

SEPHEROT Foundation (Лихтенштейн)

Николай Суетин

Каталог собрания



Николай Суетин



Вадуц, 2012



SEPHEROT FOUNDATION (ЛИХТЕНШТЕЙН)
ДИРЕКТОР: ПИТЕР МАРКСЕР

ART BRIDGE
ПРОЕКТЫ В СФЕРЕ ИСКУССТВА
И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ
ДИРЕКТОР: АНАСТАСИЯ ДЕГТЯРЕВА

НИКОЛАЙ СУЕТИН.
SEPHEROT FOUNDATION
(ЛИХТЕНШТЕЙН).
КАТАЛОГ СОБРАНИЯ

АВТОР ВСТУПИТЕЛЬНОЙ СТАТЬИ:
АЛЕКСАНДРА ШАТСКИХ

НАУЧНЫЙ РЕДАКТОР:
ТАТЬЯНА ГОРЯЧЕВА

РЕДАКТОР:
ЭМИЛИЯ ЛОГВИНСКАЯ

ТЕКСТЫ КАТАЛОЖНЫХ ОПИСАНИЙ:
ТАТЬЯНА КУЛЕШОВА

КОРРЕКТОР:
ЕЛЕНА КЛОЧКОВА

ХУДОЖНИК:
АЛЕКСАНДР КОНОПЛЕВ

ФОТОСЪЕМКА:
АНТОН КИСЕЛЕВ
ПАТРИК ГЕТЕЛЕН
ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ
ВЛАДИМИР ТЕРЕБЕНИН
(ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ)

ПОДГОТОВКА ФОТООРИГИНАЛОВ:
ЮРИЙ ИВАНОВ

КОРРЕКТУРА ЭЛЕКТРОННОЙ ВЕРСТКИ:
АЛЕКСАНДРА ЯКОВЛЕВА

КООРДИНАТОР:
ТАТЬЯНА КУЛЕШОВА

© АЛЕКСАНДРА ШАТСКИХ (ТЕКСТ СТАТЬИ)
© АЛЕКСАНДР КОНОПЛЕВ (ХУДОЖНИК ПРОЕКТА)
© НИНА СУЕТИНА, 2012
© ВАСИЛИЙ РАКИТИН, 2012
© SEPHEROT FOUNDATION, LIECHTENSTEIN, 2012





Содержание

7 Александра Шатских
 Николай Михайлович Суетин
 в коллекции SEPHEROT Foundation:
 живопись, супрематические композиции
 и декоративные проекты

46 Примечания

51 Даты жизни и творчества Н.М. Суетина

53 Каталог

55 Пояснения к каталогу

160 Список иллюстраций

162 Принятые сокращения





Николай Михайлович Суетин в коллекции SEPHEROT Foundation: живопись, супрематические композиции и декоративные проекты

В общий состав SEPHEROT Foundation (далее – Фонд) входит целый ряд коллекций монографического плана, где творчество того или иного выдающегося отечественного мастера представлено с исчерпывающей полнотой. В этом заключается одна из уникальных особенностей всего обширного собрания Фонда, отражающая характер коллекционной деятельности его инициаторов.

Произведения Николая Михайловича Суетина (1897 – 1954), принадлежащие Фонду, являются наиболее внушительным частным собранием работ ближайшего сторонника Казимира Малевича. Именно Николай Суетин вместе с преданным другом и единомышленником Ильей Григорьевичем Чашником (1902 – 1929) развили потенции супрематизма в проектировании нового синтетического стиля, опираясь на него как на всеобъемлющий пластический канон.

В литературе, посвященной художнику, сведения о ранних годах приводятся в основном по его собственному жизнеописанию: «Curriculum vitae художника-живописца Николая Михайловича Суетина. 1925»¹. Художники никогда не были архивистами, факты и события своей биографии излагали по памяти, корректируя их в соответствии с нелегкими временами и официальными требованиями. Суетин в качестве места своего появления на свет назвал город Калугу, а не родную станцию Мятлевскую, ни словом не обмолвился о дворянском происхождении, понизил сравнительно высокую должность отца (тот был начальником, стал помощником начальника железнодорожной станции), не упомянул о существовании родного брата Бориса Михайловича, врача-белоземigrанта².

В автобиографии Суетин сообщил, что учился в калужской гимназии, потом недолго служил на железной дороге. Из семейного архива известно, что юноша вскоре поступил

7 Александра Шатских.
Николай Михайлович Суетин

в кадетский корпус в Петрограде; после начала Первой мировой войны кадет Суетин находился непродолжительное время на Кавказе; в 1915 году его часть определили на постой в Витебск. После октябрьского переворота 1917 года военнослужащий царской армии был мобилизован в Красную армию.

Красноармеец Суетин оказался в Витебске накануне звездного часа в истории города. С 1918 года здесь началась многосторонняя деятельность урожденного витеблянина Марка Захаровича Шагала, задумавшего создать высшую художественную школу в бывшей черте оседлости. Прием в Народное художественное училище был объявлен 11 ноября 1918 года; особенно приветствовались здесь «товарищи красноармейцы»³.

Витебск благоденствовал по сравнению с голодающими Петроградом и Москвой, и на приглашение Шагала преподавать в училище охотно откликнулись столичные художники. Школу возглавил один из основателей «Мира искусства» Мстислав Валерьянович Добужинский, мастерские открыли авангардисты Иван Альбертович Пуни и его супруга Ксения Михайловна Богуславская, из Петрограда приехали художницы новаторской ориентации Вера Михайловна Ермолаева и Нина Осиповна Коган.

Шагал мечтал о настоящей «Академии трех знатнейших художеств» с отделениями живописи, ваяния и зодчества. Вести мастерскую архитектуры он поручил дипломированному архитектору Лазарю Моисеевичу Лисицкому, преподавать скульптуру пригласил скульптора – латыша Ивана Христофоровича Тильберга, которого вскоре сменил витеблянин Давид Аронович Якерсон. На себя Шагал взял живописную мастерскую, однако заниматься у прославленного земляка хотело такое множество учеников, что ему пришлось вскоре открыть вторую.

По косвенным данным можно судить о том, что красноармеец Суетин записался в училище немедленно: он успел побывать в мастерской Пуни, который приступил к преподаванию еще до официального открытия училища 28 января 1919 года и работал крайне недолго (супружеская чета вскоре отбыла обратно в Петроград). После приезда в Витебск весной 1919 года Веры Ермолаевой Суетин посещал и ее класс.

Двадцатидвухлетний подмастерье-красноармеец был много старше остальных учеников школы; у него был уже некоторый опыт и собственные пристрастия в искусстве – ему был близок символизм Михаила Врубеля и музыкально-аллегорические живописные фантазии Микаэлюса Чюрлёниса.

Продолжая нести военную службу, Суетин состоял художником-оформителем красноармейского клуба. Отметим, что декоративно-оформительской деятельности – первоначальной самостоятельной своей деятельности как художника – он остался верен до конца дней.

Культурная жизнь столицы Витебской губернии приобрела уникальный характер после 5 ноября 1919 года – дня прибытия авангардиста Казимира Севериновича Малевича (1879–1935). В перспективе XX века со всей определенностью проявилось, что с начала ноября 1919 года по середину 1922-го город в бывшей черте оседлости был художественным центром поистине мирового значения.

Переезд Малевича в Витебск был вызван множеством причин. На поверхности были резоны материального свойства: жена ждала ребенка, семья жила в неотапливаемой даче в пригородной Немчиновке; профессор Свободных государственных художественных мастерских добирался до центра пешком, приобретая привычку «30-ти верстной ходьбы по Москве каждый день»⁴.

Но не только голод и холод заставили Малевича переселиться в провинцию – не менее насущной была потребность развить тот опыт, что принес ему супрематизм. Витебск, с его наличием продовольствия, минимальным, но все же комфортом и скромными по сравнению с Москвой пространственными масштабами, подарил великому человеку желанную возможность отрешиться от бытовых забот и полностью погрузиться в творческую деятельность. Юные подмастерья-энтузиасты, не отягощенные ни академическими традициями, ни обучением в парижских академиях у прославленных мэтров, стали идеальным окружением для родоначальника абсолютной беспредметности.

События в Витебске развивались стремительно: через полтора месяца после приезда супрематиста город украсился невиданными абстрактными произведениями. Произошло это

2. Здания Белых казарм в дни юбилейных празднеств Комитета по борьбе с безработицей в Витебске. Декабрь 1919 года. Фотография



по случаю двухлетнего юбилея Комитета по борьбе с безработицей, отмеченного 17 декабря 1919 года, – Витебск был городом мелких ремесленников, и Комитет, детище либерально-буржуазной Февральской революции, помогал им выживать в трудные времена (большевистские власти удушили

Комитет буквально через год – полтора).

Некруглый юбилей был отпразднован с солидным размахом. Большие полотна с геометрическими композициями ритмически членили протяженные фасады старинных Белых казарм, где находились мастерские Комитета; в праздничный день по улицам прошли колонны рабочих-ремесленников

с супрематическими знаменами; супрематическим занавесом-задником была декорирована сцена Городского театра во время торжественного заседания.

Для аврального изготовления десятков огромных панно были мобилизованы подмастерья училища. Суетин, художник-оформитель красноармейского клуба, был, надо полагать, одним из самых умелых исполнителей супрематических проектов.

Сильно опережая изложение, отметим, что пластический сюжет больших панно на фасадах старинных Белых казарм – треугольник на «ножке» – не один раз возникнет впоследствии в работах Николая Суетина и Ильи Чашника; особенно эффективным он будет на суетинском проекте обложки книги П.Н. Медведева «Демьян Бедный» (1925).

Тогда же, в декабре 1919 года, подмастерьями Народного художественного училища под руководством Лисицкого была напечатана первая витебская книга Малевича «О новых системах в искусстве». В обширном трактате автор анализировал возникновение и развитие новаторских течений в живописи, главное внимание уделив импрессионизму. Здесь же

З. Суетин Н.М. Обложка
к книге П.Медведева
«Демьян Бедный». 1925.
Бумага, акварель

было обнародовано «Установление А» – свод заветов супрематиста своим сторонникам.

Эти два центральных события декабря 1919 года подспудно определили силовые линии художественной биографии Николая Суетина – стремление к трансформированию окру-

жающей среды посредством новаторского творчества и сосредоточенный анализ собственного художественного мировоззрения.

В конце января 1920 года подмастерья профессора-супрематиста организовали союз «Молодых последователей нового искусства» (Молпосновис), через две недели к ним присоединились преподаватели, союз стал именоваться «Последователи нового искусства» (Посновис), а еще через две, 14 февраля 1920-го, члены объединения приняли название «Утвердители нового искусства» (Уновис). «Новая партия в искусстве», как порой именовали себя уновисцы, развернула широкую деятельность в школе и в городе.

До утверждения лидерства Малевича глава училища Марк Шагал,

рожденный на свет живописцем и только живописцем, трижды пытался покинуть Витебск и опостылевшую административно-хозяйственную деятельность, и трижды подмастерья сумели уговорить его не бросать их⁵. В мае 1920 года почти все ученики школы перешли в Уновис. Никто теперь не умолял Шагала остаться в родном городе, и великий витеблянин распрощался с ним навсегда 5 июня 1920 года. Он уехал в Москву в товарном вагоне, украшенном «Черным квадратом»; мастера и подмастерья училища отправились в этом вагоне на Всероссийскую конференцию учащихся и учащихся искусству, созванную в столице в июне 1920 года⁶.

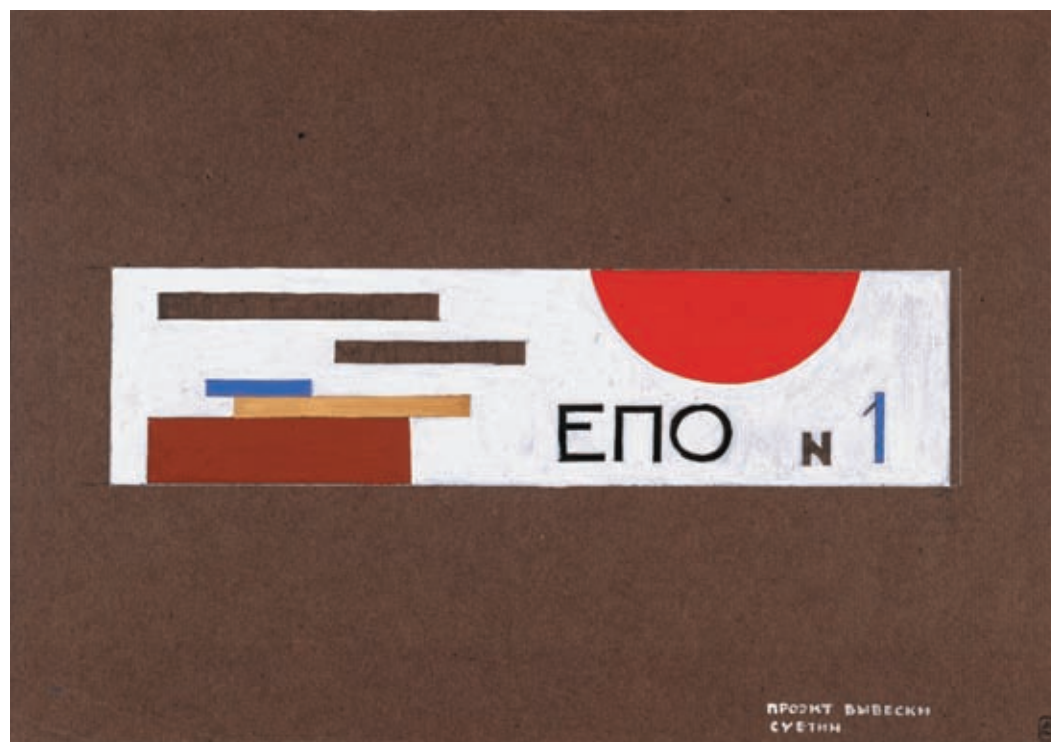
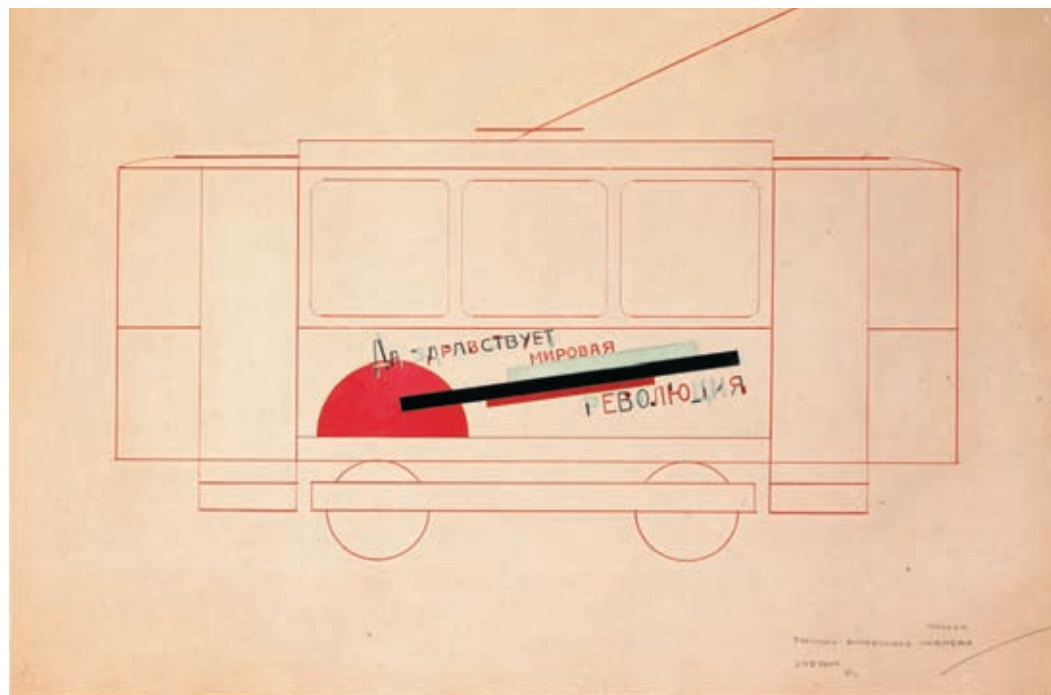
Конференция превратилась в триумф Уновиса, но уже на ней прозвучали голоса – провозвестники будущего, – тол-



4. Суетин Н.М. Проект. Роспись витебского трамвая. 1921. Бумага, тушь цветная

5. Суетин Н.М. Проект вывески для магазина № 1 Единого потребительского общества. Бумага, гуашь

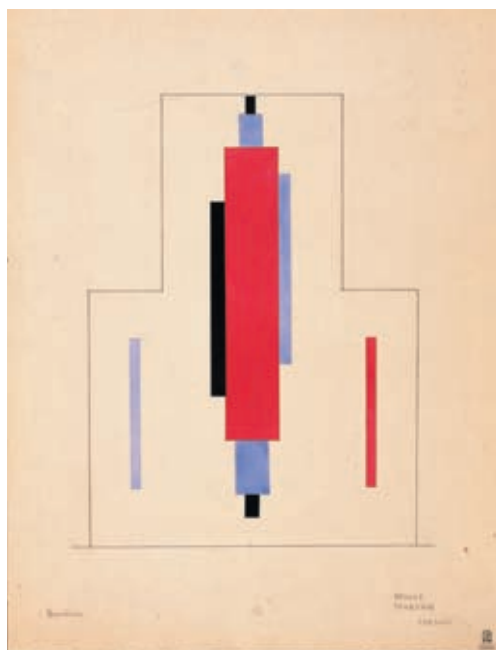
кующие о непонятности и ненужности народу радикального формотворчества. Ответ в своей речи дал Казимир Малевич: его главным аргументом, доказывавшим востребованность



нового искусства, было супрематическое оформление общественной жизни Витебска.

Выступления Малевича и уновисцев подкреплялись выставкой и замечательным изданием. Специально к конференции под руководством Лисицкого был создан Альманах

«Уновис № 1», из-за отсутствия бумаги «изданный» в пяти экземплярах. На страницы из плотного ватмана были наклеены листы с машинописными текстами, фотографии и множество иллюстраций-оригиналов. Львиную долю среди



них занимали проекты прикладного назначения – эскизы панно для трамваев, трибун ораторов, орнаментации тканей и т. д.⁷

Из сведений в прессе и архивных документов известно, что многие проекты Уновиса были воплощены в жизнь. И здесь следует особо подчеркнуть, что наибольшее число утилитарных проектов – образцы вывесок магазинов ЕПО (Единого потребительского общества), орнаментации трибун ораторов и росписей стен – сохранилось именно в наследии Николая Суетина⁸.

Данное обстоятельство наводит на мысль, что Суетин был одним из основных участников супрематического оформления Витебска в раннесоветские времена. Особенно пышным оно было в 1920 году: будущий кинорежиссер Сергей Михайлович Эйзенштейн, посетивший город в июне, был поражен обликом старинной губернской столицы, обильно украшенной ультрарадикальным «супрематическим конфетти»⁹.

Наиболее значимым проектом уновисца-красноармейца было декорирование того самого товарного вагона, в котором витебские мастера и подмастерья отправились в Москву на июньскую конференцию 1920 года. По проекту Суетина под «Черным квадратом» размещался лозунг «Да здравствует

6. Суетин Н.М. Витебск. Проект трибуны. Бумага, тушь цветная, гуашь

7. Суетин Н.М. Витебск. Вагон со знаком Уновис при поездке в Москву на выставку. 1920. Бумага, гуашь, акварель, тушь



8. Казимир Малевич и члены витебского Уновиса перед отъездом из Витебска в Москву на Всероссийскую конференцию учащихся и учащихся искусству. 5 июня 1920. Витебск. Фотография

9. Суетин Н.М. Черный квадрат. Начало 1920-х. Фанера, масло



10. Суетин Н.М. Надгробие над захоронением урны с прахом Малевича. Немчиновка. Май 1935. Не сохранилось. Фотография

Уновис!». Ныне знаменитая фотография Малевича с приверженцами, сделанная 5 июня 1920 года на витебском вокзале перед отъездом, дает знать, что и этот проект был воплощен в жизнь, лишь транспарант со здравицей Уновису был заменен на другой, пояснявший событие.

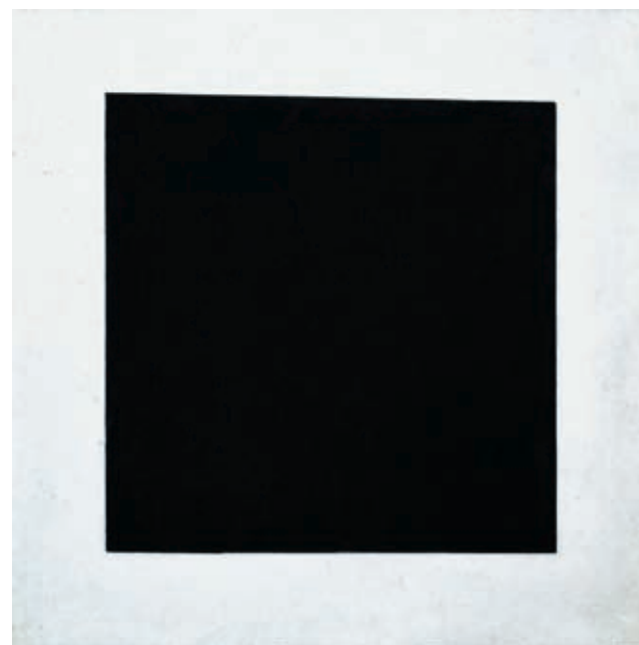
Отступив в сторону, следует сказать, что это полотно было первым «Черным квадратом» Николая Суетина – последним же стал «Черный квадрат» на надгробии Малевича, похороненного на поле близ Немчиновки в мае 1935 года. А в пятнадцатилетнем промежутке Суетиным был создан собственный станковый «Черный квадрат», а также большой репрезентативный «Черный квадрат», исполненный бригадой «малевичат» – Суетиным, Чашником, К.И.Рождественским, Л.А.Юдиным и А.А.Лепорской – в 1923 году для Венецианской биеннале 1924 года и авторизованный Малевичем. Примечательно, что несколько «Черных квадратов» было лишь у самого инициатора беспредметности¹⁰.

В исторической перспективе прояснилось, что «Черный квадрат» на витебском вагоне был также первым «Черным квадратом», написанным не Малевичем, а его учеником¹¹.

Эта ситуация сложилась спонтанно, однако она обозначила глубинную суть абстрактной художественной системы: пластический канон, созданный родоначальником супрематизма, мог служить и служил основой для вариативного творчества его сторонников и единомышленников.

К витебским годам у Малевича уже сложилась стройная система происхождения беспредметной вселенной из трансформаций «Черного квадрата». Три ступени развития супрематизма, по его теориям, символизировались тремя квадратами – черным, красным, белым; первая стадия была черно-белой, во второй в супрематизме возникал цвет, чтобы распылиться в бесцветии третьего периода – белого на белом.

Супрематический канон предлагал, казалось бы, не очень обширный набор геометрических элементов, состоявший из плоских фигур и линий; параллелепипеды, трапеции, полосы, треугольники, круги, овалы отличались регулярностью и правильностью. Окраска в супрематизме была преимущественно локальной, в основную триаду входили черный, белый и красный.



11. Малевич К.С. Черный квадрат. Около 1923. Холст, масло

Композиции самого Малевича располагались на белом фоне, имевшем для автора космические коннотации «белой бездны». Парящие в невесомости кластеры геометрических фигур подчинялись всепроникающей динамике. Это резко отличало супрематизм от другой абстрактной системы XX века – неопластицизма Пита Мондриана с его гармонически-статичными «решетками».

Однако геометрическая беспредметность лишь с первого взгляда могла казаться несложной – на самом деле путь к супрематизму был долгим, трудным даже для инициатора, шедшего к «Черному квадрату» около двух лет¹².

Учитель Малевич не допускал неготовых учеников к абсолютному абстрактивизму: для многих одаренных уновисцев беспредметная живопись осталась недостижимой. Лев Александрович Юдин, один из самых вдумчивых и верных приверженцев Малевича, к супрематическим работам так никогда и не вышел, и даже те, что, вероятно, были им созданы, им же были и уничтожены как несостоявшиеся¹³. То, что Суетин уже в мае–июне 1920 года получил право написать «Черный квадрат», говорило об особом отношении Малевича к взрослому уновисцу.

Вместе с тем в соответствии со взглядами Учителя, выводившего супрематизм из кубизма и футуризма, Суетин, уже будучи автором супрематических композиций, сосредоточенно штудировал новаторское формообразование, предшествовавшее абсолютной абстракции. Занятия шли в теснейшем контакте и под руководством Малевича, который позднее вспоминал: «Целый ряд вечеров мы проводили над рисованием, работая над всевозможными задачами по всем видам серповидного изменения. Так что кубизм демонстрируемый (имеется в виду Суетин. – А.Ш.) изучил. Насыщение получилось полное»¹⁴.

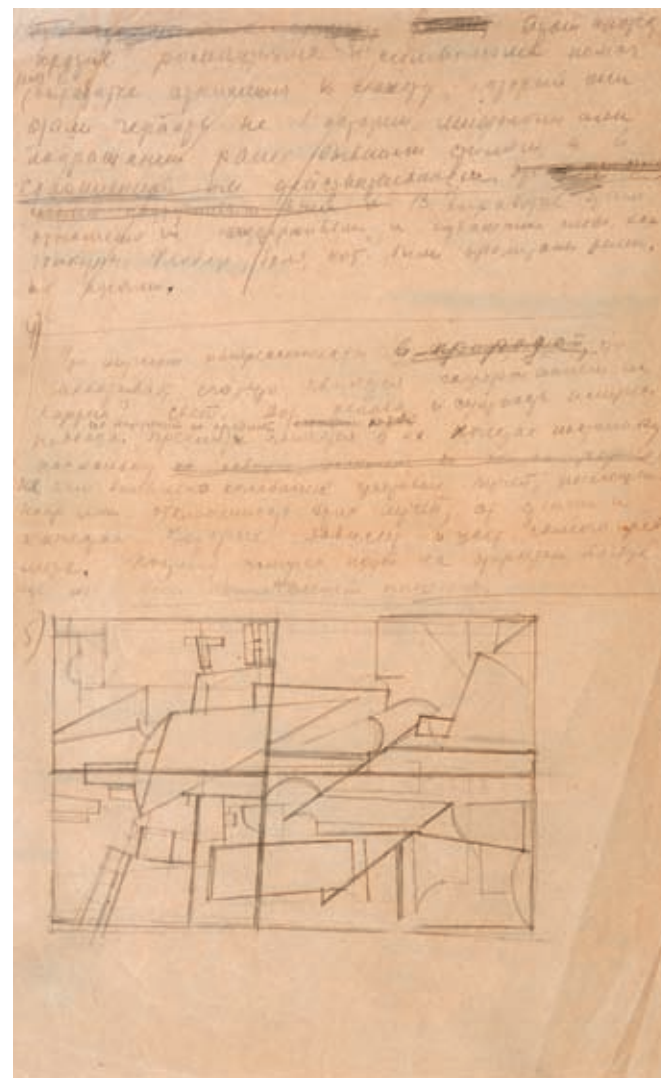
В рисунках Суетина первой половины 1920-х годов, входящих в собрание Фонда, ясно прослеживаются уроки кубистического построения формы – выдержанная центральная ось, развертывание геометризованных изображений по вертикали, контрастное сопряжение регулярных и криволинейных очертаний, наличие того самого серповидного элемента, который Малевич полагал главным пластическим геном (прибавочным элементом, по его терминологии) кубизма.

Свойственная Суетину аналитичность сказывалась в редкой черте: он практически всегда подписывал и датировал свои рисунки, даже если это были импровизационные наброски. Такая документальная фиксация была сродни дневниковым записям, она была полезной при «перечитывании», пересматривании работ, то есть осмыслении – контролировании своего пути. С точки же зрения пластики шрифтовые надписи нерушимо утверждали плоскость, на которой лежало изображение.

Кубистические композиции были лабораторией Суетина на протяжении не одного года; они впечатляют сложностью, уверенностью в построении многосоставных конструкций в затесненном неглубоком пространстве. Работы на бумаге, именуемые аналитическими рисунками, нередко сопровождались примечательными текстами, говорившими о постоянных размышлениях художника над тем, что и как он создает. Лист из собрания Фонда (кат. № 29), где разделенный на четыре зоны рисунок сопровождается импровизационно записанными мыслями, принадлежит к этому оригинальному циклу молодого супрематиста.

Теоретические склонности Суетина были оценены в профессиональной среде еще в витебские годы. В 1921 году московский Институт художественной культуры проводил многомесячное обсуждение проблем конструкции и композиции – за этими терминами скрывалось принципиально различное понимание творческой деятельности, разделившее раннесоветскую художественную среду. Сторонники главенства конструкции, конструктивисты, полагали своей основной целью обслуживание потребностей социума с помощью новых форм; те, кто отдавал предпочтение композиции, считали искусство свободной деятельностью свободных творцов.

Трем членам Уновиса – Казимиру Малевичу, Вере Ермолаевой и Николаю Суетину – было предложено предоставить свои материалы в сборник «От изображения к конструкции». Название сборника, готовившегося к изданию в 1921 году, точно определило характер первого этапа становления конструктивизма. От каждого автора требовалась программная статья или декларация своих воззрений, а также три произведения в качестве иллюстраций. Предельно очевидно, что такой



12. Суетин Н.М. Аналитический рисунок. Страница из рукописи. 1927. Бумага, графитный карандаш



13. Витебский Уновис.
Сентябрь 1921. Впереди на
табурете сидит Н.М. Суетин
с нашивкой эмблемы
Уновиса («Черный квадрат»)
на обшлаге рукава. Фото-
графия

заказ говорил о серьезном, уважительном отношении столичных деятелей к молодому подмастерью Малевича¹⁵.

К 1922 году ситуация Уновиса в Витебске сильно ухудшилась, советские власти города первыми в масштабе страны применили тактику удушения искусства, «непонятного народу». Руководство Витебского художественно-практического института – так стало именоваться училище – приняло решение произвести первый выпуск (он оказался и последним). Весной 1922 года десяти студентам были выданы дипломы об окончании института. Среди них был и демобилизовавшийся из армии в том же 1922 году Николай Суетин.

В дипломе, сохранившемся в семье, было указано, что он получил звание «свободного художника» – это определение, общепринятое в официальных документах дореволюционных художественных школ, обладало, надо думать, для уновисца еще и неким романтически-символическим смыслом – свободный художник был творцом, демиургом.

Рефлексирующего Суетина на протяжении всей жизни занимали проблемы самоидентификации: в вышеупомянутой автобиографии середины 1920-х годов, написанной, по нынешней терминологии, дизайнером, Суетин подчеркнул, что это жизнеописание «художника-живописца».

Обостренное внимание Суетина к своему статусу в мире еще раз говорит о его родственном единомыслии с великим наставником. Малевич на обороте последнего торжественного автопортрета в супрематически-ренессансном одеянии обозначил: «Художник»¹⁶, а в его стихотворении под тем же авторским названием читаем:

Человек был раскрыт художником, и через многие века дошел до совершенства.

Художник открывает мир,
И являет его человеку...¹⁷

В Петроград Николай Суетин переехал вместе с Малевичем и другими выпускниками-уновисцами. Нужно было как-то существовать, и Малевич с коллегами принял предложение выдающегося историка искусства Николая Николаевича Пунина (1888–1953) подработать на Государственном



14. Диплом от 4 мая 1922 года об окончании Н.М. Суетиным Витебского художественно-практического института. Фотография

19 Александра Шатских.
Николай Михайлович Суетин

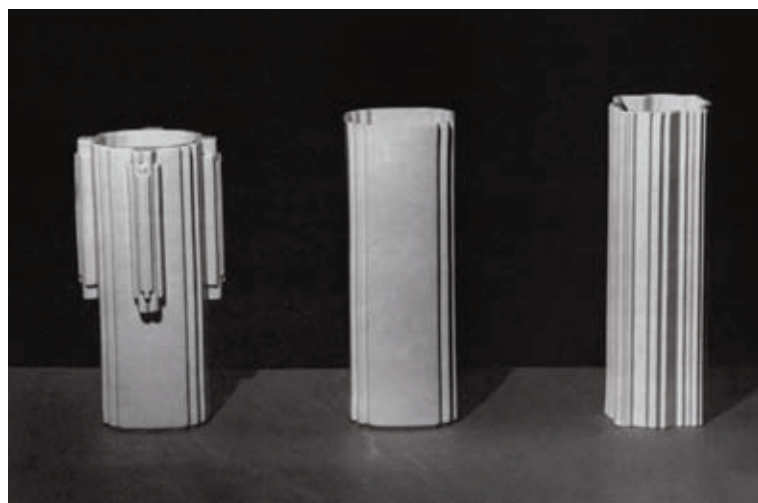
15. Суетин Н.М. Ваза для цветов «Архитектон» (с вертикальными брусками). 1932–1934. ЛФЗ. Фарфор, глазурь

16. Суетин Н.М. Ваза «Архитектон» (с каннелюрами). 1932–1933. ЛФЗ. Фарфор

17. Суетин Н.М. Ваза для цветов «Архитектон» (с вертикальными профилями). 1932–1934. ЛФЗ. Фарфор, глазурь

фарфоровом заводе. В декабре 1922 года Суетин был назначен на должность художника-композитора – это событие сыграло судьбоносную роль в его биографии. Отныне он навсегда будет связан с керамическим производством, творческую жизнь закончит главным художником Ломоносовского фарфорового завода, суетинский фарфор превратится в отдельный вид, а внутри вида будет существовать и сугубо индивидуальный жанр – «суетон»: так назывались вазы, восходившие к супрематическому объемному формообразованию и получившие название от скрещения фамилии автора и слова «архитектон»¹⁸.

Отступая от хронологии и заглядывая в будущее, отметим, что у выдающегося мастера Николая Михайловича Суетина фарфор как таковой приобрел характер универсального художественного языка, способного адекватно воплотить высокие идеи и образы. Рисунок блокадных времен «Ощущение войны. Пейзаж с вазами» на ассоциативном уровне был увязан с творчеством давно ушедшего Учителя (излюбленное Мале-

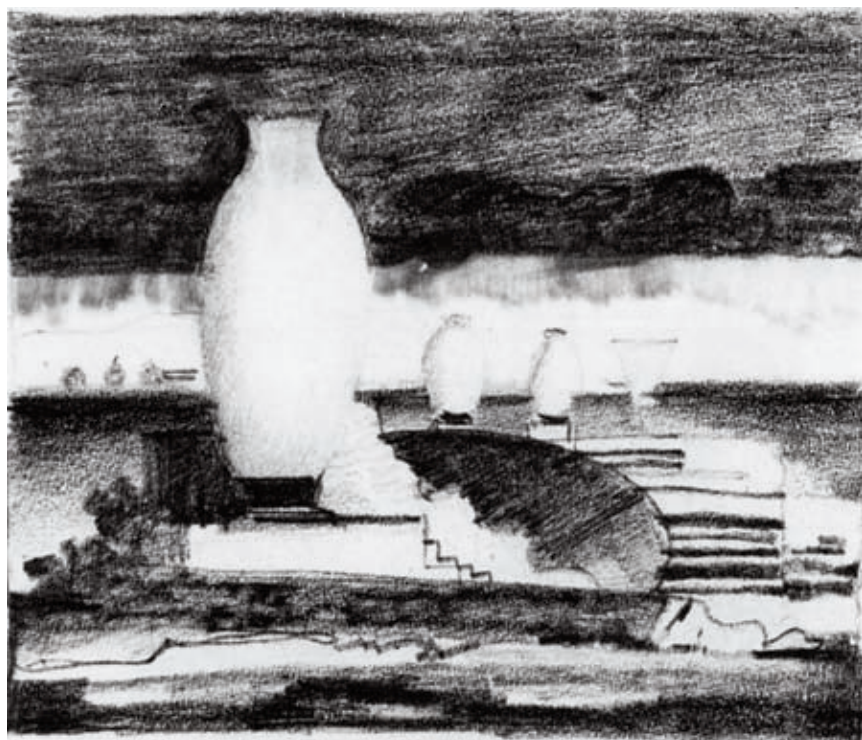


18. Суетин Н.М. Вазы (Суетоны). 1932–1933. Фарфор. Фотография

вичем словом «ощущение», фон из протяженных горизонтальных полос).

Однако главный акцент здесь сделан на огромных фарфоровых вазах, светлыми монументами расставленных в ирреальном пейзаже. Над их хрупкой классической красотой нависает грозное небо, разбитый сосуд, лежащий на земле, воспринимается как символ поруганного совершенства.

В начале же 1920-х супрематические орнаменты Суетина-

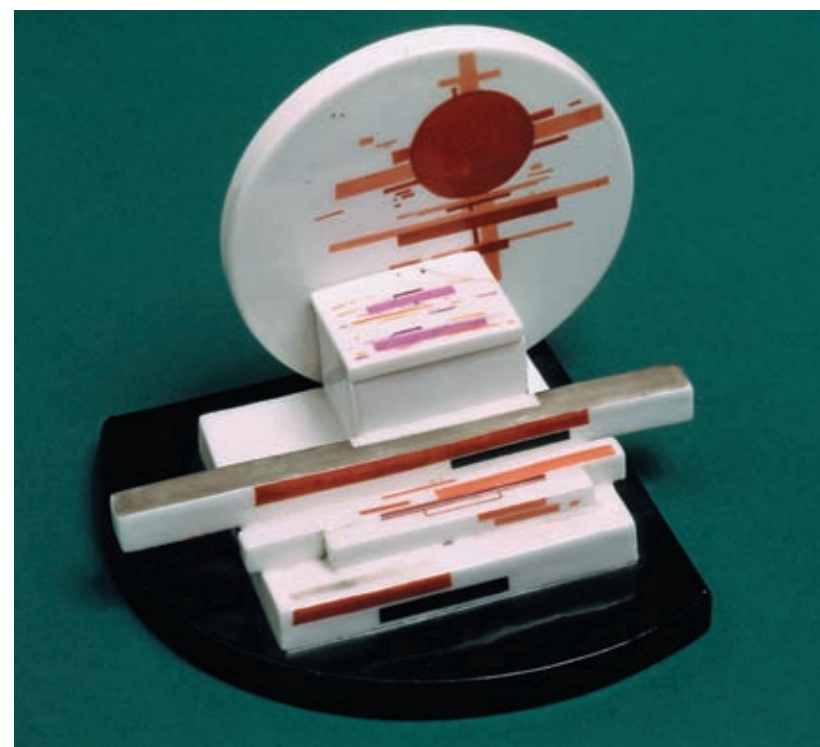


выполнялись новым художником-композитором блестяще; он декорировал также знаменитые полчашки и чайники Малевича с их остро новаторскими формами.

К работе с настоящим объемом Суетин впервые приступил именно в фарфоре: в 1923 году появилась его великолепная «Чернильница»¹⁹. В правильных стереометрических элементах – крупном диске и брусках, горизонтально скомпонованных на постаменте, – были словно предвосхищены будущие архитекторы²⁰. Через несколько лет, уже после совместной работы с Малевичем над трехмерными моделями, Суетин создал реальные объекты,

19. Суетин Н.М. Ощущение войны. Пейзаж с вазами. 1942. Бумага, карандаш

20. Суетин Н.М. Чернильница с вертикальным диском и крышкой. 1923. Фарфор, роспись надглазурная



21 Александра Шатских.
Николай Михайлович Суетин

21. Суетин Н.М. Чашка с блюдцем «Черное и белое». Автор росписи Суетин Н.М. 1923. ЛФЗ. Фарфор, монохромное надглазурное крытье

22. Чашка с блюдцем «Черный крест и круг». Автор росписи и исполнитель Суетин Н.М. 1923. ЛФЗ. Фарфор, полихромная надглазурная роспись

в которых однозначно проступали художественные связи с формами его раннего изделия. Так, суетинская плакетка из твердого фарфора, один из шедевров коллекции Британского музея, представляет собой пластину с плоскостными супрематическими композициями, над которыми возвышается полихромный камерный архитектон, – в нем эхом откликается облик «Чернильницы» 1923 года²¹.

Супрематический канон, как и любой исторический канон, не препятствовал свободе самовыражения тех, кто ему следовал. Фарфоровые изделия родоначальника супрематизма и его сторонника были напрямую обусловлены их индивидуальностями и в силу этого не могли не отличаться друг от друга.

Для Малевича эксперименты в фарфоре означали утверждение чистого, абсолютного искусства, декларативно игнорирующего бытовые нужды: «...абстракция беспредметная должна опрокинуть предмет как утилитарный недомысел.



<...> Все <...> эксперименты пусть будут доведены до конца и даже расписаны, но в случае их удачного выхода из огня все же пусть останутся униками и не размножаются для массовой продажи», – писал он Н.Н. Пунину²².

Суетин с самого начала не противился утилитарному назначению фарфора. Другое дело, что суетинские изделия логикой вещей должны были трансформировать уже существующую среду. Образно говоря, его «Чернильница» была своеобразным «эмбрионом», развитие и жизнь которого

требовали иной мебели, иного подхода к декорированию интерьера, и не только к декорированию, но и к иной его пространственной организации; новый интерьер, соответственно, вел к возникновению и других внешних форм архитектуры.

Николай Суетин чрезвычайно органично вышел к созданию синтетического стиля на основе супрематизма; драматическая общественная история дала, к сожалению, очень ограниченные возможности для реализации его потенций. Ниже мы остановимся на самых выдающихся проектах художника, связанных с созданием художественного пространства – среды.

Вместе с тем анализ огромного количества пластических идей, оставшихся на бумаге, позволяет судить о масштабе дарования и вкладе Суетина в проектирование нового стиля – работы, аккумулированные в Фонде, демонстрируют многочисленные аспекты этого вклада.

Супрематические работы на бумаге из этой коллекции наглядно представляют суетинский вариант супрематического канона. В противовес Малевичу и ближайшему своему другу Илье Чашнику Суетина никогда не привлекало космическое пространство – бездна, он всегда был привержен плоскости, на которой разворачивалось пластическое событие, отличавшееся гармонической уравновешенностью даже при самых напряженных и многосоставных аранжировках геометрических групп. Когда же художник обращался к минималистским композициям из немногих элементов, то чистота и легкость, изящество его вертикально-горизонтальных построений становились непревзойденными.

Безошибочное чувство пропорций совмещалось в акварелях и гуашах с чутко сбалансированной симметрией, изысканной цветовой гаммой и прихотливым ритмом полос-профилировок – Суетину-супрематисту был отпущен редкостный декоративный дар.

Почти во всех его работах на бумаге, относящихся к 1920-м – началу 1930-х годов, присутствует скрытый второй план. Его следует назвать «прикладным», поскольку композиции могли служить образцами для декорирования утилитарных предметов. И действительно, у многих красочных композиций

23. Суетин Н.М. Эскиз супрематической росписи тарелки. 1922. Бумага, графитный карандаш, акварель



24. Тарелка с кобальтовым бортом «Треугольник и круг». Автор росписи Суетин Н.М. 1923. ЛФЗ. Фарфор, подглазурное покрытие кобальтом, полихромная надглазурная роспись, позолоченное серебро

23 Александра Шатских. Николай Михайлович Суетин

есть пара, реально существующее изделие с аналогичным супрематическим орнаментом.

Однако тут-то и происходит метаморфоза, о которой уже шла речь в связи с фарфоровой «Чернильницей»: в облике бытовой вещи неукоснительно проступает первый план, то есть характер одухотворившего его супрематизма. И это не может не влиять на восприятие: через утилитарный предмет зритель вступает в зону контакта с новой художественной реальностью, устанавливающей новые отношения человека не только с миром вещей, но и с миром в целом.

В биографиях сторонников супрематического канона внимание привлекает одна примечательная особенность: их путь в искусстве начался непосредственно с острого новаторства, каковым в те времена была геометрическая беспредметность.

И сам Малевич, и все выдающиеся реформаторы начала XX века к радикальному формотворчеству пришли от традиций фигуративного – миметического и антропоморфного искусства. Справедливости ради надо сказать, что в случае Суетина присутствуют немногочисленные сведения о его рисунках времен обучения в кадетском корпусе; рисунки юного кадета были, надо полагать, ученически-натуралистическими²³.

В сохранившемся наследии Суетина самый ранний слой – декоративные супрематические композиции первой половины 1920 года и витебские кубистические студии; в них нет ни малейшего намека на человеческую фигуру²⁴.

Парадокс заключается в том, что мало-помалу в творчестве уновисца-беспредметника прорезалось обратное движение – от кубистических и супрематических работ молодой художник пришел сначала к композициям со снятыми, но хорошо ощутимыми антропоморфными чертами, а потом сделал и последний шаг. У Суетина появились произведения с обобщенными, схематизированными, однако однозначно фигуративными изображениями.

Замечательная его привычка датировать работы дает возможность убедиться в том, что этот путь занял не один год, и, следовательно, достигнутый результат был выстраданным и самостоятельным.

24 Sepherot Foundation (Лихтенштейн).
Н.Суетин. Каталог собрания



25. Суетин Н.М. Дровосек. 1924. Бумага, графитный карандаш

В коллекцию Фонда входит рисунок, с очевидностью подтверждающий положение об обратнопоступательном развитии Суетина-супрематиста. Он датирован 1924 годом и носит авторское название «Дровосек» (кат. № 10).

Еще в Витебске уновисцы изобрели новаторский жанр, практикуемый только ими и получивший терминологическое определение «кубосупрематизм». Суетинский «Дровосек» относится к этому жанру: он построен на сопряжении плоскостных супрематических паттернов и стереометрических элементов, восходящих к кубистическому формообразованию.

Название «Дровосек» говорит о принадлежности работы к жанру своеобразного типологического портрета. И действительно, композиция отличается явными антропоморфными чертами: вертикально-горизонтальные членения кубосупрематического построения напоминают об анатомии человеческой фигуры – торсе, плечах, шее, голове. Примечательна

осознанная метафоричность образа: это и «дровосек», и его ремесло, поскольку центральная часть портрета составлена из правильно обструганных «досок» (оставим в стороне различие между дровосеком и столяром).



26. Малевич К.С.
Усовершенствованный
портрет И.В.Клюнкова.
1913. Холст, масло

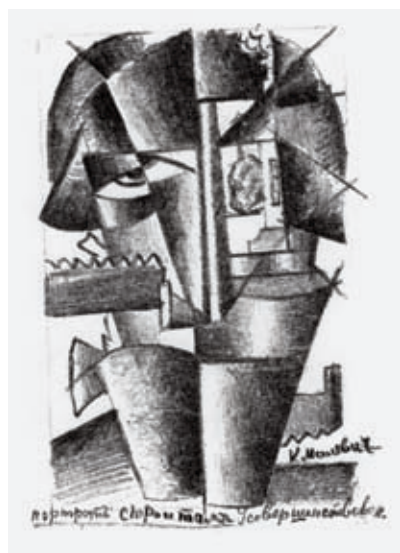
Нельзя не вспомнить здесь один из шедевров Малевича – «Усовершенствованный портрет Ивана Васильевича Клюнкова» (1913); в литографии, основанной на том же сюжете, по низу шла уточняющая надпись – «Портрет строителя усовершенствованный». И в живописном, и в литографированном портрете синтетически совмещались облики «строителя» и его «строения», бревенчатого сруба²⁵.

Из записей Суетина известно, что у него было особое отношение к этой картине; в 1926 году он отметил: «Решил сделать копию с вещи К<азимира> Севериновича – портрет Клюна. Чувствую, что <здесь> лежит для меня <нечто> большое, и если вскроется, то решит многое, что не представляю»²⁶. Копирование высоких образцов, шедевров наставников для постижения их духовной сути было крайне необычной чертой для индивидуалистичного XX века, но столь обычной для эпох, где господствовали великие художественные каноны.

Малевич был рядом, его работы были предметом изучения, но при этом в рисунках Суетина отчетливо видны поиски собственного пути и упорное следование собственной природе.

26 Sepherot Foundation (Лихтенштейн).
Н.Суетин. Каталог собрания

Обратимся к двум произведениям – кубосупрематическому «Аналитическому рисунку» из коллекции Фонда (кат. № 12) с авторской подписью и датой (1924) и к работе «Женская фигура» (бумага, графитный карандаш. 18×12. Частное



27. Малевич К.С.
Портрет строителя
усовершенствованный. 1913.
Литография



28. Суетин Н.М. Аналитический рисунок.
1924. Бумага, графитный карандаш



29. Суетин Н.М.
Женская фигура.
1927. Бумага, графитный карандаш

собрание), подписанной и датированной 1927 годом. При их рядоположении рельефно проступает, что в «Аналитическом рисунке» уже присутствовали в скрытой форме антропоморфные черты «Женской фигуры», созданной через три года! Суетин словно вынул силуэт женской фигуры из кубосупрематической композиции: здесь виден и абрис-сегмент овала «головы», и сегмент окружности, превратившийся в «руку-волосы» женской фигуры, а конусообразный цилиндр, выгнутый из «железа» (как в протокубизме первого крестьянского цикла Малевича и картинах Фернана Леже), распластался в свою черную плоскостную проекцию и стал «торсом-талией» женщины.

В 1927 году молодой художник создал целый цикл «фигур» – фронтальные схематизированные торсы с черным овалом склоненной головы. На одном из рисунков проставлен не только год, но число и месяц создания – 1 апреля 1927 года, и эта надпись весьма знаменательна²⁷.

Традиционно считается, что Малевич обратился к безлицым образам крестьян и крестьянок не ранее второй половины 1927 года, уже после возвращения из Берлина. Поэтому точная дата суетинской черноликой «Женской фигуры» заставила некоторых исследователей завуалированно высказывать гипотезу, что выход Малевича к постсупрематизму был инспирирован творчеством его ближайшего единомышленника Суетина.

27 Александра Шатских.
Николай Михайлович Суетин

30. Суетин Н.М. Жен-
ская фигура. 1 апреля
1927. Бумага, графит-
ный карандаш



Однако эта гипотеза не выдерживает верификации документальными свидетельствами. Оставленные в Европе и ныне принадлежащие Стеделийк Музеуму в Амстердаме рисунки со схематическими безливыми героями однозначно свидетельствуют о том, что «супрематизм в контуре» человеческой фигуры созрел у Малевича в начале 1927 года²⁸.

При сопоставлении дат и событий в биографиях Учителя и Ученика – в апреле первый был в Берлине, второй – в Ленинграде – сам собой напрашивается вывод, что стилистика пост-супрематизма появилась у них практически одновременно,

28 Sepherot Foundation (Лихтенштейн).
Н.Суетин. Каталог собрания



31. Малевич К.С.
Стоящая фигура.
1927. Бумага, гра-
фитный карандаш

а в случае Суетина она, как было показано выше, увенчивала длительный путь.

Выйдя к антропоморфным обликам из композиций с беспредметным формообразованием, Суетин на протяжении ряда лет создал живописные и графические циклы, синтетически объединившие два канона – остро радикальный, супрематический, и глубоко традиционный, укорененный в православной иконописи.

Выразительная «Крестьянка» (около 1929) из собрания Фонда (кат. № 37) принадлежит к циклу погрудных, предельно

29 Александра Шатских.
Николай Михайлович Суетин



32. Суетин Н.М.
Крестьянка. 18 мая
1929. Бумага, гуашь,
акварель, графитный
карандаш



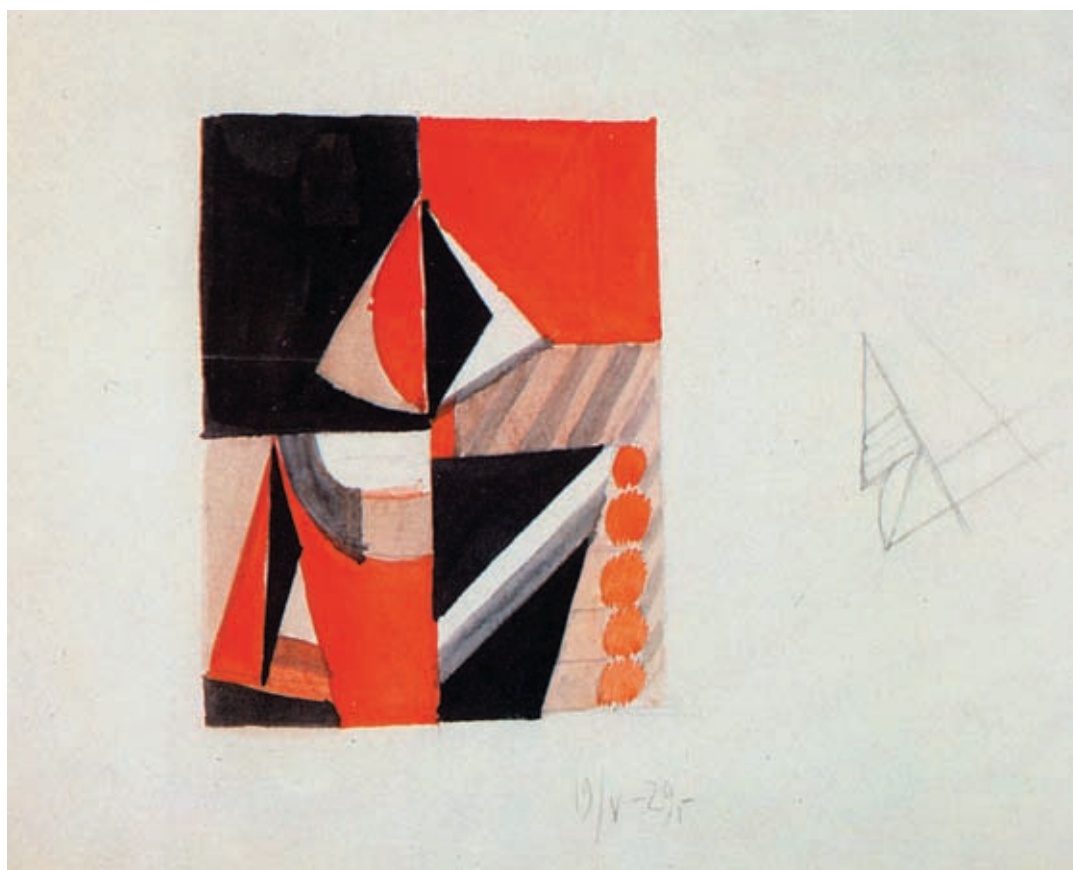
33. Суетин Н.М.
Крестьянка. Эскиз
картины. Около 1929.
Бумага, графитный
карандаш, гуашь, тушь

обобщенных супрематически-иконных образов Суетина конца 1920-х – начала 1930-х годов. К этому знаковому сюжету он обращался не единожды: известны несколько вариантов фигур и голов крестьянок²⁹; среди них работа из Фонда отличается наибольшей отшлифованностью и найденностью композиции.

В гуаши с плотным цветом привлекает внимание нечастый для зрелого художника, тонкого колориста, оглушительный аккорд красного, черного, белого, то есть цветов основной супрематической триады. Однако Суетин не был бы Суетиным, если бы к этой мощной красочной мелодии не было бы контрапункта – изысканного сочетания розовых и серых полос в геометрических паттернах «руки» и правого края.

Иконное начало доминирует в работе Суетина «Женщина с черной пилой» – гордости коллекции Фонда (кат. № 52). Самая большая по абсолютным размерам в сохранившемся наследии художника, картина по праву обладает статусом цветописного шедевра мастера.

На доске на белом фоне – грунте! – написана фронтально развернутая фигура крестьянки в полный рост. Жесткую симметрию осевого построения вольным образом нарушает –



34. Суетин Н.М.
Крестьянка. 19 мая
1929. Бумага, гуашь,
акварель, графитный
карандаш

подчеркивает легкий наклон овала черного лица и отсутствующая, но подразумеваемая полоса левой руки.

Архаический неженский инструмент – пила – отсылает к иконографии кубофутуристических произведений Учителя. Пила, атрибут многих картин и рисунков Малевича, особенно эффектной была в образном строе уже упоминавшегося «Усовершенствованного портрета Ивана Васильевича Ключкова»³⁰. Растяжка цветов на объемно-круглящейся юбке крестьянки также напоминает о «цилиндрических» формах в первом крестьянском цикле Малевича начала 1910-х годов.

Картине «Женщина с черной пилой» предшествовала работа меньшего размера из Русского музея, где центральной героиней также была женщина с пилой, на этот раз белой. У обеих суетинских досок общий иконографический сюжет – фронтальное изображение стоящей в полный рост крестьянки. Однако, как уже неоднократно говорилось, каноническая иконография дает неограниченные возможности для вариативных воплощений.

Положение о том, что картина из Русского музея предшествовала созданию картины из Фонда, проистекает из анализа их пластического строя. В первой из работ при

предельной обобщенности и схематизации все же присутствуют моменты, увязанные со специфическими чертами претворенной реальности: крестьянка крепко «держит» длинную белую пилу обеими руками, ее черноликая голова покрыта



35. Суетин Н.М. Женщина с черной пилой. 1927–1928. Дерево, масло

деревенским платочком, фигура сельской труженицы представлена на фоне полосатого «желто-пшеничного» поля с волнистой линией далекого синего леса и светлеющим к горизонту то ли рассветным, то ли закатным небом.

На доске «Женщина с черной пилой» упразднены почти все предметно-реальные связи: сквозь студеной белизны фона проступают записанные фрагменты, выдающие длительную работу Суетина-живописца по элиминированию деталей. Пра-



вильность остроугольного торса, идеальный овал черной головой, строгая архитектурность монументальной фигуры, аскетичность цветового решения превратили картину в подлинную вершину всего цикла суетинских произведений, связанных с обликом человека.

Очистив и возвысив образный строй «Женщины с черной пилой» до метафизического звучания, Суетин создал иконно-супрематический шедевр впечатляющей силы и гармонии.

Как уже неоднократно упоминалось, Суетин с витебских времен

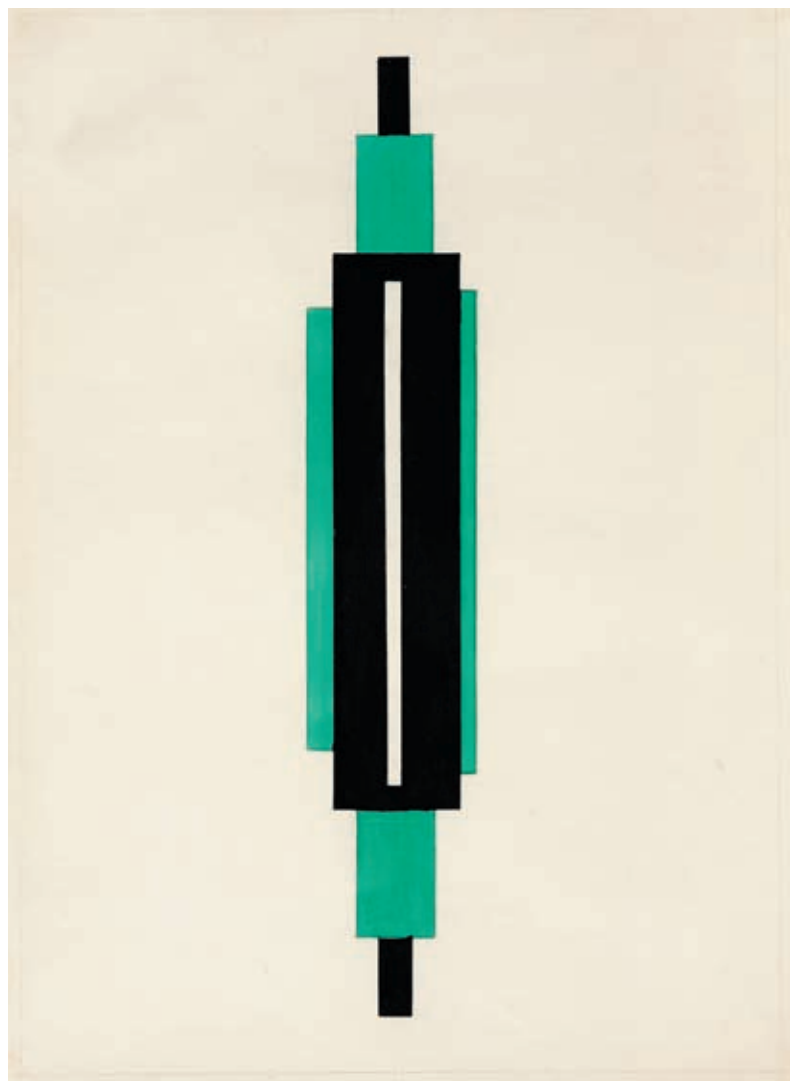
36. Суетин Н.М. Женщина с пилой. 1927–1928. Дерево, масло

и вплоть до смерти Малевича всегда был рядом; он был незаменимым и постоянным спутником, помощником, опорой великого человека. И даже краткое расхождение между Малевичем и Суетиным с Чашником, имевшее место в 1924 году, лишь теснее связало Учителя и учеников.

Рассказ самого Малевича о причинах и результатах расхождения свидетельствует о высоком характере их отношений: «<...> наблюдаемые индивиды совсем ушли от меня. Этот поступок был признаком того, что цветное подсознание ищет выхода, и избегает того пресса, который мешал выходу. Они хотели себя освободить и совершенно ко мне не показывались. Но ровно через год, это был замечательный вечер, когда ко мне пришел наблюдаемый (речь идет о Н.Суетине. – А.Ш.)

37. Суетин Н.М.
Проект декоративной
росписи. Около 1930.
Бумага, акварель,
тушь

и стал говорить о зеленых тонах. Я даже не расспрашивал его о переживаниях. Для меня достаточно было того, что он сказал. Мне было достаточно того момента, который должен был пройти именно через такое положение. Поэтому даже их уход,



определенная оторванность была для меня очень и нужным, и необходимым явлением <...> наблюдаемый до сих пор работает в супрематической системе»³¹.

Прокомментируем этот эпизод: зеленый цвет, о котором молодой художник столь горячо говорил Малевичу после годового перерыва отношений, сам по себе стал знаковым, специфически-личным цветом Суетина, не встречающимся в таком количестве и качестве больше ни

у кого из последователей супрематического канона. Нелишне напомнить, что для родоначальника супрематизма этот цвет долго был устойчивой негативной характеристикой «зеленого мира мяса и кости», с которым он, спиритуалист-беспредметник, нещадно боролся. Однако Малевич полностью принял и одобрил самостоятельный приход сторонника к «зеленым тонам».

Процитированные слова прозвучали в докладе Малевича-директора на заседании сотрудников – среди них находился и Суетин – Государственного института художественной культуры (Гинхука) 16 июня 1926 года. Жизнь этого уникального заведения была по меркам истории молниеносной:

34 Sepherot Foundation (Лихтенштейн).
Н.Суетин. Каталог собрания

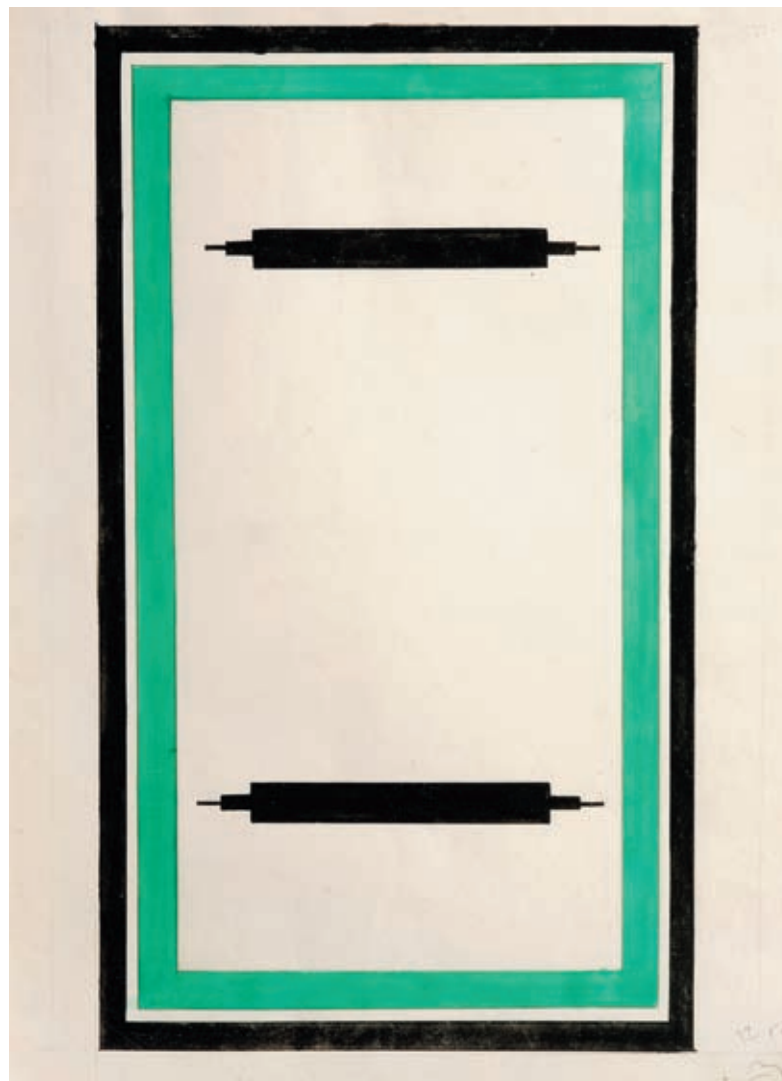
выкристаллизовавшийся из деятельности петроградского Музея художественной культуры в 1923–1924 году, Гинхук был расформирован в конце 1926 года.

Весомость и значение гинхуковских лет трудно переоценить, поскольку именно в этот краткий промежуток были реализованы принципы новой архитектуры, нашедшие воплощение в объемных моделях – архитектонах. Малевич со сторонниками на проектном уровне вышел к созданию «супрематического ордера», всеобъемлющего синтетического стиля, истоком своим имевшего беспредметную живопись.

Архитектуры впервые полноценно экспонировались весной 1926 года на отчетной выставке Гинхука. Она проходила в Белом зале Мятлевского дворца – памятника архитектуры XVIII века, где размещался институт. В 1926 году белоснежные модели, должно быть, казались дерзкими и эпатажными в старинном величественном интерьере. Ныне же, глядя на фотографии, трудно не увидеть эстетического равноправия «супрематического ордера» и классицистической архитектуры с ее древними и разветвленными традициями.

Суетин помогал Малевичу в конструировании архитектонов, и не только помогал, но и создавал собственные модели и проекты трехмерных сооружений. На одном из его проектов, принадлежащем Фонду, внимание привлекает авторская надпись – неологизм «супремат» (кат. № 30); сам же рисунок демонстрирует, каким образом плоскостный симметричный

38. Суетин Н.М.
Проект декоративной росписи. 1932.
Бумага, акварель

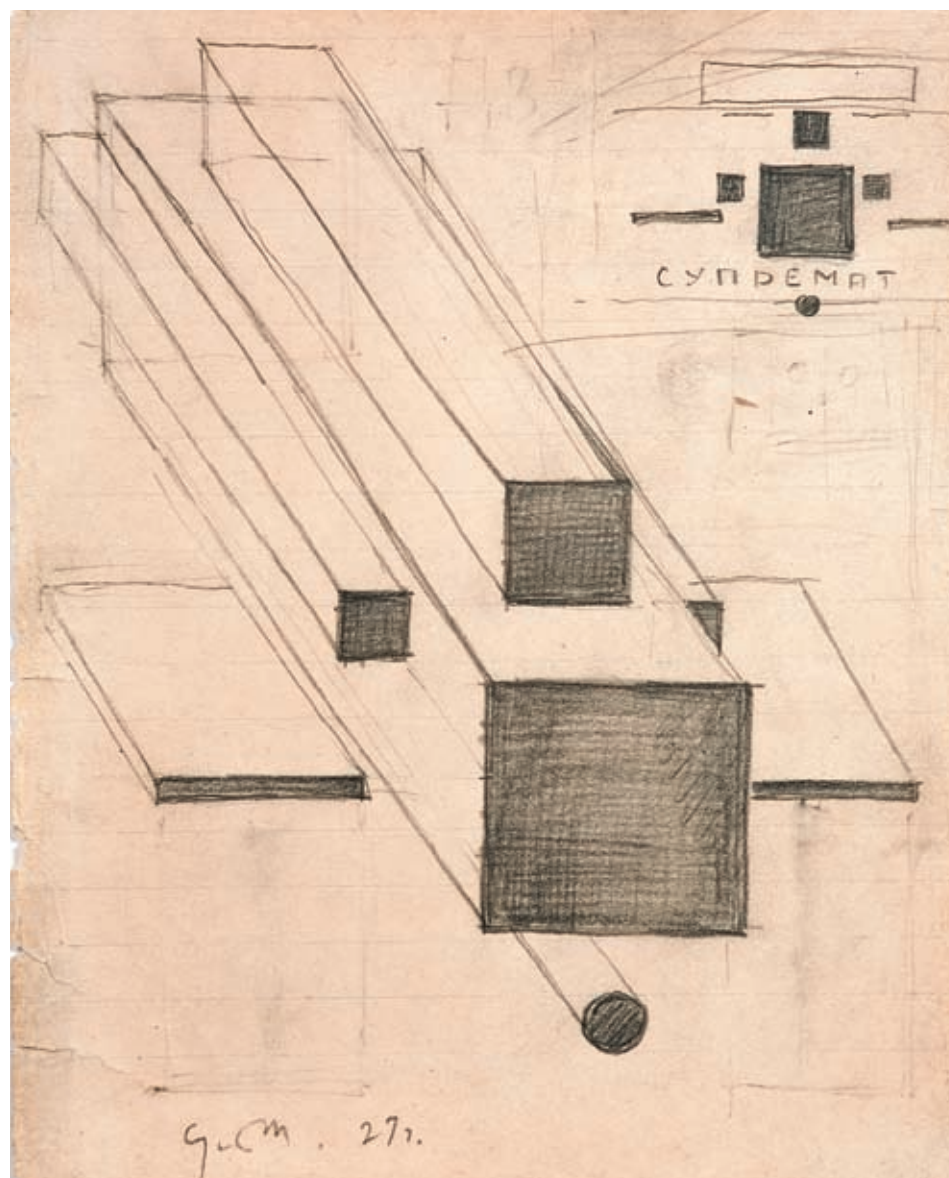


«орнамент», составленный из черных прямоугольников, способен был превратиться в сооружение. Отметим, что данный суетинский «супремат», не имевший опоры, был сродни малевичевскому космическому «планитам».

В цикле работ на бумаге, получивших обобщенное наименование «Архитектоники», Суетин отрабатывал наряду с объемными формами отдельных сооружений принципы их компоновки в специфические градостроительные образования. Данное части листов название «Супрематический город» подчеркивало осознанность задачи, поставленной перед собой молодым художником: работа, принадлежащая Фонду, входит в этот цикл (кат. № 36).

Объемные «Супрематические орнаменты», дошедшие до нас только на снимке, обозначены двойным авторством –

39. Суетин Н.М. Супремат. 1927. Бумага, графитный карандаш

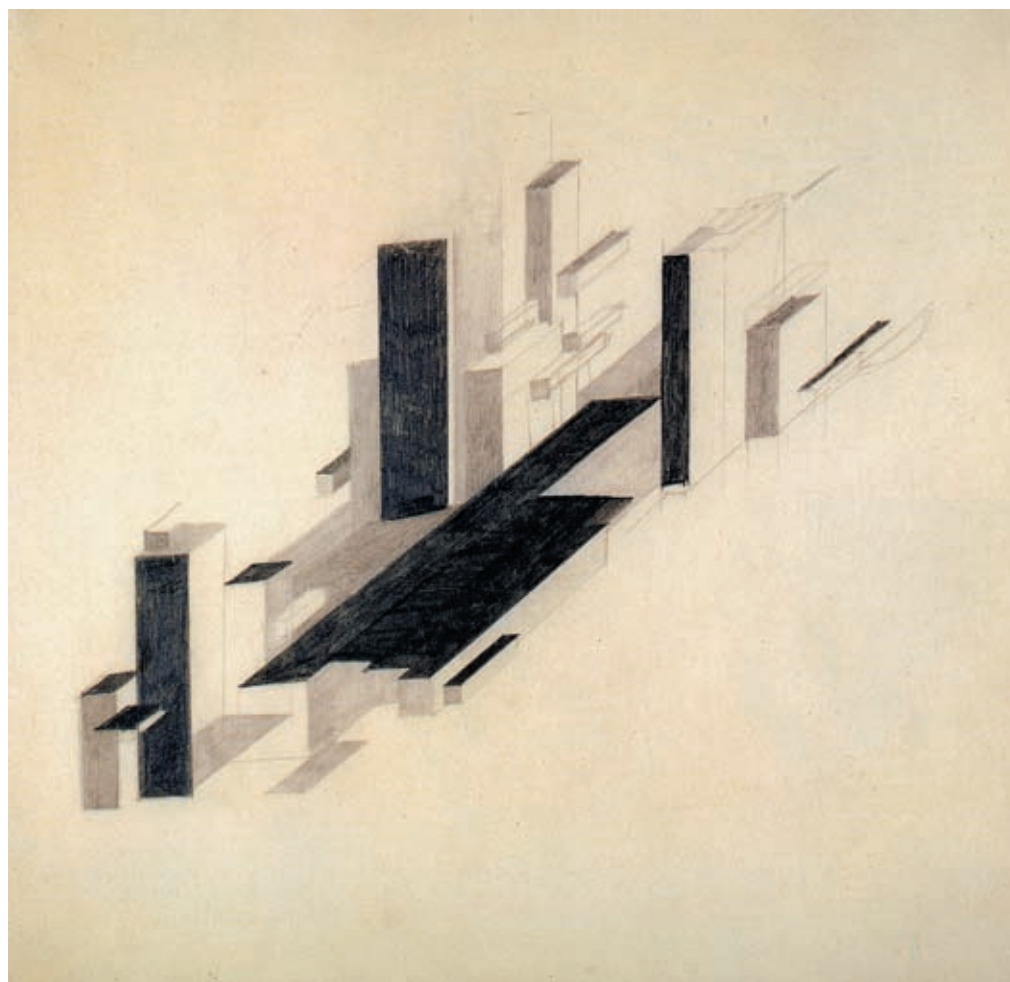


36 Sepherot Foundation (Лихтенштейн).
Н.Суетин. Каталог собрания

Малевича и Суетина. Думается, что неадекватное название этих композиций из архитектонов дано было создателями из некой предосторожности – на самом деле группа моделей, среди которых были поразительные по замыслу сооружения (чего только стоит ребристое «простое здание» справа!), была скомпонована с использованием градостроительных принципов, и ее пространственная организация обладала поистине прогностическими чертами.

Неадекватность терминологического определения в документах, синхронных созданию, побудила исследователей давать группам собственные наименования, акцентирующие их архитектурно-пространственную концепцию. Московский исследователь Л.А. Жадова (1929–1981) в своей пионерской монографии «Пути и поиски: русское и советское искусство.

40. Суетин Н.М. Супрематический город. 1931. Бумага, графитный карандаш

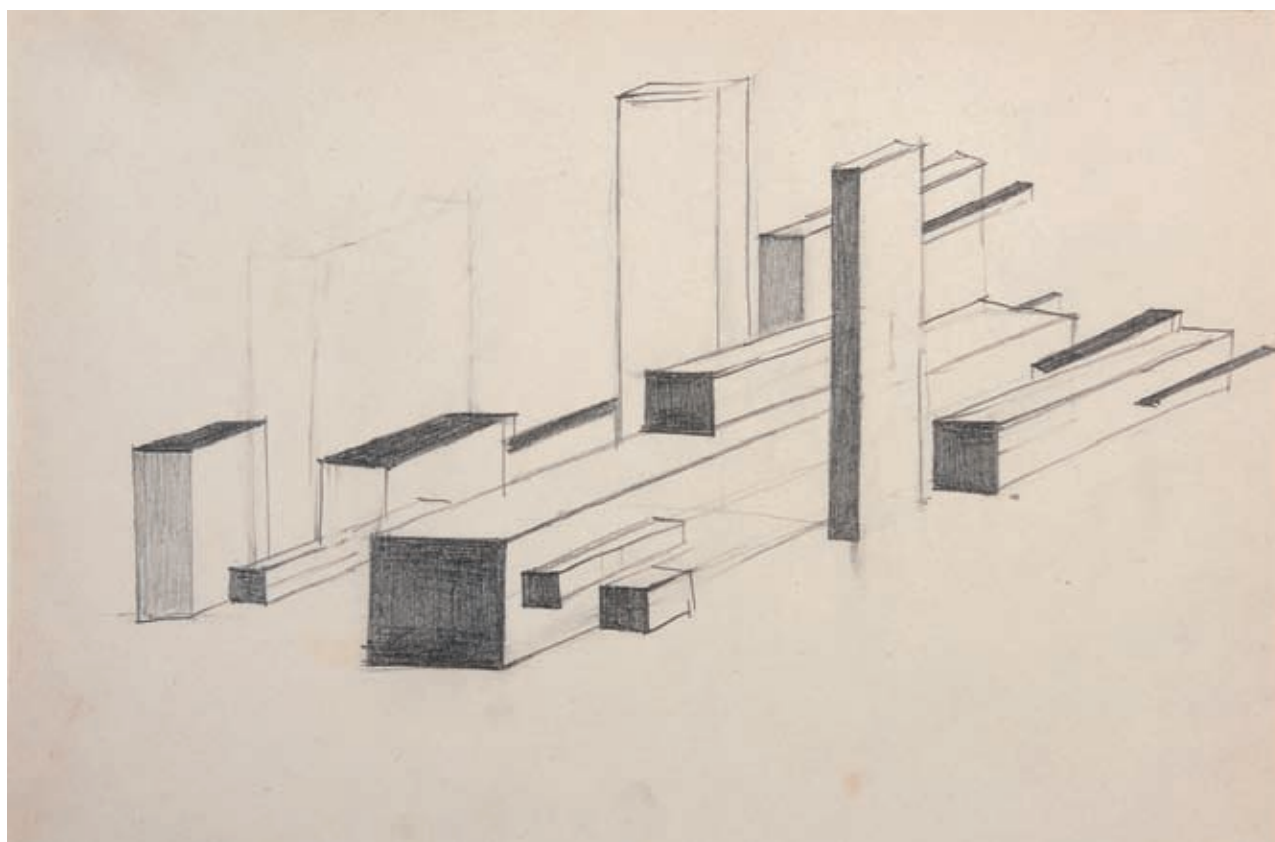


1910–1930»³² опубликовала одну из композиций под компромиссным названием «Супрематический пространственный орнамент»³³; в монографии Ракитина слово «орнамент» опущено, там указано: «Группа вертикальных архитектонов»³⁴

37 Александра Шатских.
Николай Михайлович Суетин

(отметим, что в группе присутствуют не только вертикальные сооружения).

Неадекватность наименования, однако, послужила импульсом для рассмотрения творческих взаимоотношений

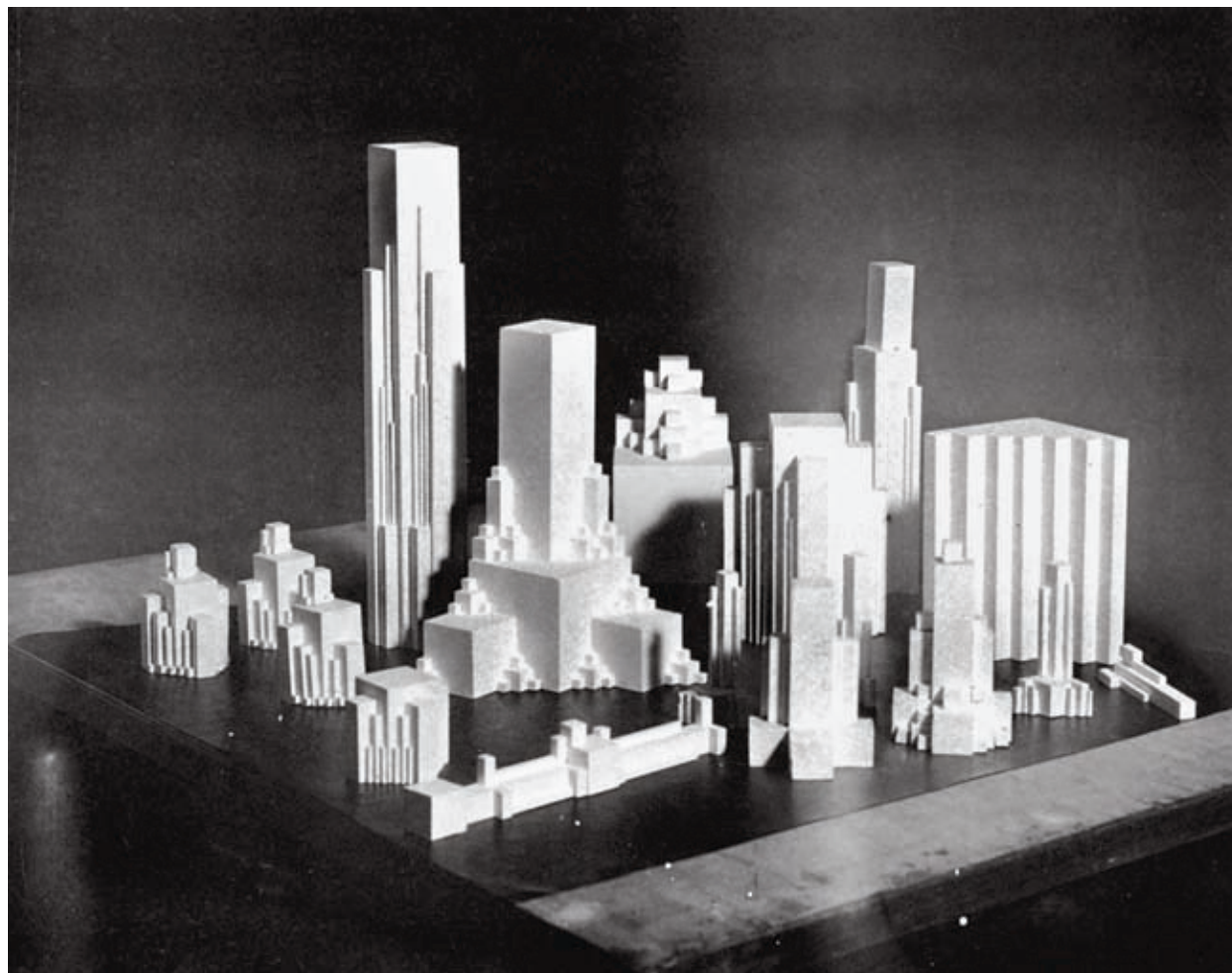


Малевича и Суетина в неожиданно негативном ключе. Историк архитектуры С.О. Хан-Магомедов прямо высказал обвинения в адрес Суетина: «...процесс “орнаментализации” вертикальных архитектонов, скорее всего, был связан с влиянием Суетина на изменение концепции формы Малевича. Это началось именно с 1928 года, когда Малевич из года в год показывал на выставках все меньше классических архитектонов и все больше “архитектурных орнаментов”. <...> Я склонен винить в этом Суетина, который, используя свое влияние на Малевича и то, что Малевич полностью доверял ему как художнику, сначала приостановил развитие архитектонов в сторону реальной архитектуры, а затем направил объемный супрематизм в пограничную область между архитектурой и скульптурой (колонны, постаменты, монументы)»³⁵.

Как представляется, в основе заявлений о податливости Малевича влиянию ученика и обвинении последнего в «плохом влиянии» на учителя лежит неизбывная нормативность пред-

41. Суетин Н.М. Супрематический город. Около 1928. Бумага, графитный карандаш

ставлений исследователя о развитии архитектуры, о существовании незыблемой иерархии, «хорошего мейнстрима» и «плохих маргинальных течений»: из-за Суетина с его «орнаментами», пишет автор, «объемный супрематизм Малевича



не только не продвинулся в сторону архитектуры, но стал развиваться по какому-то боковому пути»³⁶. Как мы теперь хорошо знаем, мировая архитектура в уже завершившемся XX веке оказалась такой дифференцированной, разнообразной и неожиданной, что о «генеральной линии» и «боковых» (читай: тупиковых) ответвлениях в ее развитии говорить не приходится: дерево с пышной кроной можно превратить в столб, но только жизнь из него уйдет.

Созданные Малевичем совместно с Суетиным «Супрематические орнаменты», как и другая их общая группа, известная также только по фотографии, датируются последней третью 1920-х годов. Снимки говорят о принципиальном сходстве супрематических «мини-городов» из архитектонов с футуристическим обликом уставленного небоскребами Манхэттена,

42. Малевич К.С., Суетин Н.М. Супрематический орнамент. Группа архитектонов. Конец 1920-х – начало 1930-х. Не сохранились. Фотография

сердца Нью-Йорка, – добавить только надо: облика Манхэттена последних десятилетий XX века. В 1920–1930-е годы нью-йоркские высотки все еще увенчивались шпилями и башнями, отсылавшими к европейским колокольням–соборам–замкам и создававшими зубчато-вырезной силуэт города. Строгие супрематические архитекторы с плоскими крышами и цельнолитыми объемами поистине предвосхитили облик современного нам «Большого Яблока».

Малевичу не довелось воочию увидеть архитектурный ландшафт грандиозного центра Нового Света. Суетину повезло больше – он побывал здесь на Всемирной выставке 1939 года, будучи к этому времени признанным мастером выставочного дизайна.

Главным художником советского павильона в Нью-Йорке Суетин был назначен из-за громкого успеха на предыдущей Всемирной выставке, состоявшейся в 1937 году в Париже. Интерьеры выставочного павильона СССР в столице Франции были пиком достижений выдающегося мастера по созданию предметно-пространственной среды.

Парижская выставка была знаменательной во всех отношениях. До Второй мировой войны оставалось еще два года, а о Первой Европа постаралась забыть. Германия переживала экономический расцвет под руководством «отца-благодетеля нации», фюрера Адольфа Гитлера; политику «отца-благодетеля советских народов» И.В.Сталина всецело выражал лозунг одного из пропагандистских плакатов: «Железной рукой загоним всех в коммунизм»³⁷.

Историки после чудовищных трагедий XX века разобрались в типологическом сходстве обоих режимов – нацистского и советского. Однако в 1937 году оба тоталитарных государства позиционировали себя как полярно контрастные, что и выразилось, как известно, в топологической конфронтации двух павильонов, стоявших друг против друга, «нос к носу».

Советский павильон, на пространственно-объемную организацию которого подспудно оказали влияние концепции «супрематического ордера», был построен по проекту архитектора Бориса Михайловича Иофана; центральная часть здания служила постаментом для патетически-динамической группы

Веры Игнатьевны Мухиной «Рабочий и крестьянка». Германский – на его монументальных, вертикально расчлененных объемах грузно восседал огромный геральдический орел – был возведен выдающимся архитектором XX века Альбертом Шпеером, в те годы ревностным поборником нацистской идеологии³⁸.

Агрессивно-бравурное звучание экстерьера советского павильона сменялось другой тональностью в его внутренних залах, созданных Николаем Суетиным. Судить о них мы можем лишь по сохранившимся проектам и документальным фотографиям, в том числе по снимку гипсовой модели парадной лестницы павильона. Чистота, гармония, спокойное величие суетинских интерьеров, безусловно основанных на принципах «супрематического ордера», хорошо ощутимы даже на репродукциях проекта и документальных фотографиях.

Вместе с тем нельзя не увидеть, что «супрематический ордер» здесь был тесно сопряжен со стилистикой ар-деко – интернационального течения межвоенных десятилетий. При-

43. Иофан Б.М. Павильон СССР. Всемирная выставка в Париже. 1937. Фотография



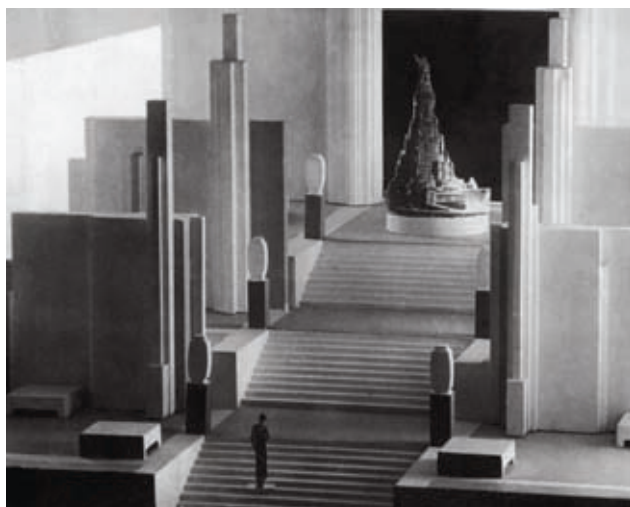
41 Александра Шатских.
Николай Михайлович Суетин

44. Суетин Н.М. Макет парадной лестницы павильона СССР на Всемирной выставке в Париже. 1936–1937. Гипс. Не сохранился. Фотография

45. Суетин Н.М. Проект интерьера павильона СССР на Всемирной выставке в Париже. 1937. Фотография

званный залечить общественные и психологические травмы Первой мировой войны, орнаментально-красочный ар-деко получил свое терминологическое определение уже в 1960-е, но связано оно было с названием парижской Международной выставки художественно-декоративных искусств 1925 года (на ней был представлен и суетинский фарфор). Добавим, однако: жизнерадостный ар-деко еще более, чем породивший его предшествующий стиль модерн, подчинялся требованиям нараставшей массовой культуры с ее первостепенными задачами денежно-экономического успеха.

Парадоксальным образом исторические условия, в которых пришлось жить Николаю Суетину, уберегли его от двух противоположных опасностей.



Художник, с одной стороны, ушел от господствовавшего в СССР идеологического пресса, поскольку должен был представлять отечественное искусство на Западе, а там явно не поняли бы анахронических завитушек-кудряшек соцреалистического «барокко-ампира»³⁹.

С другой же стороны – над Суетиным не было коммерческого пресса массовой культуры с ее неизбежной пошловатой салонностью и неременной эксплуатацией эротизма.

Непревзойденные суетинские образцы интернационального стиля родились поверх барьеров. В результате высокое совершенство его интерьеров не смогли перебить даже требования партийного начальства усилить-насытить советский павильон как можно большим количеством пропагандистских материалов. За оформление интерьеров Николаю Суетину интернациональное жюри присудило престижный Гран-при.

46. Интерьер павильона СССР, оформленный по проекту Николая Суетина. Всемирная выставка в Париже. 1937. Фотография

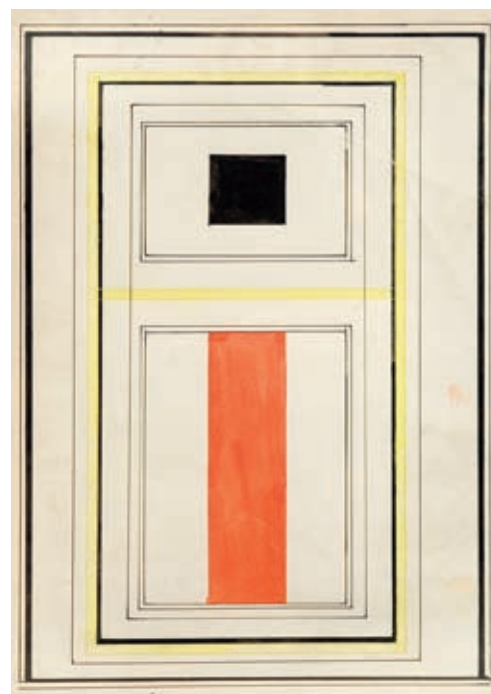
Следует отметить, что в советской историографии стиль ар-деко объявлялся глубоким упадком буржуазного искусства, и отношение к нему советских искусствоведов было сугубо отрицательным. Примечательно, что в рассуждениях С.О. Хан-Магомедова в уже цитировавшейся статье о творчестве Суетина термин ар-деко не употребляется совсем; следовательно, существование и особенности этого интернационального стиля российским исследователем во внимание не принимаются.

Однако теории теориями, но по отношению к художественному материалу Хан-Магомедов, выдающийся знаток, не мог не оценить большого вклада Суетина в «формальные эксперименты». Обозначив этими словами ареал деятельности художника, историк перечислил его достижения: под номером один он поместил «Архитектоники» (серию графических листов со стереометрическими композициями), под номером два – «Мебель», под номером три – «Инкрустацию»⁴⁰. Все группы обладают стилистическим единством и пластическим своеобразием, вдохновленным «формами классических архитекторов», по выражению Хан-Магомедова.

Отметим, что мастера интернационального стиля как раз и работали в мебели, инкрустации в широком понимании слова, а также в фарфоре, керамике, проектировании светильников, орнаментации тканей, ювелирных украшений, бытовых изделий и т. д.

Утилитарные предметы были спаяны выразительной стилистической общностью и с интерьерами, и с архитектурой.

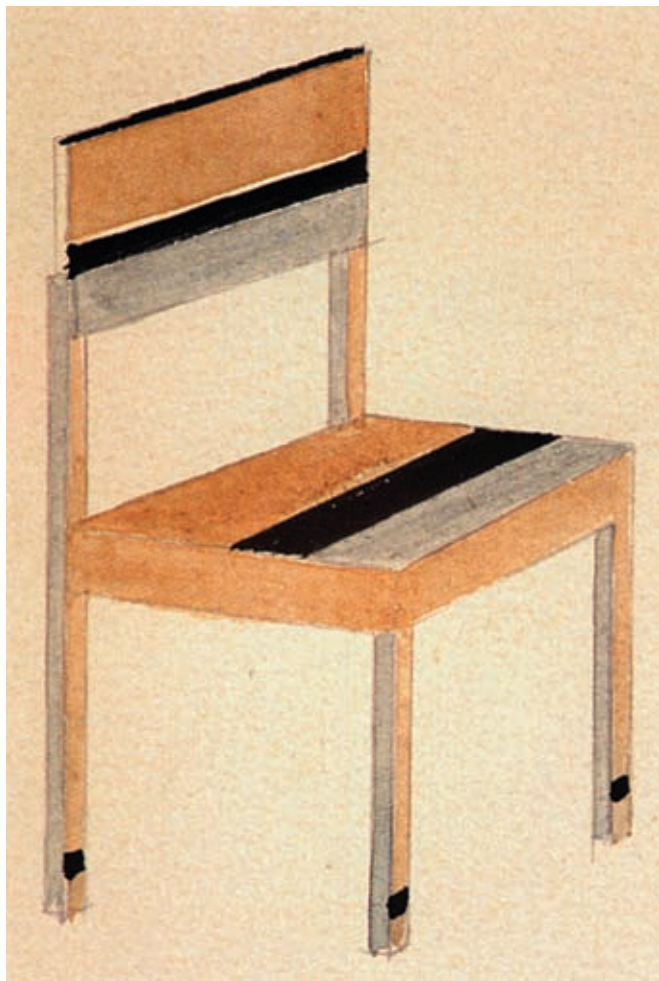
Проекты Николая Суетина, в силу исторических условий оставшиеся в большинстве своем на бумаге, говорят о том, что он был одним из самых талантливых представителей мирового ар-деко, а по элегантности, стилевой выразительности и изобретательности пластических идей с ним мало кого можно поставить рядом.



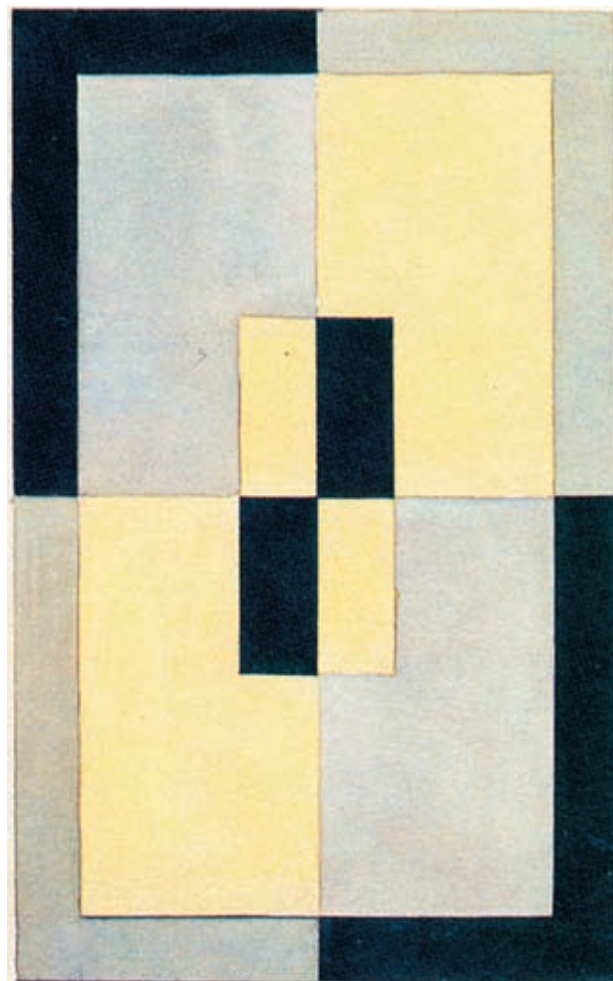
47. Суетин Н.М. Декоративный проект. 1929. Бумага, акварель, тушь

43 Александра Шатских. Николай Михайлович Суетин

Деятельность последнего пятнадцатилетия Николая Михайловича Суетина была омрачена катастрофами и трагическими событиями в истории страны и мира. Художник достойно нес тяжелейший груз испытаний, порожденных войной,



48. Суетин Н.М.
Проект стула.
Около 1931.
Бумага, акварель



49. Суетин Н.М.
Крышка стола. 1927.
Бумага, акварель

блокадой Ленинграда, послевоенной обстановкой со все усиливавшейся травлей интеллигенции официальными властями.

Будучи видной фигурой отечественной художественной жизни, Николай Михайлович с большой самоотдачей работал над выполнением патриотических общественно-политических заказов.

Отдушинами были, как можно судить по сохранившемуся наследию, прозрачные камерные рисунки-видения с женскими ликами пронзительной чистоты и одухотворенности⁴¹. В погрудных портретах идеально-прекрасных молодых женщин на фоне далеких городских пейзажей эхом откликалась художественная отточенность былых иконно-супрематических образов, но здесь отстраненное совер-

50. Суетин Н.М. Жен-
ский портрет. Вторая
половина 1940-х.
Бумага на картоне,
карандаш



шенство пластики словно смягчалось скорбными лирическими чувствами.

Перенеся обширный инфаркт, Николай Михайлович Суетин оправиться от него не сумел. В момент кончины ему было 56 лет 2 месяца и 16 дней. Непостижимым образом земной срок Суетина оказался всего на шесть дней короче, чем у его великого Учителя.

Примечания

1. ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 51. Л. 124. Документ опубликован в изд.: В круге Малевича: Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х / Сост. И.Карасик. СПб.: Palace Edition, 2000. С. 148–149 (далее – В круге Малевича). Фрагменты рукописи «Жизнеописание художника-живописца Николая Михайловича Суетина. 1926», хранящейся в частном архиве в С.-Петербурге, опубликованы в изд.: Ракитин В. Николай Михайлович Суетин. М.: RA, Palace Edition, 1998 (далее – Ракитин).
2. См.: Ракитин. С. 7–8.
3. О художественной жизни Витебска послереволюционной эпохи см.: Шатских А. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922. М.: Языки русской культуры, 2001 (далее – Шатских, Витебск).
4. Письмо К.С.Малевича М.О.Гершензону из Витебска в Москву от 7 ноября 1919 года // Малевич К.С. Собрание сочинений в 5 томах. М.: Гилея, 2000. Т. 3. С. 328.
5. «Уполномоченный по делам искусств Витебской губернии» Марк Шагал (1887–1985), инициатор и организатор витебского Народного художественного училища, всегда играл в нем руководящую роль, хотя на первых порах заведующим был назначен по инициативе самого Шагала его учитель М.В.Добужинский; после его отъезда пост директора в феврале–апреле занимал художник А.Г. Ромм (1887–1952), и только затем Шагал официально возглавил училище. Попытки оставить училище и Витебск были предприняты им в апреле, сентябре и ноябре 1919 года (Шатских, Витебск. С. 32–33, 42–43).
6. Сведения о присутствии Шагала в поезде, везшем мастеров и подмастерьев на конферен-

цию, изложены в главе «Эпилог витебской жизни Марка Шагала» в кн.: Шатских, Витебск. С. 98–99.

7. Альманах «Уновис № 1». Витебск, 1920. Альманах был завершен накануне Всероссийской конференции учащихся и учащихся искусству. В настоящее время известны два экземпляра Альманаха «Уновис № 1». Один, полностью укомплектованный оригиналами и фотографиями, а также статьями, представляющими собой первый экземпляр набранных на пишущей машинке текстов, был привезен уновисцами в Москву на Всероссийскую конференцию и предоставлен в Отдел изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению в качестве официального отчета о деятельности Уновиса в Витебске. Долгие годы он затем находился в личном пользовании Д.П. Штеренберга (1881–1948), который до 1921 года был заведующим Отдела Изо. Впоследствии дочь Д.П.Штеренберга, живописец Ф.(В.)Д. Штеренберг (1918–1995), подарила этот экземпляр Альманаха одному из европейских визитеров (местонахождение первого экземпляра ныне окутано тайной). Последний, пятый экземпляр Альманаха, со «слепыми» текстами и неполным комплектом фотографий, остался в распоряжении Л.М. Лисицкого. Он был передан вдовой Лисицкого в Государственную Третьяковскую галерею в 1959 году. В 2003 году Третьяковская галерея осуществила факсимильное издание Альманаха «Уновис № 1» из своей коллекции; к факсимильному воспроизведению была приложена книжка с типографским набором всех материалов и репродукциями иллюстраций Альманаха («Уновис № 1». Витебск. 1920. Приложение к факсимильному изданию / Публикация, подготовка текс-

тов, вступительная статья и комментарии Т.В. Горячевой М.: Сканрус, 2003).

8. Большинство из проектов Н.М. Суетина входят ныне в коллекцию Государственного Русского музея. См.: В круге Малевича. С. 152–155. Кат. 390–392, 395–399.

9. Эйзенштейн С.М. «Странный провинциальный город...» (1940) // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. М.: Искусство, 1971. Т. 5. С. 432.

10. В российских музеях хранятся четыре «Черных квадрата», написанных Малевичем: работы 1915 и 1929 годов – в Третьяковской галерее, авторизованный «Черный квадрат», созданный его учениками в 1923 году, – в Государственном Русском музее; четвертый «Черный квадрат», исполненный в качестве парного к «Красному квадрату» для монографической экспозиции на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» 1932 года в Ленинграде, ныне входит в коллекцию Государственного Эрмитажа (Андреева Е. Казимир Малевич. Черный квадрат. Из серии «Тысяча и один шедевр». Из коллекции Государственного Эрмитажа. СПб.: «Арка», 2010). Н.М. Суетин создал свой первый «Черный квадрат» для оформления витебского вагона (не сохранился); его станковый «Черный квадрат» (39,6 x 39,6), исполненный на фанере и традиционно датируемый началом 1920-х годов, подарен дочерью художника, архитектором Н.М. Суетиной, в 1989 году Третьяковской галерее. Как известно, Суетин был основным проектировщиком супрематического оформления похорон К.С. Малевича. Впереди на грузовике, везшем супрематический саркофаг с телом Малевича на Московский вокзал, был укреплен «Черный квадрат»; скорее всего, этот же «Черный квадрат» был затем помещен на дверях товарного вагона, в котором саркофаг был отправлен в Москву: «Вагон с гробом был

прицеплен к хвосту поезда; он был украшен зеленью, цветами и венками, на дверях красовался “Черный квадрат”, написанный на белом фоне, и надпись: К.Малевич» (Клюн И.В. Похороны супрематиста // Клюн И.В. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники / Составитель, автор вступительной статьи и комментариев А.Д. Сарабьянов. М.: РА, 1999. С. 160 (далее – Клюн). Судя по фотографиям, все тот же «Черный квадрат» был затем укреплен на деревянном кубе, поставленном в качестве надгробия на месте захоронения урны с прахом Малевича на поле близ Немчиновки. Отметим, что из четырех «Черных квадратов», написанных каждым художником, один – 1923 года – оказался у них общим.

11. Справедливости ради следует сказать, что большой «Черный квадрат» был написан в январе 1919 года И.В. Клюном, соратником Малевича в 1910-е годы, для торжественного оформления посмертной выставки Ольги Розановой. Хроникер событий В.Ф. Степанова отмечала в дневниковых записях: «Мы напали на Клюда, что он приклеивает квадрат Малевича на Розанову. <...> Клюн сваливает все на Малевича, что он здесь ни при чем, что делает все это он по эскизу Малевича» (запись от 11 января 1919 года; цит. по изд.: Степанова В. Человек не может жить без чуда. М.: Сфера, 1994. С. 63). Как явствует из этой записи, исполнение Клюном «Черного квадрата» было техническим воплощением проекта Малевича; сам Клюн, развивая собственные теории «искусства цвета», вскоре резко отмежевался от супрематизма и его главной первоформы. В «Каталоге десятой Государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм», открывшейся 27 апреля 1919 года, Клюн поместил декларацию «Искусство цвета», где заявил: «Ныне Труп Искусства Живописного ...положен в гроб, припечатан Черным Квадратом супре-

матизма... застывшие неподвижные формы Супрематизма выявляют не новое искусство, но показывают лицо трупа с остановившимся мертвым взором» (Клюн. С. 360). В отличие от Клюда Николай Суетин был не техническим исполнителем проекта Малевича, а создателем собственного проекта, основанного на супрематическом каноне.

12. Шатских А.С. Казимир Малевич и общество Супремус. М.: Три квадрата, 2009. С. 45–59.

13. Дневники Юдина, которые он вел в витебские и петроградские–ленинградские годы, дают множество красноречивых тому подтверждений (Карасик И. Лев Александрович Юдин // В круге Малевича. С. 221–229).

14. Стенограмма выступления К.С. Малевича на собрании сотрудников Гинхука (Протокол № 1 Межотдельского собрания сотрудников Гос<ударственного> Института Художественной культуры по критике и обсуждению работ всех отделов. 16 июня 1926 года // Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х томах // Авторы-составители Вакар И.А., Михиенко Т.Н. М.: РА, 2004. Т. 1. С. 512 (далее – Малевич о себе).

15. Среди подготовленных для этого неосуществленного сборника работ, сохранившихся в архиве художественной четы Александра Родченко (1891–1956) и Варвары Степановой (1894–1958), материалов витебских уновисцев нет.

16. К. Малевич. Автопортрет (Художник). 1933. Холст, масло. 73 x 66. ГРМ.

17. К. Малевич. Художник // Казимир Малевич. Поэзия / Составление, публикация, вступительная статья, подготовка текста, комментарии и примечания А.С. Шатских. М.: Эпифания, 2000. С. 108–110.

18. Иванова Е. Фарфор Николая Суетина // В круге Малевича. С. 142–145.

19. Дата создания ранней «Чернильницы» иногда приводилась с указанием двойного года – 1923–1924. Письмо Малевича к Н.Н. Пунину от 8 июля 1923 года позволяет достоверно датировать суетинскую раннюю «Чернильницу» 1923 годом. Супрематист юмористически заметил: «Если выйдет чернильница Суетина, то она посвящается критикам, пусть черпают из нее чернила...» (Письмо К.С.Малевича к Н.Н. Пунину. Петроград, 8 июля 1923 года // Малевич о себе. Т. 1. С. 155).

20. Наряду с данной «Чернильницей», где в композиции доминирует диск, в те же времена Суетиным была выпущена еще одна монохромная белая «Чернильница» с использованием лишь правильных прямоугольных объемов (Горячева Т.В. Николай Суетин. Серия «Творцы авангарда». М.: С.Э. Гордеев, 2010. С. 77).

21. См.: Rudoe J. Decorative Arts. 1850–1950: A Catalogue of the British Museum Collection. Published for the Trustees of the British Museum by British Museum Press. London, 1991 (Revised paperback edition 1994). Изделие Н.М. Суетина, входящее в каталог под номером 278, воспроизведено в цвете на таблице XV во фронтально-вертикальной позиции, то есть как картина на стене. На черно-белой фотографии таблицы 143 плакетка расположена диагонально на горизонтальной поверхности: в этом положении более четко проступает ее природа супрематического архитектора. На обороте плакетки – авторская подпись: Н.Суетин и маленький черный квадрат в рамке (воспроизведены в разделе «Указатель марок, монограмм и сигнатур». С. 300, кат. № 278). Пользуясь случаем, следует пролить свет на датировку данного произведения, поскольку Джуди Рудоу этому вопросу уделено большое внимание. В подписях

к иллюстрациям автором каталога проставлено «около 1923–1924», хотя в аннотации на с. 110 упоминаются другие сходные изделия Суетина, знакомые Дж. Рудоу по воспроизведениям в книгах и каталогах, где они отнесены к началу 1930-х. Плакетка Суетина из Британского музея уникальна, она известна только в этом одном экземпляре; использование в ее композиции проектов, отточенных художником в работах на бумаге середины – второй половины 1920-х, наряду со зрелым воплощением концепций объемных архитектоников, которого не было у Суетина в начале его карьеры фарфориста, свидетельствуют в пользу датировки изделия концом 1920-х – началом 1930-х годов, а не 1923–1924 годами.

22. Письмо К.С. Малевича к Н.Н. Пунину, Петроград, 8 июля 1923 года // Малевич о себе. Т. 1. С. 154, 155.

23. Ракитин. С. 14. Ранняя натурная пейзажная зарисовка воспроизведена в альбоме: Nikolai Suetin. 1897–1954. СПб.: Palace Editions, RA, 2008. На с. 131 репродуцирован оборот неуканного кубистического рисунка с подписью: «Landscape with a Church. Verso: Cubist composition. 1920. Graphite pencil on paper. 19,5 x 10. Private collection» («Пейзаж с церковью. На обороте: Кубистическая композиция. 1920. Бумага, графитный карандаш. 19,5 x 10. Частное собрание»). На самом пейзажном наброске внизу посередине подпись и дата: Н.Суетин 8. IV. 1914 г.

24. В наследии Суетина существует работа «Абстрактная композиция» (1919. Бумага, коллаж, акварель. 22,5 x 17,8. Частное собрание. Воспр.: Ракитин. С. 15). Она также подписана и датирована автором; ее художественный строй разительно отличается от всех известных нам ранних его произведений; не подвергая сомнению авторскую датировку – Суетин был весьма аккуратным человеком, – нам пред-

ставляется, что коллаж мог быть создан в самом конце 1919 года. Характерно, что его пластическая концепция не получила никакого дальнейшего развития в работах Суетина, однако следует отметить присутствие зеленого цвета, окрасившего маленький круг; зеленый цвет впоследствии станет знаковым цветом художника. Т.В. Горячева, автор наиболее обстоятельной монографии, представляющей весь путь Суетина, высказывает гипотезу, что данный коллаж мог быть создан как «вполне определенное учебное задание» Малевича; см.: Горячева Т.В. Николай Суетин. С. 14–16.

25. К. Малевич. Усовершенствованный портрет Ивана Васильевича Ключкова. 1913. Холст, масло. 112 x 70. ГРМ. Под этим авторским названием полотно впервые экспонировалось на Выставке картин общества художников «Союз молодежи» в Санкт-Петербурге 10 ноября 1913 – 10 января 1914 года; в названии приводилась полная фамилия друга, сократившего ее, как известно, до псевдонима – «Ключ». Вскоре Малевич использовал иконографию портрета в литографии с авторской надписью по низу листа: Портрет строителя усовершенствованный (1913. 15 x 10,5). Литография была помещена в качестве репродукции в футуристическом сборнике А. Крученых «Поросята» (СПб., 1913).

26. Запись Н.М. Суетина от 28 ноября 1926 года. Цит. по изд.: Ракитин. С. 140.

27. Н. Суетин. Женская фигура. 1. IV. 1927. Бумага, графитный карандаш. 22 x 18. Частное собрание. Воспр.: Ракитин. С. 115.

28. К. Малевич. Стоящая фигура. 1927. Бумага, черный мел. 35,5 x 22; К. Малевич. Стоящая фигура. 1927. Бумага, цветной карандаш. 35,5 x 22,5. Обе работы находятся в Стеделийк Музеуме в Амстердаме, куда они поступили в 1958 от архитектора Хуго Херинга.

29. См.: Н. Суетин. Крестьянка. 18. V. 1929.

Бумага, графитный карандаш, гуашь, акварель.

22,3 x 17,5; Н. Суетин. Крестьянка. 19. V. 1929.

Бумага, графитный карандаш, гуашь, акварель.

22 x 29. Работы находятся в частном собрании.

30. Исследователи усматривают связь этой картины Малевича с автопортретами самого Ключа, где пила была обязательным атрибутом самохарактеристики; Ключ давал этим произведениям названия «Пильщик», «Продольный пильщик», «Голова пильщика». См.: Сарабьянов А.Д. «Азбука беспредметного искусства». Жизнь и творчество И.В. Ключа (1873–1943) // Ключ. С. 13–14.

31. Малевич о себе. Т. 1. С. 512.

32. Shadowa L. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russische und sowjetische Kunst zwischen 1910 und 1930. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978.

33. Там же. III. 214.

34. Ракитин. С. 94.

35. Хан-Магомедов С.О. Н.Суетин – путь в архитектуру через «орнамент» // Хан-Магомедов С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М.: Архитектура-С, 2007. С. 436–451.

36. Там же. С. 450.

37. Лозунг одного из пропагандистских большевистских плакатов раннесоветских лет.

38. Главный архитектор Третьего рейха Альберт Шпеер (1905–1981) впоследствии, как известно, сполна заплатил за свою приверженность нацистской идеологии: его осудили вместе с верхушкой фашистского режима и приговорили к 20-летнему тюремному заключению. А. Шпеер до конца жизни был подвергнут общественному ostracismu.

39. Примечательно, что на конкурс по оформлению интерьеров советского павильона, проведенный в 1936 году, были представлены, помимо проекта Суетина, проекты бригады под руководством Е.Е. Лансере (1875–1946) и бригады живописцев П.В. Вильямса (1902–1947) и А.А. Дейнеки (1899–1976). Проект Лансере, традиционалиста с мирискусническими корнями, как раз отличался обилием классицистических «излишеств» (Рязанцев И. Искусство советского выставочного ансамбля. 1917–1976. М.: Советский художник, 1976. С. 103, 106).

40. Хан-Магомедов С.О. Указ. соч. С. 439.

41. Прототипом этих совершенных образов «вечной женственности» была, как представляется, Сарра Абрамовна Каменецкая (1916–1942), гражданская жена Суетина, мать его дочери Нины Михайловны Суетиной. Историк авангарда Н.И. Харджиев (1903–1996), близкий друг художника, в интервью Нине Суетиной рассказывал, что классическая красота ее матери вызывала поклонение сродни религиозному: сосед супружеской четы по коммунальной квартире каждый раз, видя прекрасную молодую женщину, падал на колени (см.: Nina Suetina. Nikolai Khardzhiev and the Suprematists // A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde. St.Petersburg: Palace Editions, 2002. P. 36–42). Сарра Каменецкая погибла в эвакуации, поехав в метель за удовольствием в соседнюю деревню. Ее безвременная смерть глубоко потрясла Суетина, не изжившего эту травму до конца дней, о чем свидетельствуют его письма к другу (письма Суетина к Харджиеву хранятся в архиве Культурного центра Фонда Харджиева-Чаги, Стеделийк Музеум, Амстердам).

Даты жизни и творчества Н.М.Суетина

25 октября (6 ноября) 1897

Николай Михайлович Суетин родился под Калугой (станция Мятлевская) в семье начальника железнодорожной станции.

1900-е – 1914

Учится в гимназии; по окончании гимназии недолгое время работает железнодорожным служащим, затем поступает в кадетский корпус в Петрограде. С началом Первой мировой войны вступает в армию, некоторое время служит на Кавказе.

1915

Часть, в которой служит Н.М.Суетин, расквартирована в Витебске.

1918

Записывается в Народное художественное училище, созданное в Витебске Марком Шагалом.

Зима–весна 1919

Занимается в мастерской плаката И.А.Пуни, затем в классе В.М.Ермолаевой.

Ноябрь 1919

Знакомится с К.С.Малевичем.

1920–1922

Становится деятельным членом организованного Малевичем объединения Уновис («Утвердители нового искусства»). Участвует в декоративном оформлении Витебска. С 1920 года начинает выставочную деятельность.

1922

Демобилизовался из армии. В мае окончивает Витебский художественно-практический институт; вслед за Малевичем переезжает в Петроград. В декабре зачислен в штат Государственного фарфорового завода (с 1925 – Ломоносовского) в качестве художника-композитора.

1923–1926

В качестве сотрудника Государственного института художественной культуры, образованного на базе Музея художественной культуры, становится ассистентом Малевича в Формально-теоретическом отделе. Руководит Отделом общей идеологии Гинхука.

1927–1929

Работает в Государственном институте истории искусства, занимает должность научного сотрудника экспериментальной лаборатории Комитета по изучению современного искусства. С 1928 года начинает работать как художник выставок.

1932–1952

Главный художник Ломоносовского фарфорового завода.

1937

Руководит оформлением советского павильона на Всемирной выставке в Париже «Искусство и техника в современной жизни»; награжден Гран-при.

1939

Руководит оформлением советского павильона на Международной выставке в Нью-Йорке «Мир завтрашнего дня».

1941–1944

Находится в блокадном Ленинграде.

1944

Руководит оформлением выставки «Героическая оборона Ленинграда».

22 января 1954

Умер в Ленинграде после продолжительной болезни.

