

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo
Текст и образ. От античности к современности
a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

«Картина и рама». На основе материалов выставки Государственной Третьяковской Галереи

Svetlana Soloveva

State Institute of Art Studies, State Tretyakov Gallery, Russia

Abstract This report is based on the collection of the State Tretyakov Gallery, and it concerns interaction between pictures and frames. Sometimes frames contain texts on their own plane. Texts affect the perception of the image, amplifying viewer's emotions. Quoting texts on frames is not a new technique but in Russia of the second half of the XIX century it acquires national characteristics. This report deals with two groups of examples: pictures and frames created by the state order and those made according to the author's idea. Presented examples show the importance and inseparability of the 'union' of frames with the paintings. The report underlines the importance of conservation and restoration of author's frames in order to keep the ability of paintings and frames to dialogue.

Keywords Frame. Quotation. Author's frame. Text and image. Interaction between a picture and a frame.

Содержание 1 Выставка «Картина и рама. Диалоги». – 2 Рамы, влияющие на формирование живописного образа у зрителя. Отличия в декоре при отражении личной авторской позиции и позиции государства. – 2.1 Государственные заказы на картины в рамках с текстовыми цитатами. – 2.2 Авторский замысел и авторские рамы (на примере обрамлений картин В.В. Верещагина). – 3 Заключение.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 2

ISBN [ebook] 978-88-6969-362-5 | ISBN [print] 978-88-6969-363-2

Open access

Submitted 2019-10-01 | Published 2019-11-25

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-362-5/006

1 Выставка «Картина и рама. Диалоги»

В 2014 году в Третьяковской галерее прошла выставка «Картина и рама. Диалоги», где я была помощником куратора. Доклад посвящен этой выставке и построен на материале коллекции Третьяковской галереи. Он содержит несколько примеров рам, созданных во второй половине XIX века в России, оригинальные тексты на которых позволяют полнее раскрыть идею произведения.

Рассмотрим две группы примеров: картины, созданные по государственному заказу и авторские полотна, сопровождаемые цитатами на рамах.

2 Рамы, влияющие на формирование живописного образа у зрителя. Отличия в декоре при отражении личной авторской позиции и позиции государства

2.1 Государственные заказы на картины в рамках с текстовыми цитатами

Государственные заказы, как правило, были связаны с императорской семьей, утверждались Министерством Императорского двора и были четко регламентированы. Константину Маковскому, которого самодержец Александр II при жизни называл «мой живописец», пришлось с натуры написать и его посмертный портрет. Художнику, лично знавшему царя, тяжело дались эти два часа работы. Раму произведения *Александр II на смертном одре*¹ венчает императорская корона, в картушах содержатся даты рождения и смерти правителя,² оплетенные ветвями лавра (символа славы). На раме перечислены основные реформы периода правления Александра II [илл. 1]. Его называли «Царем-освободителем» за то, что в 1861 году он отменил в России крепостное право и, кроме того, вступился за славянские народы в Русско-турецкой войне 1877-1878 гг. на Балканах. Император был взорван народовольцами 1 марта 1881 года. В этот день он одобрил проект конституции России – страна готовилась стать Конституционной монархией.

Траурная рама выполнена в мебельной мастерской Тилиа и содержит надписи: «Освобождение славян», «Свобода печати», «Гласный суд», «Земство», «Всеобщая воинская повинность»,

¹ Константин Маковский, *Александр II на смертном одре* (1881), Государственная Третьяковская Галерея

² «Родился 17 апреля 1818 г.» и «Убит 1 марта 1881 г.».



Иллюстрация 1 Константин Маковский. *Александр II на смертном одре*. 1881. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Освобождение крестьян». Без рамы – это просто посмертный портрет; в раме – символ целой эпохи. На стенах храма Спаса на Крови в Санкт-Петербурге, построенном на месте взрыва, на 20 памятных досках повторяются похожие надписи. Идее создания храма – увековечить память об эпохе правления Александра II – близка идея оформления его посмертного портрета.

Сосмертью Александра II на престол вступает его сын Александр III. Внутриполитический курс резко меняется. В России наступает новый исторический период. Министерство Императорского двора заказывает Илье Репину картину с изображением эпизода из коронационных торжеств. Утверждается не только сюжет и композиция полотна, но и декор его рамы. Картина *Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве* была заказана художнику в 1884 году и окончена в 1886. Рама выполнена предположительно столярами Императорского Эрмитажа. В документах, связанных с ее перевозкой и монтажом, упоминаются представители династии столяров и реставраторов Сидоровых. Репин сожалел, что рама создана не по его авторским эскизам. Он был против текста речи императора в картуше



Иллюстрация 2 Илья Репин. Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве. 1886. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

рамы. Между тем он не отрицал влияния слов императора на ход истории: «Слова, сказанные в той речи, известны, и им суждено было сделать весьма реальный поворот во всей русской жизни, который мы не можем отрицать... С этим начинается другое время и другие песни...» (Репин 1949, 92).³ Но сюжет картины, декор и цитата на раме были выбраны вовсе не случайно. Они акцентировали внимание на обращении императора к самому многочисленному слою населения – крестьянам. Народная поддержка была необходима Александру III, начало правления которого ознаменовалось усилением самодержавной власти. 15 мая 1883 года представители народа впервые приняли участие в коронационном шествии в Успенском соборе Московского Кремля, при этом «одних волостных старшин⁴ было более 200 человек» (Кривенко, 1899, 1: 130) [илл. 2].

³ Илья Ефимович Репин - Владимиру Васильевичу Стасову. 24.12.1885 г.

⁴ Волостной старшина - глава Волостного схода, органа местного крестьянского самоуправления, избирался из представителей крестьянского сословия. Основной его обязанностью было объявлять крестьянам своей волости вновь принятые государственные законы и следить за их исполнением. Таким образом, волостной старшина являлся связующим звеном в цепочке император - народ - император.

Сюжетом картины является встреча императора с волостными старшинами (представителями народа). На коронационных торжествах присутствовали старшины со всех областей России,⁵ для которых был устроен праздничный обед. «Столы для сельских гостей раскинуты были под белыми шатрами на площади Петровского дворца. Перед каждым прибором лежала роспись блюд, на которой под красивой виньеткой, изображающей княжеский пир, крестьян с хлебом-солью в руках, племена, населяющие Россию, в национальных одеяниях, и виды Москвы, было напечатано: «Роспись блюд стола Царского. Старшинский обед 21 мая 1883 года» (Кривенко, 1899, 1: 147). Александр III во время встречи со старшинами произнес речь о незыблемости самодержавия. Фрагмент этой речи воспроизведен в картуше рамы.⁶ Композиция полотна выстроена так, что зритель включается в круг старшин, стоящих перед императором. Цитата на раме «озвучивает» слова Александра III, глубже погружая в реальность происходящего на полотне. Рама украшена гербами 25 областей России,⁷ откуда прибыли старшины, и представляет собой стилизацию Большого герба Российской империи.⁸ Текст речи императора, обрамленный подобным образом, возводится в ранг государственного документа – манифеста о незыблемости самодержавия.⁹

5 Двенадцать крестьян, в том числе и старосту Коробовских белопащев, как представителя потомков Ивана Сусанина, допустили присутствовать в Успенском соборе во время венчания на царство и миропомазания, чего ранее никогда не происходило.

6 «Я очень рад еще раз видеть вас; душевно благодарю за ваше сердечное участие в торжествах Наших, к которым так горячо отнеслась вся Россия. Когда вы разъедетесь по домам, передайте всем Мое сердечное спасибо, следуйте советам и руководству ваших предводителей дворянства и не верьте вздорным и нелепым слухам и толкам о переделах земли, даровых прирезках и тому подобному. Эти слухи распускаются Нашими врагами. Всякая собственность, точно также, как и ваша, должна быть неприкосновенна. Дай Бог вам счастья и здоровья».

7 Включая герб Москвы в составе Малого Герба Российской империи, венчающего раму.

8 Большой Герб Российской империи был утвержден Александром III в 1882 году и с этого момента считался личным гербом императора. Подробное описание герба имелось в «Своде основных государственных документов Российской Империи».

9 «Манифестом о незыблемости самодержавия» называют высочайший Манифест от 29 апреля 1881 «О призыве всех верных подданных к служению верой и правдою Его Императорскому Величеству и Государству, к искоренению гнусной крамолы, к утверждению веры и нравственности, доброму воспитанию детей, к истреблению неправды и хищения, к водворению порядка и правды в действии учреждений России» (Опубликован в газете *Правительственный вестник* от 30.07.1881, 93: 1. Текст манифеста подготовлен К.П. Победоносцевым, обер-прокурором Правительствующего синода. Это один из первых официальных документов, подписанных Александром III после смерти его отца, где молодой император, говорил об изменении внутренней политики государства и подтверждал свою верность теории «Официальной народности».

Картина без рамы – это живописная жанровая сцена с участием императора. Рама придает полотну имперский акцент – зритель ощущает величие и мощь многонациональной России, ее территориальную протяженность, сплоченность ее народов, ее мировое значение. Полотно утверждает три постулата правления Александра III: «Православие. Самодержавие. Народность».¹⁰

2.2 Авторский замысел и авторские рамы (на примере обрамлений картин В.В. Верещагина)

Тот же прием цитирования, но в основном для выражения личностных переживаний, часто использует Василий Верещагин. «Пусть значится, что картина мыслит и говорит», – пишет художник. Авторская позиция иногда напрямую, иногда в ироничной форме, проступает в текстовых фрагментах. Рамы Верещагина цитируют литературные или богословские произведения, прямую речь героев полотна. Иногда цитаты отсылают к комментариям художника в каталогах выставок и текстам его новелл, написанных по мотивам реально произошедших с автором событий.

По периметру рамы от уничтоженного художником полотна *Забывтый*,¹¹ размещен куплет русской народной песни «Уж как пал туман на сине море». Это прямая речь умирающего солдата, просящего сообщить своей молодой жене, что он к ней больше не вернется [илл. 3].

Художник сжигает картину, сюжет которой возмущает армейское командование. *Забывтый* относится к Туркестанской серии, целиком купленной Павлом Третьяковым.¹² Расстроенный коллекционер вставляет фотографию полотна в сохранившуюся резную авторскую раму и так экспонирует в галерее. Зритель, приближаясь к полотну, словно «слышит» знакомый мотив и последние слова убитого, размещенные на раме. Так художник воздействует не только на зрительные, но и на слуховые ассоциации. Эффект, производимый живописью, многократно усиливался. В настоящее время, благодаря хранителю Алле

¹⁰ Автором теории «Официальной народности», возникшей в правление Николая I, является граф С.С. Уваров. Основные ее положения: «Православие, самодержавие, народность» составляют антитезу девизу Французской Революции «Свобода, равенство, братство». Александр III после гибели своего либерального отца принимает решение вернуться к этой теории в управлении государством, чтобы сохранить его целостность и единство.

¹¹ Василий Верещагин, *Забывтый* (1872).

¹² В Туркестанскую серию вошли 13 картин, 81 этюд, 133 рисунка. Одним из условий Верещагина была продажа всей серии целиком. Третьяков приобрел ее за 92000 руб. серебром, что было беспрецедентно высокой ценой.



Иллюстрация 3 Экспозиция Городской художественной галереи Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых. Зал №12 с репродукцией картины Василия Верещагина *Забитый* (1872, уничтожена автором). Фото. 1900. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи, Москва

Гарибян, в фонде рам Третьяковской галереи находится часть этой рамы с текстом и фотографией картины. Цитата от первого лица, по мнению искусствоведа Олега Тарасова, ассоциируется у зрителя с могильной эпитафией,¹³ чем перекликается с текстом на раме еще одного произведения Верещагина – *Смертельно раненный*.¹⁴

«Ой, убили братцы!.. убили!... ой, смерть моя пришла!» – взывает рама. Верещагин был свидетелем сцены, запечатленной на полотне. Он сдерживал оборону крепости города Самарканд (в Российской области Туркестан) в числе пятисот русских солдат, впоследствии даже получив за это орден. В крепости остались в основном раненые, не ушедшие в поход с основным войском. Двадцать тысяч воинов Бухарского ханства напали на крепость (цифры приведены по архивным данным). В первый же день художник стал свидетелем смертельного ранения солдата, оборонявшего ворота. Несчастный еще бежал по инерции, осознавая свою

¹³ Подробнее об этом Тарасов 2011, 464.

¹⁴ Василий Верещагин, *Смертельно раненный* (1873), Государственная Третьяковская Галерея.



Иллюстрация 4 Василий Верещагин. *Смертельно раненный*. 1873. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

неминуемую смерть. Художника так поразило это первое в его жизни столкновение со смертью, что он подробно описал сцену гибели солдата в одной из своих книг (Верещагин 1894, 11), а на раму картины *Смертельно раненный* вынес реально звучавшие в тот момент слова умирающего, словно навеки повисшие в воздухе. Художник заставлял зрителя «слышать» их и ощущать себя участником происходящего на картине действия [илл.4].

Самый ранний пример вынесения текста на раму произведения Верещагина – багет этюда для картины *Самаркандский зиндан* (подземная тюрьма в Самарканде)¹⁵ из Туркестанской серии. Он

15 Василий Верещагин, *Самаркандский зиндан* (1867-68), Государственная Третьяковская Галерея. Сама картина в 1920-е годы была передана в музей



Иллюстрация 5 Василий Верещагин. *Самаркандский зиндан (подземная тюрьма)*. 1867-1868. Этюд для одноименной картины 1873 года (передана из Третьяковской галереи в музей Узбекистана). Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

содержит надпись на арабском языке, переведенную для нас в 2018 году Ефимом Резваном: «Только Аллах великий и только Аллах высокий». Это высказывание из мусульманской богословской литературы, встречающееся в тафсирах (толкованиях к Корану). Очевидно, сначала художник «видел» на рамах Туркестанской серии арабские надписи, но в итоге заменил их на надписи на русском языке, поскольку хотел донести смысл своих полотен прежде всего для соотечественников.

На картине *Самаркандский зиндан* изображены узники подземной тюрьмы, куда художник лично спускался, освобождая военнопленных. В темных, сырых, смрадных зинданах

Узбекистана.

томились местные преступники и пленные русские солдаты. По воспоминаниям художника, русских военнопленных держали в зинданах, пока они не переходили из православия в мусульманство. Многие солдаты отказывались менять православную веру – тогда их ждала смерть. Возможно, надпись на раме цитирует основной довод о необходимости смены веры – с позиции воинов Бухарского ханства. С приходом русских в Среднюю Азию в XIX веке зинданы были засыпаны землей [илл. 5].

О тех же военных событиях в Туркестане повествует и живописная серия *Героическая поэма «Варвары»*.¹⁶ Художник уподобил ее последовательному рассказу в картинах. Переходя от одного полотна к другому зритель «читал» их, как книгу. Этому способствовали и тексты на рамах, выполненные, очевидно, мастерами-рамщиками Мюнхена (Ludwig Carl Buchner; J.F. Radspieler), где художник работал над Туркестанской серией, а позднее – Парижа (Lui Lutti).¹⁷ Даже авторское название происходит из регистра литературных явлений. Сам автор называл семь картин серии «главами» «поэмы». Параллельно живописной серии существовали самостоятельные литературные произведения, описывающие те же события и места. Литература и живопись «обрамляли» и дополняли друг друга. Картина словно заключалась в «рамку» из нескольких текстов. Зритель переключал внимание с сюжета полотна на текст, помещенный на раме, затем – на текст каталога, в итоге обращаясь к законченному литературному произведению. Это позволяло заинтересовавшемуся человеку последовательно узнавать новые подробности о войне Бухарского ханства с Россией в конце 1860-х годов.

Два полотна из серии *«Варвары»: Торжествуют и У гробницы святого – благодарят всевышнего* содержат на рамах парафраз изречения из Корана: «Нет Бога, кроме Бога и Магомет пророк его...». На первом изображена центральная площадь Регистан (в переводе с арабского «место, посыпанное песком») в Самарканде. На фоне величественного здания медресе

¹⁶ Василий Верещагин, *Героическая поэма «Варвары»: Высматривают* (1873), Государственная Третьяковская Галерея; *Нападают врасплох* (1871), Государственная Третьяковская Галерея; *Окружили-преследуют* (1872 – уничтожена автором); *Представляют трофеи* (1872), Государственная Третьяковская Галерея; *Торжествуют* (1872), Государственная Третьяковская Галерея; *У гробницы святого – благодарят всевышнего* (1873), Государственный музей изобразительных искусств и архитектуры, Анкара; *Апофеоз войны* (1871), Государственная Третьяковская Галерея. «Варвары» входят в «Туркестанскую серию» работ художника, выполненную в Мюнхене по мотивам поездки в Российский Туркестан.

¹⁷ При чем Рэдспиллер и Лути изготавливали для художника как раз рамы с текстами.

Шир-Дор («имеющее львов») жители Бухарского ханства празднуют победу над русским войском. На среднем плане полотна на шестах виднеются отрубленные головы солдат. По свидетельству художника, Бухарский эмир назначал своим воинам плату за каждую отрубленную голову врага. В качестве оплаты, например, мог выступать красивый бухарский халат. Сначала воины показывали отрубленные головы эмиру, который утверждал день благодарения Аллаха. В этот день «трофеи», по словам Верещагина, представлялись уже на показ народу. *Торжествуют. Так повелевает Бог и Нет Бога, кроме Бога* – гласит надпись на раме. Очевидно, в Самарканде у живописца был хороший переводчик с арабского языка, разъяснявший ему смысл арабских надписей на зданиях. Так надписи на стенах и дверях Шир-Дор,¹⁸ изображенного на заднем плане картины *Торжествуют*, сильно перекликаются с надписями на ее раме.

Полотно *У гробницы святого – благодарят всевышнего* изображает бухарских воинов, поклоняющихся гробнице полководца Тамерлана, основателя воинственной Империи Тимуридов. Гробница находилась в мавзолее Гур-Эмир в Самарканде и была местом паломничества мусульман. Надпись на раме «Хвала тебе, Богу войн... Нет Бога, кроме Бога... Нет Бога, кроме Бога...», перекликается с надписью на раме *Торжествуют*.

Для художника было «варварством» и «дикостью», оправдание жестокости религией. Видимо, поэтому рамы цикла «*Варвары*» цитируют высказывания из Корана и его толкований. Но являясь противником войны вообще (Верещагин 1990, 206),¹⁹ художник в своей статье о «Туркестанской серии» советует критику Владимиру Стасову отметить

Обращение обеих воюющих сторон к 'единому Богу' [выделено автором], [...] обращения, дополняющие своим трагикомическим эффектом впечатление картин, но натуральные и верные столько же для Азии, сколько и для просветленной Европы. (Верещагин 1981, 31-2)²⁰

Здесь же художник советует критику внимательно отнестись к надписям на рамах и в каталогах, столь важным для автора.²¹

18 Например, «Слава Аллаху!».

19 Художник считал, что любое кровопролитие не может быть оправдано религией. «Те, кто убивают себе подобные человеческие существа сотнями тысяч, - не христиане. Те, кто [...] руководится в частной и в общественной жизни принципом «око за око и зуб за зуб», - не христиане».

20 Письмо Василия Васильевича Верещагина - Владимиру Васильевичу Стасову от середины марта 1874 г.

21 Подробнее о рамах для картин Василия Верещагина (Соловьева 2018).

Самое впечатляющее произведение поэмы «*Варвары*» – ее венец и эпилог – картина *Апофеоз войны*. Она «Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим». Так свидетельствует авторский текст на раме, декорированной орнаментом из меандра (символа вечности) и лаврового листа (символа доблести и славы). Первоначальное название картины – «Апофеоз Тамерлана». Сражавшегося в Туркестане художника поразила жестокость «наследников» этого воина, захватившего в XIV в. всю Азию и часть Европы. Проходя по завоеванным территориям, войска Тамерлана оставляли за собой горы отрубленных голов для устрашения врага. Но и в XIX веке в Бухарском ханстве сохранялась еще традиция складывать из черепов врага пирамиды. Верещагин пишет, что в подобную «пирамиду» могла попасть и его голова, как случилось с черепом знаменитого немецкого путешественника Шлагинтвейта. В процессе работы над полотном художник обобщил тему и изменил название на «Апофеоз войны». В совокупности с текстом-посвящением на раме картина создает неповторимый, ужасающий образ войны, напоминает, что любая война – это прежде всего смерть, смрад и опустошение. Слова на раме фокусируют внимание зрителя на основной «идее» полотна. Если убрать раму – это просто реалистично изображенный пейзаж. Верещагин в шутку называл его «натюрмортом». Картина в раме – целое философское произведение. Оно обращено к современникам и потомкам художника. Читая «посвящение» на раме *Апофеоза войны*, все новые и новые поколения слышат живой голос художника и принимают решение о своем будущем. Недаром власти некоторых стран²² запрещали посещение выставок Верещагина солдатам и подросткам (Верещагин 1981, 122-3) [илл. 6].²³

3 Заключение

Представленные примеры говорят о важности и нераздельности «союза» авторских рам с произведениями искусства. Цитаты на рамах акцентируют и развивают основную идею полотна,

²² Прижизненные выставки Верещагина проходили в Англии, Германии, Пруссии, Австрии, Венгрии, США, России и других странах.

²³ В 1882 году генерал Хельмут Мольтке в Берлине осудил картину Василия Верещагина *Александр II под Плевной*, считая, что немцы могут подумать, что и их «германский император также сиживал; [...] смешно императору махать саблею. Солдатам и школам запрещено было ходить гуртом на мою выставку» (Письмо Василия Васильевича Верещагина – Владимиру Васильевичу Стасову 28.03/09.04.1882).



Иллюстрация 6 Василий Верещагин. Апофеоз войны. 1871. Холст, масло.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

расширяют его границы, дополняя визуальные образы текстовыми и смысловыми. Цитирование текстов на рамах – не новый прием, но в России второй половины XIX века, в эпоху историзма и литературоцентричности, он обретает национальные особенности. Картины, созданные более века назад, каждый раз оживают для зрителя и буквально начинают «говорить» с ним на родном языке об истории своей страны. Иногда строгим «голосом» государства, а иногда – взволнованным «голосом» художника – участника исторического события или его современника. Важно сохранить эту способность картины и рамы к диалогу. Этому аспекту и была посвящена выставка в Третьяковской галерее в 2014 году, для которой были отреставрированы и соединены с картинами свыше двадцати рам, расшифрованы и переведены некоторые надписи и символы, содержащиеся на авторских рамах. Работа ведется и по сей день. Выставка повлияла на возможность публикации в каталогах ряда картин в авторских рамах. В ближайшем будущем планируется издание каталога рам из собрания Третьяковской галереи.

Библиография

- Архитектурная эпитафия Узбекистана. Самарканд. Регистан (2015). Ташкент: ИА «Uzbekistan Today».
- Брук, Яков (2004). *Василий Верещагин*. Москва: Сканрус.
- Булгаков, Федор (1905). *В.В. Верещагин и его произведения*. Санкт-Петербург: Типография А.С. Суворина.
- Василий Верещагин (1981). *Избранные письма*. Москва: Изобразительное искусство.
- Верещагин, Василий (1876). *Каталог картинам, этюдом и рисункам В.В. Верещагина*. Москва: Университетская типография (Катков).
- Верещагин, Василий (1894). *На войне в Азии и Европе. Воспоминания художника В.В. Верещагина*. Москва: Типография-литография Товарищества И.Н. Кушнерев и К.
- Верещагин, Василий (1990). «Реализм». *Повести. Очерки. Воспоминания*. Москва: Советская Россия.
- Верещагин, Василий; Третьяков, Павел (1963). *Переписка В.В. Верещагина и П.М. Третьякова. 1874-1898*. Москва: Искусство.
- Карпова, Татьяна (2001). «У истоков выставочного и музейного дизайна. Передвижники и П.М. Третьяков в роли экспозиционеров». *Русская галерея, 2*. Москва: Панорама. Наука и практика, 4-10.
- Карпова, Татьяна (2002). «Художественные принципы искусства второй половины XIX века в зеркале искусства экспозиции». *XIX век: целостность и процесс: вопросы взаимодействия искусств = сборник статей по материалам конференции* (Москва, май 2001). Москва: Пинакотека, 181-91.
- Карпова, Татьяна (2014). «Картина в раме экспозиции». *Картина и рама. Диалоги = Каталог выставки* (Москва, 10 сентября-30 ноября 2014). Москва: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 189-204.
- Карпова, Татьяна (ред.) (2014). *Картина и рама. Диалоги = Каталог выставки* (Москва, 10 сентября-30 ноября 2014). Москва: Издательство Государственной Третьяковской галереи.
- Кривенко, Василий (ред.) (1899). *Коронационный сборник с соизволения Его Императорского Величества Государя Императора. С соизволения Его Императорского Величества Государя Императора*: в 2 т. Санкт-Петербург: Типография Экспедиции Заготовления Государственных Бумаг.
- Лебедев, Андрей (1987). *Василий Васильевич Верещагин*. Москва: Художник РСФСР.
- Лысенко, Оксана (2017). «Без рам... не посылайте выставки». Афанасьева, Ирина (ред.), *Василий Верещагин. К 175-летию со дня рождения: альманах*. Санкт-Петербург: Palace Editions; Государственный Русский музей, 23-33.
- Правительственный вестник (1881). *Санкт-Петербург: Издательство Главного управления по делам печати*. 1881-07-30 (93).
- Репин, Илья (1949). *Письма И.Е. Репина*. Т. 2. Москва-Ленинград: Искусство.
- Свод законов Российской империи* (1912). Санкт-Петербург: Типография Второго отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии.

- Соловьева, Светлана (2014). «Картина И.Е. Репина «Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» как живописный эквивалент «Манифеста о незыблемости самодержавия» Александра III». *Династия Романовых – царственные покровители искусства». Сборник избранных материалов конференции в НИМ РАХ. Санкт-Петербург: Издательство НИМ РАХ.*
- Соловьева, Светлана (2014). *Картина И.Е. Репина «Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» как живописный эквивалент «Манифеста о незыблемости самодержавия» Александра III. Серия «История одного шедевра».* Москва: Издательство Государственной Третьяковской галереи.
- Соловьева, Светлана (2018). «'Говорящие' рамы Верещагина». *Василий Верещагин = Каталог выставки* (Москва, 7 марта-15 июля 2018). Москва: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 52-63.
- Стасов, Владимир (1952). «Мастерская Верещагина. (Письма из чужих краев)». Стасов, Владимир (ред.), *Избранные сочинения*: в 3 т. Москва: Искусство. URL http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1878_masterskaya_vereshagina.shtml (2019-11-19).
- Тарасов, Олег (2007). *Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве.* Москва: Прогресс-Традиция.
- Тарасов, Олег (2011). «Батальная картина и эпитафия. К вопросу о риторике обрамления в экспозициях В.В. Верещагина». *Искусствознание*, 1-2(11). Москва: Издательство Государственного института искусствознания.

