяти основных систем современной живописи. Как вспоминал сам Рождественский: *«Мы изучали живопись, цветопись, тонопись, архитектуру, форму, пространство, цвет, гармонию. Мы прошли пять ступеней Малевича: сначала импрессионизм — очистить глаз, понять свежесть оптических красок, затем узнать систему Сезанна, испытать кубизм, футуризм и, наконец, супрематизм»* [цит. по: 2, с. 41].

Первый учебный 1923/24 год Рождественский посвятил изучению импрессионизма, а в следующем году осуществил детальный теоретический и практический анализ системы Сезанна, как отмечалось в документах института, *«главным образом по линии цвета и попутно — формы»* [цит. по: 1, с. 252]. Результатом стал не дошедший до нас полностью научный труд «Система Сезанна», в котором автор подробно проанализировал живописно-пластическое мировоззрение, *«цветовое и формовое»* построение композиции в картинах французского художника. Проанализировав палитру мастера, Рождественский выявил так называемый «протекающий синий цвет» как *«объединение цветового поля картины через преобладающий в картине оттенок»* [цит. по: 9, с. 294], а в отношении структуры формы доказал выход в кубизм из первой, а не из второй стадии творчества Сезанна. Именно сезаннизм как система цветового построения формы оказалась наиболее созвучен творчеству самого Рождественского.

В 1925–1927 гг. Рождественский также состоял научным сотрудником Декоративного института в отделе экспериментального изучения плаката, где занимался проблемой восприятия плаката в условиях городской среды. После закрытия ГИНХУКа он продолжал работать с Малевичем в ГИИИ, затем преподавал на ИЗО-факультете Высших государственных курсов искусствознания при ГИИИ, а в 1929 г. вместе с В. М. Ермолаевой, Л. А. Юдиным, В. В. Стерлиговым создал группу живописно-пластического реализма. Её участники ставили целью найти такую реалистическую форму, *«которая, вобрав опыт супрематизма, могла бы воплотить в искусстве новое живописно-пластическое восприятие мира»* [10, с. 59], индивидуальное для каждого художника. По выражению самого Рождественского из письма Юдину от 8 сентября 1934 г., *«каждый художник должен найти в современности сюжет, адекватный его живописно-пластическому ощущению»* [цит. по: 1, с. 251].

Для Рождественского таким индивидуальным итогом, основополагающим для его живописного творчества, становится поиск новой классической формы через соединение, казалось бы, противоположных систем: цветовой плотности и вещественности построения материального мира Сезанна и космического, наполненного духовной энергией супрематического пространства, к которому, как считал сам Рождественский, он в чистом виде подошёл лишь в графике. В 1930-е гг. — наиболее плодотворный в творчестве художника период — в полную силу проявляется тяга Рождественского к открытому цвету, фактуре формы и энергии живописных масс. Почти каждое лето художник ездил в родную Сибирь и работал над полотнами, где в монументальных живописно-пластических формах соединял светозарные просторы из своих детских впечатлений и образы современной крестьянской жизни.

Проанализировав пластические схемы в сериях работ этих лет, можно выявить последовательную разработку Рождественским мотива S-образной кривой и переход от супрематического построения разнонаправленными прямыми и плоскостями к объединению форм через поворот дуги в сферическое пространство<sup>1</sup> [11, с. 74–77]. В полотне «Встреча» (1933, ГТГ) дугообразный поворот от смещения с главной оси переносится в центр композиции, предвещая рождение сферической формы. В «Женщине с серпом» (1933, частное собрание, Москва) прямая на горизонте преобразуется в две кривые и в верхней части вырастает в единую дугу. В картине «Единоличники» (1932, ГТГ) деление пространства горизонтальными прямыми ведёт к выходу в сферу. В серии женских поясных портретов в нижней части возникает выразительная пластическая S-образная кривая. Наконец, в серии композиций с тремя женскими фигурами, названной им «Три ударницы», Рождественский с помощью объединения нескольких S-образных кривых в перекрученную спираль, подобную ленте Мёбиуса, приходит к яркому образу соединенных между собой в единый пластический жест рук, раскинутых за пределы холста в бесконечное пространство.

Со второй половины 1930-х гг. судьба Рождественского навсегда оказывается связанной с крупными государственными выставочными проектами, для работы над которыми он окончательно переезжает в Москву. В 1937 г. в качестве помощника Н. М. Суегина он участвует в оформлении советского павильона на Всемирной выставке в Париже, в 1938–1939 гг. вместе с ним оформляет павильон СССР в Нью-Йорке. В дальнейшем более сорока лет своей жизни Рождественский отдаст выставочному дизайну, не имея возможности полноценно заниматься живописно-исследовательской работой и лишь изредка, для себя, возвращаясь к живописи и развивая прежние мотивы и сюжеты.

Картина «Псковитянка» из собрания Государственного музея «Царскосельская коллекция» относится к расцвету творчества Рождественского — 1930-е гг. В ней наиболее полно воплотилось дальнейшее развитие пространственных поисков, начатых в ГИНХУКе.

Важным событием, предшествовавшим появлению замысла «Псковитянки», стало открытие 1 ноября 1929 г. ретроспективной выставки Казимира Малевича в Третьяковской галерее. На ней были представлены фигуративные работы так называемого «второго крестьянского цикла», монументальные фигуры с пустыми овалами вместо лиц. Свои изобразительные работы Малевич по-прежнему именовал супрематическими. Например, «Женщина с граблями» (1928–1931, ГТГ) обозначалась им как «супрематизм в контуре крестьянки» [5, с. 152]. Возвращение к фигуративности не являлось для Малевича возвращением к предмету. Ещё в 1926 г. А. А. Лепорская записала в дневнике такие слова учителя: «Я не пишу портрет, а вернулся к живописной культуре на человеческом лице» [цит. по: 9, с. 324–325]. Эти работы Малевича оказали заметное влияние на творчество всех его учеников в 1930-е гг., вновь объединив их общей темой и проблематикой, которой каждый дал своё особое воплощение. Например, Лепорская пишет в 1930-е гг. картину, также названную «Псковитянка» (ГТГ), где женская фронтальная полуфигура, наделённая вполне портретными чертами, выдвигается на передний план с помощью прямоугольника окна на нейтральном фоне.

Сам Рождественский записал в дневнике 2 января

1929 г. такие задачи: «Соединить природное со стройкой — пластической», «расшифровать пластическое, оставляя природность» [цит. по: 6, с. 298]. Его «Псковитянка» — итог работы над ещё одним пластическим мотивом, в котором усиливается наметившаяся в «Трёх ударницах» тенденция к доминированию формы. В целой серии эскизов и живописных вариантов Рождественский разрабатывает фронтальное изображение женской полуфигуры с гибкой удлиненной шеей и высоко убранными под куполообразный платок волосами. В одних композициях, как у крестьян Малевича, вместо лица пустой овал с едва намеченным светотеневым делением по вертикали, в других он приобретает почти различимые, но словно тающие в контрасте освещения черты.

Во всех вариантах полностью окутывающая торс одежда женщины с короткими рукавами и округлым воротником-стойкой прописана более светлыми горизонтальными полосами, хранящими память о супрематической конструктивной основе композиции. Она хорошо читается при сопоставлении с так называемыми «супрематическими пейзажами» Рождественского, где художник помещает в сезанновское колеблющееся цветное пространство плоскостную супрематическую конструкцию, которая словно набирает объём, вбирая в себя окружающие цвета. Её легко представить вписанной в овал. Охваченная единым криволинейным контуром, такая конструкция становится прочным фундаментом новой пластической формы, объём которой, по меткому выражению И. Н. Карасик, «образуется так, словно идёт работа на гончарном круге» [3, с. 13].

В «Псковитянке» (Илл.2) Рождественский вырабатывает идеальную форму для охватывающего основу S-образного контура — одновременно классического, напоминающего вазу, и реалистичного в своей едва заметной подвижности. Это достигается такими нюансами, как лёгкая асимметрия плеч, небольшой наклон головы и верно найденный жест дугообразно подвёрнутой правой руки фигуры, к которому художник пришёл не сразу — в других вариантах композиции обе руки, вернее, предплечья, симметрично опущены. В «Псковитянке» не остаётся прямых линий: её живописная пластика составлена из плавных дуг, окружностей и S-образных кривых, и лишь в полосках на рукавах — напоминание о супрематической конструктивной основе. В результате, в отличие от других вариантов композиции, где нижняя часть фигуры выглядит обрезанной рамой, «кадрируя» пространство картины, образ «Псковитянки» являет собой самостоятельную, законченную пластическую форму, обладающую внутренним движением. Одновременно покачиваясь, подобно колоколу и слегка поворачиваясь вправо вокруг своей оси, эта форма направлена вовне, за пределы холста в пространство зрителя. Сдержанная холодная гамма и нейтральный жемчужный фон с легким свечением вокруг контура фигуры усиливают звучание найденной формы. В образном решении исчезают все второстепенные детали, а сама фигура, сохраняя цельность формы, обретает тепло живого существа. Как и в других вариантах, левая сторона лица освещена, правая затенена, но черты лица проработаны с большей детализацией. Мягко намеченные цветом румянец на щеках, глаза и губы создают предчувствие портретных черт. Это балансирование на грани жанров и живописных систем сообщает особую выразительность явленному в «Псковитянке» пластическому образу, как знаку соединения нового искусства с классикой, к которому стремился художник.

Обобщенность, символичность авторского названия картины<sup>2</sup> и ее образного решения дают основание предположить, что источником вдохновения для художника послужила русская икона. О возможности такого импульса свидетельствуют четко обозначенный силуэт, сдержанный цвет и условное изображение лица и рук. В этой связи представляется важной запись, сделанная 20 ноября 1924 г. В. М. Ермолаевой в Дневнике Формально-теоретического отдела ГИНХУКа: «Разговор с К. С. Малевичем. Из Вены D-r *Farina Halle*, источник искусства по специальности. Видит в России пробуждение древнерусской религиозной культуры. Малевич единственно в России может являться, исключительно Русская форма культуры, Явление» [цит. по: 4, с. 480].

О «Натюрморте» (Илл. 3), написанном Рождествен-





Илл. 4. А. А. Кузнецов. Музей. Эркер. 2001. Фотобумага, черно-белая печать. © Государственный музей «Царскосельская коллекция».

ским на оборотной стороне холста «Псковитянки», известно значительно меньше. Это произведение Рождественского не знакомо широкой публике, ранее не выставлялось и было впервые опубликовано в 2006 году [3, с. 59]. Композиция не датирована, однако общее пространственное и пластическое решение и насыщенная, сгущённая цветовая гамма позволяют поставить её в один ряд с живописными работами Рождественского 1930-х годов, в которых он продолжает разрабатывать сезанновский метод сложения формы цветом [6, с. 39]. Тональные переходы зелёного, от холодных синеватых до тёплых охристых, образуют цилиндры, одновременное кручение которых выстраивает пространство по вертикали. Общий силуэт плотно сгруппированной предметной композиции с ясной вертикальной осью, оживлённый динамичным смещением крышки чайника, чем-то близок абрису «Псковитянки».

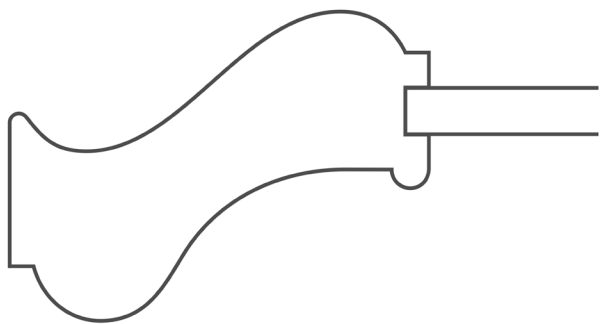
История картины и её поступления в Государственный музей «Царскосельская коллекция» отвела ей роль связующего звена между эпохами. Предположительно, полотно было подарено автором Л. А. Юдину, своему другу и единомышленнику. До 1990-х гг. «Псковитянка» хранилась в семье вдовы Юдина, М. А. Гороховой, где, по устным свидетельствам, долгое время висела обращённой к стене, так, что лицом к зрителю оставался натюрморт, менее приметный, чем произведение опального в те годы живописно-пластического реализма. В 1990-е гг. с «Псковитянкой» познакомился директор Государственного музея «Царскосельская коллекция» А. М. Некрасов, оценивший её значение. По воле М. А. Гороховой произведение было передано её сыном, А. Л. Юдиным, в дар музею. Картина по праву заняла центральное место в коллекции поставангарда, её человеческий, душевно сосредоточенный образ, отлитый в отточенную пластическую формулу, олицетворяет общность исканий художников живописно-пластического реализма. Первоначально находившаяся в эркере второго зала,

сегодня «Псковитянка» размещена в первом зале постоянной экспозиции музея. На фотографиях первоначальной экспозиции хорошо видно, насколько усиливается близкий к иконной обратной перспективе пространственный эффект этой картины в зависимости от освещения и обрамления: помещённый в перспективе дверного проёма, силуэт «Псковитянки», словно в контражуре, «выталкивается» светом из пространства картины навстречу зрителю (Илл. 4). Задача оформления и экспонирования этой двусторонней картины требует внимательного и вдумчивого подхода. Опорой в её решении может стать анализ творческого и экспозиционного опыта самого художника.

Интерес Рождественского к проблеме восприятия произведений искусства в музее нашёл некоторое отражение в его теоретических работах. В своих трудах Рождественский затрагивает такие и по сей день не утратившие своей актуальности вопросы, как роль профессионального художественного опыта в создании музейной экспозиции, в выборе освещения, фоновом цвете стен, пространственных решений, а также синтез различных видов искусства в едином выставочном ансамбле. Тщательность проведённых Рождественским практических исследований в этой области сопоставима с его работой в ГИНХУКе над анализом живописных систем. Художник переносит ту же методику на свою экспозиционную деятельность, стремясь создать условия «для полного раскрытия эстетических ценностей каждого экспоната» [13, с. 68].

Особый интерес в рамках темы статьи представляет отношение Рождественского к экспонированию произведений станкового искусства. В своих теоретических эссе 1980-х гг. художник приводит несколько примеров из опыта европейских музеев, показывающих, что его необычайно привлекала возможность экспонирования картины как трёхмерного объекта, демонстрация её оборотной стороны и взаимодействие с пространством зрителя. Так, художник даёт образную интерпретацию экспозиционному новаторству Венского музея: «...Картины покинули стены — они вышли в пространство зала. Каждая стоит самостоятельно: большие — на мольбертах, малые — на специальных тумбочках и подставках. Свободно, под разными углами друг к другу, картины расставлены по залу. Публика ходит между ними, как в мастерской художника <...> Иногда оборотная сторона маленькой картины открыта, и посетитель видит материал, на котором она написана. Иногда на оборотной стороне располагается другая картина такого же размера...» [12, с. 114–115]. Такой подход созвучен «домашней» атмосфере музея «Царскосельская коллекция», экспозиция которого направлена на создание пространства, соразмерного выставленным в нём камерным произведениям живописи поставангарда.

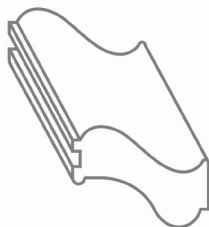
Ещё одним аспектом многогранности восприятия произведения искусства в музее выступает у Рождественского материальная основа — неотъемлемая часть организма живописного произведения, порождающая особое ассоциативное пространство. «Однажды в Антверпенском музее, на родине Рубенса, огромные его произведения были поставлены на пол примерно на расстоянии двух-трёх метров от стены. Публика рассматривала их с двух сторон: это было волнующее зрелище. Обратная сторона картины представляла собой сложное сооружение в виде огромных, толстых досок, связанных между собой мощными поперечными брусками-бревнами. От времени дерево почернело, пропиталось смолами. Прочные, добротные, как деревянные фламандские ворота, — так выглядели с оборотной стороны многие картины Рубенса. На таком фундаменте нельзя делать несерьёзную работу. Сама материальная основа этих произведений как бы вызывала и требовала могучего проявления творческой силы и воли художника...» [12, с. 115–116]. Как живописец, Рождественский переживает, пропускает через себя художественный, практический опыт создания этих работ, эмоциональное воздействие трёхмерного восприятия масштаба и материала картины. Таким образом, экспонирование обеих сторон живописного полотна, будь то двусторонняя картина или материальная основа — холст, доска, — по мысли Рождественского, преобразует пространственную среду экспозиции и «необъяснимыми путями» раскрывает для зрителя «внутреннюю логику ро-



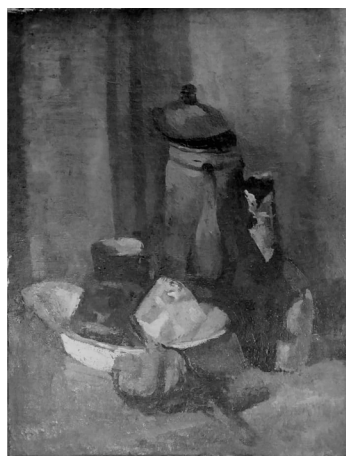
Илл. 5. А. М. Некрасов, О. И. Ерёмичев. Проект двойной рамы для картины К. И. Рождественского «Псковитянка». 2019. Сечение. ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».



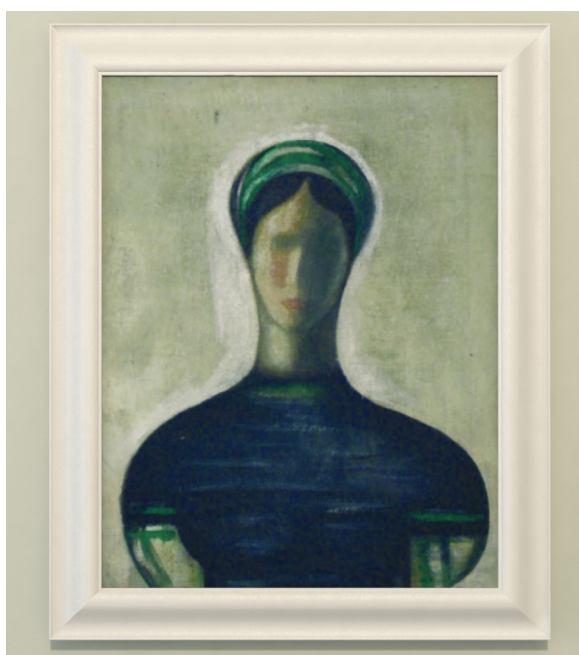
Илл. 8. А. М. Некрасов, О. И. Ерёмичев. Проект двойной рамы для картины К.И. Рождественского «Псковитянка». 2019. Профиль с лицевой стороны. Визуализация. ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».



Илл. 6. А. М. Некрасов, О. И. Ерёмичев. Проект двойной рамы для картины К. И. Рождественского «Псковитянка». 2019. Профиль с лицевой стороны. ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».



Илл. 9. А. М. Некрасов, О. И. Ерёмичев. Проект двойной рамы для картины К. И. Рождественского «Псковитянка». 2019. Профиль с оборота ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».



Илл. 7. А. М. Некрасов, О. И. Ерёмичев. Проект двойной рамы для картины К. И. Рождественского «Псковитянка». 2019. Профиль с лицевой стороны. Визуализация. ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».



Илл. 10. А. М. Некрасов, О. И. Ерёмичев. Проект двойной рамы для картины К. И. Рождественского «Псковитянка». 2019. Профиль с оборота. Визуализация. ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».



ждения произведения, темперамент художника» [13, с. 72].

Рождественского, как и его коллегу по ГИНХУКу и выставочному дизайну Н. М. Суетина, глубоко интересовал такой важнейший, первичный элемент оформления, как картинная рама. В отличие от сохранившихся тщательно прорисованных и рассчитанных профилей супрематических рам Суетина [7, с. 279; 8, с. 491, 493], лишь единичные схематичные зарисовки дают представление об общем направлении мысли Рождественского в этой области. Сохранившиеся наброски, выполненные на бумаге шариковой ручкой, происходят из частной коллекции, не датированы и не опубликованы<sup>3</sup>. В повторяющихся с разными вариациями сложных многосоставных профилей рам Рождественского можно выделить следующие основные элементы: вогнутые и горизонтальные плоскости чередуются с элементами дробления в виде супрематических «лесенок», аналогичных суетинским, или валиков овального профиля. Таким образом, в проектировании рам Рождественский, как и в живописи, приходит к формообразующей дуге. Из присутствующих рядом набросков картин в рамках (отметим, несмотря на их крайний схематизм, что это портреты), становится ясно, что профиль рамы задумывался Рождественским как обратный. При этом высота рамы постепенно уменьшается от внутренней части, состоящей из прямоугольных профилей, к внешней вогнутой галтели. Ритмический рисунок профилей образует контрасты между быстро «взбегающими» к живописной плоскости ступеньками, с одной стороны, и протяжёнными горизонтальными плоскостями и вогнутыми дугами, с другой. В то же время мотив валика — как ритмической остановки или начала нового движения — перекликается

с мотивом дугообразно подвёрнутой руки в «Псковитянке».

Не сохранилось ни одной авторской рамы Рождественского и каких-либо других сведений о проектировании им рам. Но по уцелевшим наброскам можно сделать вывод, что художник рассматривал раму в тех же формальных категориях, что и строение живописного образа. Поэтому попытка реконструкции метода Рождественского возможна на основе практического изучения его живописно-пластической системы. Проведённый анализ конструктивных особенностей обеих живописных композиций — «Псковитянки» и «Натюрморта» даёт возможность прочтения профиля проектируемой рамы (Илл. 5–10) как продолжения формально-пространственных отношений в каждой картине. При проектировании двусторонней рамы авторы (А. М. Некрасов, О. И. Ерёмичев) опирались исключительно на анализ построения самого произведения, результаты которого уже позднее нашли подтверждение в авторских эскизах рам Константина Рождественского. В её основе — непрерывный профиль с S-образным модулем, выпуклым со стороны «Псковитянки» и вогнутым со стороны «Натюрморта». В первом случае обратный профиль ещё больше подчёркивает движение пластической формы «Псковитянки» навстречу зрителю, во втором — усиливает ощущение глубины пространства «Натюрморта». Очертания профиля каждой из сторон рамы раскрывают в объёме пространственное решение заключённого в ней живописного образа, а единство обеих сторон созвучно поискам художника, стремившегося прийти в живописи к универсальной пластической форме.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Здесь и далее использованы аналитические выводы художника, директора Государственного музея «Царскосельская коллекция» А. М. Некрасова.

<sup>2</sup> В отличие, например, от одноименного произведения А. А. Лепорской, детство и юность которой прошли во Пскове.

<sup>3</sup> Музей благодарит О. А. Лысенко за содействие в ознакомлении с зарисовками рам К. И. Рождественского в рамках настоящего исследования.

#### Список литературы:

1. В круге Малевича: соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х / Сост. И. Карасик. СПб.: Palace Editions, 2000. 360 с.
2. В мастерской у Константина Рождественского: Интервью / Записали Л. Смирнов, А. Тарханов // Декоративное искусство СССР. № 7. 1987. С. 40–44.
3. Государственный музей «Царскосельская коллекция»: Изобразительное искусство Санкт-Петербурга XX века / Сост. А. Некрасов, А. Кузнецов. СПб., Государственный музей «Царскосельская коллекция», 2006. 224 с.
4. Демосфенова Г. Л. Дневник Формально-теоретического отдела ГИНХУКа // Советское искусствознание. 1991. № 27. С. 472–486.
5. Карасик И. Н. В орбите Малевича // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. Т. 25. Перекресток искусств. Россия — Запад. СПб., 2016. С. 153–159.
6. Константин Рождественский: К 100-летию со дня рождения / Под общ. ред. Т. Михиенко, И. Вакар. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2006. 576 с.
7. Лысенко О. А. От архитекторов К. С. Малевича — к супрематическим рамам Н. М. Суетина // Панорама искусств: Альманах. Вып. 4. 2019. С. 262–283.
8. Лысенко О. А. Проблема авторского обрамления в искусстве авангарда и супрематические рамы Н. Суетина // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. № 10. С. 484–496.
9. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания, Критика / Авт.-сост. И. Вакар, Т. Михиенко. В 2 т. Т. 2. М.: Изд. РА, 2004. 680 с.
10. Михиенко Т. Н. Пути супрематизма // Искусство: The Art Magazine. № 6 (548). 2006. С. 54–61.
11. Некрасов А. М. Об изменениях художественного пространства (наблюдения художника) // ГИНХУК: Художественные традиции. Статьи. Исследования. Размышления. СПб.: Государственный музей «Царскосельская коллекция», 2018. С. 57–87.
12. Рождественский К. И. Ансамбль и экспозиция. Л.: Художник РСФСР, 1970. 232 с.
13. Рождественский К. И. Некоторые проблемы искусства музейной экспозиции: Из опыта художника // Советское декоративное искусство. № 5. 1982. С. 68–75.
14. Тарасов О. Ю. Новый диалог: Рама в русском авангарде // Рама как объект искусства: Материалы научной конференции. М.: ГТГ, 2015. С. 183–198.

#### References

- Demosfenova, G.L. (1991) 'Dnevnik Formal'no-teoreticheskogo otdela GINKhUKa', in: *Sovetskoe iskusstvoznanie [Soviet History of Art]*, 27, pp. 472–486 (in Russian)
- Karasik, I.N. (ed.) (2000) *V krugue Malevicha: soratniki, ucheniki, posledovateli v Rossii 1920-1950-kh [In the Circle of Malevich. Com-*

- panions, Students, Followers in Russia of 1920–1950s*. St. Petersburg: Palace Editions Publ. (in Russian).
- Karasik, I.N. (2016) 'In Malevich's Circle' in: *Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta. T. 25. Perekrestok iskusstv. Rossiia — Zapad [Proceedings of the History Department of the Saint-Petersburg State University]*, 25, Saint Petersburg: History Department of the Saint-Petersburg State University Publ., pp. 153–159 (in Russian)
- Lysenko, O.A. (2019) 'Ot arkhitektonov K. S. Malevicha — k suprematicheskim ramam N. M. Suetina', in: Kostina, O. V. (ed.) *Panorama iskusstv: Al'manakh [Art Panorama: Almanac]*, 4, Moscow: Paulsen Publ., pp. 262–283. (in Russian)
- Lysenko, O. A. (2020) 'Problema avtorskogo obramleniia v iskusstve avangarda i suprematicheskie ramy N. Suetina', in: Staniukovich-Denisova, E. Iu. et al. (ed.) *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Current Issues in the Theory and History of Art]*, 10, pp. 484–496. DOI 10.18688/aa200-3-42. (in Russian)
- Mikhienko, T. N., Vakar, I. A. (eds.) (2006) *Konstantin Rozhdestvenskii: K 100-letiiu so dnia rozhdeniia [Konstantin Rozhdestvensky: A Centenary]*. Moscow: State Tretyakov Gallery Publ. (in Russian)
- Mikhienko, T. N. (2006) 'Puti suprematizma', in: *Iskusstvo [The Art Magazine]*, 6 (548), pp. 54–61 (in Russian)
- Nekrasov, A., Kuznetsov, A. (eds.) (2006) *Gosudarstvennyi muzei "Tsarskosel'skaia kolleksiia": Izobrazitel'noe iskusstvo Sankt-Peterburga XX veka [State Museum "Tsarskosel'skaia kolleksiia": 20th century St. Petersburg Art]*. Saint Petersburg: State Museum "Tsarskosel'skaia kolleksiia" Publ. (in Russian)
- Nekrasov, A. M. (2018) 'Ob izmeneniakh khudozhestvennogo prostranstva (nabliudeniia khudozhnika)' in: // *GINKhUK: Khudozhestvennye traditsii. Stat'i. Issledovaniia. Razmyshleniia [GINKhUK: Artistic Traditions. Papers. Studies. Reflections]*. Saint Petersburg: State Museum "Tsarskosel'skaia kolleksiia" Publ., pp. 57–87. (in Russian)
- Rozhdestvenskii, K. I. (1970) *Ansabl' i ekspozitsiia*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Rozhdestvenskii, K. I. (1982) 'Nekotorye problemy iskusstva muzeinoi ekspozitsii: Iz opyta khudozhnika' in: *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo [Soviet Decorative Art]*, 5. 1982, pp. 68–75. (in Russian)
- Smirnov, L., Tarhanov, A. (1987) 'V masterskoi u Konstantina Rozhdestvenskogo: Interv'iu' in: *Dekorativnoe iskusstvo [Decorative Art]*, 7, pp. 40–44. Moscow: Soviet Artist Publ. (in Russian)
- Tarasov, O. Iu. (2015) 'Novyi dialog: Rama v russkom avangarde', in: *Rama kak ob"ekt iskusstva: Materialy nauchnoj konferencii [Frame as an Object of Art: Materials of a Scientific Conference]*. Moscow: State Tretyakov Gallery Publ., pp. 183–198 (in Russian)
- Vakar, I. A., Mikhienko, T. N. (eds.) (2004) *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniia, Kritika [Malevich about Himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documents. Memories. Criticism]*, Vol. 1. Moscow: RA Publ. (in Russian)