

# авторские рамы раннего периода творчества н. к. рериха: к проблеме экспонирования картин художника

О. А. ЛЫСЕНКО

Государственный музей  
изобразительных искусств Республики  
Татарстан, 420015, Россия, Казань,  
ул. Карла Маркса, д. 64  
lysenko-oks@mail.ru

OKSANA A. LYSENKO

State Museum of Fine Arts of the Republic  
of Tatarstan, 420015, Russia, Kazan,  
Karla Marksa St., 64  
lysenko-oks@mail.ru

**Для цитирования:** Лысенко О. А. Авторские  
рамы раннего периода творчества  
Н. К. Рериха: к проблеме экспонирования  
картин художника // Журнал ВШЭ по  
искусству и дизайну / HSE University Journal  
of Art & Design. № 6 (2/2025). С. 208–233

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-6-208-233

## Аннотация

Несмотря на значительный корпус искусствоведческих трудов, посвященных произведениям Н. К. Рериха, проблема авторского картинного обрамления в творчестве художника мало изучена. В научный оборот введена единственная выполненная по проекту Рериха рама — к картине «Гонец. Восста род на род», однако и в отношении нее остаются нераскрытые вопросы. В статье рассматриваются сохранившиеся и известные лишь по фотографиям рамы, созданные или выбранные Рерихом для своих полотен в период 1890–1910-х годов. Исследуются археологические материалы, которые он брал в качестве образцов орнамента картинных обрамлений. Художник полагал, что в основе исторического полотна должно лежать изучение древней жизни и культуры, лишь тогда оно произведет впечатление на зрителей. Тот же принцип он использовал, разрабатывая убранство рам. Рерих экспериментировал с материалами, применял различные техники декорирования: резьбу и роспись по дереву, тиснение по сырому гипсу, присыпку песком, бронзовой пудрой или твореным золотом, тонирование краской. Выполненные по его замыслу уникальные рамы являются своеобразным продолжением картин, их неотъемлемой частью.

В статье произведения декоративно-прикладного искусства Рериха анализируются в контексте эстетических исканий последней четверти XIX — начала XX века. Отдельное внимание уделяется проблеме экспонирования картин художника. Сегодня в российских музеях нередко можно увидеть его живопись в фабричном багете или золоченых, покрытых поталью обрамлениях, украшенных бусами, листьями аканта, другим мастичным орнаментом. На основании имеющихся многочисленных документальных свидетельств известно, что для Рериха подобные рамы были неприемлемы.

**Ключевые слова:** Н. К. Рерих, рама для картины, проект рамы, декоративно-прикладное искусство, древние предметы, археология, поиски новой эстетики, музейная экспозиция

picture frames  
of the early period  
of n. k. roerich's work:  
to the problem of  
exhibiting artist's paintings

## Abstract

Despite the significant body of art history works devoted to the works of N. K. Roerich, the problem of the artist's framework has been little studied. The only frame for the painting "The Messenger" made according to Roerich's design has been introduced into scientific circulation. However, this work has not been fully studied. The article examines the frames that have survived and are known only from the photographs, created or chosen by Roerich for his paintings in the period 1890–1910. The archaeological materials he used as samples for decorating picture framing are being studied. The artist believed that a historical painting should be based on the study of ancient life and culture, only then will it make an impression on viewers. He used the same principle when designing the frames. Roerich experimented with materials, used various decoration techniques: carving and painting on wood, embossing on not dried gypsum, sprinkling with sand, bronze or gold powder, and tinting with paint. The unique frames created according to his design are a continuation of the paintings, their integral part.

In this article, Roerich's decorative art works are analyzed in the context of the aesthetic searches of the last quarter of the 19th — early 20th centuries. Particular attention is paid to the problem of exhibiting the artist's paintings. Today, in Russian museums one can often see his paintings in factory baguette settings and also gilded frames decorated with beads, acanthus leaves and other plaster ornament. Based on numerous documentary evidence, it is known that such frames were unacceptable for Roerich.

**Keywords:** N. K. Roerich, picture frame, frame project, decorative art, ancient objects, archeology, search for new aesthetics, museum exhibition

Прежде чем говорить об авторских рамах Николая Константиновича Рериха (1874–1947), приведем отрывок из статьи А. И. Сомова, написанной для энциклопедического словаря Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона и имеющей отношение к предмету нашего исследования. Ученый писал: «С некоторых пор художники, отправляя свои картины на публичные выставки, стали придумывать для них самые затейливые рамы — например такие, в которых позолота соединяется с бронзировкой и подражанием старому серебру, рамы, обтянутые бархатом или плюшем какого-либо „мореного цвета“ и только обведенные по внутреннему краю золочеными деревянными или бронзовыми рамками... Главную роль при компоновке таких рам, конечно, играет желание их изобретателей быть во что бы то ни стало оригинальными. Дело доходит до того, что, например, сколачивают раму из грубых полугнилых досок старого ящика и драпируют ее плюшем или какой-либо другой материей; бронзируют раму так, как будто она много лет лежала в земле и еще не вполне очищена от грязи и ржавчины; обтягивают раму простой рогожей, которую потом покрывают лаком и, пока он еще не отвердел, обсыпают золотым или бронзовым порошком...» [Энциклопедический словарь. Т. XXVI, 1899, с. 244] Из тона этих строк очевидно, что складывавшаяся в конце XIX века новая эстетика картинного обрамления была не всегда понятна публике, даже просвещенной. Впрочем, тогда, как и сегодня, в России рамы крайне редко становились объектом внимания специалистов и зрителей. Об этом, в частности, свидетельствуют собранные в пятитомном издании [Николай Рерих, Вып. I–V] рецензии, заметки и обстоятельные статьи, посвященные произведениям Н. К. Рериха 1891–1918 годов, где нет ни одного упоминания его рам. Хотя подход художника к обрамлению своих работ заслуживал пристального внимания и мог явиться как лишним поводом для злой критики, так и дополнительным аспектом в исследовательском анализе творчества Рериха его современниками.

По всей видимости, в процитированном нами фрагменте статьи А. И. Сомова упоминается рама картины Рериха «Гонец. Восста род на род» (ГТГ), написанной в 1897 году и тогда же представленной на выставке конкурсных работ выпускников Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств. А. И. Гидони отмечал, что помимо «Гонца» Рерих показал на выставке панно «Утро Богатырства Киевского» (Местонахождение неизвестно) и «Вечер Богатырства Киевского» (Музей-усадьба Н. К. Рериха, Извара) [Гидони, 1915, с. 5]. Это подтверждает и газета «Новое время» за ноябрь 1897 года<sup>1</sup>. В отчете Императорской Академии художеств за 1897 год значится, что звание художника Рериху было присвоено за картину «Славяне и варяги» («Гонец») [Отчет о деятельности, 1898, с. 28; Князева, 1963, с. 20]. Мы не знаем, как были оформлены панно, однако доподлинно

<sup>1</sup> В газете сказано, что на ученической выставке экспонировалась работа Рериха «Славяне и варяги. Новгородские картины времен начала Руси» и два его панно: «Гроб Святогора» («Утро») и «Как перевелись богатыри на Руси» («Вечер»). См.: Кравченко Н. Выстав-

ка конкурсных работ Высшего художественного училища [Николай Рерих, Вып. I, 2004, с. 43–44]. А. П. Соболев привел различные названия панно [Художественные произведения, 2012, с. 18, 76].

известно, что «Гонец» предстал посетителям в уникальном, задуманном автором обрамлении. Главным тому доказательством является фотография 1897 года, на которой Рерих завершает картину, уже вставленную в раму. Оба произведения не окончены: в живописи еще не прописаны отражения в темной речной воде некоторых объектов, на фризе рамы нет фигурок зверей (Ил. 1).

На ученической выставке «Гонец» был куплен П. М. Третьяковым для его галереи<sup>2</sup>. Не умаляя достоинств картины, отметим, однако, что немалую роль в этом приобретении могла сыграть авторская рама, в которой полотно выглядит несравненно эффектнее (Ил. 2).

Коллекционер не мог ее не заметить, поскольку ему многократно приходилось самому выбирать обрамления для живописных работ. Примечателен в данной связи рассказ Н. А. Мудрогеля о раме, которую владелец столярно-позолотной мастерской Гребенский изготовил для произведения В. В. Пукирева «Неравный брак», 1862 (ГТГ). Ее резной декор из флердоранжа<sup>3</sup>, переплетенного высохшим стеблем, продолжает тему трагического мезальянса. Третьяков, восхищенный работой Гребенского, впоследствии стал заказывать у него картинные обрамления [Мудрогель, 1962, с. 149–150].

Отметим, что в конце XIX столетия в России наиболее распространенными оставались золоченые с лепным орнаментом рамы, на что указывал и очевидец культурной жизни тех лет А. И. Сомов [Энциклопедический словарь. Т. XXVI, 1899, с. 244]. Такие обрамления предпочитало большинство живописцев, в том числе члены Товарищества передвижных художественных выставок. Дорогостоящие резные рамы заказывались гораздо реже. К тому времени широкие масштабы приобрело рамочно-багетное производство. Багет<sup>4</sup>, выполнявшийся в различных стилях, также был достаточно востребован авторами картин. Однако Рерих относился к такому обрамлению резко отрицательно. В 1899 году, сетуя на ассортимент товаров художественных магазинов, он писал: «Там же продаются и различные багеты для рамок — характерные выразители шаблона, всосавшегося в плоть и кровь нашей современности; но, по счастью, теперь, кажется, начинают сознавать, какую важную и нераздельную для картины часть составляет рама, а потому сбыт фабричного багета ограничивается более средою закоренелой буржуазии» [Рерих, Нехудожественность, 1899, с. 917]. Об «ужасных золотых багетных рамах» Рерих говорил в интервью Капе для «Петербургской газеты» в 1910 году<sup>5</sup>.

Профиль оригинальной рамы произведения «Гонец. Восста род на род» образует широкая полочка у внешнего края, фриз и прикрепленные к губке

<sup>2</sup> Об этом 18 ноября 1897 года появилось сообщение в периодическом издании «Ведомости и биржевая газета» [Николай Рерих, Вып. I, 2004, с. 49].

<sup>3</sup> Флердоранжем невесты украшали свадебные наряды. В картине «Неравный брак» на новобрачной венки из этих цветов, и они же прикреплены к платью.

<sup>4</sup> Следует отметить, что багет последней четверти XIX — начала XX века в большинстве случаев несравнен-

но лучше современного. Главным его отличием является продуманное и качественно выполненное покрытие: позолотой, поталью, серебром под цветным лаком, бронзовой пудрой.

<sup>5</sup> Капе. Художественные вкусы Петербурга (Беседа с академиком Н. К. Рерихом) [Николай Рерих, Вып. IV, 2007, с. 204].



фальца узкие рейки. Полочка декорирована тонкими продольными каннелюрами, вырезанными в древесине, и выполненными в такой же технике геометрическими крестообразными и ромбовидными узорами. Фриз заклеен рогожей, на которой в углах и посередине верхней части песком нанесены попарно расположенные стилизованные изображения животных. Вероятно, они были нанесены при помощи трафарета, затем присыпаны твореным золотом. На полочке под красочным слоем также имеется песок. Впервые это произведение декоративно-прикладного искусства исследовал Е. П. Маточкин, справедливо отметивший гармоничную взаимосвязь между цветовым решением рамы и колоритом живописи [Маточкин, К 100-летию «Гонца»]. Он установил, что фигурки зверей в декоре рамы являются повторением подлинных археологических памятников, в частности, привески в виде собаки из находок Л. К. Ивановского. Животных, расположенных по углам рамы, Е. П. Маточкин назвал «зайчиками». Так же они обозначены и в каталоге выставки Третьяковской галереи «Картина и рама. Диалоги» [Картина и рама, 2014, с. 240]. На наш взгляд, это уточки с повернутыми назад головами. Привеска в виде близкой по форме, но прямо смотрящей уточки была найдена в 1895–1896 годах Ф. Д. Нефедовым в одном из Костромских курганов [Материалы по археологии, 1899, с. 237–238, табл. 4, № 8]. Отчасти птицам на раме подобен и металлический оберег, происходящий из раскопок поселений Пермской Чуди [Теплоухов, 1893, с. 74–75, табл. I, рис. 3]. В пользу нашего определения говорит и хранящаяся в Музее-институте семьи Рерихов калька с зарисованными на ней Рерихом археологическими предметами, датируемая 1900–1906 годами. На этом листе имеется изображение зайца, даже отдаленно не напоминающее фигурки, декорирующие раму.

Интересно, что А. Спицын, обрабатывавший рабочие записи археолога Ивановского для издания, посвященного его раскопкам в Петербургской губернии, невысоко отзывался о художественной ценности найденных древностей; характеризовал предметы как ремесленные, бедные, мелкие поделки [Материалы по археологии, 1896, с. 4, 12]<sup>6</sup>. В свою очередь, Ф. А. Теплоухов, отдавая дань способностям доисторических мастеров выражать «характеристические черты» животных, говорил, что сделанные ими предметы, по большей части, отличаются «грубою неумелою техникою» [Теплоухов, 1893, с. 1]. Рерих, считавший старинные изделия заслуживающими восхищения [Рерих, 1936, с. 21–24], сделал их изображение главным украшением своей рамы. Добавим, что орнамент на полочке в виде ромбов с заключенными в них крестами с кружочками на концах художник скопировал с чеканных узоров, встречающихся на женских височных кольцах, браслетах и пряжках [Материалы по археологии, 1896, с. 12, табл. I, IV]. Оттуда же взял косые кресты, несколько видоизменив их.

Обращение Рериха к древним предметам было непосредственно связано с его увлечением археологией. Художник неоднократно принимал



Ил. 1

Н. К. Рерих за работой над картиной «Гонец. Восста-  
род на род». 1897



участие в экспедициях, организовывал их, по результатам раскопок делал доклады в Археологическом институте, писал статьи. В 1899–1905 годах ряд археологических трудов Рериха с его рисунками был опубликован отдельными брошюрами Императорским Русским Археологическим обществом, членом которого он являлся [Рерих, Некоторые древности, 1899; Рерих, 1903; Рерих, 1905]. Рерих был убежден в возможности и даже необходимости соединения археологии с искусством. По его мнению — для того, чтобы историческая картина производила впечатление, передавала дух времени, необходимо не фантазировать, а изучать древнюю жизнь, в первую очередь, по сохранившимся памятникам [Рерих, 1898]. Не менее важна археология, по мысли Рериха, для прикладного искусства, почти уничтоженного фабричным производством. Его возрождение художник видел в обращении к материалу отдаленной эпохи. Мотивы, почерпнутые из этого источника, «оживляемые современным творчеством, дадут произведение неотразимого обаяния», — отмечал он [Рерих, 1899, с. 254]. Картина «Гонец» задумывалась Рерихом как часть цикла «Славяне и варяги»<sup>7</sup>. Из писем В. В. Стасову видно, насколько художник был поглощен поиском деталей: он спрашивал, какой должна быть крыша славянской избы; искал книги по искусству Византии<sup>8</sup>; сообщал, что по его рисункам местный кузнец изготавливает — примитивным способом, молотом — древнеславянские топоры, копья и мечи<sup>9</sup>. Рерих советовался с критиком и по поводу рамы для «Гонца». Это его письмо не сохранилось, зато известен ответ Стасова, написанный 31 июля 1897 года. В силу его важности процитируем большой фрагмент: «...Я поздно получил Ваше письмо о раме... Известные русские орнаменты (по рукописям) не идут раньше XI века; а Вам надо бы раньше. Значит: либо Вам надо брать (для дерева): либо конские двойные, либо одиночные головы... — на коньках изб деревенских (это есть изображения солнца, света — пожалуй, вообще „божества“, доброжелательства, отвращение зла), либо есть резьба на дереве, которую мы встречаем на скалках (которыми бьют белье при мытье), розетки на мачтах судов... (— тоже „солнце“ и „отвращение зла“), хоть, наконец, „плетешки ременные“, которыми наполнены рисунки всех древнейших наших рукописей (здесь тайный смысл — колдовство, заговоры). Наконец, — вышивки красной ниткой на полотенцах. Лучше и достовернее Вы ничего не найдете. Укажите, что из всего этого пожелаете выбрать, я срисую или дам кому-нибудь срисовать, и тотчас пошлю Вам. Но, несколько лет тому назад, Ропет нарисовал Репину для „древне-славянской рамы“ длинные полосы пожирающих друг друга драконов, чудовищ, зверей, и это было придумано очень хорошо и верно! Не сделаете ли и Вы то же самое?.. Из рисунков полотенца прекрасно было бы сделать жертвоприносящих баб, в самой древней форме, с веточками в руках...»<sup>10</sup> Данное письмо, приведенная выше фотография Рериха за работой над «Гонцом», а также тот факт, что картина

7 Письмо Н. К. Рериха В. В. Стасову от 26 февраля 1897 года [Переписка, 2011].

8 Письмо Н. К. Рериха В. В. Стасову от 2 ноября 1900 года [Переписка, 2011].

9 Письмо Н. К. Рериха В. В. Стасову от 14 мая 1897 года [Переписка, 2011].

10 Письмо В. В. Стасова Н. К. Рериху от 31 июля 1897 года [Переписка, 2011].



Ил. 2

Н. К. Рерих. «Гонец. Восста род на род». 1897. Холст, масло. 124,7×184,3. Рама создана по замыслу Н. К. Рериха. 1897. Дерево, резьба, рогожа, песок, краска, твореное золото (?). 166,6×227,2×6. ГТГ, Москва



экспонировалась на ученической выставке в Академии художеств, дают основание датировать раму 1897 годом<sup>11</sup>. Не вызывает сомнений, что Рериху принадлежит замысел этого произведения декоративно-прикладного искусства; имя мастера остается неизвестным. Поскольку на фотографии 1897 года на раме еще нет зооморфных фигур, можно предполагать, что их выполнил сам художник.

Упомянутая в письме Стасова «древнеславянская» рама была разработана И. П. Ропетом для картины И. Е. Репина «Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве», 1886 (ГТГ) [Лысенко, 2022]. С. В. Соловьева установила, что в ее резной декор включены орнамент и фигуры, почти дословно повторяющие узоры из старинных рукописей либо археологические находки: «Крылатую Артемиду, удушающую двух зверей» из Александропольского кургана в Украине; привески в виде коньков, распространенные в X–XI веках у мерян, и другие [Соловьева, 2014; Картина и рама, 2014, с. 244–246]. Таким образом, не Рерих впервые использовал в качестве образцов для декора картинных обрамлений (а позже и мебели) архаические памятники. Следует вспомнить В. В. Верещагина, зарисовывавшего детали древнерусских храмов и хранившиеся в Ростовском музее старинные предметы, чтобы затем включать их декор в резное убранство рам к этюдам верхневолжского цикла [Ким, 2015; Лысенко, 2017] (Ил. 3).

Однако нельзя не заметить, насколько разнится подход авторов к задаче картинного обрамления. Ропет и Верещагин на основе древних образцов создавали сияющие позолотой нарядные произведения декоративного искусства. Рерих стремился сделать раму, словно являющуюся частью материальной культуры забытой эпохи. Столь возмущившая А. И. Сомова грубая рогожа, тонированная темной краской — будто грязная, а также засыпанная песком полочка цвета старой древесины, как и примитивные фигурки-привески приближают зрителя к быту и традициям древних людей, эпизод жизни которых разворачивается на полотне. Современники Рериха справедливо, на наш взгляд, отмечали, что в картине «Гонец» еще чувствуется некоторая нарочитость в подчеркивании сюжета<sup>12</sup>, связывающая ее с живописью передвижников; вскоре художник пришел к пониманию, что «выражать древность надлежит не только рассказом о ней и даже не впечатлением ее, но самим творческим приемом» [Гидони, 1915, с. 10]. Однако в раме «Гонца» этот принцип уже был им реализован. В данной связи хочется вспомнить В. В. Кандинского, одни из первых абстрактных композиций которого были выполнены на деревянных рамах картин: «Все святые I», 1911 (Городская галерея в Ленбаххаусе, Мюнхен) и «Живопись на стекле с солнцем (Маленькие удовольствия)», 1911 (Городская галерея в Ленбаххаусе, Мюнхен) [Лысенко, 2020].

11 Е. П. Маточкин не определил время создания рамы [Маточкин, К 100-летию «Гонца»]. В ГТГ произведение датировано 1890-ми [Картина и рама, 2014, с. 238].

12 Лазаревский И. О творчестве Н. К. Рериха // Новый журнал для всех. 1909. Январь. № 3 [Николай Рерих, Вып. III, 2004, с. 332–337].



Ил. 3

В. В. Верещагин. Отставной дворецкий. 1888. Холст, масло. 47×32. Рама создана по замыслу художника в мастерской М. Д. Левозорова, Ростов Великий. 1888. Дерево, резьба, левкас, комбинированное золочение. 66,2×57×9,5. ГРМ, Санкт-Петербург



В 1898 году Рерих пишет этюд «Идолы (Перед городской стеной)» (местонахождение неизвестно [Маточкин, 2000])<sup>13</sup>, являющийся подготовительной работой к картине «Сходятся старцы», 1898 (Музей Н. К. Рериха, Нью-Йорк)<sup>14</sup>. В 1903 году на первой персональной выставке художник экспонировал «Идолов» в раме простого плоского профиля. Судя по фотографии [Рерих, 1916, с. 43], она была тонирована в темный, возможно, имитирующий старую древесину цвет, по которому красками был нанесен декор из множества по-разному сгруппированных кругов, а также ромбов и некоторых других, плохо различимых, элементов (Ил. 4).

Круги и шарики (зерны) часто можно видеть на бусах, серьгах, подвесках-амулетах, фибулах, поясных пряжках, рукоятках оружия и других предметах VIII–XIII веков [Древности, 1902]. Исследователь славянской культуры Б. А. Рыбаков отмечал, что орнамент на древних памятниках носил не эстетический, а заклинательно-магический характер; в зависимости от сочетаний с другими символическими знаками кружочки могли означать капли дождя или семена, присутствовали в символах солнца и земли [Рыбаков, 1987, с. 573, 575, 611, 690]<sup>15</sup>. Узорами из кругов Рерих расписал и изваяния идолов в этюде, рама которого усиливала, пользуясь выражением автора, «языческую ноту»<sup>16</sup>. Для картины «Идолы», начатой в 1901-м, дописанной в 1910 году (частное собрание, США; ранее — Музей Н. К. Рериха, Нью-Йорк [Маточкин, 2000]), художник создал другое обрамление<sup>17</sup>: плоского профиля, со слегка закругленными по внешнему краю углами. Его декор подобен длинным поясам с пряжками округлой формы на концах, расположенным во всю длину каждой стороны рамы. Аналогов этого убранства нам не удалось найти, но близкая поясная пряжка находилась в коллекции Теплоуховых [Древности, 1902, табл. II, рис. 16].

В ранний период творчества Рерих активно экспериментировал в области картинного обрамления, создавал разные художественные решения, варьировал материалы. Оригинальной рамой он дополнил картину «Ждут», 1901 (полотно уничтожено [Художественные произведения, 2012, с. 26], судьба рамы неизвестна). На полотне сцена охоты: за большим заснеженным камнем притаились двое охотников; из-за деревьев в их сторону движутся крупные животные. На фотографии мастерской художника (отдел рукописей ГРМ) рама плохо различима, однако видно, что она была декорирована выполненными в низком рельефе — возможно, из мастики — фигурками зверей. Причем орнамент на горизонтальных и вертикальных частях произведения декоративно-прикладного искусства был различным. Рискнем предположить, что Рерих в качестве образца мог использовать изображения

13 А. П. Соболев указал, что этюд находится в США [Художественные произведения, 2012, с. 33].

14 В первоначальном варианте этой картины было изображение идола. В 1904 году Н. К. Рерих убрал его фигуру из композиции [Маточкин, 2000].

15 Рыбаков писал, что языческая культура на Руси сохранялась после принятия христианства, ее отголоски были ощутимы и в XIII веке [Рыбаков, 1987, с. 5–6].

16 Письмо Н. К. Рериха В. В. Стасову. Январь 1901 года [Переписка, 2011].

17 На фотографии экспозиции Музея Н. К. Рериха в Нью-Йорке картина в авторской раме. Сохранилось ли это произведение декоративно-прикладного искусства, нам неизвестно.



Ил. 4

Выставка Н. К. Рериха в помещении «Современного искусства». Фрагмент экспозиции. 1903



лосей с чудских бляшек, зарисованных им на упоминавшейся выше кальке из Музея-института семьи Рерихов. В 1904 году художник поместил таких лосей вместе с горными турами в эскизе декора книжного шкафа [Художественные произведения, 2012, с. 130], изготовленного одним из резчиков мастерской княгини М. К. Тенишевой в Талашкино (Ил. 5).

Судя по отсутствию металлического блеска на раме полотна «Ждут», она была тонирована краской. Насколько известно, Рерих никогда не вставлял свои работы в рамы, отделанные сусальным золотом или имитирующей его поталью. Поэзия седой старины лишена парадного блеска. Лишь в отдельных деталях убранства обрамлений своих полотен Рерих допускал металлизированное покрытие. Так, в раме «Гонца» золоченые фигурки зверей и ромбы, желтым свечением перекликающиеся с сияющим месяцем на полотне, напоминают о металлических привесках и височных кольцах древних славян. В качестве другого примера можно вспомнить обрамление панно «Охота» («Утро княжьей охоты»), 1901. На фотографии Рериха за работой [опубликована: Николай Рерих, Вып. II, 2004, с. 33] видно, что оно имело широкий прямой профиль, благодаря которому визуально увеличивалась глубина пространства пейзажа на картине. Рама была глубокого темно-коричневого или черного цвета, без орнамента. У окна располагался узкий пояс с металлизированным покрытием, гармонично сочетавшимся с яркими украшениями конских сбруй и озаренной солнечным светом вершиной вдали. Заметим, картина на фотографии отличается от окончательного варианта полотна, находящегося в собрании Воронежского областного художественного музея имени И. Н. Крамского, что особенно заметно по форме горы. То есть, Рерих вставил еще не дописанную работу в раму, дабы учесть ее влияние на живопись. «От рамы... — говорил он, — зависит не менее третьей части впечатления картины»<sup>18</sup>. Рассматриваемый снимок лишний раз подтверждает, что многочисленные фотографии художников, дописывающих уже обрамленное полотно, не являются постановочными. В настоящее время «Утро княжьей охоты» экспонируется в обрамлении узкого плоского профиля с металлизированным покрытием<sup>19</sup>, в котором смотрится значительно менее выигрышно, чем в авторском (его местонахождение неизвестно).

Несколько лет назад в подвале Михайловского дворца Русского музея<sup>20</sup> наше внимание привлекла необычная большая рама, зажатая в стеллаже среди обрамлений значительных габаритов (Ил. 6).

После того, как ее удалось извлечь из штабеля, появилась возможность рассмотреть на обороте инвентарный номер (5384), бумажную наклейку мастерской А. Жесея и надпись карандашом: «Рерих Зловещие». Как оказалось, в инвентарной книге картинных рам собрания ГРМ в 1950-е годы хранитель зафиксировал принадлежность рамы картине «Зловещие», 1901,

18 Рерих Н. Парижские салоны 1901 года // Россия. 1901. 30 апреля/13 мая. № 721. Понедельник [Николай Рерих, Вып. I, 2004, с. 364].

19 Вероятно, поталью или бронзовой краской. Мы не имели возможности изучить в оригинале современную музейную раму.

20 В этом подвале в 1930–1940-е годы располагалась «рамочная кладовая». В настоящее время там находится часть рам собрания ГРМ. Раму Рериха перенесли в фонд живописи, соединив с картиной «Гонец».



Ил. 5

Трехстворчатый книжный шкаф. По рисунку Н. К. Рериха. Мастерская княгини М. К. Тенишевой в Талашкино. 1904–1905. Фотография из издания «Талашкино. Изделия мастерских кн. М. Кл. Тенишевой», 1905



с которой она идеально совпадает по размерам. В 1902 году Рерих экспонировал полотно на выставке в Академии художеств. Там оно было приобретено для Русского музея императора Александра III<sup>21</sup>, видимо, вместе с рамой, которую в какой-то момент сняли с живописи, переместили в «кладовую» и забыли на многие десятилетия. В музее для картины было сделано другое обрамление, с которым ее не раз показывали на выставках.

Аутентичная рама «Зловещих» имеет широкий профиль торус, покрытый гипсовым составом с нарочито грубой, словно необработанной поверхностью, ассоциирующейся с землей или глиной. По еще сырому гипсу был продавлен орнамент из чередующихся, соединенных друг с другом крупных овалов и ромбов. Во всех овалах находятся четыре крестообразно расположенные головки тюльпана, украшенные сетчатым узором. В некоторых случаях между бутонами имеются округлые выемки. Расшифровка символики декора, как и выяснение его происхождения — вопрос грядущих исследований. Отметим лишь, что в 1914 году Рерих поместил аналогичный цветок с небольшими кружками под ним в панно «Отроки-продолжатели» (Горловский художественный музей, Украина), исполненное для моленной на вилле Л. С. Лившица в Ницце [Маточкин, 2005, с. 105–130]. Такие же тюльпаны можно видеть на окладе иконы Спасителя, XVI в., из коллекции П. И. Щукина [опубликована: Художественные сокровища, 1902]. Между тем, сетчатый узор присутствует на нескольких вещах, раскопанных Ф. Д. Нефедовым в Костромских курганах [Материалы по археологии, 1899, с. 237–238. Табл. 6. № 20, 23, 24]. Рама «Зловещих» полностью тонирована серо-коричневой краской, поверх которой местами присыпана твореной бронзой, дающей эффект слабого мерцания. Цвет и фактура обрамления заставляют вспомнить статью Рериха о раскопках в Водской пятине, где он пишет о «плотном суглинке», из которого древние люди насыпали погребальный холм, смачивая его водой<sup>22</sup>. Ассоциируется необычная поверхность рамы и с другими строками статьи — о защищающем город земляном вале. Следует вспомнить, что по первоначальному замыслу на заднем плане картины было древнее поселение [Князева, 1963, с. 28]. Такой вариант, в частности, можно видеть на рисунке из собрания ГРМ<sup>23</sup>. В окончательной версии Рерих сосредоточил взгляд зрителя на черных, отливающих сединой, силуэтах воронов, сидящих на камнях у холодной северной реки. Тема произведения навеяна народными преданиями, собиравшимися художником во время археологических экспедиций. Декоративное убранство рамы, продуманность ее цвета, тонко сочетающегося с колоритом живописи, особенно валунами на переднем плане, не оставляет сомнений, что произведение декоративно-прикладного искусства было создано по проекту Рериха. Учитывая период написания картины и ее экспонирования на весенней академической выставке, раму

21 Петербургский листок. 1902. 4/17 марта. № 61. Понедельник. С. 3 [Николай Рерих, Вып. II, 2004, с. 25].

22 Рерих Н. На раскопке в Водской пятине (СПб. губ.) (Наброски художника). Раскопки продолжаются // Новое время. 1899. 16/28 июня. № 8368. Среда. С. 2 [Николай Рерих, Вып. II, 2004, с. 164–172].

23 Рерих Н. К. Зловещие. 1901. Бумага, акварель, графитный карандаш (ГРМ).



Ил. 6

Н. К. Рерих. Зловещие. 1901. Холст, масло. 104×233,5. Рама создана по замыслу Н. К. Рериха в мастерской А. Жесея. 1901–1902. Дерево, гипс, продавливание, краска, бронзовая пудра. 140×270×7,5. ГРМ, Санкт-Петербург



можно датировать 1901–1902 годами<sup>24</sup>. Не случайно воплощение своего замысла Рерих доверил уроженцу Франции «временно 2 гильдии купцу» Жеселю, в 1879 году открывшему в Санкт-Петербурге на улице Гороховой, 45 мастерскую и магазин рам [Лысенко, 2005]. Он имел хорошую репутацию в аристократических и художественных кругах, являлся поставщиком Императорского двора. У Жеселя изготавливались превосходного качества рамы в разных стилях, резным и мастичным декором. Исполнение неординарного заказа Рериха требовало от мастеров значительного опыта работы, равно как и творческого подхода в решении поставленных задач, касающихся не только техники исполнения декора, но и конструкции рамы.

В январе 1903 года в Петербурге на Большой Морской, 33 [Мир искусства, 1903, с. 1] князь С. А. Щербатов и В. В. фон Мекк открыли художественный магазин-выставку «Современное искусство», где в соответствии с замыслом организаторов демонстрировались предметы убранства интерьера, составляющие единое с ним целое. Комнаты были оформлены по рисункам А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, Л. С. Бакста, К. А. Коровина, А. Я. Головина, И. Э. Грабаря, князя Щербатова<sup>25</sup>. Антикварные вещи для продажи не принимались, на что указывало название учреждения [Щербатов, 2000, с. 162–184]. В свободных от прикладных предметов помещениях «Современного искусства» устраивались показы живописных, графических и других работ русских и зарубежных художников. Именно здесь в марте 1903 года открылась первая персональная выставка Рериха, один из залов которой был запечатлен в двух фотографиях [Рерих, 1916, с. 41–42] (Ил. 7).

На них видно, что многие небольшие работы экспонировались в простых плоских деревянных обрамлениях. «Ладьи», 1901 (пастель; ГРМ) и «Вороны», 1902 (уголь, пастель), являвшиеся, как указано в каталоге [Каталог, 1903, кат. 34 и 95], собственностью С. С. Боткина, находились под стеклом в белых тоненьких рамах профиля торус. Так же было оформлено произведение «Вороны», 1900–1901 (пастель, уголь; ГРМ), видимо, принадлежавшее автору [Каталог, 1903, кат. 110; значит, как «Ворон»]<sup>26</sup>. «Поход», 1899 (местонахождение неизвестно) и «Строят ладьи», 1903 (Государственный музей Востока, Москва) находились в темных, не имеющих декора, различного прямого профиля рамах<sup>27</sup>. На одной из фотографий отчетливо видно полотно, в настоящее время неизвестное специалистам [Мельников, 2009]. Оно подпадает под описание, данное в «Петербургской газете» побывавшим на вернисаже «Меценатом»: «...На картине „Былое“ ... изображены какие-то овальные коричневые куски, а в перспективе имеется подобие моря. „Сведущие люди“ уверяют, что художник хотел изобразить курганы, но по

24 Ранее мы датировали раму 1900-ми [Лысенко, 2022, с. 121].

25 Фотографии комнат опубликованы в журнале «Мир искусства», 1903, № 5–6 [Мир искусства, 1903].

26 Тот факт, что крашенные в белый цвет рамы являлись авторскими — были выбраны самим художником, — подтверждает одна из фотографий квартиры Рерихов, на которой видна его картина в таком же обрамлении.

27 В. Л. Мельников писал, что Рерих решил заказать для картины «Поход» 1899 года раму, украшенную изображениями археологических предметов (в тексте: «подлинными археологическими предметами или их репликами») [Мельников, 2011]. Однако на фотографии выставки художника 1903 года обрамление «Похода» не имеет декора.



Ил. 7

Выставка Н. К. Рериха в помещении «Современного искусства». Фрагмент экспозиции. 1903



виду эти курганы больше похожи на черепаха, а в крайнем случае их можно принять за куски сколотого с петербургских мостовых льда»<sup>28</sup>. Полагаем, что речь идет именно об интересующей нас картине. В каталоге выставки «Былое» фигурирует под номером 100, размеры не указаны [Каталог, 1903]. Однако зная высоту и ширину находившейся рядом работы «Строят ладьи» (108×143), можно сделать вывод, что картина «Былое» по размерам была близка «Зловещим» (104×233,5). Мы не случайно сопоставляем эти полотна, поскольку их обрамления довольно близки. Рама «Былого» имеет широкий профиль торус, только по углам он дополнен квадратными накладками. Подобные угловые элементы можно видеть на целом ряде русских картинных обрамлений последней четверти XIX века [Одеть картину, 2005, с. 95–96; Картина и рама, 2014, с. 242–243]. Но, возможно, их появление на раме Рериха было обусловлено не модной тенденцией, а желанием дать отсылку к произведениям древнего искусства. В этой связи можно вспомнить панно «Вольга Святославович», 1909 (ГРМ), написанное художником для столовой квартиры Ф. Г. Бажанова<sup>29</sup>. Седло богатырского коня украшено подобием клейма, в оправе которого имеются квадраты в углах. Узор рамы картины «Былое», насколько можно различить по фотографии, несколько иной, чем у обрамления «Зловещих», но в нем также содержатся овальные, видимо, продавленные в сыром гипсе элементы. О цвете покрытия судить нельзя, но оно было выполнено темной краской и имело эффект мерцания — более выраженный, нежели у обрамления «Зловещих». Можно предположить, что рама картины «Былое» также была изготовлена в мастерской Жесея. Поэтому, как детально Рерих продумал обрамление картины, не вызывает сомнений, что она занимала значимое место в его творчестве.

Художник мог размышлять о раме еще только задумывая живописное полотно. Об этом свидетельствует хранящийся в собрании Русского музея эскиз «Заморские гости», 1900–1901, к одноименной<sup>30</sup> картине, написанной Рерихом в 1901 году (ГТГ) (Ил. 8).

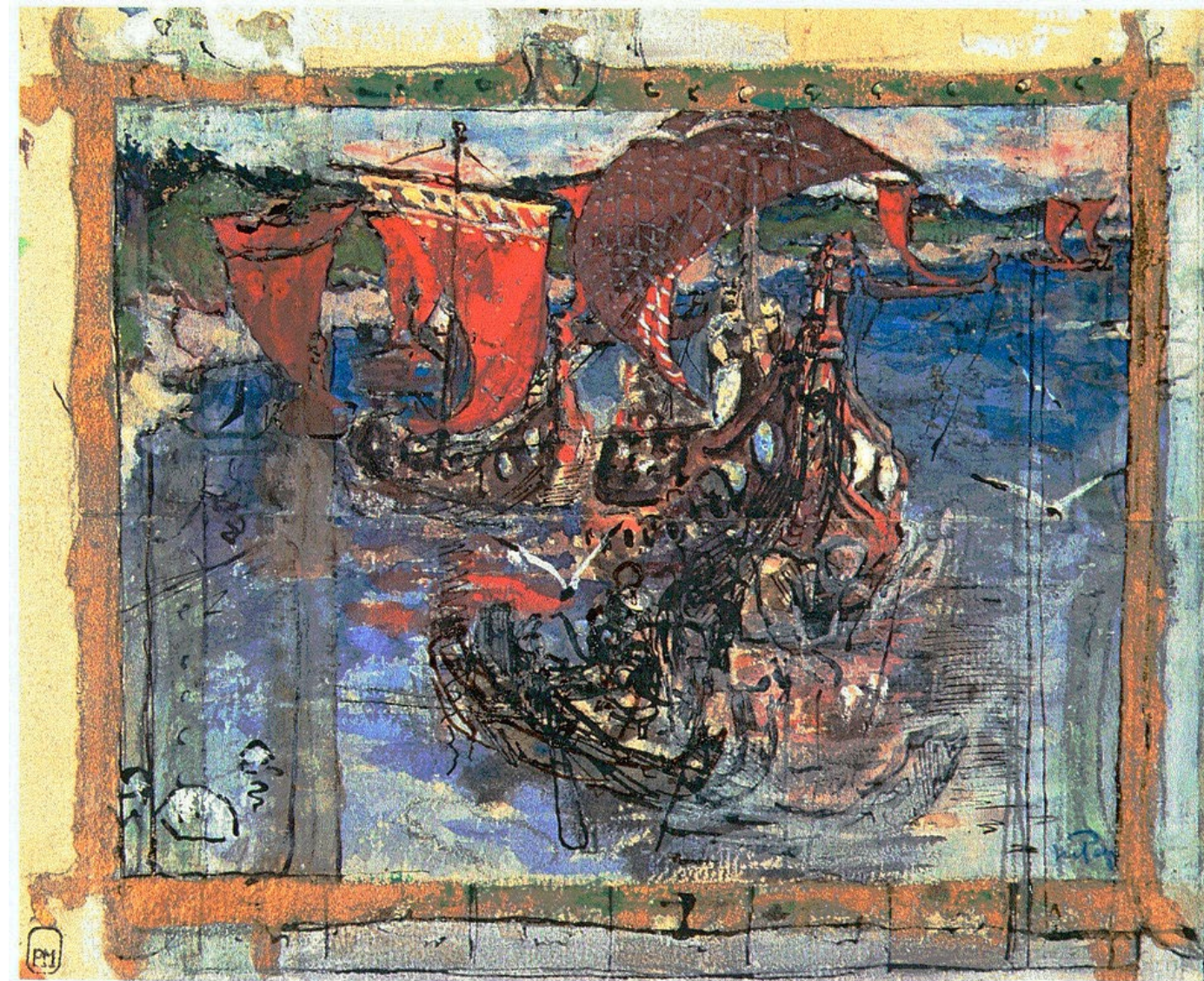
В эскизе он дал общую, несколько измененную впоследствии композицию, наметил колористическое решение, а также раму с выступающими за внешний периметр элементами по углам. На ее верхней части Рерих обозначил орнамент из небольших кружков и украшение, которое разместил не по центру, как обычно, а со сдвигом влево. Первоначально художник тонировал раму в рисунке бронзовой краской, затем перекрыв ее местами зеленой. Неизвестно, был ли реализован этот замысел; в настоящее время «Заморские гости» экспонируются в обрамлении, подобранном музейными сотрудниками.

28 Меценат. Выставка картин и рисунков Н. К. Рериха // Петербургская газета. 1903. 3 марта. № 60. Понедельник. С. 2 [Николай Рерих, Вып. II, 2004, с. 148–149].

29 Квартира располагалась в доме, построенном архитектором П. Ф. Алешиным по заказу Торгово-промышленного товарищества Ф. Г. Бажанова и А. П. Чувакдиной в Петрограде на Николаевской улице

(современный адрес: ул. Марата, 72). Панно «Вольга Святославович» являлось частью «Богатырского фриза», написанного Рерихом для столовой [Эрнст, 1918, с. 95; Мокроусова, 2016].

30 Авторское название: «Заморские гости. Народная картина» [Каталог, 1903, кат. 3].



Ил. 8

Н. К. Рерих. Заморские гости. Эскиз композиции. 1900–1901. Бумага, гуашь, тушь, перо, бронзовая краска. 16,6×20,3. ГРМ, Санкт-Петербург



Произведения декоративно-прикладного искусства Рериха — рамы к картинам «Гонец», «Зловещие», «Идолы», «Ждут», «Былое», мебель, сделанная по его рисункам в Талашкино, — во многом отвечали эстетическим поискам конца XIX — начала XX века. Характеризуя особенности нового стиля, С. К. Маковский отмечал эклектизм<sup>31</sup>, свободу форм, линий, орнаментов и выбора материалов; избегание ремесленного повторения одинажды найденного; стремление сохранить собственный творческий почерк; увлечение экзотизмом, фантастикой и причудливой декоративностью. Не нужны стали, отмечал Маковский, «и тяжелые золотые рамы, и громоздкие канделябры, и швейцары с булавами. Если до сих пор они сохранились — это только анахронизм» [Маковский, 1905, с. 33–35]. Вслед за прерафаэлитам и Дж. Рёскиным, приведшим в систему их художественные принципы [Энциклопедический словарь. Т. XXVIA, 1899, с. 607], Рерих выступал за возрождение прикладного искусства, понимаемого, как высокое творчество. Чтобы изготавливаемые предметы были действительно «стильно-художественными», предлагал обращаться к отдаленным эпохам, когда ремесленники каждую вещь выполняли с любовью, вкладывая в нее врожденное понимание красоты [Рерих, 1899, с. 254]. Рёскин обращал внимание на то, сколь выигрывает произведение, когда «стиль изображенного» соответствует «стилю самого изображения» [Рёскин, 1900, с. 236]. Аналогичного принципа придерживался и Рерих, в том числе, при создании картинных рам.

Изучение сохранившихся памятников, писем и статей Рериха, фотографий его мастерской и прижизненных выставок не оставляет сомнений в том, что художник с особым вниманием, если не сказать пристрастием, относился к вопросу картинного обрамления. Можно утверждать, что за исключением тех случаев, когда Рерих специально разрабатывал рамы для своих картин, он предпочитал изделия простого профиля, лаконичные, без декора и металлизированного покрытия обрамления, порой только из деревянных реек<sup>32</sup>. В поздние годы художник оформлял работы в узкие, не имеющие орнамента рамы, выкрашенные в темный цвет или нетонированные. В частности, их можно видеть на фотографиях Музея Н. К. Рериха в Нью-Йорке. Между тем, фотоснимки квартиры Рерихов показывают, что живопись старых мастеров из богатой семейной коллекции была одета в золоченые, богато декорированные классицистические и даже неорокайльские рамы. И это лишний раз демонстрирует, насколько избирателен был художник в выборе обрамления. «Для того, чтобы историческая картина производила впечатление, — писал Рерих, — необходимо, чтобы она переносила зрителя в минувшую эпоху» [Рерих, 1898, с. 192]. Напомним, что раме он отдавал не менее третьей части этого впечатления. Тем не менее, сегодня в ведущих российских музеях произведения Рериха экспонируются в золоченых, бронзированных, покрытых

поталью обрамлениях с декором в виде ионика, бус, закручивающихся листьев аканта, порой — с фанеровкой из дорогой древесины, а также в фабричном багете<sup>33</sup>. Невнимание специалистов к авторским рамам коснулось даже одной из тех, что изображены непосредственно на произведении. В Русском музее хранится темпера «Сеча при Керженце» — исполненный Рерихом в 1911 году эскиз занавеса к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» [Эрнст, 1918, с. 98]. Сюжет этот был близок Рериху, интересовавшемуся притчами, былинами и сказками. Позже в книге о своей экспедиции в Азию художник писал: «Среднеазиатское предание говорит о таинственном подземном народе агарти... Вспомним русское предание о таинственной чуди, ушедшей под землю от преследования злых сил. Священная легенда о подземном граде Китеже ведет в тот же тайник» [Рерих, 1974, с. 36]. Из этих строк становится ясно, почему в обрамление эскиза, написанное по его периметру, Рерих включил изображения фантастических существ с головами драконов<sup>34</sup>. Их фигурки он заимствовал с большой бляхи, найденной Нефедовым в Чердынском уезде Пермской губернии, где, по мнению дореволюционных исследователей, обитал народ чудь<sup>35</sup> [Материалы по археологии, 1899, с. 123, рис. 78; 22]. Таким образом, обрамление является не только украшением и завершением центральной композиции, но и имеет смысловую связь с ней. Однако в каталоге выставки «Николай Рерих: В поисках Шамбалы», проходившей четыре года назад в ГРМ, края «Сечи при Керженце» обрезаны ровно в такой степени, чтобы написанная темперой рама исчезла [Николай Рерих. В поисках, 2020, с. 56–57]. На самой выставке произведение экспонировалось в пластиковом багете, который частично закрывал авторское обрамление и диссонировал с ним своим классицистическим профилем со скоцией и безобразной промышленной отделкой.

В заключение отметим: рама значительно влияет на восприятие картины, поэтому изучение проблемы авторского обрамления дает возможность взглянуть на живопись Рериха сквозь призму его видения, расширяет представление о творчестве художника. Пристального внимания заслуживают как рамы, созданные по замыслу Рериха, так и те, что были только выбраны им. Хочется надеяться, что со временем в отечественных музеях принцип научности возобладает над субъективизмом сотрудников в вопросе картинного обрамления и произведения художника будут экспонироваться в соответствии с его представлением.

Сердечно благодарим Валентина Федоровича Логванева за помощь и поддержку в научной работе, а также Владимира Леонидовича Мельникова за указание отдельных, значимых для данного исследования изданий.

31 Под эклектизмом С. К. Маковский понимал обращение к искусству различных эпох и стран. Новый стиль, — писал он, — возник в эпоху «безразличного допущения всех стилей, от ложно-классического — до стилей древнего Востока» [Маковский, 1905, с. 33].

32 Раму из нетонированных узких реек можно видеть на одной из фотографий квартиры Рерихов в Петербурге.

33 Одним из редких исключений является Музей Востока, где произведения Рериха экспонируются в узких деревянных рамах.

34 Назовем другие произведения Рериха с изображенными на них обрамлениями: «Покорение Казани», 1913–1914 (Государственная картинная галерея Арме-

нии); эскиз занавеса «Бой со змеем», 1912 (Рязанский областной художественный музей); «Бой со змеем», вариант 1914 (Музей МХАТ).

35 Эта бляха изображена Рерихом вместе с другими предметами на кальке, 1900–1906 (Музей-институт семьи Рерихов).



## Библиография

- (1896). *Материалы по археологии, издаваемые Императорской археологической комиссией*. № 20: Курганы С.-Петербургской губернии в раскопках Л. К. Ивановского / Обработал для издания А. Спицын. СПб.: Тип. Главного Управления Уделов. 123 с. 19 табл., карты.
- (1898). *Отчет о деятельности Императорской Академии художеств в 1897 году*. СПб.: Типо-литография К. Биркенфельда. С. 104.
- (1899). *Материалы по археологии восточных губерний, издаваемые Императорским Московским Археологическим Обществом*. Т. III. / Под ред. Д. Н. Анучина. М.: Тип. Н. Н. Шарапова (бывш. М. Г. Волчанинова). С. 259.
- (1899). *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Т. XXVI. СПб.: Типография Акц. Общ. «Издат. дело бывшее Брокгауз–Ефрон». С. 500.
- (1899). *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Т. XXVIA. СПб.: Типография Акц. Общ. «Издат. дело бывшее Брокгауз–Ефрон». С. 960.
- (1902). *Древности Камской Чуди по коллекции Теплоуховых*. Атлас рисунков с предисловием А. А. Спицына. СПб.: Тип. В. Безобразова и Ко. 70 с. XL табл.
- (1902). *Художественные сокровища России*. СПб.: Издательство Императорского Общества поощрения художеств № 6.
- (1903). *Каталог выставки картин, этюдов и рисунков: Н. К. Рерих*. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильбор. С. 14.
- (1903). *Мир искусства*. № 5–6.
- (1916). *Рерих: Текст Ю. К. Балтрушайтиса, А. Н. Бенуа, А. И. Гидони, А. М. Ремизова и С. П. Яремича. Десять сказок и притч Н. К. Рериха*. Художественная редакция В. Н. Левитского. Петроград: Свободное искусство. С. 239.
- (2004). *Николай Рерих в русской периодике: 1891–1918*. Вып. I: 1891–1901. СПб.: ООО «Фирма Коста». С. 416.
- (2004). *Николай Рерих в русской периодике: 1891–1918*. Вып. II: 1902–1906. СПб.: ООО «Фирма Коста». С. 560.
- (2004). *Николай Рерих в русской периодике: 1891–1918*. Вып. III: 1907–1909. СПб.: ООО «Фирма Коста». С. 560.
- (2005). *Одеть картину. Художественные рамы в России XVIII — начала XX века: Каталог выставки / Авт. статей и комм. О. А. Лысенко*. СПб.: Palace Edition. С. 168.
- (2007). *Николай Рерих в русской периодике: 1891–1918*. Вып. IV: 1910–1912. СПб.: ООО «ИПК „Фирма Коста“». С. 584.
- (2007). *Николай Рерих в русской периодике: 1891–1918*. Вып. V: 1913–1918. СПб.: ООО «ИПК “Фирма Коста”», 2007. С. 704.
- (2011). *Переписка Н. К. Рериха с В. В. Стасовым (1897–1904 гг.)*. М.: Директ-Медиа. [Электронное издание]. 67 с.
- (2012). *Художественные произведения Н. К. Рериха в русских и зарубежных изданиях: 1894–1920*. Иллюстрированный каталог / Авт.-сост. А. П. Соболев. СПб.: Коста. С. 180.
- (2014). *Картина и рама. Диалоги: Каталог выставки / Науч. ред. Т. Л. Карпова*. М.: Государственная Третьяковская галерея. С. 436.
- (2020). *Николай Рерих. В поисках Шамбалы: Каталог выставки / Науч. ред. Е. Петрова*. СПб.: Palace Editions. С. 160.
- Гидони, А. (1915)**. *Творческий путь Рериха // Аполлон*. Апрель–май. № 4–5. С. 1–34.

- Ким, Е. В. (2015)**. *В. В. Верещагин и ростовский резчик М. Д. Левозоров: к истории сотрудничества / Рама как объект искусства*. Материалы научной конференции // Науч. ред. Т. Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея. С. 155–168.
- Князева, В. П. (1963)**. *Николай Константинович Рерих: 1874–1947*. Л. — М.: Искусство. С. 114.
- Лысенко, О. (2017)**. «Без рам... не посылайте на выставки» //Василий Верещагин: каталог выставки / Науч. ред. Е. Н. Петрова. СПб.: Palace Editions. С. 23–33.
- Лысенко, О. А. (2005)**. *К вопросу об истории создания художественных рам в России в XIX веке по документам Придворной Его Императорского Величества Конторы // Страницы истории отечественного искусства XVI–XX века*. Вып. XII / Науч. ред. Е. Н. Петрова. СПб.: Государственный Русский музей. С. 108–114.
- Лысенко, О. А. (2020)**. *Проблема авторского обрамления в искусстве авангарда и супрематические рамы Н. Суетина // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей*. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова. СПб.: НП-Принт. С. 484–496.
- Лысенко, О. А. (2022)**. «Древнеславянская» рама И. П. Ропета (К вопросу об атрибуции рамы картины И. Е. Репина «Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве») // Третьяковские чтения 2020: Материалы отчетной научной конференции / Науч. ред. Т. А. Юдкевич. М.: Государственная Третьяковская галерея. С. 107–116.
- Лысенко, О. А. (2022)**. *Знаменитые рамы: Картины тоже нуждаются в украшении*. М.: Паулсен. С. 136.
- Маковский, С. (1905)**. *Изделия мастерских кн. М. Кл. Тенишевой // Талашкино*. Изделия мастерских кн. М. Кл. Тенишевой. СПб.: Издание «Содружества». С. 27–65.
- Маточкин, Е. П. (1998)**. *К 100-летию «Гонца»*. URL: <https://reih.org/library/5069> (дата обращения: 05.01.2025).
- Маточкин, Е. П. (2005)**. *Николай Рерих: мозаики, иконы, росписи, проекты церквей*. Самара: Издательский дом «Агни». С. 200.
- Маточкин, Е. П., Мельников, В. Л. (2000)**. *Идолы в произведениях Н. К. Рериха // Рериховские чтения*. Материалы конференции 3–6 ноября 1997 г. Новосибирск: Сибирское Рериховское общество. С. 165–184.
- Мельников, В. Л. (2009)**. *Пантеон древнего искусства. К 100-летию первых персональных выставок Н. К. Рериха // Четвертая международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие». Охрана культурных ценностей: Петербургские традиции / Отв. ред. А. А. Бондаренко, В. Л. Мельников*. СПб.: Рериховский центр СПбГУ. С. 78–182.
- Мельников, В. Л. (2011)**. *Н. К. Рерих о первых своих азиатских впечатлениях // Грани эпохи: Этико-философский журнал*. № 56. URL: <http://www.facets.ru/articles11/4609.htm> (дата обращения: 29.01.2025).
- Мокроусова, Е. (2016)**. «Богатырский фриз» из дома Бажанова в Петербурге. Переписка архитектора Павла Алешина с Николаем и Борисом Рерихами. Одесса: Астропринт. С. 23.
- Моряхина, К. В. (2014)**. *К вопросу о классификации легенд о Пермской чуди // Труды Камской археолого-этнографической экспедиции*. Вып. 9. Пермь. С. 81–86.
- Мудрогель, Н. А. (1962)**. *Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее*. Воспоминания. Л.: Художник РСФСР. 208 с.

## Список иллюстраций

- Ил. 1.** Н. К. Рерих за работой над картиной «Гонец. Восста род на род». 1897. Источник изображения — URL: <https://dombusin.livejournal.com/192278.html> (дата обращения: 13.04.2025)
- Ил. 2.** Н. К. Рерих. «Гонец. Восста род на род». 1897. Холст, масло. 124,7×184,3. Рама создана по замыслу Н. К. Рериха. 1897. Дерево, резьба, рогожа, песок, краска, твореное золото (?). 166,6×227,2×6. ГТГ, Москва. Источник изображения — URL: <https://gallery.facets.ru/show.php?id=232&size=0&file=01> (дата обращения: 17.04.2025)
- Ил. 3.** В. В. Верещагин. Отставной дворецкий. 1888. Холст, масло. 47×32. Рама создана по замыслу художника в мастерской М. Д. Левозорова, Ростов Великий. 1888. Дерево, резьба, левкас, комбинированное золочение. 66,2×57×9,5. ГРМ, Санкт-Петербург. Источник изображения — Лысенко, О. (2022). *Знаменитые рамы: Картины тоже нуждаются в украшении*. М.
- Ил. 4.** Выставка Н. К. Рериха в помещении «Современного искусства». Фрагмент экспозиции. 1903. Источник изображения — Рерих. Петроград, 1916
- Ил. 5.** Трехстворчатый книжный шкаф. По рисунку Н. К. Рериха. Мастерская княгини М. К. Тенишевой в Талашкино. 1904–1905. Источник изображения — (1905). *Талашкино. Изделия мастерских кн. М. Кл. Тенишевой*
- Ил. 6.** Н. К. Рерих. Зловещие. 1901. Холст, масло. 104×233,5. Рама создана по замыслу Н. К. Рериха в мастерской А. Жесея. 1901–1902. Дерево, гипс, продавливание, краска, бронзовая пудра. 140×270×7,5. ГРМ, Санкт-Петербург. Источник изображения — Лысенко, О. (2022). *Знаменитые рамы: Картины тоже нуждаются в украшении*. М.
- Ил. 7.** Выставка Н. К. Рериха в помещении «Современного искусства». Фрагмент экспозиции. 1903. Источник изображения — Рерих. Петроград, 1916
- Ил. 8.** Н. К. Рерих. Заморские гости. Эскиз композиции. 1900–1901. Бумага, гуашь, тушь, перо, бронзовая краска. 16,6×20,3. ГРМ, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/drawings/r-1940/index.php> (дата обращения: 17.04.2025)



## References

- (1902). *Antiquities of the Kama Chud according to the Teploukhovs' collection*. Atlas of drawings with a preface by A. A. Spitsyn. Saint Petersburg: V. Bezobrazov i Ko Publ. [In Russ.]
- (1899). *Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary*. Vol. XXVI. SPb.: Tipografiya Aktsionernogo Obshchestva "Izdat. delo byvsheye Brokgauz–Yefron". [In Russ.]
- (1899). *Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary*. Vol. XXVIA. SPb.: Tipografiya Aktsionernogo Obshchestva "Izdat. delo byvsheye Brokgauz–Yefron". [In Russ.]
- Ernst, Sergey (1918)**. *N. K. Roerich*. Petrograd: Obshchina Sv. Yevgenii Publ. [In Russ.]
- Gidoni, Alexander (1915)**. *The creative path of Roerich* // Apollon. April–May, No. 4–5. Pp. 1–34. [In Russ.]
- (2014). *Painting and Frame. Dialogues*. Exhibition Catalogue. T. L. Karpova (ed.). Moscow: Moscow: State Tretyakov Gallery Publ. [In Russ.]
- (1903). *Catalogue of the exhibition of paintings, sketches and drawings: N. K. Roerich*. Saint Petersburg: Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'bor Publ. [In Russ.]
- (2012). *Artistic works by N. K. Roerich in Russian and foreign publications: 1894–1920: Illustrated catalogue* / Avtor-sost. A. P. Sobolev. Saint Petersburg: Kosta Publ. [In Russ.]
- (1902). *Artistic Treasures of Russia*. No 6. [In Russ.]
- Kim, Elena (2015)**. *V. V. Vereshchagin and Rostov carver M. D. Levozorov: to the history of co-operation* / Rama kak ob"yekt iskusstva: Materials of the scientific conference // Ed. T. L. Karpova. Moscow: State Tretyakov Gallery Publ. Pp. 155–168. [In Russ.]
- Knyazeva, Valentina (1963)**. *Nikolay Konstantinovich Roerich: 1874–1947*. Leningrad–Moscow: Iskusstvo Publ. [In Russ.]
- Lysenko, Oksana (2022)**. *"Old Slavic" frame by I. P. Ropet (On the issue of attribution of the frame of I. E. Repin's painting "Reception of the volost elders by Emperor Alexander III in the courtyard of the Petrovsky Palace in Moscow")* / Tret'yakovskiy chteniya 2020: Materials of the reporting scientific conference // Ed. T. A. Yudkevich. Moscow: State Tretyakov Gallery. Publ. Pp. 107–116. [In Russ.]
- Lysenko, Oksana (2005)**. *On the history of the creation of artistic frames in Russia in the 19th century according to the documents of the Court Office of His Imperial Majesty / Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva XVI–XX veka*. Issue 12 // Ed. E. Petrova. Saint Petersburg: State Russian Museum Publ. Pp. 108–114. [In Russ.]
- Lysenko, Oksana (2017)**. *"Without frames... do not send to exhibitions"* / Vasily Vereshchagin: exhibition catalogue // Ed. Ye. Petrova. Saint Petersburg: Palace Editions Publ. Pp. 23–33. [In Russ.]
- Lysenko, Oksana (2020)**. *The Problem of Author's Framing in Avant-garde Art and Suprematist Frames of N. Suetin* / Collection of scientific articles. Issue 10 // Ed. A. V. Zakharova, S. V. Mal'tseva, Ye.YU. Stanyukovich-Denisova. Lomonosov Moscow State University. Saint Petersburg: NP-Print Publ. Pp. 484–496. [In Russ.]
- Lysenko, Oksana (2022)**. *Famous Frames: Paintings Need Decoration Too*. Moscow: Paulsen Publ. [In Russ.]
- Makovskiy, Sergey (1905)**. *Products from the workshops of Princess M. Kl. Tenisheva* / Talashkino. Izdeliya masterskikh kn. M. Kl. Tenishevoy. Saint Petersburg: "Sodruzhestvo" Publ. Pp. 27–65. [In Russ.]
- (1896). *Materials on archeology, published by the Imperial Archaeological Commission*. No. 20: Burial mounds of the St. Petersburg province in the excavations of L. K. Ivanovsky.

Edited for publication by A. Spitsyn. Saint Petersburg: Glavnoe Upravleniye Udelov Publ. [In Russ.]

(1899). *Materials on the Archeology of the Eastern Provinces, published by the Imperial Moscow Archaeological Society*. Vol. 3. D.N. / Ed. Anuchin. Moscow: N. N. Sharapov Publ. [In Russ.]

**Matochkin, Eugene. (1998)**. *On the 100th Anniversary of the "Messenger"*. URL: <https://rerih.org/library/5069> (date of access 05.01.2025). [In Russ.]

**Matochkin, Eugene; Mel'nikov, Vladimir (2000)**. *Idols in the works of N. K. Roerich* / Rerikhovskiy chteniya. Materialy konferentsii 3–6 noyabrya 1997 g. Novosibirsk: Sibirskoye Rerikhovskoye obshchestvo Publ. Pp. 165–184. [In Russ.]

**Matochkin, Eugene (2005)**. *Nicholas Roerich: mosaics, icons, paintings, church projects*. Samara: Agni Publ. [In Russ.]

**Mel'nikov, Vladimir (2011)**. *N. K. Roerich about his first Asian impressions* / Grani epokhi: Etiko-filosofskiy zhurnal. No 56. URL: <http://www.facets.ru/articles11/4609.htm> (access date: 29.01.2025). [In Russ.]

**Mel'nikov, Vladimir (2009)**. *Pantheon of Ancient Art*.

*On the 100th Anniversary of the First Personal Exhibitions of N. K. Roerich* / Chetvertaya mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Rerikhovskoye naslediyе». Okhrana kul'turnykh tsennostey: Peterburgskiy traditsii // Ed. A. A. Bondarenko, V. L. Mel'nikov. Saint Petersburg: Rerikhovskiy tsentr SPbGU Publ. Pp. 78–182. [In Russ.]

(1903). *The World of Art*. No 5–6. [In Russ.]

**Mokrousova, Elena (2016)**. *"Bogatyr Frieze" from Bazhanov's House in St. Petersburg. Correspondence of the architect Pavel Aleshin with Nicholas and Boris Roerich*. Odessa: Astroprint Publ. [In Russ.]

**Moryakhina, Christina (2014)**. *On the classification of legends about the Perm Chud* / Trudy Kamskoy arkheologo-etnograficheskoy ekspeditsii. Issue 9. Perm', 2014. Pp. 81–86. [In Russ.]

**Mudrogel', Nikolay (1962)**. *Fifty-eight years in the Tretyakov Gallery. Memories*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. [In Russ.]

(2020). *Nicholas Roerich. In Search of Shambhala: Exhibition Catalogue*. Ye. Petrova (ed.). Saint Petersburg: Palace Editions. [In Russ.]

(2004). *Nicholas Roerich in Russian periodicals: 1891–1918*. Issue 1: 1891–1901. Saint Petersburg: OOO "Firma Kosta" Publ. [In Russ.]

(2004). *Nicholas Roerich in Russian periodicals: 1891–1918*. Issue 2: 1902–1906. Saint Petersburg: OOO "Firma Kosta" Publ. [In Russ.]

(2004). *Nicholas Roerich in Russian periodicals: 1891–1918*. Issue 3: 1907–1909. Saint Petersburg: OOO "Firma Kosta" Publ. [In Russ.]

(2007). *Nicholas Roerich in Russian periodicals: 1891–1918*. Issue 4: 1910–1912. Saint Petersburg: OOO IPK "Firma Kosta" Publ. [In Russ.]

(2007). *Nicholas Roerich in Russian periodicals: 1891–1918*. Issue 5: 1913–1918. Saint Petersburg: OOO IPK "Firma Kosta" Publ. [In Russ.]

(2005). *Dressing a Picture. Artistic Frames in Russia in the 18th — Early 20th Century*. Exhibition Catalogue / Articles and comments by O. A. Lysenko. Saint Petersburg: Palace Edition Publ. [In Russ.]

(1898). *Report on the activities of the Imperial Academy of Arts in 1897*. Saint Petersburg: Typo-lithography of K. Birkenfeld. [In Russ.]

(2011). *Correspondence of N. K. Roerich with V. V. Stasov (1897–1904)*. Moscow: Direct-Media Publ. [Electronic publication]. [In Russ.]

**Roerich, Nicholas (1974)**. *Altai — Himalayas*.

Preface B. G. Gafurov. Afterword A. P. Okladnikov. Moscow: Mysl Publ. [In Russ.]

**Roerich, Nicholas (1898)**. *Art and Archaeology* / Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost. December, No. 3. Pp. 185–194. [In Russ.]

**Roerich, Nicholas (1899)**. *Art and Archaeology (end of article)* / Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost. January–February, No. 4–5. Pp. 251–266. [In Russ.]

**Roerich, Nicholas (1905)**. *The Stone Age on Lake Piro*s. Saint Petersburg: I. N. Skorokhodov Publ. [In Russ.]

**Roerich, Nicholas (1899)**. *The non-artistic of our art stores* / Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost. August, No 11. Pp. 914–918. [In Russ.]

**Roerich, Nicholas (1903)**. *Some antiquities of the Derevskaya and Bezhetskaya pyatinas*. Saint Petersburg: I. N. Skorokhodov Publ. [In Russ.]

**Roerich, Nicholas (1899)**. *Some antiquities of the Shelon Pyatina and Bezhetsk End. With drawings by the author*. Saint Petersburg: I. N. Skorokhodov Publ. [In Russ.]

(1916). *Roerich: Text* by Yu. K. Baltrushaytis, A. N. Benua, A. I. Gidoni, A. M. Remizov i S. P. Yaremich. Ten Tales and Parables of N. K. Roerich. V. N. Levitskiy (ed.). Petrograd: Svobodnoye iskusstvo Publ. [In Russ.]

**Roerich, Nicholas (1936)**. *Gates to the Future*. Riga: Uguns Publ. [In Russ.]

**Reskin, John (1900)**. *Art and Reality (Selected Pages)*. Translated by O. M. Solov'yeva Moscow: Tipo-lit. T-va I. N. Kushnerov i Ko. [In Russ.]

**Rybakov, Boris (1987)**. *Paganism in Ancient Rus'*. Moscow: Nauka Publ. [In Russ.]

**Shcherbatov, Sergey kn. (2000)**. *An artist in a bygone Russia*. Moscow: Soglasiye Publ. [In Russ.]

**Solov'yeva, Svetlana (2014)**. *Ilya Repin. Reception of volost elders by Emperor Alexander III in the courtyard of the Petrovsky Palace in Moscow*. Moscow: Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya Publ. [In Russ.]

**Teploukhov, F.A. (1893)**. *Antiquities of the Perm Chud in the form of fabulous people and animals* / Permskiy kray: Sbornik svedeniy o Permskoy gubernii, izdavayemyye Permskim gubernskim statisticheskim komitetom // Ed. D. Smyshlyayev. Vol. II. Perm': Tip. Gubernskoy zemskoy uprav. Pp. 1–74. [In Russ.]