

... НАС БУДЕТ ТРОЕ...

Казимир Малевич. Илья Чашник. Николай Суетин

Живопись
и графика
из коллекции
SEPHEROT
FOUNDATION
(Лихтенштейн)

...НАС БУДЕТ ТРОЕ...

Казимир Малевич. Илья Чашник. Николай Суетин

Живопись
и графика
из коллекции
SERPHEROT
FOUNDATION
(Лихтенштейн)

Издание подготовлено к выставке

«...НАС БУДЕТ ТРОЕ...»

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ИЛЬЯ ЧАШНИК. НИКОЛАЙ СУЕТИН

ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ

SOPHEROT FOUNDATION (ЛИХТЕНШТЕЙН)

Москва, Крымский Вал, 10

5 сентября – 25 ноября 2012

ОРГАНИЗАТОРЫ ПРОЕКТА

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Ирина Лебедева, генеральный директор

Андрей Воробьев, заместитель генерального

директора по экспозиционно-выставочной работе

Татьяна Городкова, главный хранитель

SOPHEROT FOUNDATION (ЛИХТЕНШТЕЙН)

Питер Марксер, директор

Анастасия Дегтярева («Арт Бридж»)

НАД ВЫСТАВКОЙ РАБОТАЛИ

КУРАТОР

Татьяна Горячева

ЭКСПОЗИЦИЯ

Нина Дивова

ДИЗАЙН ВЫСТАВКИ

Геннадий Синев (ООО «Студия Про дизайн»)

КООРДИНАЦИЯ

Евгения Полатовская, Элеонора Тянь

(Государственная Третьяковская галерея),

Дарья Аксенова, Екатерина Попова

(«Арт Бридж»)

НАД ИЗДАНИЕМ РАБОТАЛИ

АВТОР-СОСТАВИТЕЛЬ КАТАЛОГА, АВТОР СТАТЕЙ

Татьяна Горячева

РЕДАКТОР

Эмилия Логвинская

КОРРЕКТОР

Елена Клочкова

ДИЗАЙН

Сергей Андриевич

ФОТОСЪЕМКА

Антон Киселев, Патрик Гетелен, Юрий Молодковец,

Владимир Терехин (Государственный Эрмитаж),

Григорий Кравченко (Русский музей)

ПОДГОТОВКА ФОТООРИГИНАЛОВ

Юрий Иванов, Владимир Семенов

КООРДИНАЦИЯ

Татьяна Кулешова

ИЗДАТЕЛЬ

«Арт Бридж», Директор Анастасия Дегтярева

Организаторы проекта благодарят за предоставленные изображения

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Русский музей, Санкт-Петербург

Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых, г. Киров

Музей Людвига, Кёльн

Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк

Стеделик-музей, Амстердам

ISBN 978-5-905476-02-0

Право на репродуцирование произведений предоставлено:

© Государственная Третьяковская галерея, Москва, 2012

© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2012

© Русский музей, Санкт-Петербург, 2012

© Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых, г. Киров, 2012

© Нина Суетина, 2012

© Василий Ракитин, 2012

© Владимир Царенков, 2012

© Государственная Третьяковская галерея, Москва, 2012

© Sopherot Foundation, Liechtenstein, 2012

© Татьяна Горячева, тексты, 2012

© Сергей Андриевич, дизайн, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

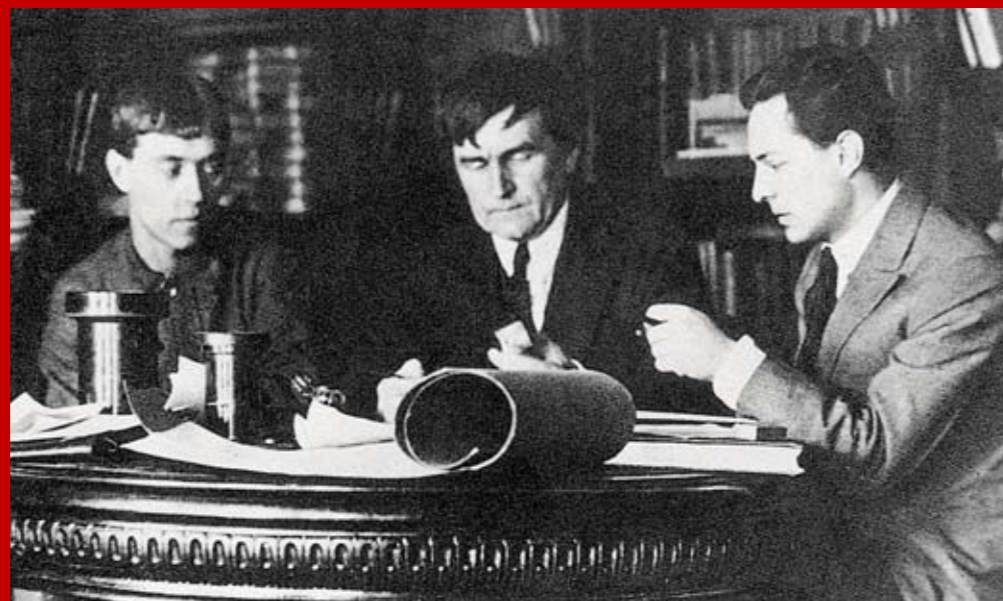
- 8 «... Мы втроем базой новой являемся». Малевич, Чашник, Суетин: учитель и ученики
- 22 Казимир Малевич: «... Мы должны идти в неизведанные пути для того, чтобы в них открыть мир...»
- 40 К.С. Малевич. Живопись, графика. *Каталог*
- 58 Илья Чашник: «Суть человеческого существования – беспредметное начало»
- 68 И.Г. Чашник. Графика, рельеф. *Каталог*
- 128 Николай Суетин: «Я хочу мощи человеческой у живописца»
- 138 Н.М. Суетин. Живопись, графика. *Каталог*
- 180 Список иллюстраций к статьям
- 183 Список сокращений

Выставка «...Нас будет трое... » Казимир Малевич. Илья Чашник. Николай Суетин. Живопись и из коллекции Sepherot Foundation (Лихтенштейн)», открывающаяся в Государственной Третьяковской галерее, показывает работы трех выдающихся художников, связанных общими художественными идеями. Николай Суетин и Илья Чашник – верные ученики и соратники Малевича, наиболее глубоко понявшие супрематизм и заложенные в нем потенциальные возможности. Работая долгое время под руководством Малевича, каждый из них сохранил свою творческую индивидуальность и сумел найти собственное направление в супрематизме.

Выставка включает в себя живописные и графические произведения Малевича, охватывающие период от 1990-х до рубежа 1920–1930-х годов. Коллекция фонда «Sepherot» дает достаточно полное представление о графическом творчестве Суетина и Чашника 1920-х годов. Работы Суетина показывают его эволюцию от кубистических рисунков начала 1920-х до созданных несколькими годами позднее супрематических композиций, а также постсупрематических произведений конца десятилетия. Это редкие и замечательные по пластическим достоинствам произведения. Особую группу составляют представленные на выставке эскизы для фарфора и проекты декоративных росписей. Работы Суетина и Чашника ярко демонстрируют тенденцию выхода супрематизма из традиционных станковых форм искусства в сферу архитектуры и дизайна. В этом отношении особенно интересны супрематические работы Чашника – проекты рельефов, архитектоников, супрематических декоров, орнаментов, эскизы росписей для фарфора.

«... Мы втроем базой новой являемся». Малевич, Чашник, Суетин: учитель и ученики

*«... так образуется коллектив вокруг
основы инициатора главной магистрали».*
К. Малевич¹



1. Н.М. Суетин, К.С. Малевич,
И.Г. Чашник. 1923, Петроград



2. Здание Витебского Народного
художественного училища
(современная фотография)

В выставочной практике соединение работ Малевича, Суетина и Чашника стало давней традицией, отражающей особенную близость их художественных установок, слаженность творческих усилий по распространению супрематизма в искусстве и современной жизни. Среди молодых художников, прошедших школу Малевича, верных последователей супрематизма было немного. Для большинства учеников занятия с Малевичем явились эпизодом их творческой биографии, оказавшим сильное, но кратковременное влияние, а супрематизм – лишь первоначальной ступенью в поиске собственных открытий. Пожалуй, только двое из них сделали истинными супрематистами и ближайшими соратниками Малевича – Николай Суетин и Илья Чашник; втроем они действительно ощущали себя тесным творческим сообществом.

В судьбах друг друга они играли чрезвычайно значимые роли. Существование учеников такого уровня дарования было для Малевича не менее важно, чем для Чашника и Суетина принадлежность к его школе. Супрематизм нуждался в одаренных последователях, способных к самостоятельному развитию супрематической системы, – их деятельность сообщала феномену школы Малевича характер действительно масштабного явления. И в первую очередь именно творчество Суетина и Чашника давало Малевичу основание полагать себя лидером супрематического направления, распространившегося не только в живописи, но также в дизайне и архитектуре.

Творческий союз Малевича, Суетина и Чашника сложился в Витебске, где с осени 1919 года Малевич начал преподавать в Народной художественной школе². Школа была основана в ноябре–декабре 1918 года М.З.Шагалом, получившим назначение уполномоченного Наркомпроса по делам искусств в Витебске. В течение зимы – весны 1919 года Шагал пригласил в Витебск преподавателей: И.А. Пуни, К.Л. Богуславскую, Н.И. Любавину – подготовительный курс. В марте Отделом ИЗО Наркомпроса в Витебск была командирована Н.О. Коган, а в апреле – В.М. Ермолаева, занявшая пост заместителя директора. В мае по приглашению Шагала в Витебск прибыл Л.М. Лисицкий и организовал мастерские графики, печатного дела и архитектуры. Лисицкий, в свою очередь, был инициатором приглашения на преподавательскую работу Малевича, который приехал в Витебск осенью 1919 года.

С появлением Малевича жизнь училища изменилась коренным образом – главной магистралью сделался супрематизм; в «столицу супрематизма», по меткому выражению критика, преобразился и сам Витебск. За короткое время большинство учеников Шагала перешло в малевичевскую мастерскую, а преподаватели Коган, Лисицкий и Ермолаева стали приверженцами художественной системы супрематизма. В июне 1920 года Шагал, обиженный изменой учеников, уехал из Витебска.

Преподавание в училище приобрело совершенно иной – новаторский характер: по специально разработанной Малевичем программе обучение стартовало сразу с кубизма как основы беспредметного пластического мышления. Исследовались все стадии кубизма, затем футуризм и кубофутуризм. Постигая приемы кубистического разложения формы и построения пространства, принципы футуристической динамики, ученики постепенно продвигались к освоению более сложной, основной задачи – супрематической беспредметности.

3. К.С. Малевич и члены группы Уновис. 1922, Витебск

Слева направо – стоят: И.И. Червинко, К.С. Малевич, Е.М. Рояк, Х.А. Каган, Н.М. Суетин, Л.А. Юдин, Е.М. Магарил; сидят: М.С. Векслер, В.М. Ермолаева, И.Г. Чашник, Л.М. Хидекель



В жизни архитектурной мастерской, где учились Суетин и Чашник, и в творчестве Лисицкого также начался новый период. До появления Малевича дипломированный архитектор Лисицкий прививал ученикам традиционные профессиональные навыки, обучая их техническому черчению, архитектурным зарисовкам, моделированию – всему тому, что давало базовые архитектурные знания. Теперь же в соответствии с общей стратегией Малевича на него была возложена задача архитектурного проектирования на основе супрематизма, перевод супрематизма в объемные формы; трехмерные построения должны были заложить основы архитектурной концепции будущего.

Притягательность личности и новаторского искусства Малевича, поразительный проповеднический дар позволили ему всего за несколько месяцев организовать из преподавателей и учеников сплоченный коллектив супрематистов, оформившийся зимой–весной 1920 в группу Уновис (Утвердители нового искусства).

Уновис задумывался как «партия супрематизма», ядро реформаторского движения, провозгласившего супрематическую систему не только ведущим новаторским художественным течением, но и жизнестроительной программой. Этот глобальный утопический проект экспансии эстетики супрематизма в общественную реальность был главным постулатом партийной идеологии Уновиса, тем замковым камнем, на котором держалась сплоченность его рядов и убежденность уновисцев в своем мессианстве («...» супрематизм для того пришел к «беспредметности», чтобы построить новый духовный и «утилитарный мир», – писал Малевич³).

Коллектив Уновиса ощущал себя не просто художественной группировкой, но неким сообществом «посвященных», имевшим специальные атрибуты – черные квадраты, нашивавшиеся на рукава пиджаков, специальную печать Уновиса в виде черного квадрата. Были выработаны устав и программа, избран Творком – творческий комитет. У Уновиса был и свой конвенциональный язык: копирование патетической, декларативной интонации, воспроизведение отдельных оборотов, формулировок, неологизмов и даже грамматически неправильных конструкций Малевича образовало своеобразную речевую систему, которую Н.О.Коган довольно точно охарактеризовала как «невероятное витебско-русское наречие». К августу 1920 года коллектив Уновиса состоял из 36 человек.

Учебный процесс, станковые экспериментальные работы, являвшиеся важной частью жизни Уновиса, по замыслу уновисцев, не исчерпывали их функций. Приняв на себя статус официального художественного центра Витебска, училище получало от местных властей задания по декорированию города: вывески, плакаты, трибуны ораторов, оформление интерьеров и уличного пространства. Все эти заказы, энтузиастически выполнявшиеся уновисцами, давали им возможность апробации супрематизма как универсальной супрематической системы.

Одним из самых деятельных членов Уновиса становится Илья Чашник. Он участвует в праздничном оформлении Витебска, совместно с другим учеником – Лаза-



4. И.И. Червинко, Л.М. Хидекель, И.Г. Чашник, Л.А. Юдин. 1922, Витебск



5. Уновис. Листок Витебского Творкома № 1. 20 ноября 1920, Витебск



6. Н.М. Суетин. Проект росписи стены столовой губпродкома. 1921, Витебск
Photo: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c008704



7. Н.М. Суетин. Эскиз росписи стены. 1920, Витебск

рем Хидекелем – выпускает самодельный журнал «Аэро. Статьи и проекты», пишет заметки о новом искусстве в литографированные издания Уновиса⁴, осенью 1920 его избирают в Творком Уновиса. «Стою за великую идею Уновиса» – так звучит его ответ на вопрос о творческих приоритетах в анкете, распространяемой среди членов группы⁵.

Сдержанный, серьезный, молчаливый Суетин принимает активное участие в уновисской жизни несколько иначе, поддерживая все начинания, но избегая декларативных жестов. Он тоже избран членом Творкома, но в отличие от юного восторженного Чашника ему не свойственна склонность к патетическим публичным высказываниям и лозунгам, он не пишет статей в уновисские издания, но именно его работы количественно и качественно определяют лицо станкового и «общественного» творчества Уновиса («общественным творчеством» уновисцы называли разнообразные формы своей публичной активности – митинги, лекции, театральные постановки; одной из его граней была оформительская деятельность).

В ноябре 1920 Лисицкий уезжает в Москву, его мастерская остается без руководителя. Малевич доверяет Чашнику вести курс «живописной конструкции». Движимый стремлением воспитать из своих учеников истинных последователей супрематической веры, Малевич вменяет в обязанность уновисцам заниматься научной работой – исследованием философской базы пластических законов супрематизма. Подобная работа поручена Чашнику и Суетину как наиболее перспективным студентам; свидетельство о ней сохранилось в документах Уновиса:

«Витебская философско-научно-исследовательская экспедиция Уновиса состоит из тринадцати человек, производящая работы под наблюдением К.Малевича, члены экспедиции: Малевич, Суетин, Чашник, Червинка, Ермолаева, Коган, Юдин, Хидекель, Векслер, Герзон, Рояк, Санников, Носков Георгий. Экспедиция разделяется на два отдела по исследованию. Первый отдел – Кубистическо-футуристический и второй Супрематический. <...> По Супрематическому отделу ведут работу: Суетин по исследованию движения Супрематических форм и устанавливает ключи таблицы суммирующие общие восприятия и понятия известных сил строения. К его работе относится и спектр супрематического цвета. <...> Чашник, Червинка заняты конструкциями динамических исследований в Супрематической системе под общим названием «Уэл» I⁶.

<...> общий философский и теоретически-литературный [отдел] работает Малевич, Ермолаева, Коган, Юдин, Носков, Чашник»⁷.

Видимо тогда же, под впечатлением этих занятий Чашник, пишет в альбом невесте, сопровождая надпись рисунком черного квадрата: «Глядя на квадрат супрематизма, вспомни безумца беспредметности, жизненный путь которого есть У-ЭЛ-ЭЛЬ, куда я и тебя зову...»⁸.

В течение 1920–1922 Суетин и Чашник упорно осваивают супрематизм, стараются постичь его внутренние законы, избежав механического использования пластического арсенала супрематической системы. Им обоим очевидны все возможные опасности и ошибки: супрематизм не должен быть интерпретирован поверхностно – на уровне отдельных приемов живописной аранжировки цветных геометрических плоскостей, в нем нельзя искать декоративных решений; овладение методом истинного супрематизма требует глубокого понимания его как сложной художественно-философской системы. («И если даже будет построено и беспредметно, но основано на цвето-взаимоотношениях, воля его [художника. – Т.Г.] будет заперта среди стен эстетических плоскостей вместо философского проникновения», – писал Малевич⁹). В 1918 году, обозначая границу между супрематизмом и беспредметностью, Малевич сформулировал эту позицию предельно ясно: «В супрематизме <...> лежит определенная основа, ненарушимая ось <...>. Индивидуальность, желающая работать в супрематизме, должна подчиниться этой основе, развивая свое лишь по радиусу основы»¹⁰.

Суетин и Чашник неукоснительно следуют этой максиме Малевича, стремительно продвигаясь к нахождению своего «радиуса». Их супрематические эксперименты развиваются в двух направлениях: супрематизм прикладной, имеющий отношение к оформительской деятельности Уновиса и потому в значительной степени представляющий «групповой» стиль, и станковый, допускающий большую степень независимости от супрематических канонов. Прикладной супрематизм служит первой ступенью – и хронологической, и логической, в нем они оттачивают навыки, необходимые для дальнейшего творческого развития супрематической системы. В станковом – рождаются самостоятельные пластические идеи.

Чашник и Суетин работают вместе, часто перенимая друг у друга отдельные находки и приемы. Они не только очень сдружились, но и ощущают взаимопонимание и родство творческих устремлений. Оба беззаветно преданы супрематизму, видя в нем свое творческое предназначение и делая на этом поприще заметные успехи. Их прогресс отмечают товарищи по Уновису. Юдин, болезненно переживавший свои неудачи в супрематизме и постоянно сравнивавший их с достижениями других уновисцев, записывает в своем витебском дневнике: «Работы Ч.[ашника] очень хороши»¹¹; «Я думаю сегодня заряд дадут вещи Ч.[ашника]. Хорошие, упорные штучки»¹². Накупив книжек, Юдин сетует, ставя себе в пример Чашника: «Гораздо более прав И., когда тратит деньги на подрамники... Гораздо более цельно, крепко и просто. Надо делать что-нибудь одно, но делать, как следует, и тогда в этом одном найдешь все. Иначе бесконечное метание от одного к другому»¹³.

И еще о Суетине и Чашнике: «Суетин верно идет. <...> Суетин – молодец»¹⁴; «<...> в глубине души я думаю, что не смогу написать как следует <...>. От этого и отношение к Ч.[ашнику] и отчасти к С.[уетину] как к раскрывшим и потому презирающим»¹⁵.

Что касается укора, то вряд ли он был действительно справедливым (в нем, конечно же, прежде всего проявлялась склонность Юдина к постоянному самокопанию), но определение Суетина и Чашника как «раскрывших» – постигших суть супрематизма – достаточно метко выразило их статус в кругу учеников Малевича.

В 1924 Юдин замечает: «Выставка Ч.[ашника] и С.[уетина] по обыкновению подтянула»¹⁶.

В 1928, уже оставив супрематизм, но продолжая советоваться с Суетиным, невзирая на его часто нелюбимые суждения, он записывает: «Разговоры с Суетиным тягостные и неприятные для меня чрезвычайно. Он сейчас как-то удивительно тяжел для меня. Все во мне ошетиливается. Вражеское. Да, даже нечто – от вражеской культуры. Быть может, более сильной, угрожающей моему существованию. Но, конечно, очень ценю его, волей-неволей должен прислушиваться»¹⁷.

Весной 1922 года существование витебского Уновиса стремительно приближалось к финалу. Недовольство властей декларированной уновисцами монополией на репрезентацию современного искусства, выражавшееся в отсутствии поддержки и даже ряде репрессивных мер, неуклонно вытесняло их из общественной жизни. Художественно-практическому институту (этот статус училище получило в 1922 году) приходилось все время отбивать атаки противников левого искусства, обвинявших Малевича в односторонности его преподавательской системы и пытавшихся внедрить в училище традиционное академическое художественное направление. К началу лета 1922 года борьба с Уновисом, проводимая властями в самых разнообразных формах, привела к ожидаемому результату. Стало очевидно, что у института нет будущего, и уновисцы покинули Витебск. В мае 1922 года состоялся первый выпуск студентов института; в числе выпускников были Чашник, Хидекель, Суетин, Юдин. В дипломах Суетина и Чашника значилось: «звание художника и высшего инструктора с правом преподавания в художественных техникумах».

В начале июня Малевич и Ермолаева с частью учеников уехали в Петроград (Чашник, для того чтобы избежать военной службы, попытался поступить в Академию художеств). Некоторая часть уновисцов осталась в Витебске: еще теплилась надежда на то, что училищу удастся продержаться хоть какое-то время. Состоялось заседание Творкома Уновиса, на котором Суетин был избран его председателем¹⁸. На очередном собрании под председательством Суетина обсуждались подготовка к новому учебному году и стратегия агитации за уновисские идеи.

Собрание постановило «развить самую энергичную агитационную работу в школе, используя для этой цели все культурно-просветительные начинания, как то: организация музея, лекций и т. д.»¹⁹.

Но уже буквально через десять дней стало ясно, что эти планы обречены на провал. И.Т. Гаврис, получивший полномочия и.о. ректора, не будучи истовым супрематистом и в пору расцвета Уновиса, не стал отстаивать малевичевскую программу. Позиции авангардного искусства были сданы, и в сентябре уновисцы Суетин, Магарил, Раяк, Каган, Юдин уехали в Петроград²⁰.

Летом 1923 года Малевич становится директором петроградского МХК и организует при музее четыре научно-исследовательских отдела: Общей идеологии (заведующий Н.Н. Пунин), Формально-теоретический (заведующий Малевич; позже это подразделение сменило название на Отдел живописной культуры), Материальной культуры (заведующий В.Е. Татлин), Органической культуры (заведующий М.В. Ма-



8. Н.М. Суетин и И.Г. Чашник. 1928, Ленинград



9. Н.М. Суетин. Роспись получашки К.С. Малевича. 1923



10. И.Г. Чашник. Роспись получашки К.С. Малевича. 1923



11. Н.М. Суетин. Чернильница «Супрематизм». 1923–1924



12. Чернильница. Автор формы Н.М. Суетин, автор росписи И.Г. Чашник. 1923

тюшин). Через некоторое время к этому списку добавляются Экспериментальный (заведующий П.А. Мансуров) и Фонологический (заведующий И.Г. Терентьев).

Формально-теоретический отдел в свою очередь делился на две лаборатории: А – цвета (руководитель Ермолаева) и Б – формы (руководитель Юдин); из уновисцев кроме них, в отделе оказываются Суетин, Чашник и Хидекель. В 1924 году совокупность этих отделов получает название Инхук – Институт художественной культуры, в 1925 Инхук приобретает государственный статус и переименовывается в Гинхук.

Деятельность института сосредоточилась на «живописи как науке» – исследовательской деятельности, направленной на выработку художественной методологии. В Гинхуке штудировались процессы и законы пластического формообразования, эволюция современных систем живописи – импрессионизма, сезаннизма, кубизма, футуризма и супрематизма (особое внимание уделялось кубизму и супрематизму). В рамках каждой системы производился анализ формы и исследовалась взаимосвязь линии, объема, композиции и конструкции. Сотрудники и практиканты делали доклады, строили графики, рисовали таблицы²¹.

Изучались разновидности супрематических форм (например, в программе отделения Супрематической архитектуры значился такой пункт, как «корни аэровидного супрематизма»), статический и динамический супрематизм, принципы построения супрематических объемов²².

В Петрограде Суетин поселился вместе с Чашником; тесная дружба и творческое сотрудничество двух художников продолжались до смерти Чашника в 1929 году. Червинко, отвечая на их совместное письмо (многие письма они сочиняли вдвоем), пишет: «Очень радуюсь тому, что ты, Илюша, и ты, Николаша, сошлись вместе под одной кровлей, и что работу ведете в тесном контакте, и чувства и мысли ваши однородны и обоюдны»²³.

В конце 1922 года, видимо по рекомендации Малевича, сначала Суетин, а чуть позже и Чашник получили должности художников-композиторов на Государственном фарфоровом заводе. Это был уже совершенно иной масштаб декоративного творчества, отличный от исполнения Уновисом оформительских заказов в провинциальном Витебске. Из всех учеников именно им двоим предоставлялось право внедрять супрематические идеи в художественную промышленность на массовом, государственном уровне, что свидетельствовало об отношении Малевича к Суетину и Чашнику как к уже сложившимся мастерам.

1923 год становится самым продуктивным в истории создания супрематического фарфора. Фарфоровому заводу приход Суетина, Чашника и сотрудничество Малевича обеспечивают художественные новации, которые если и не реформируют направленность ГФЗ в целом, то привлекают к авангардной продукции международный интерес. Уже в марте – апреле работы Суетина экспонируются на Первой Всесоюзной художественно-промышленной выставке в Москве. М.В. Матюшин записывает в дневнике: «Малевич имеет огромный успех, его ученик [Суетин. – Т.Г.] провел в посуду <...> супрематическую форму. Сбыт в Москве колоссальный. <...> [Это] отбрасывает отвратительные намеки на неспособность левого искусства включиться в жизнь»²⁴.

На заводе супрематисты осваивают два направления деятельности – супрематическую роспись по старым формам и разработку новых форм. В последнем лидирует, конечно, Малевич, придумавший уникальный чайник, прозванный исполнявшими его рабочими «паровозом», и получашку (Суетин и Чашник создают свои варианты росписи этой чашки). Но и Суетин, не отставая от учителя, изобретает два варианта формы чернильницы – удивительного, архитектурного по природе своей пластики сооружения.

Малевич гордился этой работой ученика и писал Пунину: «Если выйдет чернильница Суетина, то она посвящается критикам – пусть черпают из нее чернила и пишут одни о смерти супрематизма, о его мистическом состоянии, а Вы лишний раз вспомните о тупике»²⁵ (Малевич имеет в виду неоднократно звучавшее из уст Пунина заявление о том, что супрематизм зашел в тупик и не имеет будущего).

Однако высоко цена работы учеников и свои собственные, Малевич не хотел тиражирования новых форм, желая оставить за этой продукцией статус уникального эксперимента и организовать на заводе специальную экспериментальную лабораторию. «Все формы-эксперименты пусть будут доведены до конца и даже расписаны, но в случае их удачного выхода из огня все же пусть останутся униками и не раз-

множаются для массовой продажи. Мне они нужны были только для эксперимента и дальнейшей работы, а когда вернусь, и Вы поставите в хорошие условия меня, тогда уже начнем дело во всемирном масштабе.

Относительно Чашника и Суетина тоже хочу обратить Ваше внимание, их нужно в смысле заработка повысить, чтобы все же люди могли спокойнее работать и не смотреть в лес. Вы должны обратить внимание, что мы втроем базой новой являемся [выделено мной. – Т.Г.]. <...> мы идем к осуществлению супрематической формы»²⁶, – писал Малевич Пунину по поводу работы на ГФЗ²⁷.

Летом 1923 года уновисцы последний раз выступают как единый коллектив на «Выставке картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923», показав на ней свои витебские работы. Уновисское творчество представлено двумя разделами – кубизмом-кубофутуризмом и супрематизмом. Девиз Уновиса, зафиксированный в каталоге, гласит: «Уновис утверждает прогрессивное развитие системы от кубизма к футуризму и супрематизму»²⁸. Развеской занимаются Чашник и Суетин – Малевич видит в них абсолютных единомышленников, это именно те люди, которые понимают с полуслова и не нуждаются в лишних объяснениях. В наскоро написанной записке Чашнику Малевич пишет: «Чашник, надо решить, чтобы комната была бы сделана как литой снаряд»²⁹.

Эффектные большие картины Суетина и Чашника присутствуют в экспозиции, однако ни из этикетажа, ни из каталога это не очевидно: как и раньше – в Витебске и на московских выставках начала 1920-х годов, где Уновис представлял свое творчество, – все работы демонстрируются в качестве коллективного экспоната группы.

Из разрозненных свидетельств можно заключить, что эта анонимность перестает устраивать уновисцев. Среди них есть совсем взрослые люди, в Витебске учившиеся у Малевича и одновременно преподававшие студентам, и те, которые были подростками-учениками, но, повзрослев, превратились в самостоятельных художников, однако всем им хотелось бы выступать если и вместе, то под собственными именами. Идея коммуны уже не актуальна; петроградская жизнь не позволяет оставаться безымянными членами сообщества – художникам нужно находить индивидуальные заказы, работу, а для этого необходима собственная творческая биография.

В течение 1923 и начала 1924 года иллюзия сплоченности Уновиса еще сохраняется. Существуют планы по упрочению статуса группы в Петрограде (в дневнике Юдина появляется запись: «Уновис – новая Академия»³⁰) и изданию журнала о супрематизме. В процессе обсуждения журнала (так и не вышедшего) намечены два варианта: номер, посвященный только супрематизму, и номер, состоящий из трех частей – кубизма, футуризма и супрематизма. Из записей в дневнике Юдина становится ясно, что в дискуссиях о характере журнала отчетливо звучит мотив авторизации: «Автора работ в этих отделах. Выставить фамилию. Чтобы продвинуть товарищей»³¹. Эту идею активно поддерживает Ермолаева.

Малевич, Чашник и Суетин выступают за целиком супрематический номер. Только они трое фактически и есть супрематисты, остальные, сохраняя отношение к Малевичу как к учителю, практически выходят из орбиты супрематизма. Но даже и эти самые верные последователи Малевича – Чашник и Суетин – устраивают бунт против чрезмерной диктатуры Малевича в делах Уновиса. Стремление к автономии Малевич расценивает как предательство и ставит вопрос о выходе из Уновиса несогласных с идеей сохранения группы как команды, зависящей исключительно от его инициатив. В Уновисе назревает кризис. В октябре 1924 Чашник и Суетин пишут Малевичу письмо, в котором решительно объявляют о своей независимости: «<...> в данном случае мы явно ощущаем знак равенства <...>: Уновис = Вам. Ваше постоянное требование от членов Уновиса сводилось к осуществлению Вашей идеи, иначе говоря, всегда Вашей инициативы. <...> но мы также считаем, вследствие роста и развития каждого из членов Уновиса само собой может возникнуть чисто органический рост личной творческой инициативы, что естественно сказывается в активном реагировании на все то, что раньше всегда воспринималось безусловно и почти всегда на веру. <...> мы считаем, что наше пребывание в Уновисе становится невозможным»³². Тем не менее Суетин и Чашник подчеркивают, что не допускают и мысли об окончательном разрыве с Малевичем и его кругом³³. Из Витебска их поддерживает Червинко: «Нам не надо Главков, а пусть они будут нашими старшими товарищами и К.С. пора давно это учesty»³⁴.

Малевичу пришлось признать справедливость этих упреков. Конечно, он обиделся, но вместе с тем понимал обоснованность притязаний Суетина и Чашника на



13. Записка К.С. Малевича И.Г. Чашнику. Май 1923



14. «Выставка картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923». Фрагмент экспозиции Уновиса. На торцевой стороне зала экспонированы произведения И.Г. Чашника. Май 1923



15. «Выставка картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923». Фрагмент экспозиции Уновиса

самостоятельность. К тому же, будучи искренне к ним привязан, он не хотел терять талантливых и преданных общему делу учеников.

Сам факт попытки выяснения Суетиным и Чашником отношений с Малевичем означал их действительное намерение оставаться его последователями-супрематистами, но на других условиях (Лисицкий в сходной психологической коллизии, недовольный своим слишком подчиненным Малевичу положением, уехал из Витебска в Москву, отмежевавшись и от Уновиса, и от супрематизма). В основе инцидента лежало не только недовольство анонимностью выступлений Уновиса. Для Суетина и Чашника и развитие супрематизма, и собственное дальнейшее творческое движение было уже немислимо в сковывающих их жестких рамках малевичевских установок. В процитированном выше письме Малевичу они писали: «В нашей работе мы пришли действительно к выводам, идеологически расходящимся с Вашими <...>»³⁵.

В этих «идеологических расхождениях» на самом деле не было ничего, что очертило бы демаркационную линию между супрематизмом Малевича и беспредметными экспериментами Суетина и Чашника, а сам Малевич, уже несколько лет фактически не занимавшийся живописью, тоже не мог требовать истового следования супрематическим канонам шестилетней давности. Понятно, что каждой из сторон важнее был принцип: ученикам хотелось настоять на своей творческой автономности, а Малевичу – сохранить ощущение феномена школы, подвластного ему и движимого исключительно его соображениями о правильности общей и частной стратегии.

По отдельным замечаниям Чашника и Суетина в том же письме можно составить представление еще об одном аспекте разногласий: судя по всему, они были недовольны тем, что Малевич в Гинхуке ориентировал учеников преимущественно на научные исследования и разработку супрематической архитектуры.

Изучение генезиса современного искусства, анализ методологии, характерной для каждой из художественных систем, лекции, доклады, построение графиков, научная организация Музея художественной культуры – все это, несомненно, было интересно и плодотворно, однако не исчерпывало устремлений учеников. Они хотели заниматься искусством как таковым, хотели, чтобы обновленный Уновис объединял самостоятельных художников, работающих в рамках одного направления, но имеющих право на отклонение от магистрального курса. Поэтому Чашник и Суетин сообщают Малевичу о своем решении организовать объединение, основанное на лозунге «Живописец – к станку». Еще в 1922–1923 Чашник писал: «Если олухи предполагают поставить крест на холстовые и живописные разрешения супрематизма за счет архитектоники <...> то эти олухи ставят крест на всю свою работу, ибо вся суть разрешения супрематизма лежит в холсте, как живописном начале»³⁶. Эти гневные инвективы (не Малевич ли был их адресатом?) отражали категорическое нежелание Чашника оставить живописные супрематические эксперименты во имя развития других аспектов супрематизма.

Вероятно, отзвуком полемики с Малевичем о целесообразности деятельности в институте является запись из дневника Юдина, сделанная в марте 1924: «Вот вопросы, в которых нужно разобраться».

1. Научный метод в искусстве.

а. Что он из себя представляет?

Есть ли это единственный в наст[оящее] время возможный для художника путь, или это только небольшая часть теоретической работы?

2. Задача научного метода.

Мешает ли он или помогает работать мастеру? Роль его? В том ли дело, что он связывает предыдущие явления живописи и создает «психологическую среду» для развития новой формы»³⁷.

Что же касается занятий супрематической архитектурой, то исследовательская и практическая работа в этой области предполагала скорее исполнение заданий Малевича и развитие его идей, нежели совершенно самостоятельную деятельность. Помимо всего прочего, работа в институте была связана с большой нагрузкой и требовала от сотрудников постоянного присутствия, что до некоторой степени парализовало возможность их самостоятельных занятий искусством и усугубляло конфликтность ситуации.

В ноябре 1924 Малевич предложил сформировать в институте автономную организацию научных сотрудников. Ермолаева, зафиксировавшая его инициативу в дневнике Формально-теоретического отдела, опустила подробности, но можно пред-

положить, что в основе этой затеи лежало желание Малевича достичь компромисса с мятежными учениками. Однако Суетин и Чашник все же ушли из института, и, вероятно, этот уход не носил мирного характера.

Заявление Чашника, поданное в правление института летом 1925 года, косвенно указывает на то, что почти годом раньше Малевич воспользовался своей административной властью, уволив Чашника:

«В правление Института Художественной культуры
От художника Ил. Чашника.

№ 359
24. VI. 25

Заявление

Ввиду моего исключения заведующим отделом (формально-теоретическим) за непредставление докладов, оформляющих систему супрематизма, которая входит в план исследования формально-теоретического отдела, заявляю, что над таковой работой я занимался в своей лаборатории на дому, а в силу материальных условий я не могу ее производить в стенах института.

В силу этого прошу правление о включении меня в число научных сотрудников I-го разряда по формально-теоретическому отделу.

Ил. Чашник

<...>

[Слева сверху резолюция карандашом рукой Малевича:]

Постановление Правления

Зачислить

Представить работы к началу занятий в Институте

К.Малевич»³⁸.

Намерение Чашника вернуться в институт и положительная резолюция Малевича свидетельствовали о примирении. Оно произошло еще в январе 1925 года: Малевич предложил Суетину и Чашнику создать совместный проект Мавзолея на конкурс³⁹ и принять участие в подготовке его выставки в Германии, предполагающее поездку за границу. О малевичевском проекте Мавзолея на сегодняшний день ничего не известно: нет ни документов, ни эскизов, подтверждающих начало работы; скорее всего, по тем или иным причинам от проекта пришлось отказаться на самом начальном этапе. Затея с выставкой тоже не удалась в том виде, в каком ее задумывал Малевич. Помимо своих собственных произведений, он планировал экспонировать супрематические архитектурные модели – как выполненные им совместно с учениками, так и их самостоятельные. На приглашение, пришедшее из Германии, Малевич ответил, что нуждается в помощи двух помощников. В результате, как известно, выставка состоялась только в 1927 году, и без участия Суетина и Чашника. Однако в 1925 и на протяжении двух лет все трое верили в исполнение первоначального плана. В какой-то момент (когда стало ясно, что Гинхук близок к окончательному краху) речь и вовсе шла о том, чтобы втроем перебраться в Баухауз и продолжить там совместную деятельность. В сентябре 1926 Суетин сообщает А.А. Лепорской: «Ведь если будет здесь плохо, то К.С. устроит в Германии в Dessau свою лабораторию, а если уже мы и туда решили перебираться, то без высшего образования нам ни шагу»⁴⁰.

Предложения по поводу Мавзолея и выставки обрисовали перспективы совместной работы Суетина и Чашника с Малевичем уже не в качестве учеников, но соратников и возобновили их творческие контакты. Художники захотели вернуться в институт: несмотря на все недоразумения, они прекрасно понимали значимость наставничества Малевича; кроме того, институт платил хоть и мизерную, но все же твердую зарплату. Однако в связи с реорганизацией института ставок стало не хватать, и, судя по документальным материалам, Малевич не очень старался добиться их для обидевших его бунтарей. Суетин на некоторое время попал в другую – Идеологический отдел института, которым заведовал Пунин. С Чашником получилось менее гладко, можно предположить, что из двух мятежников он оказался наименее сговорчивым, – для него штатной ставки, предполагавшей зарплату, не нашлось. 29 августа 1925 года он возмущенно пишет жене в Витебск: «Сегодня видел Казимира Севериновича, и, как следовало ожидать, этот тип мне ставки не устроил, хотя Юдин и Вера Михайловна [Ермолаева. – Т.Г.] ее будут получать. Ужасная дрянь, но все же думаю, что провались он, а я все же приложу все свои усилия, чтобы работать в институте»⁴¹. По документам Чашник был утвержден в должности научного сотрудника Формально-теоретического отдела еще в июне, следовательно, в письме речь идет не



16. Н.Н. Пунин, К.С. Малевич,
М.В. Матюшин. МХК. 1925



17. Гинхук. Работа над
архитектурами. Слева направо:
Н.М. Суетин, К.С. Малевич,
И.Г. Чашник, В.Т. Воробьев. 1925–1926

о фактическом зачислении в институт, а о зарплате (это предположение подтверждается тем обстоятельством, что Юдин и Ермолаева, упомянутые Чашником, «будут получать» ставку).

В результате в ноябре 1925 Чашник оказывается в Декоративном институте, где начал директорствовать Малевич. Там для Чашника открывается возможность заниматься архитектурным проектированием: с одной стороны, по-прежнему под общим руководством Малевича, с другой – гораздо более самостоятельно, чем в Гинхуке, где значительная часть деятельности архитектурной лаборатории нацелена на исполнение проектов Малевича. Но оценка Малевича ему по-прежнему чрезвычайно важна. В январе 1926 он пишет жене о своей работе над «макетом»: «Малевич доволен, и это уже хорошо»⁴².

В конце 1926 года против Гинхука развернулась целая кампания: институт подвергся острой критике (как и в случае с витебским Уновисом, творческие устремления левых художников не совпадали с официальной культурной политикой). Тогда же было принято решение о слиянии Гинхука с Государственным институтом истории искусств (ГИИИ), что фактически означало ликвидацию Гинхука. При ГИИИ существовал Комитет по изучению изобразительного искусства, в это подразделение перевели экспериментальные лаборатории Малевича и Матюшина (их изыскания продолжались еще в течение трех лет).

В начале 1927 Суетин и Чашник зачислены лаборантами в Комитет по изучению современной художественной промышленности при ГИИИ, где под руководством архитектора А.С. Никольского занимаются проектами цветового оформления зданий. Эксперименты бригады Никольского включают в себя и практическую работу: «цветовое оформление новых архитектурных сооружений, жилых кварталов, площадей»⁴³, «исследование расцветки существующих, а также “исторических” городских ансамблей»⁴⁴. В частности, архитектурная мастерская Никольского создает проект реконструкции рабочего района Нарвской заставы; Суетин и Чашник выполняют раскраску зданий.

В ноябре 1927 Ермолаева сообщает Б.В. Эндеру: «Больше всего достигли мальчики – Суетин и Чашник, они раскрасили Выборгский домпросвет и получили одобрение всех кругов властей и всех комитетов, которые только питаются около домпросвета и стройкома. Их всячески приглашают в стройком на 200 р[ублей], но без Малевича, на что они не идут»⁴⁵. Хотя работа Суетина и Чашника оценена по достоинству «всеми кругами власти», для них это в большой степени формальность, имеющая отношение скорее к их материальному положению, нежели к проблемам творчества. Они ждут другой, гораздо более важной для них похвалы: «<...> она [покраска. – Т.Г.] всем окончательно нравятся. Это, конечно, для нас не авторитет и потому ждем Казимира Севериновича, который навряд ли будет нас ругать»⁴⁶.

Ситуация складывается двусмысленная: отношения между Малевичем и Никольским напряженные. Представляя конструктивистское направление в архитектуре, Никольский не очень стремится к контакту с лабораторией Малевича, но при этом ценит Суетина и Чашника и предлагает им быть его ассистентами. Малевич же рассчитывает внедрить в мастерской Никольского идеи архитектурного супрематизма, понимая, что без участия профессиональных действующих архитекторов его эксперименты останутся на уровне утопических лабораторных эзерсисов. Фактически Суетин и Чашник оказываются в положении подмастерьев Никольского и вынуждены быть художниками-полихромистами при мастерской, функционалистской архитектурной концепции которой они не разделяют («Никольский оказался да и оказывается страшно неприятный тип, и мне хочется перевести свою ставку к Малевичу, ибо там все же для меня цель, там я получаю и учусь, а здесь приходится только давать, и в конечном итоге попадаешь в “школу Никольского”, которую я совершенно не выношу», – пишет Чашник⁴⁷).

Малевич, в свою очередь, обсуждая с Суетиным взаимоотношения с Никольским и возможности реализации супрематизма в современной архитектуре, призывает: «<...> не нужно раздробляться, покамест, собственно говоря, нас двое супрематистов, хорошо, если Чашник вновь сблизится, тогда нас будет трое <...>»⁴⁸.

Судя по многим высказываниям Чашника (в том числе и в адрес Малевича), он обидчив, склонен к перепадам настроения и патетическим заявлениям, Малевичу не просто поддерживать с ним ровные отношения. Вместе с тем за искренность, прямоту, не оставляющее его с годами юношеское воодушевление Чашник заслужил всеобщую любовь среди ближайшего окружения Малевича; смерть «Илюши», «Илюшки»,



18. И.Г. Чашник в гробу. 1929

как называли его друзья, все они переживали как личную утрату. Малевич и Чашник ценят и уважают друг друга, оба стремятся к творческому сотрудничеству, но тесной дружеской связи, доверительности между ними, видимо, нет.

В конце 1927 – начале 1928 строятся планы по организации выставки работ сотрудников ГИИИ, однако различия между творческими установками учеников Малевича предполагают дифференцированные экспозиции. Малевич задумывает совместный с Суетиным и Чашником раздел выставки – только их работы могут составить единый ансамбль с малевичевскими и произвести впечатление школы (вспомним напутствие Малевича Чашнику по поводу экспозиции Уновиса в 1923 году: «чтобы комната была бы сделана как литой снаряд»). «С группой мы вместе не выставляем, так как они отмежевываются на супрематизме и не хотят ослаблять остроту и чистоту выступления»⁴⁹, – пишет Ермолаева Борису Эндеру в марте 1928. Об этом же сообщает брату и Марии Эндер: «Малевич вовсе не отказывается от выступления, а оттяпал у нас Суетина и Чашника»⁵⁰.

Осенью 1928 Чашник тяжело заболел. После двух неудачных операций по удалению аппендицита и столь же неудачного последующего лечения 4 марта 1929 он умер от перитонита. Последние сутки при нем неотлучно дежурил Суетин. Прощальные слова Чашника были обращены учителю, он попросил друга: «Передай Малевичу, что я умер как художник нового искусства»⁵¹. Эта исполненная пафоса самоэпитафия, адресованная на пороге смерти учителю, продемонстрировала, до какой степени, несмотря на все конфликты, взаимные обиды, расхождения и сближения, Чашник был зависим от мнения Малевича, насколько важно ему было его уважение и одобрение.

Похороны Чашника превратились, по выражению другого ученика Малевича – К.И.Рожественского, в «факт искусства». К портюере над гробом был прикреплен рисунок с черным квадратом, в гробу лежала лента с надписью «Художнику нового искусства». На его могиле был поставлен белый куб с черным квадратом (скорее всего, художественным оформлением похорон занимался Суетин). В день похорон Рожественский записал в дневнике: «Раньше люди просто решали: Смертью смерть поправ. Здесь же как-то Искусство победило, и в этом было торжество нашей формы»⁵².

Сказать, что после смерти Чашника их осталось двое – Малевич и Суетин – было бы несправедливо. Новое поколение учеников Малевича, воспитанное им в Гинхуке, уже успешно работало «по радиусу основы» новой постсупрематической предметности, которая в конце 1920-х стала для Малевича более актуальна, нежели чистый супрематизм.

Однако архитектурную концепцию супрематизма продолжал вместе с Малевичем развивать Суетин, и он же в той или иной степени, позволенной в 1930-е годы, внедрял супрематизм или его отдельные принципы в самые разные области дизайна – от фарфора и полиграфии до выставочного оформления. Чашника в этих сферах деятельности для полноценного представления о школе Малевича явно не хватало.

Но, пожалуй, точнее всего было бы констатировать, что вместе с уходом Чашника прекратила свое существование живописная линия супрематизма: к 1929 году он оставался единственным учеником Малевича, которого продолжал остро интересоваться «холстовой супрематизм».

Суетин же оставался одним из ближайших друзей Малевича – друзей такого рода, чьи отношения основаны прежде всего на творческом взаимопонимании и взаимодействии. Н.И.Харджиев вспоминал: «Больше всех Малевич ценил Суетина: у них было духовное родство»⁵³. И не только Суетин полагал общение с Малевичем крайне важным для себя («Непростительно не писать о К.С., встречах с ним и разговорах», – заметил он в 1929 году⁵⁴), но и Малевич прислушивался к суждениям Суетина. Рожественский впоследствии писал: «Суетин в те годы лучше других понимал значение Малевича для будущего, и в то же время именно он раскрывал Малевичу его – не то что неудачи, но недодуманности, говорил, что его работы часто несовершенны, недоработаны <...> как-то раз, когда разговор зашел о качестве, Казимир сказал: “Вот и Суетин мне говорит, что у меня не всегда высокое качество”»⁵⁵.

В 1935 году Малевич умер. Его супрематические похороны организовал Суетин и на месте захоронения праха установил памятник – белый куб с черным квадратом – такой же, как на могиле умершего шестью годами раньше Чашника.

После смерти учителя Суетина по-прежнему магнетически притягивали его теории. «Сейчас идет переоценка людей, вещей, понятий, образов. Являются новые чувства, понятия. <...> Художники в целом в замешательстве. Искусство их <...> не



19. К.С. Малевич и Н.М. Суетин на выставке «Художники РСФСР за XV лет». ГРМ. 1932, Ленинград



20. Супрематический гроб. К.С. Малевича. Автор проекта Н.М. Суетин. 1935



21. Могила К.С. Малевича. Автор урны-памятника Н.М. Суетин. 1935, Немчиновка

рождает ценностей, которые их бы удовлетворили»⁵⁶, – писал Суетин еще в 1930 году. Представления об этих ценностях, привитые ему Малевичем в начале 1920-х, сформировали личность молодого художника и остались с ним на всю жизнь.

В начале 1944, уже перед самым концом блокады, Суетин зашел на квартиру Малевича, чья семья была в эвакуации. Об этом посещении он сообщал Харджиеву: «Из кучи брошенного хлама несколько часов я собирал листок к листку рукописи.<...> Вечерами сейчас, когда есть время, читаю. Потрясающие мысли»⁵⁷.

1

Малевич К.С. Выставка профессионального союза художников-живописцев. Левая федерация (молодая фракция) // Малевич 1995. С. 121.

2

В документальных источниках Народная художественная школа именовалась также Народным художественным училищем, с 1920 – Витебскими Художественными мастерскими или Витсвомас (Витебскими Свободными мастерскими) и в 1922 получила название Художественно-практический институт.

3

Малевич К.С. Письмо П.Д.Эттингеру // Малевич о себе. Т. 1. С. 126.

4

Помимо журнала «Аэро. Статьи и проекты», заметки и статьи Чашника были напечатаны в ряде других самодельных изданий Уновиса: «Листок Витебского Творкома № 1» (ноябрь 1920), «Уновис. II-е издан<ие> Вит<ебского> Творкома «Уновис» (январь 1921), «Путь Уновиса» (январь 1921, № 1).

5

Уновис-анкета // В круге Малевича. С. 186.

6

Слово «УЭЛ» было своеобразным девизом Уновиса и восходило к заумной фразе Малевича «Я иду / У-эл-эль-ул-эл-те-ка / Новый мой путь», с которой начиналась его книга «О новых системах в искусстве». Эта строка была возведена Малевичем в статус лозунга беспредметного искусства. В манифесте «УНОМ 1» она же наделяется функцией прообраза языка будущего: «ИДУ ПО ПУТИ СУПРЕМАТИИ ЕДИНСТВА ЧЕЛОВЕКОВ ДУХА ДИНАМИЗМА И ЯЗЫКА БУДУЩЕГО. УЭЛ – ЭЛЬ ЭЛ УЛ – ТЕКА» (Альманах Уновис. С. 67). Рукопись «Уном I-ый» из архива Н.И.Харджиева имеет первоначальное, зачеркнутое Малевичем название «Уэл». В архиве Харджиева также находится несколько рукописных черновиков «Декларации узлистов», один из них начинается словами «уэл – эль эл ул – ТЕКА». В нем раскрывается еще одно значение этого словосочетания: «Время в бесконечном беге представлений обозначенного ухода сил к новому Уэла эль улу (человеку) срывает маску маскарада улыбок, обезьяньих ужимок, разрывает заплата вековых культур». В другом варианте этой декларации заготовлены места для подписей: «Подписи: Уэл 0, Уэл 1, Уэл 2, Уэл 3, Уэл 4».

Фраза *уэл – эль эл ул – тека* звучит отголоском футуристических манифестов и увлечения футуристами Г.Уэллсом.

В 1916 Хлебников издает манифест «Труба марсиан», где объявляет будетлян марсианами и приглашает в «думу марсиан» «на правах совещательного голоса» Уэллса и Маринетти. Возглас «Улля-улля, марсиане», взятый Хлебниковым в качестве девиза и своеобразного пароля, заимствован им из «Войны миров» Уэллса.

Сходное звучание имеет начальная строка заумного стихотворения Малевича (УЛЕ ЭЛЕ ЛЕЛ ЛИ ОНЕ КОН СИ АН/ ОНОН КОРИ РИ КОАСАМБИ МОЕНА ЛЕЖ/ САБНО ОРАТР ТУЛОЖ КОАЛИБИ БЛЕСТОРЕ/ ТИРО ОРЕНЕ АЛИЖ), приведенного им в качестве примера истинной поэзии в статье «О поэзии». Малевич пишет: «Вот в чем исчерпал свое высокое действие поэт, и эти слова нельзя набрать, и никто не сможет подражать ему» (Изобразительное искусство. Пг., 1919. №1. С. 35). В рукописи статьи «Заметка о поэзии, духе, душе, ритме, темпе» он также апеллирует к первой строке этого стихотворения как к образцу беспредметного стихосложения: «<...> в крике *Уле Еле Лел Ли Оне* есть бегущее время, есть самый большой напряженный гимн экстаза творца непонятных словообразований. Здесь чистый, непорочный крик моего Бога, моего «Я», здесь мастерства быть не может, здесь совершенство. В *Уле Еле Лел Ли Оне* язык моего «Я», язык Бога. Только в этом исчерпывающее сказанье поэзии во мне, здесь великое Божественное чистое единение» (*Малевич. Поэзия*. С. 121).

[7](#)

Служебная записка // *Малевич о себе*. Т. 1. С. 461.

[8](#)

Ракитин 2000. С. 20.

[9](#)

Малевич К.С. Супрематизм. Из «Каталога десятой Государственной выставки “Беспредметное творчество и супрематизм”» // *Малевич 1995*. С. 151.

[10](#)

Малевич К.С. Выставка профессионального союза художников-живописцев. Левая федерация (молодая фракция) // *Малевич 1995*. С. 120.

[11](#)

Юдин Л.А. Дневники. 1921–1937 // *Малевич о себе*. Т. 2. С. 220.

[12](#)

Юдин Л.А. Дневники. 1921–1922. ОР ГРМ. Ф. 205. Д. 1. Запись от 5 января 1922.

[13](#)

Там же. Запись от 31 января 1922.

[14](#)

Юдин Л.А. Дневники. 1921–1937 // *Малевич о себе*. Т. 2. С. 224.

[15](#)

Там же. С. 227.

[16](#)

Юдин Л.А. Дневники. 1921–1922. ОР ГРМ. Ф. 205. Д. 4. Л. 25. Очевидно, речь идет о внутренней выставке в Гинхуке.

[17](#)

Юдин Л.А. Дневники. 1921–1937 // *Малевич о себе*. Т. 2. С. 239.

[18](#)

Протокол № 1 собрания В.Т.К. Уновиса. 15 августа 1922 // *Малевич о себе*. Т. 1. С. 465–466.

[19](#)

Там же. С. 466–467.

[20](#)

В Витебске остались И.И. Червинко и И.Т. Гаврис.

В дальнейшем усилиями местных властей

после ряда ревизий институт был преобразован

в Художественный техникум, ректором

назначен скульптор-реалист М.А. Керзин,

преподавательский состав полностью заменен.

(ГАВО. Ф. 246. Д. 310. Л. 53).

[21](#)

Об этом см.: *Карасик И.Н.* «Современная нам форма в искусстве – исследовательский институт...» // *В круге Малевича*.

[22](#)

В круге Малевича. С. 149.

[23](#)

Там же. С. 146.

[24](#)

Малевич о себе. Т. 2. С. 125.

[25](#)

Пунин Н.Н. Мир светел любовью: Дневники. Письма. М., 2000. С. 189.

[26](#)

Там же. С. 189.

[27](#)

В этих строках письма Малевича Пунину речь идет об ограничении выпуска именно экспериментальных форм фарфора – чайника, чашки и суетинской чернильницы. Вероятнее всего, Малевич, озабоченный достойной презентацией супрематизма в художественной промышленности, хотел с помощью учеников разработать целую серию, объединенную общим пластическим замыслом; трех предметов для нее было слишком мало (чернильниц Суетина было выпущено 18 экземпляров, чайников Малевича – 10, получашек – 24. Об этом см.: Поднесение к рождеству. Вокруг квадрата: Каталог выставки. СПб., 2005. С. 76, 98).

[28](#)

Каталог выставки картин художников Петрограда всех направлений за 5-летний период деятельности. 1918–1923. Пг., 1923. С. 32.

[29](#)

Записка К.С. Малевича И.Г. Чашнику. Частный архив.

[30](#)

ОР ГРМ. Ф. 205. Ед. хр. 4. Л. 15 об.

[31](#)

Юдин Л.А. Дневники. 1921–1937 // *Малевич о себе*. Т. 2. С. 234.

[32](#)

Малевич о себе. Т. 2. С. 315–316.

[33](#)

Там же. С. 316.

[34](#)

В круге Малевича. С. 146.

[35](#)

Малевич о себе. Т. 2. С. 315–316.

[36](#)

Ракитин 2000. С. 133.

[37](#)

Юдин Л.А. Дневники. 1921–1937 // *Малевич о себе*. Т. 2. С. 237.

[38](#)

ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 120.

[39](#)

9 января 1925 года Президиум ЦИК СССР принял постановление «О конкурсе 1 ступени проектов на сооружение монумента – постоянного Мавзолея В.И. Ленина на Красной площади в Москве». В конкурсную комиссию, возглавляемую А.В. Луначарским, поступило 117 проектов. Проекта Малевича среди них не было.

[40](#)

Суетин Н.М. Письмо А.А.Лепорской // *Малевич о себе*. Т. 2. С. 317–318.

[41](#)

Чашник И.Г. Письмо Ц.Ю. Городневой-Чашник. Частный архив.

[42](#)

Там же.

[43](#)

Цит. по: *Ракитин 1998*. С. 84.

[44](#)

Там же.

[45](#)

Ермолаева В.М. Письмо Б.В. Эндеру. *Фонд Харджиева-Чаги*.

[46](#)

Чашник И.Г. Письмо Ц.Ю. Городневой-Чашник. Частный архив.

[47](#)

Малевич о себе. Т. 2. С. 317.

[48](#)

Малевич К.С. Письмо Н.М. Суетину // *Малевич о себе*. Т. 1. С. 195.

[49](#)

Ермолаева В.М. Письмо Б.В. Эндеру. *Фонд Харджиева-Чаги*.

[50](#)

Эндер М.В. Письмо Б.В. Эндеру. *Фонд Харджиева-Чаги*.

[51](#)

Ракитин 2000. С. 7.

[52](#)

Рождественский К.И. Малевич – это неисчерпаемая тема // *Малевич о себе*. Т. 2. С. 300.

[53](#)

Харджиев Н.И. Будущее уже настало // *Малевич о себе*. Т. 2. С. 418.

[54](#)

Цит. по: *Ракитин 1998*. С. 162.

[55](#)

Рождественский К.И. Малевич – это неисчерпаемая тема // *Малевич о себе*. Т. 2. С. 302.

[56](#)

Цит. по: *Козырева Н.* Николай Михайлович Суетин // *В круге Малевича*. С. 141.

[57](#)

Письмо Н.М. Суетина Н.И. Харджиеву от 1 января 1944. *Фонд Харджиева-Чаги*.

Казимир Малевич: «... Мы должны идти в неизведанные пути для того, чтобы в них открыть мир ...»

*Он фанатически следовал своей идее:
«Самое главное – простота и выразительность формы».*
М.В.Ларионов¹



1. К.С. Малевич. 1925 (?), Ленинград

Коллекционировать Малевича в наши дни непросто. Большинство его холстов и рисунков уже давно находятся в крупнейших музеях мира; надежд на новые открытия, появление ранее неизвестных или считавшихся утраченными произведений практически не осталось.

Тем ценнее те немногочисленные работы, которые попадают в поле зрения частных собирателей, складываясь в качественные и содержательные коллекции; их освоение в современной выставочной и научной практике представляется необычайно важным для изучения наследия одного из ведущих мастеров начала XX столетия.

Коллекция произведений Малевича в Sepherot Foundation (далее – Фонд) охватывает почти все периоды его творчества, включая ранние импрессионистические этюды, рисунки в стилистике модерна и неопримитивизма, супрематизм, постсупрематизм и совсем поздний реалистический портрет. Основной корпус его работ в собрании Фонда составляет графика, но и в творчестве Малевича она занимала значительное место.

Рисунки Малевича изучены гораздо меньше, нежели живопись. Именно живописные работы снискали ему славу одного из ведущих мастеров мирового авангарда начала XX века, и именно в них сконцентрирована ключевая проблематика его творчества. Вместе с тем графика, которая часто остается за рамками выставок и научных изысканий, не менее интересна и заслуживает отдельного внимания как совершенно особая грань малевичевского творчества.

Отношение Малевича к графике, пристрастие к тем или иным ее возможностям и видам на протяжении жизни менялись. В середине 1900-х годов станковая графика играла в его творчестве почти такую же значимую роль, как и живопись; он много работал в технике гуаши и часто экспонировал графические листы на выставках. В его приверженности к графике в ту пору играла свою роль и относительная дешевизна графических материалов для молодого начинающего художника, и некоторая робость, с которой провинциал Малевич, приехавший в Москву в 1904 году, завоевывал ее культурное пространство (небольшие листы никому не известного художника имели гораздо больше шансов, нежели живописные работы, оказаться в числе экспонатов московских выставок). К тому же к началу XX столетия графика не только обрела статус совершенно самостоятельного вида искусства, но и вошла в моду.

Графическая манера Малевича этого периода развивалась в русле стилистики модерна и символизма; художественные приемы его рисунков – плоскость, силуэтность, декоративность – были ориентированы на эталонное творчество мастеров «Мира искусства» и «Голубой розы». В это время он создал несколько графических серий: «Серия желтых», «Серия белых» и «Серия красных» – именно под такими подзаголовками работы фигурировали на выставках.

В начале 1910-х годов Малевич переживал увлечение новейшими достижениями западного искусства. Результатом его интереса к фовизму и последней масштабной серией станковой графики стали гуаши, часть которых экспонировалась на выставке «Бубнового валета». На протяжении 1910–1911 он продолжал работать гуашью на бумаге, но графическая техника имитировала живописную манеру. Несмотря на то что по

всем правилам классификации художественных техник такие работы принадлежали к графике, по полнокровности и силе цвета, пластической энергии, монументальности это была полноценная живопись, экспонированная на выставках в качестве картин.

С 1912 года станковая графика уступила в его творчестве место живописи. Осознание себя состоявшимся московским художником, членство в художественных группировках, бурная выставочная жизнь, соперничество с другими мастерами, да и сами направления, приверженцем которых стал Малевич – неопримитивизм, кубизм, кубофутуризм, – все эти обстоятельства требовали от него уже более репрезентативных выступлений на художественной сцене. Возвращение к живописи как способу художественного мышления лишь расставляло все на свои места: и художественному темпераменту, и масштабу дарования Малевича соответствовала именно живопись.

Однако графика постоянно присутствовала в его творчестве: рисунки, книжные иллюстрации, выполненные в самых разнообразных техниках, литографии составляют едва ли не большую часть наследия Малевича, хранящегося во многих музеях мира и частных собраниях. И среди них самая значительная доля принадлежит наброскам и эскизам осуществленных и неосуществленных композиций или их отдельных деталей.

Эти карандашные рисунки небольшого формата, часто на блокнотных листочках в клетку, создавались не для публичной демонстрации и при жизни художника не экспонировались. Но именно они стали бесценными документальными свидетельствами живого процесса рождения и кристаллизации художественного замысла. В них раскрываются особенности методологии и мышления Малевича – закономерности построения композиции, проработка деталей; делается наглядным поиск оптимального пластического решения. В разных вариантах одного и того же мотива, повторах, исправлениях ластиком отражена вся сложность и многоступенчатость пути художника от первоначального импульса до безукоризненно продуманной композиции.

Чаще всего для набросков Малевич использовал мягкий графитный карандаш. Эта техника была незаменима в супрематических эскизах: меняя нажим и характер штриха, он добивался сложных тональных построений, имитируя штрихом и растушевкой нюансы цветовых отношений элементов композиции. В ряде фигуративных рисунков, требующих выразительной лепки формы и четкого контура, Малевич прибегал к итальянскому карандашу, обладавшему глубоким матовым бархатистым черным цветом, легко растушевываемому и придающему рисунку ощущение законченности.

В эскизах Малевич стремился к полной завершенности. Даже самые черновые наброски имели очерченную рамку: он вписывал композицию не в размер листа, а задавал собственный формат либо же обводил рамкой уже набросанную композицию, добиваясь абсолютной выверенности пространственных соотношений.

Рисовал он много и постоянно. В пристрастии к работе на бумаге сказывалась острая потребность непрерывного творчества, его буквально переполняли новые идеи. В этом темпе непрестанной художественной активности вполне естественным было желание немедленно зафиксировать в рисунке придуманную композицию, сделать мгновенный набросок – чтобы потом к нему вернуться (что случалось далеко не всегда, по тем или иным причинам многие замыслы так и не воплощались на холстах).

Точно такой же спонтанной фиксации подвергались и теоретические постулаты Малевича, которые он часто записывал на клочках бумаги, в блокнотах; какие-то из них подвергались дальнейшему переосмыслению, переработке, переписывались в тетради, другие так и оставались недописанными. Сравнение манеры рисования Малевича с созданием текстов не случайно – в его творчестве теория и практика супрематизма существовали неразрывно; рисование было не только художественным актом, но и способом утвердить те или иные положения теории. В конце 1920-х годов Малевич активно использовал свои рисунки в педагогической практике, занимаясь со студентами в Гинхуке. Повторенные прежние супрематические мотивы или созданные новые служили иллюстрациями пластических законов супрематизма.

Рисунки играли также немаловажную роль в мифологизации Малевичем хронологии собственного творчества. Утверждая приоритет супрематизма в повороте искусства к беспредметности, он упорно сдвигал дату его изобретения с 1915 года на 1913. Но у живописи имелась неоспоримая выставочная история, зафиксированная в каталогах. Рисунки же предоставляли возможность абсолютно произвольных да-

тировок, и Малевич активно пользовался этим обстоятельством для мистификаций, создавая, например, рисунки с черным квадратом *post factum* и подписывая их 1913 годом. Так же порой он поступал и с другими супрематическими и фигуративными композициями: делая рисунки по мотивам уже имеющихся живописных работ, Малевич датировал их более ранними годами.

Графическое наследие Малевича было столь велико, что в какой-то момент он начал ощущать потребность в его систематизации. Разбирала и классифицировала рисунки под его руководством Анна Лепорская (ученица и близкая соратница), начав эту деятельность еще в 1926 году и продолжив уже после смерти Малевича². Именно Лепорская (а после ее смерти в 1982 – ее семья) стала наследницей и хранителем архива Малевича; из этого архива часть графики впоследствии разошлась по многим музеям и частным коллекциям мира. Среди последних одним из самых представительных собраний русского искусства, владеющих живописными и графическими работами Малевича, является Sepherot Foundation.

* * *

Самые ранние произведения Малевича в коллекции Фонда – два живописных импрессионистических этюда, написанных в Курске, где он провел юность и где начал свою художественную карьеру.

Как любой начинающий художник-самоучка, поначалу Малевич ставил перед собой задачу точного изображения природы, видя в этом истинное предназначение искусства; подобное понимание во многом было порождено и провинциальной художественной средой, в которой он оказался. Знакомство с местными живописцами, придерживавшимися весьма традиционных взглядов на искусство, сильное впечатление от картин передвижников во время поездок в Москву на некоторое время предопределили его вкусы и пристрастия. Однако по мере расширения художественного кругозора и обретения начальных профессиональных навыков натуралистический метод перестал удовлетворять молодого Малевича; его таланту и буйному живописному темпераменту эти рамки стали слишком тесны.

Направлением, раскрепостившим художественное мышление, познакомившим не только с новыми живописными приемами, но и с целой системой художественного мировоззрения, для Малевича (как и для многих молодых художников 1900-х годов) стал импрессионизм.

После искусства второй половины XIX века, утверждавшего примат нравственного содержания, литературно-описательного принципа и в силу этого редуцировавшего проблему живописного качества, импрессионизм искал свободу, привлекая внимание к области художественного. М.А. Волошин писал: «Импрессионизм вошел в плоть и кровь современной живописи. Мы его впитали глазами. Он стал нашим инстинктом. <...> Импрессионисты обновили искусство, пустив новые корни в жизнь. Они удесятерили силу видения. Теперь нужно пользоваться этим материалом»³.

Импрессионизм захватил Малевича; в течение нескольких лет он упорно осваивал этот метод, находя в нем ответы на многие мучившие его вопросы. Много лет спустя в автобиографических заметках он вспоминал: «Я понял, что не в том суть в импрессионизме, чтобы тюлька в тюльку написать явления или предметы, но все дело заключается в чистой живописной фактуре, в чистом отношении всей моей энергии к явлениям, к одному только живописному их качеству, которое они носили или содержали. <...> Импрессионизм меня привел к тому, что я вновь увидел природу новыми глазами, и она во мне вызвала новые реакции, зажигала мою духовную энергию к творчеству <...>. Анализируя свое поведение, я заметил, что, собственно говоря, идет работа над высвобождением живописного элемента из контуров явлений природы и освобождением моей живописной психики от “власти” предмета»⁴.

Работал Малевич необычайно интенсивно, посвящая живописи все свободное от службы время, и более всего его привлекал жанр пленэрных этюдов – об этом он неоднократно упоминал в своих воспоминаниях.

Курские этюды выставлялись на местных выставках; это внушало Малевичу надежды на продолжение художественной карьеры в Москве. Он появился там робким провинциалом, художником-любителем, но вместе с тем у него уже были основания рассчитывать на поступление в художественное заведение: «Еду я уже как художник-импрессионист, принимавший участие в выставках»⁵.

Однако завоевание Москвы началось не слишком успешно: в 1904–1907 каждый год он подавал прошения о приеме в МУЖВЗ, и всякий раз терпел неудачу (скорее всего, Малевича постигла судьба многих талантливых, но не прошедших серьезной профессиональной подготовки художников: он не справлялся на экзамене с академическим рисунком, к которому в МУЖВЗ предъявлялись высокие требования).

По всей вероятности, от абитуриентов училища он узнал о существовании частной художественной студии Ф.И. Рерберга, который помимо общего обучения живописи и рисунку специально готовил учащихся к сдаче экзаменов в МУЖВЗ. Предположительно в 1904 году после первого провала на экзаменах в училище Малевич стал посещать студию Ф.И. Рерберга (и остался в ней после остальных неудачных попыток).

Лето в эти годы Малевич проводил в Курске, где продолжал писать импрессионистические этюды, а на учебный сезон возвращался в Москву. Щукинская коллекция, московские выставки, где он мог увидеть и эталонные импрессионистические работы К.Моне, и импрессионизм М.Ф. Ларионова и Д.Д. Бурлюка, несомненно, повлияли на его становление как импрессиониста.

Судя по воспоминаниям, за этот период он создал довольно значительное количество импрессионистических работ, однако сохранилось из них совсем немного (впоследствии при подготовке к персональной выставке в 1929 году Малевич заполнил эту лакуну в ретроспекции своего творчества и написал ряд импрессионистических картин, датируя их началом 1900-х и выдавая за ранние произведения; его мистификации удалось продержаться долгое время, вплоть до исследований последних лет⁵).

Два этюда Малевича из собрания Фонда относятся именно к 1900-м годам; эти уникальные работы дают представление о начальной и очень важной фазе его творческих поисков.

«Дом с верандой» и «Пейзаж с прудом» – явно пленэрные этюды, написанные «на одном дыхании», еще не очень умело, но чрезвычайно темпераментно. Малевич концентрируется на поверхностном следовании импрессионистическим догмам. Увлечение свободной живописной манерой, произвольным композиционным кадрованием, отрицанием академических принципов перспективы и объема преобладает над задачей световоздушной интерпретации пространства; в цветовом решении отсутствует тонкая нюансировка (особенно заметно это в «Доме с верандой» – пейзаж оставляет ощущение некоторой аморфной живописной массы). В «Пейзаже с прудом» изображение распластано на плоскости, планы не дифференцированы, деревья, пруд, дальний берег с домами выглядят однородной субстанцией рыхлых пастозных мазков.

Но уже «Пейзаж с прудом» демонстрирует столь свойственное в дальнейшем Малевичу страстное отношение к цвету как таковому: в этой несколько нарочитой декоративности словно польхают мазков – залог его будущих фовистских, кубофутуристических и супрематических экспериментов с цветом.

Этюдная импрессионистическая живопись предоставляла Малевичу простор для реализации стихийного живописного мышления и не ставила во главу угла навыки рисования. Однако преодоление дилетантизма требовало систематических занятий рисунком: стремительно восполняя в студии Рерберга пробелы в своем художественном образовании, Малевич занимался учебными штудиями натуры. Одновременно с этим интерес к искусству модерна и символизма, побудивший его к работе над сложными композициями, вызывал необходимость в подготовительных рисунках и эскизах. С середины 1900-х Малевича начинает интересовать и станковая графика.

Рисунок «Общество», стилистически и сюжетно примыкает к серии работ 1908 года (так называемой «Серии белых») на тему городской жизни и светского общества: «Отдых. Общество в цилиндрах» (ГРМ), «Картографическое общество в цилиндрах»⁷ (Музей Людвига, Кёльн), «Играющие дети», «Свадьба» (Музей Людвига, Кёльн), «Общество на прогулке» (частное собрание). Настойчивость варьирования этого сюжета заставляет задуматься о некоем совершенно определенном импульсе влияния – прямого или опосредованного, – полученного в это время Малевичем.

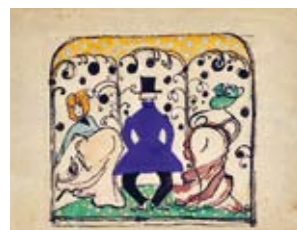
В те годы совсем еще молодой и неопытный художник аккумулирует в своем творчестве самые разные впечатления: в диапазоне его внимания оказываются не только общие стилевые установки модерна и югендштиля, но и идеи, полученные непосредственно от конкретных мастеров или произведений. Одним из наиболее мощных источников художественных приемов, уроков мастерства для него становится искусство «Голубой розы» – выставка объединения и публикации в журналах «Весы»



2. К.С. Малевич. Дом с верандой. 1906



3. К.С. Малевич. Пейзаж с прудом. 1906



4. К.С. Малевич. Общество. 1908



5. К.С. Малевич. Общество на прогулке. Около 1908



6. Г.Б. Якулов. Скачки. 1905



7. Г.Б. Якулов. Рисунок. 1907. Страница из журнала «Золотое руно» (1908. № 1)



8. К.С. Малевич. Картографическое общество в цилиндрах. Около 1908
Photo: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c010790

и «Золотое руно». По всей вероятности, появление серии рисунков «Общество» было инспирировано работами Г.Б. Якулова, две из которых публиковались в журналах⁸. В «Серии белых» угадываются отголоски якуловской графики – его манеры, соединившей в себе приемы модерна с изящной орнаментальностью персидской миниатюры, и пластического мотива заполняющей всю плоскость листа толпы с тщательно прорисованными и образующими подобие прихотливого орнамента отдельными фигурками. Перенимая у Якулова саму тему и некоторые художественные принципы ее воплощения, Малевич вместе с тем использует в «Серии белых» стилистические приемы, характерные для искусства 1900-х годов в целом, – плоскостность, декоративность, подчеркнутую ритмичность, ориентацию на примитивное искусство.

«Общество» хотя и соотносится с «Серией белых» – и тематически, и характерными особенностями графической манеры, но реализует совершенно иную художественную задачу, представляя собой скорее журнальную виньетку. Три изображенные в нем фигуры являются увеличенными фрагментами композиции «Картографическое общество в цилиндрах», где в ряду фигурок, стоящих на берегу водоема, можно обнаружить тех же персонажей, хотя и не связанных между собой сюжетными обстоятельствами столь определенно. Однако «Общество» не производит впечатления подготовительного рисунка к многофигурной работе. Напротив, скорее представляется, что Малевич развивает найденный раньше пластический мотив, придавая ему иное истолкование и наделяя балаганной фривольностью. Чуть-чуть изменена поза – и благопристойно стоящий на берегу джентльмен из «Картографического общества» превращен в виньетку в хулигана, собирающегося помочиться при дамах, или карикатурного эскизбиониста (а именно на подобный поворот сюжета Малевич находит весьма недвусмысленная поза мужчины). Позы чинно гуляющих дам (одна из них нагибается сорвать цветок), позаимствованные из «Картографического общества», в контексте нового сюжета обретают другое смысловое наполнение, чрезвычайно комично и вместе с тем правдоподобно передавая возмущение женщин непристойной выходкой их кавалера.

Рисунок «Общество» – не единственная художественная эскапада Малевича: мочащийся на глазах у светского общества джентльмен изображен также в гуаши «Отдых. Общество в цилиндрах». В этом обращении к эпатажным сюжетам сказывался дух времени: рассуждения о нравственном кризисе общества стали в ту пору общим местом публичных высказываний. Газета «Русское слово», например, сообщала: «Упадок общественности большой. Все как-то придавлено, опустилось. Порнография, сальности и пошлость везде к услугам публики – в кафе-шантане, в фарсе, в книжных лавочках и в складах открыток»⁹. Малевич, разумеется, был далек от серьезных обличений. Напротив, в его работах «истинное лицо» буржуазного общества в цилиндрах» преподнесено с озорством добродушной насмешки и откровенной лубочностью.

Однако в «Отдыхе» упомятому «скандальному» эпизоду придан характер некоей жанровой достоверности; в виньетке же он трактован скорее как буффонада: стремительные, как бы пританцовывающие движения женских фигур, разлетающихся в стороны от хулигана, словно заимствованы из мира балаганного представления. Фарсовый оттенок происходящего подчеркивается театрализованной условностью композиции: ее трехчастное членение, напоминающее сценическую декорацию, усиливает ощущение своеобразного театрального скетча.

Здесь, кстати, надо заметить, что совсем недалеко от Мясницкой, где располагалась студия Ф.И. Рерберга, в Милютинском переулке находился театр-кабаре «Летучая мышь». Репертуар кабаре составляли импровизации, пародии, дивертисменты и буффонады. Мы не можем с уверенностью утверждать, что Малевич бывал в этом театре, но весьма возможно, что представления «Летучей мыши» входили в число культурных впечатлений, переплавленных в его творчестве конца 1900-х годов.

Сам принцип композиционного построения винюетки в форме театральной декорации был характерен для журналов «Мир искусства», «Золотое руно» и «Весы». Конечно, Малевич не получал заказов на оформление таких элитарных журналов, где подвизались самые известные художники того времени. Но винюетки, заставки, концовки, орнаментальные мотивы, которые рисовал Малевич в 1907–1908 годах, могли быть одной из художественных задач, поставленных художником самому себе, родом упражнения¹⁰. В этой связи любопытно проследить, как Малевич экспериментирует с одним и тем же мотивом: найдя характерную пластику поз в «Картографическом обществе», он использует эти фигурки для забавной полупристойной винюетки; затем



9. К.С. Малевич. Отдых. Общество в цилиндрах. 1908



10. К.С. Малевич. Виньетка. Около 1908



11. К.С. Малевич. Изольда. Начало 1910-х

еще в одной виньетке очертания фигуры мужчины из рисунка «Общество» трансформированы в замысловатый декоративный элемент орнамента.

Следующий по хронологии рисунок из собрания Фонда – «Изольда» – также принадлежит к корпусу декоративной оформительской графики Малевича.

Его появление, очевидно, было связано скорее всего с заказами, поступавшими Малевичу от владельца парфюмерной фабрики А.Г. Брокера. Александр Генрихович Брокер, сын легендарного парфюмера и коллекционера Генриха Брокера, унаследовавший от отца семейный бизнес и коллекцию живописи, сам был не чужд искусству и посещал в молодости школу Ф.И. Рерберга. По-видимому, именно через Рерберга и состоялось его знакомство с Малевичем (оно не было близким, но ряд документов свидетельствует о том, что Брокер купил работу Малевича для своей коллекции и поддерживал молодого художника регулярными заказами на художественное оформление парфюмерной продукции). Самой известной работой Малевича в этой области стал дизайн флакона одеколона «Северный»¹¹.

В его наследии нет (не сохранилось?) полноценных законченных проектов упаковок парфюмерии. Эскизы Малевича – скорее наброски отдельных элементов оформления: виньеток, орнаментальных полос, наклеек. Рисунок «Изольда», по всей вероятности, предназначался для коробочки с пудрой или упаковки мыла¹². В отличие от нейтральной художественной задачи создания орнаментального декора подобный заказ практически не предоставлял художнику особой творческой свободы. На упаковке парфюмерной продукции, названной женским именем, должен был помещаться портрет его условной носительницы – «красотки» Изольды. Ориентированное на массовый вкус покупателя, изображение заведомо предполагало штампованные представления о красоте: миловидность, смазливость, легкий налет сентиментальности; этот стереотип приобрел нарицательный смысл. О характере изображений на упаковках Брокера сохранилось сделанное вскользь замечание В.В. Маяковского. В ответ на вопрос П.И. Келина (в мастерской которого он занимался живописью) о неудачном с его точки зрения рисунке натурщицы («Да вы скажите прямо, может быть, вам натура не нравится?») Маяковский, пожав плечами, ответил: «А что тут может нравиться? Смазливенькая физиономия с конфетных бумажек и оберток с туалетного мыла Брокер и К°»¹³.

Судя по всему, Малевич очень старался. Тщательно прорисованные локоны и челочка, преувеличенно большие глаза с длинными ресницами, взгляд с поволокой, изящные губки – практически по всем параметрам портрет «красавицы» должен был угодить вкусам обывателей. С точки зрения расхожих представлений о миловидности в облике «Изольды» был только один изъян – слишком крупный нос с горбинкой, придающий хорошенькому личику чрезмерную индивидуальность. Возможно, Малевич рисовал «Изольду» с какой-нибудь натурщицы, возможно также, что этот рисунок служил только предварительным наброском к эскизу упаковки и на его основе должен был появиться уже более обобщенный типаж.

К этому остается добавить еще одно предположение: вычурное имя «Изольда» досталось этому парфюмерному объекту не случайно (хотя, конечно, оно могло появиться и повинувшись неписаным законам рекламных критериев «красоты» – как броское, эффектное имя из «красивой» жизни). Однако в качестве объяснения напрашивается некоторая цепочка совпадений.

А.Г. Брокер, помимо всего прочего, был завзятым театралом. Его жена Маргарита Клавдиевна училась музыке у А.И. Книппер, матери О.Л. Книппер-Чеховой, и часто бывала в доме Чеховых. «Товарищество Брокер и К°» наряду с производством парфюмерии занималось также и полиграфической деятельностью, печатая афиши к спектаклям (например, для Художественного театра)¹⁴. Стратегия Товарищества, преподнесшего публике эксклюзивную серию парфюмерии к памятным историко-культурным датам (в 1910 – в год смерти Л.Н. Толстого – был создан одеколон его имени; в 1912 – парфюмерно-косметическая серия «Наполеон» и т. д.), могла охватывать и театральную жизнь, приурочивая выпуск специальной продукции к особо громким премьерам.

В январе 1910 года было объявлено о включении в сезонный репертуар Большого театра оперы «Тристан и Изольда». Постановки Вагнера в России на рубеже веков становились чрезвычайно значимыми событиями; Вагнер слыл одним из главных кумиров музыкального мира. В результате объявленная постановка так и не была реализована, однако очень возможно, что, предваряя премьеру, парфюмерная фирма Брокера запланировала выпуск серии, посвященной этому событию.



12. К.С. Малевич. Прачечное заведение. Конец 1900-х



13. П. Пикассо. Гладильщица. 1904
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Thannhauser Collection, Gift, Justin K. Thannhauser,
78.2514.41



14. К.С. Малевич. Гладильщица. Около 1930

В то время как упаковка и реклама парфюмерии претендовала на рафинированную «красоту», утонченность и изящество художественного оформления (этому способствовала техника ее исполнения – действительно виртуозная миниатюрная графика, сродни книжно-журнальной), уличные вывески имели совершенно иную эстетику. Броские, яркие, выразительные, грубоватые и упрощенные по пластике, сводящие сюжетную основу к формульности образа, они вошли в арсенал художественных ориентиров мастеров авангарда, искавших художественный язык, популярный традиционным представлениям о «высоком» искусстве. Анализируя в автобиографии свой творческий путь, о периоде начала 1910-х годов Малевич писал: «Я остался на стороне искусства крестьянского и начал писать картины в примитивном духе. Сначала, в первом периоде я подражал иконописи¹⁵. Второй период был чисто “трудовой”: я писал крестьян в труде, жатву, молотьбу. Третий период: я приблизился к “пригородному жанру” (плотники, садовники, дачные места, купальщики). Четвертый период – “городской вывески” (полотеры, горничные, лакеи, служащие»¹⁶.

Рисунок «Прачечное заведение» навеян уличными вывесками, часто имевшими характер детального повествования о работах, производимых в рекламируемом заведении. На вывесках парикмахерских изображался намыленный клиент и стоящий над ним парикмахер с бритвой, на вывесках табачных магазинов – турок, курящий кальян. На вывесках прачечных (а они именовались «Прачечное заведение»), как правило, рисовали гладильщиц, утюживших сорочки и манишки. Часто такие вывески имели полукруглое завершение, обрамленное надписью; подобная конструкция имитировала оконный абрис (или же вывеска была выставлена в витрине и вписана в форму окна).

На рисунке Малевича – именно такая гладильщица: под чугунным утюгом у нее манишка, над головой изогнутая надпись вывески. Едва различимые штрихи в правой части предполагают и орнаментальное оформление – завитушки вокруг рамки, обрамляющей фигуру (от этих излишеств Малевич в результате отказался). Манера рисунка заставляет отнести его к 1909–1910 годам: к этому моменту он отходит от декоративно-плоскостной пластики символизма, все больше приближаясь к лапидарной выразительности примитивизма в его новом, уже не связанном со стилистической модерна качестве.

Но, помимо импульса, полученного от уличных вывесок, в этом рисунке есть и еще одна примета времени. Сам сюжет – гладильщица, утюжащая белье, – был невероятно популярен на рубеже XIX–XX веков. Характерность профессиональных жестов и движений гладильщиц служили художникам неисчерпаемым материалом не только для жанровых зарисовок, но и для выразительных пластических формул. Картины и рисунки с гладильщицами есть у К.Е. Маковского, финского художника А. Эдельфейта, бельгийца Р. Уотерса, Э. Дега (эта тема повторялась в его работах почти столь же часто, сколь балет и скачки), А. Тулуз-Лотрека, П. Пикассо, в 1920-е годы гладильщиц пишут и рисуют А.В. Шевченко, Н.Н. Купреянов и В.В. Лебедев.

В 1926 году А.А. Лепорская конспективно записывает на лекции Малевича: «Период экспрессионизма <...> где кроме живописи пытались выразить экспрессию. На это натолкнули вывески: например, бондарь – маленький, большая бочка <...> бондарь был очень выразительный. Гладильщицы. Маляры хорошо умели выражать эти ощущения экспрессии. Ходили [мы. – Т.Г.] по базарам смотреть вывески, потом смотрели на людей и видели в них те же ощущения и выражения»¹⁷.

В 1930-х Малевич вновь обращается к этому сюжету, интерпретируя его уже несколько иначе. В позднем рисунке (выполненном, возможно, в качестве эскиза к задуманной, но неосуществленной картине) исчезает вывесочная броскость и жанровая характерность. Фигура трактована в духе постсупрематических персонажей, несколькими штрихами намечен условный геометризованный наряд – дань супрематизму в фигуративном искусстве Малевича конца 1920-х – начала 1930-х годов.

«Зимний пейзаж» принадлежит к числу набросков и рисунков 1910–1911 годов – моменту стремительного вхождения Малевича в искусство авангарда. Познакомившись с лидером русского авангардного искусства Михаилом Ларионовым, Малевич получил от него приглашение участвовать в выставке «Бубновый валет», состоявшейся в 1910 году. На ней Малевич выставил три гуаши, знаменующие период неопрimitивизма в его творчестве. О выставке художник вспоминал: «Самая сильная по своему живописному духу молодежь соединилась под флагом “Бубнового валета”, видя в нем мир, как живопись, цвет. Кто помнит эту выставку, тот не должен забыть

впечатление. <...> Цвет поражал, зажигая мозг <...>¹⁸. Это высказывание точно выражало характер темпераментных, полнозвучных работ и самого Малевича.

Увлечение эстетикой «Бубнового валета», примитивным искусством предполагало и совершенно особенные методы лепки формы и построения пространства. В «Зимнем пейзаже» Малевич использует весь арсенал художественных приемов неопрimitивизма: нарочитую грубость и откровенно гротескную экспрессивную манеру рисунка, предельное упрощение, придающее острую выразительность и характерность фигурам и предметам и одновременно – монументальность образу. Упругие энергичные контуры, очерчивающие элементы пейзажа, демонстрируют виртуозность владения рисунком – Малевич выступает здесь как уже сложившийся мастер. Эта пластика родилась во многом под воздействием творчества Н.Н. Гончаровой, от Ф. Леже заимствован прием «метализированных» объемов, однако сила дарования Малевича перекрывала чужие влияния. Он «извлекал корень» из приглянувшихся ему живописных экспериментов и немедленно превращал усвоенные уроки в собственные новаторские достижения.

На обороте почти всех этих листов сделаны надписи: *Бубновый валет*. На выставке «Бубнового валета» рисунки экспонированы не были; надписи, обозначающие принадлежность данных работ к определенному периоду, появились гораздо позже, при систематизации А.А. Лепорской графического наследия Малевича. Графика, относящаяся к стилистике «Бубнового валета» была сложена в отдельный конверт и соответственно помечена¹⁹.

«Зимний пейзаж» послужил эскизом для картины конца 1920-х – начала 1930-х годов, хранящейся ныне в Музее Людвиг в Кёльне. Такой временной интервал (около 20 лет) между карандашным эскизом и живописью на первый взгляд кажется странным и вызывает сомнения в подлинности даты рисунка. Однако, по словам Лепорской, рисунок Малевич выполнил именно в 1910-е годы; для творческой биографии Малевича, изобилующей авторскими мистификациями и произвольными датировками, это свидетельство чрезвычайно важно²⁰.

Летом – осенью 1915 года Малевич создал свои первые супрематические работы и экспонировал их в декабре на «Последней футуристической выставке “0,10”». Среди них программным произведением являлся «Черный квадрат» – живописно-пластический манифест супрематизма, основанного на приоритете чистой геометрической формы. Декларируя радикальность своего открытия, Малевич заявлял: «Но я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к <...> беспредметному творчеству»²¹. «Квадрат» выполнял функцию точки нулевого отсчета нового искусства; пластический лаконизм делал его «нулевой», абсолютной пластической формой, он являлся и «нулевым» выражением цвета. Черный квадрат на белом фоне олицетворял идею «всего» и «ничего»: белый – как метафора беспредельного пространства, «пустыни небытия» и цвет, содержащий в себе все цвета спектра; черный – как знак цветовой экономии, как «не цвет», поглощающий в себе все цвета. «Самое главное в супрематизме – два основания – энергия черного и белого, служащие раскрытию формы действия», – провозглашал Малевич²². Трансформации квадрата порождали следующие по важности супрематические фигуры: его вращение образовывало круг, а перемещение черных и белых плоскостей формировало крест, образующий, в свою очередь, такую значимую для супрематизма форму, как вытянутый прямоугольник.

Выстраивая супрематическую композицию, Малевич ставил перед собой задачу найти пластическое выражение законов мироздания: белый фон отождествлялся с бесконечностью космоса, парящие геометрические плоскости создавали художественный образ абсолютного движения в абсолютном пространстве. Расположение цветных геометрических форм на белой плоскости должно было передать ощущение динамики и статики, массы и безвесия. В письме своему другу художнику и музыканту М.В. Матюшину Малевич писал: «Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. <...> И на самом деле в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение “отрыва от шара земли”. <...> Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства»²³.

Супрематизм как художественно-философская система имел свои фазы развития и модификации, предполагающие самые разные пластические возможности комбинирования геометрических форм: минималистические композиции, опериру-



15. К.С. Малевич. Зимний пейзаж. Начало 1910-х



16. К.С. Малевич. Зимний пейзаж. Начало 1930-х

Photo: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c005089



17. К.С. Малевич. Супрематизм. Прямоугольник и круг. 1915



18. К.С. Малевич. Две супрематические композиции с кругами. 1915–1916

ющие всего несколькими геометрическими элементами, более усложненные многофигурные и полихромные конструкции и композиции с «растворяющимися» плоскостями.

«Супрематизм. Прямоугольник и круг» принадлежит к числу самых первых супрематических работ, аскетичных по цветовому и композиционному решению. Всего две геометрические фигуры – синий прямоугольник и черный круг сопряжены в уравновешенную архитектурную конструкцию. Парящие в безвоздушной среде супрематического белого фона, элементы не касаются друг друга, но будто пронизаны токами напряжения взаимного притяжения/отталкивания. Так же как и «Черный квадрат», прямоугольник не имеет строго прямых углов; незначительный сдвиг придает ему эффект динамики. Это ощущение внутренней жизни формы усиливает рельефная фактура, будто пульсирующая поверхность синего прямоугольника, сотканная из крупных разнонаправленных мазков, живой, «махрящийся» абрис круга.

При жизни Малевича картина экспонировалась несколько раз. Из документально подтвержденных выставок можно назвать персональную выставку 1920 года («Казимир Малевич. Его путь от импрессионизма к супрематизму. В рамках 16-й Государственной выставки») и Большую Берлинскую выставку 1927 года. После Берлинской выставки картина, в числе других работ, привезенных Малевичем в Германию, осталась на Западе. Часть этих произведений принял на хранение Александр Дорнер, директор музея в Ганновере. После прихода к власти в Германии нацистов Дорнер в 1938 эмигрировал в Америку; картина «Прямоугольник и круг» была передана им в Музей Буш-Рейзинджер в Бостоне для хранения и экспонирования. Однако, считая себя только временным хранителем, а не владельцем работ Малевича, Дорнер поставил Бостонскому музею условие: в случае предъявления наследниками художника своих прав вернуть им картину. В 1999 работа была передана наследникам, а с 2003 появилась на художественном рынке, переходя от одного владельца к другому.

Рисунок «Две супрематические композиции с кругами» демонстрирует пластические манипуляции с одной из трех главных супрематических фигур. И в живописи, и в особенности в графике Малевич создавал многочисленные вариации на тему черного круга на белом фоне. Изменяя пропорциональные соотношения круга и фона, трансформируя формат листа или холста, «прислоняя» круг к очерчивающей композицию рамке или, напротив, помещая его ближе к центру, Малевич использовал разные возможности передачи нюансов состояния динамики и статики. Круг то зрительно приближался, увеличиваясь и словно зависая на переднем плане, то, наоборот, стремительно удалялся – вглубь космической бездны белого фона.

«Две супрематические композиции с кругами» (это две самостоятельные композиции, размещенные на одном листе) имеют нехарактерный для работ Малевича формат горизонтального вытянутого узкого прямоугольника (ориентация работы определяется по единственному следу от кнопки посередине длинного края). Здесь надо заметить, что в супрематических рисунках часто встречаются мотивы, не просто не повторенные в холстах, но и принципиально отличные от живописного супрематизма. Наверно, справедливо будет сказать, что супрематическая графика являет собой расширенный, отдельный вариант супрематической системы. В рисунках Малевич гораздо больше экспериментировал с форматом, исследовал потенциал совсем иной концепции пространства.

Изображение круга в горизонтальном прямоугольнике создает визуальный эффект линейного движения: слегка смещенный в сторону от центра круг (легкое нарушение симметрии, не прямые углы, едва заметная неправильность фигуры – характерный для Малевича пластический прием анимации супрематических композиций) как будто катится вдоль горизонтальной оси. Горизонтальные композиции-ленты встречались не только у Малевича, но и у его учеников в эскизах декора определенной поверхности, например, оформления трибуны ораторов. Круг помещался в «ленту» вместе с квадратом и крестом, составляя декоративную композицию из главных супрематических фигур-знаков.

Строя конструкцию из прямоугольных фигур, Малевич зачастую использовал формат вытянутого прямоугольника, но располагал его вертикально: такое положение давало возможность сохранить в композиции ощущение безбрежности пространства фона, невесомости супрематических элементов. Круг же был единственной формой, способной «двигаться» по горизонтали, не утрачивая зрительного эффекта безвесия.

Вторая маленькая композиция на листе, возможно, имеет некоторые астрономические аллюзии: деление круга на белую и черную половинки передает эффект частичного затмения небесного тела (этот сюжет интересовал Малевича еще с 1910-х годов; надписи «частичное затмение» были включены в некоторые его кубофутуристические работы). Трактую супрематизм как образ космического пространства, Малевич часто прибегал к астрономическим метафорам: «<...> каждое построенное супрематическое тело будет включено в природоестественную организацию и образует собою нового спутника <...> Земля и Луна, между ними может быть построен новый спутник супрематический, оборудованный всеми элементами, который будет двигаться по орбите, образуя новый путь. <...> Супрематические формы <...> уже не касаются земли, их можно рассматривать и изучать как всякую планету или целую систему»²⁴.

Еще одну подсказку дает надпись на другом рисунке Малевича с аналогичным мотивом черно-белого круга: «2-я стадия живописной формы шара»²⁵. Эта авторская ремарка фиксирует одно из главных положений супрематизма – мысль о том, что супрематические фигуры являются проекциями объемных тел, существующих в космическом пространстве. Раскраска круга в два цвета, акцентирующая его подразумеваемую трехмерность, как бы усиливает ассоциацию с небесным светилом в состоянии затмения.

Логическим продолжением живописного супрематизма стала супрематическая архитектура. Это была следующая ступень в развитии и пластической системы, обладающей потенциалом для пространственных построений, и супрематической утопии, декларирующей переустройство мира по законам супрематизма.

Набросав эскиз мироздания в супрематических композициях, Малевич приступил к обоснованию необходимости его реализации в жизни, расковырявая утопические потенции супрематизма и переводя его в плоскость социально-философской теории «Мира как беспредметности». Стремление подвести под пластическую теорию серьезную философскую базу отражало и склонность к философствованию, всегда присущую Малевичу, и потребность в создании вокруг супрематизма иного, внехудожественного поля притяжения, конституировавшего его миростроительную роль. В этой теории супрематизму отводилась роль всеобъемлющей системы, способной к социальному и эстетическому преобразованию мира. Миростроительство как глобальная задача предполагало и более частные, конкретные его формы – такие, как создание принципиально новой архитектурной концепции.

Апология города в качестве образцовой модели разумной организации человеческого существования, идеала социального пространства, а следовательно, и отождествление функций архитектора и миростроителя всегда являлись одним из самых распространенных векторов утопической мысли. Для Малевича идея города, городской среды обладала двойной ценностью, поскольку в ней была заложена возможность одновременной реализации пластической и философской программы супрематизма – преобразование хаоса в совершенство стройной системы: «Город действительно высшая точка развития человека. Город – тот маяк, указывающий путь себе и направляющий пришедшие силы»²⁶. Следствием универсальности города как модели организации социальных отношений Малевич полагал искоренение факторов, разъединяющих человечество: язык, нации, национальности, религии и обычаи. Сам творческий процесс преобразования города наделялся в его теории функцией своего рода «общего дела», сплачивающего индивидуумов «в единстве и согласованности <...> перед общностью между собою единого действия»²⁷. Градостроительные задачи позволяли применить пластические законы супрематизма в реальной среде, что доказывало универсальность супрематизма как художественной системы.

В 1919–1922 в Витебске ученики Малевича (и в первую очередь Л.М. Лисицкий, на которого Малевич возложил задачу разработки пространственной версии супрематизма) занимались архитектурными проектами. В письме художнику И.А. Кудряшову, члену Оренбургского отделения Уновиса, Малевич писал: «Что же касается супрематизма, то мы теперь работаем над планами утилитарного порядка, делаем задания: 1) экономический хозяйственно-агрономический центр, распределение полей, дорог, всех построек. Построим их так, чтобы сохранить супрематический вид и динамизм форм, план вокзалов, пристань аэропланов, порт и т. д., что думаем выставить 25 мая в Москве»²⁸.

Однако архитектурные модели Уновиса являлись по сути лабораторным исследованием пространственных возможностей супрематизма. В этих проектах, как и в последующих архитектурных экспериментах самого Малевича, задача супрематического

формообразования доминировала над архитектурной функциональностью. Малевич писал: «Мы, супрематисты, отказываемся от введения в супрематизм той полезности, которая окружает нас, окружающая нас полезность требует, чтобы дом стоял на земле, но нам желательно узнать, какова полезность, кроющаяся в безвещных вселенных формах супрематизма, поэтому мы растем беспредметно и в то же время говорим, что будем предметны, но какая предметность будет еще – указать трудно, ибо всякие указания и предположения могут быть сделаны через влияния окружающего мира»²⁹.

С 1923 года Малевич начал сам заниматься архитектурным проектированием. Его первыми опытами в этой области стали «планиты для землянитов» – дома будущего. Планиты унаследовали от уновисских моделей то же противоречие между художественным решением и функциональностью: Малевич балансировал на грани декларативно отвлеченного пластического воплощения и утилитарных задач, отрицаемых в общей концепции планит, но заявленных в пояснениях к моделям (упоминается и возможность содержать планиты в чистоте, и электрическое отопление, обогревающее пол, потолок и стены, и удобство перемещения «землянита» по планиту «как по лестнице»³⁰).

Это противоречие разрешилось благодаря полному устранению утилитарного назначения архитектурного объекта не только из методологии супрематического проектирования, но и из его идеологии. Следующей фазой разработки архитектурной концепции стали архитектоны³¹. Их появление фиксировало новую ступень в понимании Малевичем архитектурной миссии супрематизма: речь шла уже только о чистой художественной форме, о создании супрематического ордера. Занимаясь конструированием архитектонов³², Малевич считал своей задачей не конкретное градостроительное проектирование, а обоснование нового архитектурного мышления в целом. Гипсовые модели горизонтальных и вертикальных сооружений без окон и дверей («слепая архитектура», как называл их Малевич) представляли собой сложные построения из трехмерных супрематических форм – кубов, прямоугольных параллелепипедов и брусков. Их сцепление в конструкции – баланс, симметрия и асимметрия, взаимодействие с пространством, соотношение больших и малых элементов – подчинялось логике супрематических принципов архитектоники.

В этой деятельности принимали участие его ученики – те из них, кто еще в Витебске проявил склонность к архитектурному проектированию и занимался архитектурой под руководством Лисицкого, – Н.М. Суетин, И.Г. Чашник и Л.М. Хидекель.

Малевич не делал эскизов к архитектонам, конструкции складывались из заготовленных гипсовых элементов и скреплялись клеем. Тем не менее в его наследии сохранилось небольшое количество рисунков архитектурных проектов (в основном это проекты планит). Рисунок из коллекции Фонда представляется не эскизом, а скорее зарисовкой готового горизонтального архитектона, однако его соответствие какой-либо из гипсовых моделей определить невозможно – многие архитектоны не сохранились.

В конце 1920-х – начале 1930-х Малевич возвращается к фигуративному творчеству, но теперь вобравшему в себя художественные и философские принципы супрематической системы. Многие произведения имитируют его кубофутуристическую манеру 1910-х годов и являются повторами ранних работ; другие сюжетно и образно связаны с трагедией коллективизации в России – массовыми арестами и разорением крестьянских хозяйств, голодом, мятежами, репрессиями.

В то же время – в 1928–1932 – Малевич выполняет серию работ, напрямую соотносящихся с его философскими постулатами о «совершенном человеке». «Преображая мир, я иду к своему преображению <...>», – декларировал он еще в 1919 году, подразумевая под преображением переход в форму беспредметного совершенства: «<...> и может быть в последний день моего переустройства я перейду в новую форму, оставив свой нынешний образ в угасающем зеленом животном мире».

Эта новая форма визуализирована в живописных произведениях, воплотивших образ беспредметного человека в беспредметном мире. Утопия супрематического космоса осуществляется в условной реальности супрематического холста: преображенный мир, явленный в беспредметном модусе цветовых плоскостей, существует в полной гармонии с беспредметным супрематическим человеком.

В супрематических фигурах конца 1920-х годов реализуется двойная задача. С одной стороны, это новый этап развития художественной системы супрематизма, расширение ее возможностей. С этой точки зрения художественные приемы



19. К.С. Малевич. Проект архитектона. Вторая половина 1920-х



20. К.С. Малевич. Две женские фигуры на фоне пейзажа. 1928–1930



21. К.С. Малевич. Две фигуры. Начало 1930-х



22. К.С. Малевич. Две сестры в парке. 1930



23. К.С. Малевич. Сестры. 1930

Малевича, включающие геометризацию человеческой фигуры, схематизированное изображение лица или замену его пустым овалом, лежат в русле его пластических принципов: элементы человеческой фигуры трактованы как живописные супрематические формы.

Но с другой стороны, гармония картинного супрематического мира воссоздает модель совершенства истинной беспредметности, поэтому геометризованность, схематизм и безликость супрематических людей суть их совершенство, понимаемое как отсутствие индивидуальных предметных свойств. Безликость олицетворяет надличность, универсальность; геометрическая структурированность восстанавливает разорванные связи человека с миром и возвращает его к первообразу чистой формы: «все сводится к выражению образа человеческого существа в совершеннейшем экономическом виде»³³. Ученик Малевича В.В. Стерлигов впоследствии писал: «Ранее была безумная попытка Врубеля дать лик лица <...>. Теперь опять возможно рождение лика. В помощь тому — Малевич, сдувший с человеческого лица помойку всяких “выражений”»³⁴.

Рисунок «Две женские фигуры на фоне пейзажа» из коллекции Фонда и картина «Две фигуры» из собрания ГРМ, одним из эскизов к которой он является, относятся к этой серии. На подрамнике картины сохранилась авторская надпись: *Супро Натурализм* 39. Цифра означает нумерацию внутри серии, название же (на некоторых работах оно имеет чуть другое, более правильное написание: *супранатурализм*), по всей видимости, подхвачено Малевичем из области религиозной философии и приспособлено в качестве определения постсупрематической фигуративности. Можно предположить, что Малевич не вдавался глубоко в истинный смысл этого термина, усвоив только его расхожее значение (учение о сверхъестественном, сверхчувственном) и отреагировав прежде всего на отчетливое созвучие термина со словом «супрематизм». Но даже и на поверхностном уровне истолкования супранатурализм предполагал оппозицию рационализму и натурализму; думается, что Малевича устраивал именно этот аспект интерпретации применительно к своей фигуративной живописи.

Сопоставление рисунка с картиной из ГРМ выявляет характер процесса изменения от первоначального замысла до его окончательной реализации. В рисунке обстоятельно разработан пейзажный фон: деревья, дом, забор, облака в небе; детали пейзажа, так же как и фигуры, имеют двойственную природу – супрематические формы в предметных очертаниях. Белые половины фигур частично размещены на цветном (вернее, применительно к карандашному эскизу – задуманному цветным) фоне – это создает тональные контрасты и пространственные планы.

В картине же пейзаж отсутствует, его замещает чистый белый фон. В «Двух фигурах» нет ни неба, ни земли, нет линии горизонта, фигуры парят в идеальном супрематическом пространстве. Их белые половинки, очерченные лишь тонким абрисом, почти растворяются в фоне. Малевич устраняет все лишнее, предметное, оставляя только образы беспредметных людей в беспредметном мире.

Вместе с тем намеченный в рисунке пейзаж тоже находит свое воплощение в живописи. Рисунок «Две женские фигуры на фоне пейзажа» входит в серию многочисленных набросков, варьирующих мотив супрематических фигур в супрематическом пейзаже; на их основе в те же годы написан «Пейзаж новый»³⁵, где также изображены фигуры, но акцент сделан на пейзажный фон.

Аналогичный процесс отсеечения ненужных деталей и подробностей, постепенной концентрации на главном происходит во время работы над картиной «Сестры» (ГТГ; картина была создана в 1930 году, но подписана 1910-м годом – очередное свидетельство склонности Малевича к хронологическим мистификациям). По предположению племянника Малевича В.А. Богданова, Малевич изобразил своих сестер Марию и Викторю³⁶.

К картине Малевич сделал несколько набросков и эскизов, пробуя всевозможные способы построения композиции – меняя формат листа и расположение фигур, изображая фигуры в полный рост или кадрируя их, наполняя пейзаж разными деталями или сводя их до минимума.

Рисунок из коллекции Фонда – один из самых первых подступов к сюжету. Эскизная небрежность, беглость наброска сочетаются в нем с описательностью натурной зарисовки: фигуры едва намечены легкими касаниями карандаша, но при этом нарисованы ботинки на каблучках, оборки на юбках, ридикюли в руках. В окончательном живописном варианте композиция имеет горизонтальный формат, фигуры укрупнены и обрезаны по пояс.



24. К.С. Малевич. Пейзажи. Три рисунка (Пейзаж. Пейзаж с фигурами. Пейзаж с домами). 1928–1929



25. К.С. Малевич. Деревня. Три рисунка. 1928–1929



26. К.С. Малевич. Крестьянин с тачкой. Конец 1920-х – начало 1930-х

Разрабатывая постсупрематическую фигуративность, Малевич обращался к самым разным жанрам и их комбинациям. В конце 1920-х – начале 1930-х он задумал цикл сельских пейзажей. Этот замысел так и остался неосуществленным, свидетельство о нем сохранилось только в эскизных набросках. Большинство рисунков выполнялось на вертикальных листах, по два–три пейзажа на одном листе, расположенных друг над другом. На сегодняшний день известно всего пять подобных листов; один из них находится в Третьяковской галерее, три – в частных коллекциях и один – в собрании Фонда.

Судя по эскизам, это должны были быть композиции совершенно нового типа. Во многом они вобрали в себя черты и приемы «крестьянского цикла» начала 1910-х, однако жанровые акценты были радикально переставлены. В ранних работах главенствовали фигуры, изображенные на фоне деревенского пейзажа – жнецы, жницы, сеятели, крестьянки с ведрами. Пространство было уплотненным, почти без неба, пейзаж служил лишь фоном для фигур, крупных и выразительных.

В новом задуманном цикле господствовал панорамный пейзаж с просторным многоплановым пространством; размещенные в нем маленькие фигурки, хотя и часто объединенные некими жанровыми сценками, выполняли роль стаффажа. Как правило, композиция имела диагональное построение – изображение реки или дороги создавало перспективное удаление. Обозначенные деталями – пригорками, человеческими фигурами, деревьями, лодкой на реке, домами, костелом вдали, – тщательно выстраивались планы. «Полосатое» небо (характерный прием постсупрематических работ) прорезали «плетенки» вьющегося над домами дыма (пластический мотив, заимствованный Малевичем из собственных ранних работ, например «Утро после вьюги в деревне»; 1912–1913).

На этих листах соединялись рисунки разной степени законченности: совсем беглые наброски только общего пейзажного мотива, не усложненного деталями, и обязательно один-два рисунка с окончательно найденной композицией и обстоятельно проработанными подробностями. Такие эскизы фактически были уже готовы к перенесению на холст (на листе из собрания ГТГ один из трех, выбранный для картины, обведен красным карандашом; под ним перечислены пигменты, которые Малевич планировал использовать для этого холста).

Нам остается только гадать, почему Малевич так и не приступил к написанию картин. Отверг ли он замысел цикла совсем или оставил его на потом, но отвлекся на другие творческие планы? По крайней мере не известно ни одной живописной работы, сделанной по этим эскизам.

Рисунок «Крестьянин с тачкой» также должен был послужить наброском к неизвестной нам или неосуществленной картине. В 1910–1911 Малевич создал ряд гуашей и рисунков на сюжет «садовники в парниках». В этих работах варьировался мотив мужской фигуры с тачкой или тележкой (на одном из эскизов даже отдельно зарисована тачка). Возможно, в конце 1920-х Малевич решил вновь вернуться к этой теме. Беглость наброска, невнимание к пластической четкости абрисов фигур, отсутствие тщательно выстроенной композиции свидетельствуют о желании быстро зафиксировать увиденный или придуманный мотив. В этой зарисовке Малевичу важна моментальная схваченность жеста, позы; торопливо намеченные линии контуров двоятся и троятся, не выстраиваясь в окончательно найденный вариант точной виртуозной линии, свойственной его более завершенным рисункам.

Выставку произведений Малевича из собрания Фонда хронологически завершает «Портрет матери», выполненный предположительно в интервале 1932–1934 годов. Портреты Людвиги Александровны Малевич писал и рисовал и в самом начале своей творческой деятельности – в 1900-е годы и в конце 1920-х – начале 1930-х. Судя по многочисленным воспоминаниям окружающих Малевича, Людвиги Александровна была неординарным человеком. Глубоко верующая католичка, придерживающаяся патриархальных взглядов на семейный быт и отношения, полжизни проведенная в заботах о полудеревенском семейном хозяйстве, мать двенадцати детей, она писала стихи, музицировала и главное – поддерживала и старалась понять сына, несмотря на полную чуждость его занятий своим воззрением. Именно Людвиги Александровна, вопреки категорическому нежеланию главы семьи, отца Малевича, поощрять устремления сына, купила первые в жизни Казимира краски. В автобиографических заметках Малевич писал: «Тюбики, палитра, кисти, зонтики, стул складной <...> не давали мне покоя. Мне было 16 лет, я уже рисовал, как мне казалось, все, и коров, и лошадей, и людей, как рисовали художники в журналах. Шестнадцатилетним я еду с матерью в Киев, где она

покупает мне все, что сказал приказчик магазина»³⁷. (И это после того, как отец юного Казимира обманул сына, так и не отправив прошение о приеме в МУЖВЗ и сказав ему через некоторое время, что в училище не нашлось места.)

О том же (видимо, со слов Малевича) вспоминал М.Ф. Ларионов: «Родители Малевича происходили из вполне буржуазных семей, без каких-либо претензий на интеллектуальность, поэтому призвание Малевича казалось ему самому почти непонятным, и если ему удалось настоять на своем желании заниматься живописью, то это благодаря поддержке матери, которая почти до конца своей долгой жизни была с сыном в очень близких отношениях <...>»³⁸.

В 1927 году Людвиг Александровна, мало что понимая в живописи сына, но безмерно любя его и переживая все перипетии его творческой жизни, с горечью записывает в дневнике: «Родная знаменитость в мире мало известен <...>. Это дитя мое неоцененное <...>»³⁹.

В начале 1930-х Малевич написал ряд портретов в реалистической манере (это прежде всего портреты людей из его близкого окружения – жены, матери, брата, друзей). Скорее всего, обращение к реализму было для Малевича компромиссом, попыткой вписаться в официальную художественную жизнь (об этой драме свидетельствуют портреты ударников труда, которые он писал в конце 1930-х).

В 1932 году в письме В.Э. Мейерхольду он пространно поясняет свою позицию: «<...> в данный момент во время социалистической стройки, когда все виды искусства должны принять участие в этом деле, искусство должно вернуться на отсталые участки и становиться образным. Живопись из своего беспредметного пути вернулась к образу, и движение живописи шло назад к образному участку своего пройденного пути, на котором оно разрушило образ, но, возвращаясь обратно, оно уже встретило новый образ, выдвинутый пролетарской революцией, который и нужно будет формировать, т. е. возводить в план художественного явления»⁴⁰. Таким образом Малевич формулирует для себя первоочередную задачу: придание идеологическому заказу приемлемой художественной формы. Эту форму он и пытается найти, отработывая пластические приемы в портретной живописи.

Но портретность в ее обыденном понимании не являлась главной целью Малевича, декларировавшего невозможность совместить «моральное состояние объекта» и его «живописное содержание». Еще в 1924 году он заявлял: «Если живописец пишет портрет, то прежде всего он пишет портрет живописи, работает не над портретом, а над культурой живописной <...>. Живописец пишет не характер или моральные совершенства, или психологическое состояние – такого в живописи элемента нет»⁴¹. В 1926 Лепорская записывает на лекции его слова: «Я не пишу ПОРТРЕТ, а вернулся к ЖИВОПИСНОЙ КУЛЬТУРЕ НА ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ЛИЦЕ. Потому что до некоторой степени и сама природа, как, например, груша или человеческое лицо, могут быть живописными материалами»⁴².

Широта спектра художественных ориентаций в поздних портретах Малевича (Ренессанс, экспрессионизм, импрессионизм, передвижничество) подтверждает предположение о том, что Малевич создавал (пользуясь его же формулировкой) «портрет живописи», анализируя живописно-пластические приемы того или иного течения. Возможно, и портрет, к которому он часто обращался в 1930-е годы, был выбран им как жанр, соответствующий своими художественными задачами тем направлениям, которые его тогда интересовали.

Несколько портретов матери, сделанных в то время, действительно демонстрируют преобладание чисто живописных задач над портретными. Малевича не интересует характер модели, ее сиюминутные состояния и настроения, не занимают жест, поза, угол зрения как композиционные приемы, усиливающие остроту портретного образа, – каждый раз это один и тот же трехчетвертной ракурс и погрудный формат. Сходство передано очень точно, но это кажется скорее побочным эффектом манипулирования пластическими возможностями реализма, нежели целью портрета; главной же задачей является «живописная культура на человеческом лице». «Примеривая» передвижническую манеру, Малевич насыщает ее острым чувством цвета, темпераментом живописной фактуры; общая, на первый взгляд аскетичная, серо-голубая гамма портрета соткана из сочных, словно вспыхивающих мазков чистых красок.

Эксперименты Малевича с реализмом не прошли мимо внимания его учеников, прекрасно понимавших драматическую коллизию разлада между истинными художественными устремлениями учителя и требованиями, выдвинутыми эпохой. В сен-

тябре 1934 К.И. Рождественский записал в дневнике: «К.С. удивительно настойчив, и он, прежде, чем писать тематических ударников, сколько их прописал. <...> Мы щенки и молокососы, не понимаем того, что он является переломной фигурой в искусстве (вместе с Пикассо и др.) и не можем вытащить и раскусить его до конца. <...>»⁴³.

Болото кругом засасывает – Казимир в наши дни – мораль искусства»⁴³.



27. К.С. Малевич. Портрет матери. 1932–1934



28. К.С. Малевич. Портрет матери. Около 1932

¹ Ларионов М.Ф. Малевич. Воспоминания // Малевич о себе. Т. 2. С. 99.

² Об этом см.: Andersen 2011.

³ Волошин М.А. Письмо из Парижа. Итоги импрессионизма // Максимилиан Волошин. Лики творчества. Л., 1988. С. 218, 221.

⁴ Малевич К.С. Главы из автобиографии художника // Малевич о себе. Т. 1. С. 31–32.

⁵ Там же. С. 28–29.

⁶ См.: Вакар И.А. «Красные крыши». К вопросу о хронологии импрессионистических произведений К.С.Малевича // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н.И.Харджиева. М., 2000; Баснер Е.В. Живопись Малевича из собрания Русского музея (Проблемы творческой эволюции художника) // Казимир Малевич в Русском музее. СПб., 2000.

⁷ До сих пор эта работа Малевича фигурировала во всех изданиях с названием «Порнографическое общество в цилиндрах»: именно так все исследователи расшифровывали авторскую надпись под изображением. Троелс Андерсен в только что вышедшей книге о работах Малевича из коллекции А.Лепорской предлагает иное прочтение – «Картографическое общество», что, на мой взгляд, представляется гораздо более убедительным. В рисунке не изображены сцены, дающие основание для определения общества как «порнографического», зато композиционное построение листа стилизует пластические приемы старинной картографии. См.: Andersen 2011. P. 53.

⁸ Впервые внимание на эту аналогию обратил Ж.-К. Маркаде, упомянувший, правда, только одну работу Якулова – «Скачки» (Маркаде Ж.-К. Малевич-символист // Русский авангард: личность и школа: Сборник по материалам конференции. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 9). Картина была написана в 1905 и в 1906 экспонировалась на выставке МТХ, а затем была воспроизведена в журналах «Золотое руно» (1907. № 6. С. 18) и «Весы» (1908. № 6. С. 45). Другая работа с названием «Рисунок»

экспонировалась в 1907 на выставке «Стефанос» и воспроизводилась в журнале «Золотое руно» (1908. № 1. С. 26). В книге Е.М. Костиной «Георгий Якулов» (М., 1979) работа имеет название «Ночной кошмар. Разложение буржуазии».

9

Русское слово. 1908. № 148. 15 (02) августа.

10

А.С. Шатских полагает, что практически все декоративно-орнаментальные рисунки Малевича этих лет связаны с его оформительской работой для парфюмерной фирмы «Товарищество Брокер и К^о» (об этом см. ниже). Однако, на мой взгляд, ряд этих работ, несомненно, может быть причислен к категории декоративной книжно-журнальной графики. Такую трактовку подсказывает, например, авторская пометка «для обложки» на одном из рисунков этой серии.

11

Об этом см.: *Шатских А.С.* Упаковка мечты // АртХроника. 2002. № 5–6. С. 46–54; *Шатских А.С.* Упаковка мечты – 2 // АртХроника. 2004. № 2.

12

Такого же мнения придерживается и А.С. Шатских в неопубликованной статье о произведениях Казимира Малевича и художников русского авангарда в собрании Sopherot Foundation.

13

Евреинова Л.А. В мастерской художника П.И. Келина // В. Маяковский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко, Н.К. Гудзия и др. М., 1963. С. 96. (Серия литературных мемуаров).

14

Это обстоятельство, кстати, делает возможным предположение о еще одном направлении декоративно-оформительской деятельности Малевича конца 1900-х – начала 1910-х. Орнаментальные мотивы, виньетки и пр. могли предназначаться не только для упаковок парфюмерной продукции, но и для театральных афиш издательства Брокера.

15

Здесь Малевич, по-видимому, имеет в виду цикл «Эскизы фресковой живописи», над которыми он работал около 1908 года.

16

Малевич К.С. Главы из автобиографии художника // *Малевич о себе*. Т. 1. С. 29.

17

Лепорская А.А. Из дневника // *Малевич о себе*. Т. 2. С. 323.

18

Малевич К.С. Главы из автобиографии художника // *Малевич о себе*. Т. 1. С. 33.

19

Об этом см.: *Andersen 2011*. Р. 10–12, 56, 64.

20

Там же. Р. 64.

21

Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // *Малевич 1995*. С. 53.

22

Малевич К.С. Супрематизм. 34 рисунка // *Малевич 1995*. С. 187.

23

Малевич К.С. Письмо М.В.Матюшину // *Малевич о себе*. Т. 1. С. 89.

24

Малевич К.С. Супрематизм. 34 рисунка // *Малевич 1995*. С. 186.

25

См.: *Andréi Nakov*. Kazimir Malewicz: Catalogue raisonné. Paris, 2002. S–346.

26

Малевич К.С. О «я» и коллективе // *Альманах Уновис*. С. 62.

27

Там же.

28

Малевич К.С. Письмо И.А. Кудряшовой от 14 апреля 1921. См.: *Russian Avant-garde 1995*. С. 563 (факсимильное воспроизведение).

29

Малевич К.С. Письмо голландским художникам. *Фонд Харджиева-Чаги*.

30

Казимир Малевич. 1878–1935: Каталог выставки. Амстердам, 1988. № 174.

31

О предположительном происхождении пластической концепции архитектонов см.: *Горячева Т.В.* Посылка Малевичу из Голландии: к вопросу о возможных заимствованиях // Пинакотека 24–25. М., 2007.

32

Малевич употреблял этот термин в женском роде, именуя свои модели «архитектона»; в дальнейшем в научных исследованиях в традицию вошел мужской род.

33

Малевич К.С. О «я» и коллективе // *Альманах Уновис*. С. 66.

34

Цит. по: *Байдин В.В.* Космический бунт русского авангарда. Российский ежегодник '90. М., 1990. Вып. 2. С. 201.

35

См.: *Andréi Nakov*. Kazimir Malewicz: Catalogue raisonné. Paris, 2002. PS–228.

36

Богданов В.А. В семье Малевичей // *Малевич о себе*. Т. 1. С. 24.

37

Малевич К.С. Главы из автобиографии художника // *Малевич о себе*. Т. 1. С. 23.

38

Ларионов М.Ф. Малевич. Воспоминания // *Малевич о себе*. Т. 2. С. 98.

39

Малевич Л.А. Стихи, записи разных лет // *Малевич о себе*. Т. 2. С. 56–57.

40

РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1933. Л. 2.

41

Малевич К.С. «В моем живописном опыте...» / Публик. Г.Л. Демосфеновой // Малевич. Художник и теоретик. М., 1990. С. 204.

42

Лепорская А.А. Из дневника // *Малевич о себе*. Т. 2. С. 325.

43

Рождественский К.И. Письмо Л.А. Юдину // *Малевич о себе*. Т. 2. С. 312–313.

Все графические произведения имеют общее происхождение и историю поступления в SEPHEROT Foundation (другое происхождение указано в описаниях произведений):

Собрания, владельцы. А.А. Лепорская (1935 – 1972–1974), Ленинград;

Л.В. Нуссберг (1972–1974* – 2005), США; галерея Гари Татинцяна (2005–2007**), Москва.

Поступление. Приобретено в 2007 у галереи Гари Татинцяна.

Позднейшие надписи посторонних лиц на обороте не воспроизводятся.

* Отбор произведений и передача новому владельцу происходили в течение двух лет.

Точную дату поступления каждой работы в собрание Нуссберга установить невозможно.

** Также в течение двух лет (2005–2007) происходила передача произведений из коллекции Нуссберга в галерею Гари Татинцяна.



1 Дом с верандой. 1906
Картон, масло. 19,2 × 30,6

В левом нижнем углу графитным карандашом
авторская дата: 1906

справа внизу графитным карандашом монограмма: КМ

На обороте: Женская голова в головном уборе

Собрания, владельцы. Семья художника (внучатые
племянники; до 2005); собрание В.В. Царенкова, Париж.

Поступление. Приобретено в 2008 у В.В. Царенкова.

2 **Пейзаж с прудом.** 1906
Картон, масло. 30,6 × 19

На обороте фрагмент живописной композиции.
Внизу кистью красной краской подпись: *K. Malew*
Собрания, владельцы. Семья художника (внучатые
племянники; до 2005); собрание В.В. Царенкова, Париж.
Поступление. Приобретено в 2008 у В.В. Царенкова.

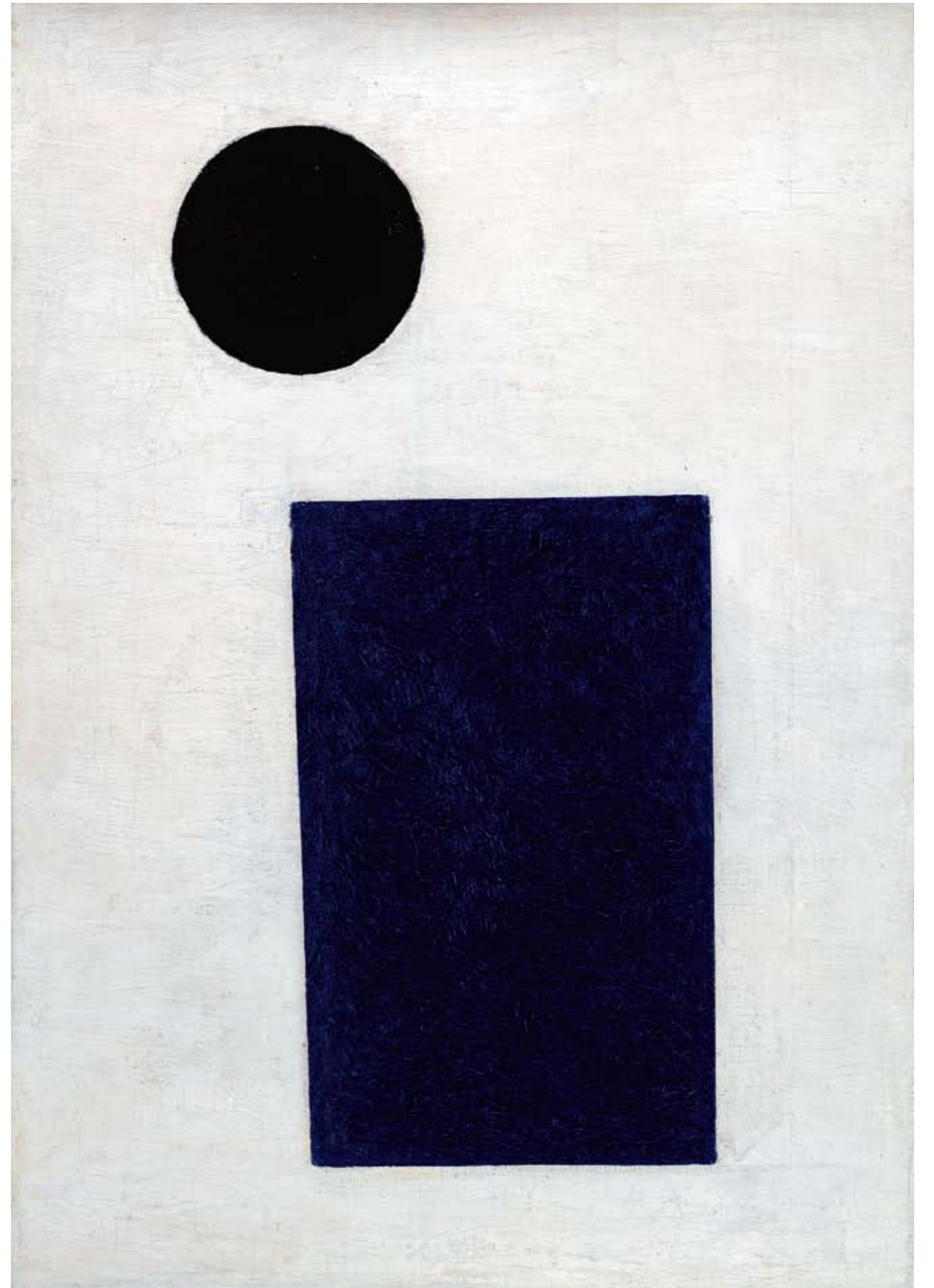


3 Супрематизм. Прямоугольник и круг. 1915
Холст, масло. 43,2 × 31,2

Собрания, владельцы! Национальная выставочная галерея «Старый Моабит», Берлин (в 1927 поступила на Большую Берлинскую выставку); А.Дорнер, Провинциал-музеум (позднее Ландес-музеум); (1927–1938), Ганновер; Музей Буш-Райзингер (до 1999), Бостон, США; наследники

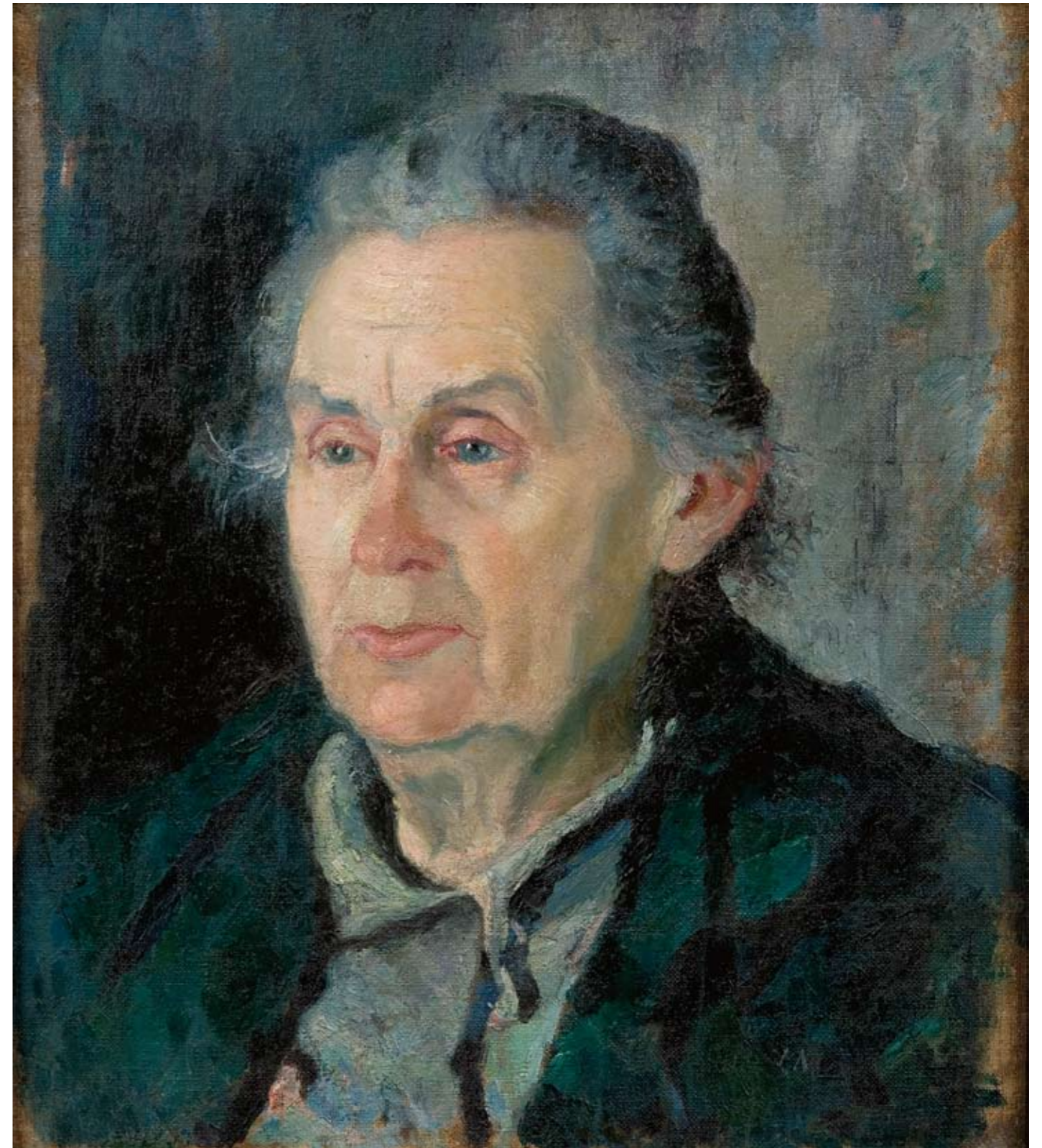
Малевича (до 2003); Галерея Леонарда Хаттона (Leonard Hutton Galleries), Нью-Йорк (с 2003 через аукцион Sotheby's); собрание С. Ротшильда, Балтимор, США.
Поступление. Приобретено в 2008 в собрании С. Ротшильда.

¹ Подробнее см. наст. кат.: «<...> Мы должны идти в неизведанные пути для того, чтобы в них открыть мир <...>». Живопись и графика Казимира Малевича.



4 Портрет матери. 1932–1934
Холст, масло. 43,5 × 38,3

Собрания, владельцы. Семья художника (внучатые племянники; до 2005); собрание В.В. Царенкова, Париж.
Поступление. Приобретено в 2008 у В.В. Царенкова.





5 **Общество.** 1908
Бумага, графитный карандаш, акварель, тушь, гуашь. 15,2 × 19,2
Изображение очерчено

На изображении в правом нижнем углу черной тушью монограмма: *КМ* (очерчено в круг) вдоль нижнего края графитным карандашом полустертая авторская надпись: *Общ*

На обороте надписи – в правом верхнем углу графитным карандашом: *К. Малевич 1906–7* слева внизу графитным карандашом: *КГ* (зачеркнуто черным карандашом) в левом верхнем углу красным карандашом: *222* (подчеркнуто дважды, зачеркнуто черным карандашом) вдоль нижнего края графитным карандашом и шариковой ручкой позднейшая посторонняя надпись



6 **Изоolda.** Начало 1910-х
Бумага, графитный карандаш. 7,5 × 5,3 (овал)

Справа графитным карандашом авторская надпись: *Изоolda*



7 Прачное заведение. Конец 1900-х
Бумага, графитный карандаш. 19,5 × 20
Изображение очерчено

На обороте надписи – в левом верхнем углу розовым
карандашом: 77 (очерчено в круг)
внизу – посередине графитным карандашом: *К. Малевич*
1908–1909 (подчеркнуто)
справа черными чернилами: *К. Малевич*



8 Зимний пейзаж. Начало 1910-х
Бумага, графитный карандаш. 11,5 × 11,8
Изображение очерчено

На обороте фрагменты набросков.
Справа внизу зелеными чернилами авторская
надпись: *Буб. Вал. 10*

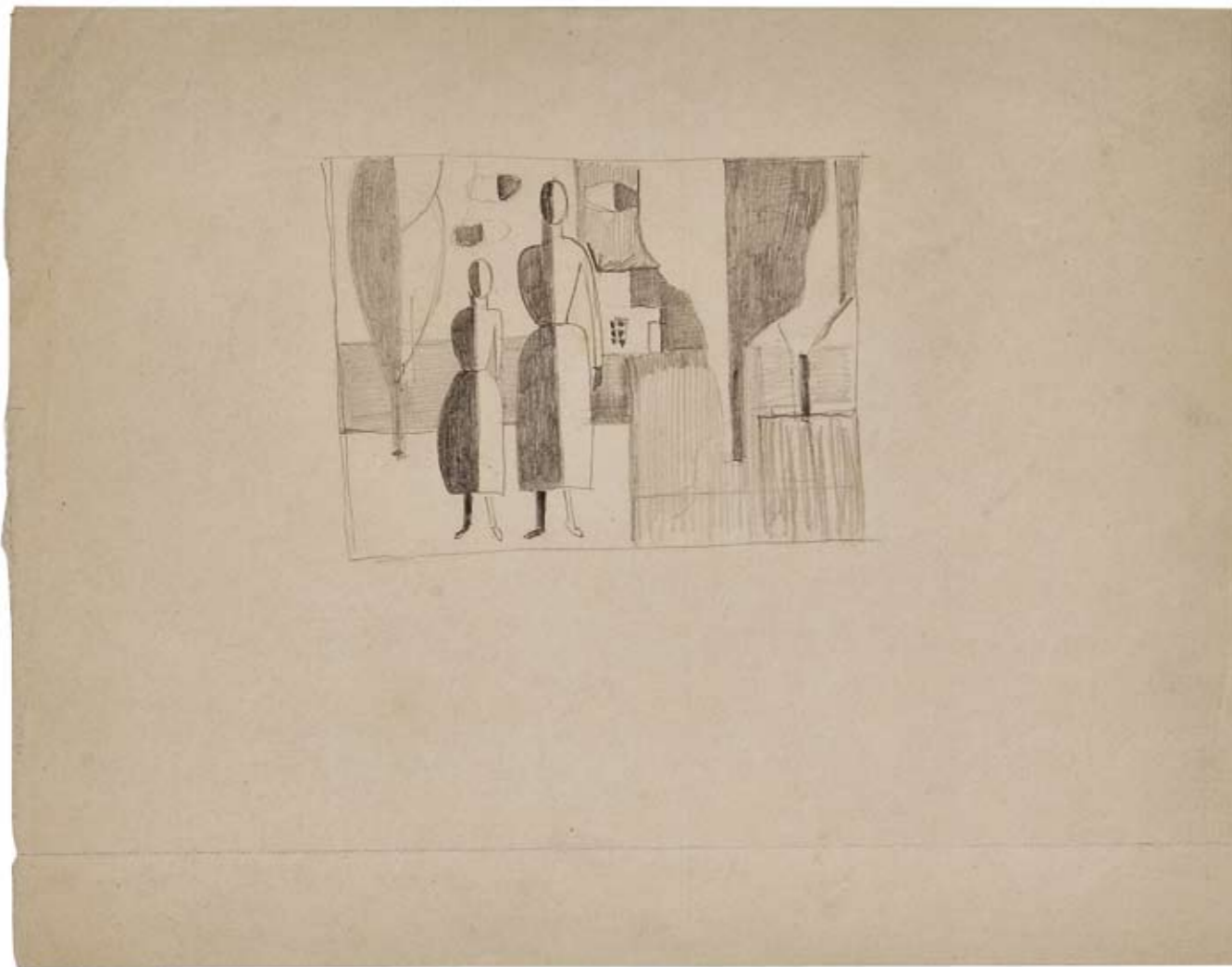


9 **Две супрематические композиции с кругами.** 1915–1916
Бумага в синюю клетку, графитный карандаш, тушь, кисть. 11 × 16,7. Изображения очерчены

Вверху графитным карандашом надписи (перевернуты относительно верхнего края) – справа: 12 слева: 28
На обороте справа внизу зелеными чернилами авторская надпись: 11 j (перевернута относительно правого края) слева вверху надписи – синим карандашом: 199 (очерчено в круг)
графитным карандашом: А

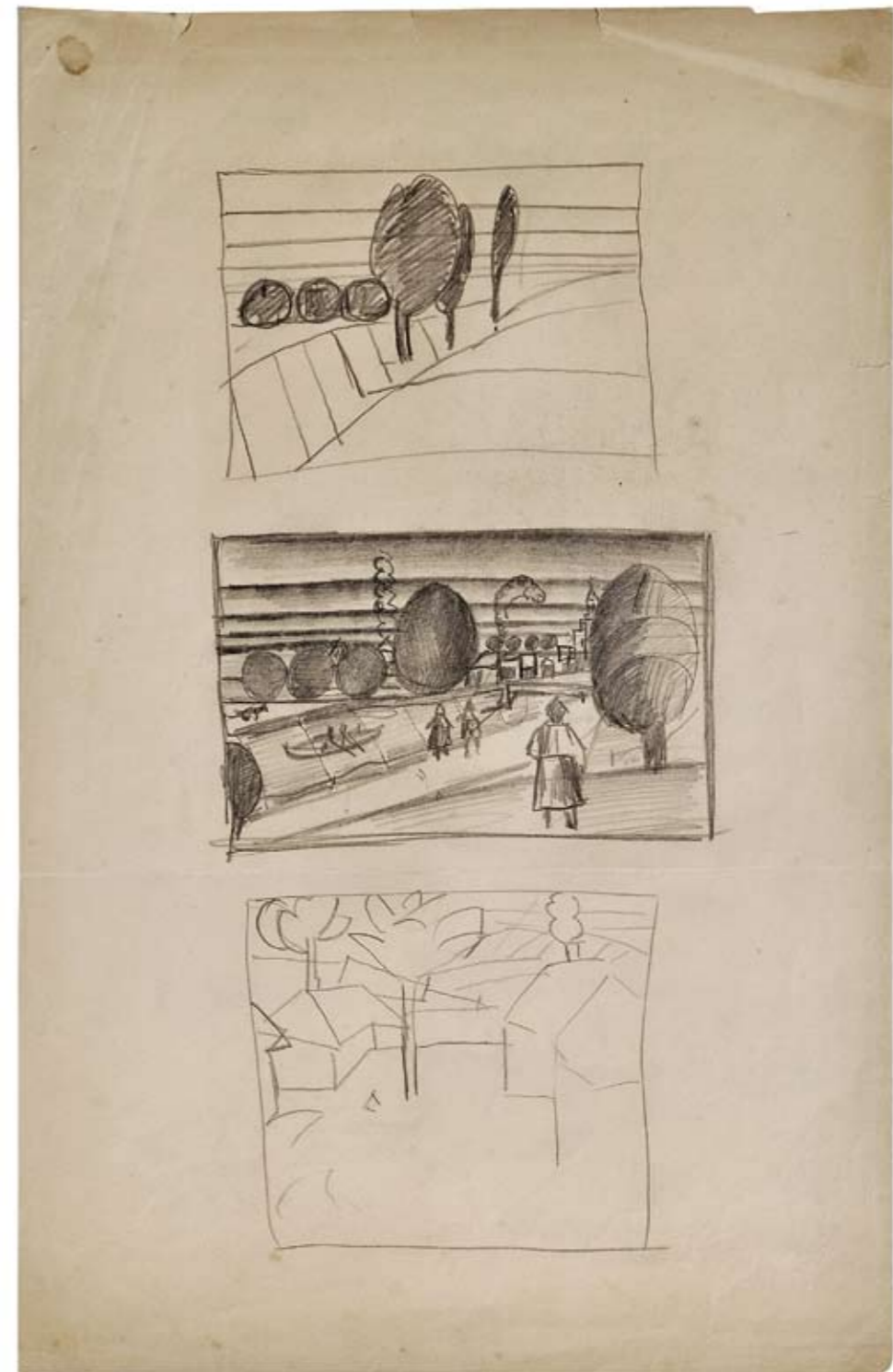
10 **Проект архитектора.** Вторая половина 1920-х
Бумага оберточная, графитный карандаш. 8,7 × 5,8

На обороте вдоль нижнего края графитным карандашом неразборчивая надпись



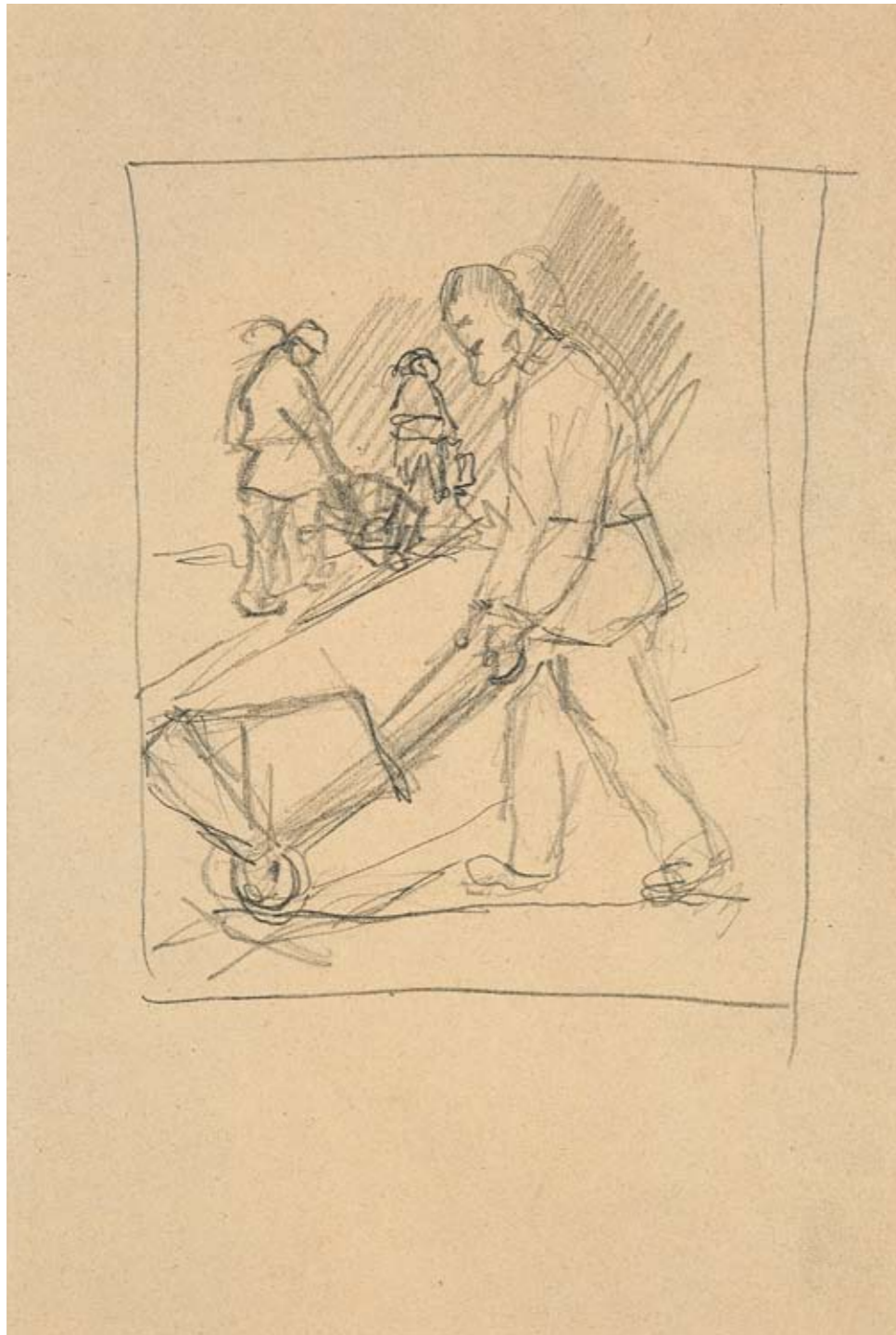
11 Две женские фигуры на фоне пейзажа. 1928–1930
Бумага, графитный карандаш. 17,7 × 22
Изображение очерчено

На обороте надписи – графитным карандашом вдоль
нижнего края рукой А.А. Лепорской: К. Малевич 26
справа – внизу: м.б. Гинжук? 1925–26 год
вверху синим карандашом: 257 (очерчено в круг)



12 Пейзажи. Три рисунка (Пейзаж. Пейзаж
с фигурами. Пейзаж с домами). 1928–1929
Бумага, графитный карандаш. 35,3 × 21,9
Изображения очерчены

На обороте надписи – графитным карандашом вдоль
левого края: *сперва был -7*
справа внизу: Каз. Малевич (дважды подчеркнуто
волнистыми линиями)
слева вверху красным карандашом: 143 (очерчено в круг)
по верхнему краю черным карандашом: КСМ – когда?



13 Крестьянин с тачкой. Конец 1920-х – начало 1930-х
Бумага, графитный карандаш. 27,3 × 18
Изображение очерчено

На обороте справа сверху графитным карандашом
надпись: (В - 104) № 4



14 Две сестры в парке. 1930
Бумага верже, графитный карандаш. 28 × 21,2
Изображение очерчено



1. М.З. Шагал с учениками Витебского Народного художественного училища. Зима 1919.
Слева направо во втором ряду сидят:
Л.М. Хидекель, М.З. Шагал,
М.М. Кунин, И.Г. Чашник



2. И.И. Червинко, Е.М. Рояк,
И.Г. Чашник. 1922, Витебск



3. И.Г. Чашник. 1924

Татьяна ГОРЯЧЕВА

Илья Чашник: «Суть человеческого существования – беспредметное начало»



4. И.Г. Чашник. Супрематический план. 1920*



5. И.Г. Чашник. Эскиз супрематического рельефа. 1920

Судьба свела Чашника с Малевичем в Витебске. Семья Чашника переехала в Витебск из Латвии вскоре после его рождения; Илья был младшим и восьмым ребенком в бедной семье. Рисование стало любимым занятием мальчика еще в школе, но вскоре, в 11-летнем возрасте, ему пришлось бросить учебу и пойти работать учеником в оптико-механическую мастерскую – в семье остро не хватало денег. Работа была изнурительной – по 10–11 часов за станком, как вспоминал художник впоследствии, на рисование поначалу не хватало времени и сил. Но однажды мать привезла ему из Петербурга гравюры; «под влиянием гравюр <...> желание рисовать захватывает, и, урывая ото сна несколько часов в день, я отдаюсь своему любимому делу и рисую по ночам»¹, – напишет потом Чашник в автобиографии. В 15 лет он поступил в частную художественную школу Пэна, которую посещал по воскресеньям.

В 1914 году в мастерскую, где работал юноша, пришел новый подмастерье, который учился в Петербурге в Рисовальной школе Общества поощрения художников; он-то, по признанию Чашника, и перевернул его судьбу, рассказывая о художественной жизни в Петербурге, о музеях, выставках и занятиях искусством. К этому времени материальное положение семьи несколько улучшилось: братья и сестры начали зарабатывать и помогать семье; у Чашника появилась возможность бросить работу и учиться в школе Пэна уже как следует, а не урывками. В 1919 году, окончив школу, Чашник поехал в Москву и записался в архитектурную мастерскую ГСХМ. Окунувшись в бурную московскую художественную жизнь, он познакомился со всевозможными течениями и направлениями; больше всего его увлекло творчество Шагала. Узнав, что столь понравившийся ему художник по иронии судьбы преподает в его родном Витебске, откуда он совсем недавно уехал, Чашник вернулся и поступил в мастерскую Шагала в Народной художественной школе, созданной Шагалом на основе студии Пэна. Юный художник делал успехи – одна из его работ была отобрана для школьного музея. Однако интерес к Шагалу продлился недолго. В сентябре 1919 Чашник перешел в мастерскую Лисицкого.

С ноября 1919, как и все ученики, ориентированные на новаторскую программу Малевича, он начал изучать современное искусство. В отличие от Суетина, Чашника не слишком заинтересовал кубизм; по крайней мере не известно ни одной его кубистической работы. Тем не менее с основами и кубизма, и футуризма он был знаком – об этом свидетельствует его ответ в анкете Уновиса на вопрос «Что изучаешь»: «Изучив систему конструктивных творческих наук – кубизм, футуризм и супрематизм – и сейчас изучая последние стадии конструктивных плановых супрематических положений, выхожу к самостоятельным конструкциям, планам супрематической реальности, выводя их в материальность, приближающей к реальной утилитарной их системе мировой архитектуры»².

Правда, несколько позже он заметит: «Утверждаю, что к системе супрематизма можно выйти без живописного хвоста кубизма и футуризма. Если в человеке есть это – оно выльется. Пример: я, Суетин»³. Однако данное заявление было правдой лишь отчасти и отражало скорее различие между темпами творческого развития Чашника и Суетина, совершивших быстрый и уверенный переход к супрематизму, и многих других уновисцев, не оставлявших занятия кубизмом на протяжении всех витебских

* Название дано по авторской надписи справа внизу. В Вятском художественном музее имени В.М. и А.М. Васнецовых картина имеет другое название и датировку: Супрематический этюд. Начало 1920-х.



6. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. Около 1921



7. К.С. Малевич. Эскиз занавеса для заседания Комитета по борьбе с безработицей. 1919, Витебск



8. К. Малевич, Л. Лисицкий. Супрематизм. Эскиз занавеса для заседания Комитета по борьбе с безработицей. 1919, Витебск



9. Н.О. Коган. Супрематический балет. Эскиз декорации. Рисунок из Альманаха «Уновис № 1». 1920, Витебск



10. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. 1923

лет. По всей вероятности, не задерживаясь на первых стадиях кубизма, связанных с интерпретацией предметного мира, Чашник сразу перешел к экспериментам в беспредметности, поначалу опираясь в них на кубистические методы («Ибо только пройдя через кубизм, познается новый организм статики контраста и силы, конструкция формы и богатства материальных сооружений <...>»⁴, – записал он в 1921 году в своих заметках об архитектуре).

О компромиссе между задачами супрематической беспредметности и кубистическим принципом построения композиции в первых подступах Чашника к супрематизму позволяет судить самая ранняя из его известных на сегодняшний день картин – «Супрематический план» (1920), где плотно слепленный «ступенчатый» монолит конструкции, помещенный в тесное пространство, живописная трактовка затененных по краям плоскостей обнаруживают некоторую апелляцию к кубистическим приемам дробления формы и организации пространственных связей между элементами композиции.

«Эскиз супрематического рельефа», который можно рассматривать как один из рисунков к картине (или наоборот – выполненный *post factum*?), в гораздо большей степени отвечает принципам супрематического мышления. Несмотря на сходство с композицией «Супрематического плана», локальная окраска плоскостей взамен прямолинейного акцентирования пространственной глубины при помощи условной светотеневой моделировки, чуть другие пропорции соотношения элементов геометрической структуры и фона выявляют супрематическую логику соединения форм в невесомую конструкцию. Эта работа фиксирует первоначальную фазу осмысления супрематизма, о которой Чашник писал: «Первое положение в супрематизме – работа над геометрично ясно выраженными формами – приводит к началу ощущения супрематизма и динамического его состояния»⁵.

В его беспредметных опытах практически сразу доминантой становится архитектурная составляющая⁶. Участь у Лисицкого, а затем на Архитектурно-техническом факультете (в который была преобразована мастерская Лисицкого после его отъезда из Витебска⁷), Чашник занимается, по собственному выражению, «изучением системы начертательного супрематизма и конструированием его в чертежи и планы»⁸. Обозначенная им для себя область исследований в рамках супрематизма – пространственные построения, их ритм и динамика; значительную часть его работ составляют проекты рельефов (которые могут быть выполнены в материале) или рельефоподобные супрематические композиции, решающие задачу «положения ячеек супрематических форм пространства»⁹.

В «Супрематической композиции» заимствована пластическая идея двух «Эскизов супрематического занавеса», спроектированного Малевичем (второй – «чистой» вариант был выполнен им в соавторстве с Лисицким) в декабре 1919 для декорирования сцены витебского Большого театра во время торжественного заседания делегатов и рабочих Комитета по борьбе с безработицей. Сам занавес, вошедший, по словам автора хроники общественной жизни объединения, «новым ярким миром в серое огромное помещение»¹⁰, исполнили подмастерья училища.

По всей вероятности, эти эскизы служили уновисцам эталоном тектонической организации цветных плоскостей наподобие цветного рельефа (аналогичная композиция, сделанная для оформления «Супрематического балета» в 1920 году, есть и у Н.Коган). Наслоенные друг на друга плоскости спаяны в монументальную конструкцию; контраст монолитных, сложносочиненных боковых частей и пустоты между ними выявляет многомерность геометрической структуры и глубину пространства.

Подобный тип построения супрематической композиции был связан с концепцией развития объемного потенциала супрематизма, его рельефной интерпретацией. В дальнейшем и Чашник, и Суетин, занимаясь супрематическими рельефами, в той или иной степени отталкивались от этого канона.

Спустя некоторое время, достигнув независимости от директивности коллективного уновисского стиля, Чашник совершает самостоятельные эксперименты, хотя и основанные в целом на эталоне Малевича–Лисицкого, но существенно отличающиеся параметрами пластического решения.

В «Супрематической композиции» 1923 года угадывается филиация изначально заданного рельефного принципа сценической декорации: есть как бы расступающиеся в стороны боковые части – черные полосы, фланкирующие композицию, «авансцена» и «задник». Но контраст между плотностью масс боковых частей и пространственным прорывом в центре Чашник заменяет противопоставлением равно-



11. И.Г. Чашник. Движение цвета. 1922



12. И.Г. Чашник. Движение цвета. Около 1922



13. И.Г. Чашник. Движение цвета. Эскиз супрематической росписи для фарфора. 1923



14. И.Г. Чашник. Эскиз супрематической росписи для фарфора. 1923

15. И.Г. Чашник. Чашка с блюдцем «Движение цвета». 1923–1924

мерного чередования вертикальных полос одинаковой ширины – мелким горизонтальным элементам на белой плашке. Соотношение симметрии и торжественной размерности членений по вертикали с динамичной дробностью горизонтального ритма, нарочитый цветовой диссонанс сумрачных темных полос и белой «вставки» создают совершенно нетривиальный вариант концепции супрематической архитектуры.

Исследуя возможности супрематического рельефа как реального пространственного построения, выполненного в материале, Чашник совершает самые разнообразные эксперименты, одним из которых является монохромность. Деревянные и картонные рельефы – белые на черном фоне или черные на белом – реализуют его постулат о «динамическом ощущении белого»¹¹, о невозможности выразить цветом объемное состояние форм в материальном сооружении. В подобных высказываниях и самих работах отзывается теория и практика Малевича, завершившего развитие живописного супрематизма фазой «белого на белом» и пустыми загрунтованными холстами.

Вместе с тем цвет вовсе не исчезает из сферы интересов Чашника. Напротив, разработка собственной версии супрематизма приводит его к достаточно оригинальной трактовке взаимоотношений цвета и формы в супрематической системе. В первую очередь его занимает зависимость динамического состояния формы от цвета, цветовая диспозиция и композиция.

Отдельную серию, посвященную этой теме, образуют акварели с названием «Движение цвета», где плоскость листа целиком занята параллельными вертикальными или горизонтальными цветными полосами.

По всей вероятности, эти работы выполнены в соответствии с учебной программой Уновиса, в которую входило изучение динамических возможностей цветовых построений: «1) Чистый динамизм цвета. Система построения. Экономия. Декорация. Орнамент. Театр. 2) Бесцветное супрематическое движение. 3) Теория движения цветовой энергии»¹².

В рамках программы художественные эксперименты уновисцев, следующих конкретным установкам и заданиям Малевича, часто были очень схожи. Однако в серии «Движение цвета» Чашник находит совершенно индивидуальное решение¹³. «Динамизм, динамизм и тысячу раз динамизм – вот основа и суть супрематизма как беспредметности и тысячу раз моя основа» – декларирует он в своих заметках о супрематизме¹⁴. Мелькающее чередование цветных полос разной ширины и плотности создает эффект стремительного движения; в ряде работ его усиливает введение контрастных цветов – синего или зеленого, – вспыхивающих на фоне основной серо-черно-бело-красной гаммы. Цвета и оттенки будто перетекают друг в друга, образуя непрерывный поток ритмизированной «чересполосицы», вибрирующие цветовые импульсы передают «возбуждение супрематического ритма»¹⁵ (одна из излюбленных формулировок Чашника, определяющая в его теориях динамическое ощущение).





16. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. 1922



17. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. 1922–1923



18. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. Около 1922



19. И.Г. Чашник. Белый крест на черном фоне. 1923–1924



20. И.Г. Чашник. Белый крест на красном фоне. 1923

Следуя заявленной в теории и практике супрематизма универсальности стилеобразующих принципов, Чашник применяет этот прием в эскизах для фарфора. В одном из них «движение цвета» кадрировано в окружности, зрительно разрушая круглую форму и превращая ее в необычно фрагментированную супрематическую композицию; в другом – центробежное–центростремительное движение полосатой каймы вокруг черной центральной части придает тарелке экстравагантный футуристический облик.

Супрематизм в интерпретации Чашника парадоксальным образом сочетает иррациональность концепции и системность формального решения. Он очень много теоретизирует: его тексты о супрематизме составлены из чрезвычайно запутанных положений о «6-м» и «7-м» измерениях, «супрематической возбуждаемости», космическом ощущении, «силе распыленности» – при этом сами работы внятно и весомо заявляют о творческом методе их автора.

Геометрические структуры из черных, красных и серых прямоугольников и плашек, поставленных параллельно или в крестообразном пересечении, образуют компактные выразительные композиции, их элементы находятся в состоянии динамического напряжения по отношению друг к другу. Вместо отдельных геометрических фигур, парящих в безвоздушной среде белого фона (композиционный прием канонического супрематизма) появляются укрупненные формы, упирающиеся краями в границы листа, и перекрещивающиеся линии, уходящие за его пределы. Пропорциональные соотношения форм и фона (пространство словно растянуто по невидимым осевым линиям, а конструкции «скадрированы») производят эффект сильно увеличенного фрагмента бесконечности супрематического космоса.

Разнонаправленное движение пронизывает композицию: изображение как будто наплывает из глубины на первый план, динамические токи протекают через все элементы конструкции, в состоянии форм зафиксирован выделенный отрезок непрерывного потока их энергии.

Цветовая гамма супрематизма отталкивается от традиционной черно-красно-белой, но дополнена тональными оттенками красного и серого. Тональные градации Чашник часто называет «распылением» и использует для «сопоставления и выявления целого ряда форм»¹⁶. Иными словами, ослабление или усиление цветового градуса он применяет как прием, придающий остроту пространственным взаимоотношениям компонентов конструкции и убедительность ощущению глубины и слоистости композиции. Красный воспринимается Чашником как «сильнейший из всего цветового состояния энергии»¹⁷, черный вслед за Малевичем он квалифицирует как «небытие», «важнейшее состояние беспредметности»¹⁸.

Переосмысливая теорию Малевича и приспособив ее к своим художественным задачам, он декларирует трансформацию заявленной Малевичем иерархии черного и белого, превращая вселенское («вселенческое», по выражению Чашника¹⁹) «бессознание небытия» черного в фон для белого – «мысли человеческого небытия» («сознания небытия»). Сообразно логике его умопостроений белый олицетворяет чистоту и совершенство творческого акта рождения беспредметных форм из бездонной черноты хаоса. Из этих положений Чашник выводит свою теорию «7-го измерения»: «То, что мы сейчас делаем, т. е. белое на белом, это есть одна из точек измерения супрематической системы, измерения как плана, как плоскости. Но я рассматриваю объем, и, следовательно, у меня точка измерения другая. Я вижу не белое на белом, а белое на черном»²⁰. Перестановка приоритетов в отношении белого для Чашника принципиальна; судя по записям, он вступает с Малевичем по этому поводу в дискуссию и упрямо отстаивает ценность своего открытия. «Белое по отношению к черному. Черное по отношению к белому. Конечно, можно утверждать, что между первым и вторым обстоятельством разницы нет (К.Малевич), но это ошибка, разница есть в основе та, что 1-е есть выражение 7-го измерения, открывающего новую огромную область в архитектонике супрематизма, помимо того, что устанавливает действительность супрематизма в его построении. 2-е же есть различные формы, цвета и конструкции в плане общего установления системы», – записывает он²¹. За всеми философскими аргументами Чашника скрывается прежде всего желание найти пластическое выражение многомерности, причем иное, нежели у Лисицкого, оперировавшего приемами начертательной геометрии – сопряжением и взаимопроникновением объемных и плоских фигур, совмещением перспектив с разными точками схода, – но не менее убедительное.



21. К.С. Малевич. Супрематия духа. 1920

Collection Stedelijk Museum Amsterdam



22. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. 1921–1922



23. И.Г. Чашник. Супрематизм. 1923



24. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция с красным крестом. 1924–1925



25. И.Г. Чашник. Три белых креста на красном фоне. 1927

Осознание себя истинным супрематистом – не только послушным последователем пластических принципов, но и теоретиком, разрабатывающим собственный вектор развития супрематической доктрины, – предполагает специфическую форму творческого диалога с учителем: ряд произведений Чашника являет собой своеобразные реплики на картины учителя.

Одним из программных супрематических произведений Чашника становится своеобразная инверсия малевичевского «Черного креста»: он пишет белый крест на черном фоне (рисунок из коллекции Фонда является эскизом к картине²²); другой вариант «сакральной» супрематической композиции – акварель «Белый крест на красном фоне».

Еще одна очевидная реплика на произведения Малевича – картина Чашника «Супрематизм» (1923), инспирированная малевичевской композицией «Супрематия духа»²³. Повторяя за Малевичем крестообразную конструкцию, Чашник располагает ее на черном фоне и выписывает за верхней частью креста вместо белого квадрата белое свечение (свету он предназначает функцию нового элемента супрематической системы, возникшего как следствие открытия 7-го измерения: «В связи с 7-м измерением вводятся такие новые элементы, как свет, в обстоятельствах искусственных и природных»²⁴). Рисунок «Супрематическая композиция» из собрания Фонда фиксирует зарождение первоначального замысла, на основе которого родился окончательный вариант; в нем уже заявлена претензия Чашника на абсолютно произвольное истолкование концепции Малевича: белой бесплотности он противопоставляет глубину и насыщенность черного фона, а замедленному парению призрачной конструкции – стремительность движения будто уносящегося вверх креста.

В «Проекте супрематического рельефа на черном фоне», уже более опосредованно использующем пластический мотив малевичевской «Супрематии духа», ставятся иные задачи – равновесие и симметрия; мистическое ощущение уступает место декоративности решения.

Чашник часто использует крестообразные построения, варьируя разнообразные формы креста и его сочетания с другими геометрическими фигурами; иногда это скорее комбинации пересекающихся под прямым углом полос и прямоугольников. В качестве универсальной структуры, обладающей и динамическим, и статическим потенциалом, эта форма предоставляет ему неисчерпаемые возможности.

Чашнику свойственен во многом формалистический подход к супрематизму: иррациональную супрематическую гармонию Малевича он поверяет алгеброй рациональных пластических экспериментов, часто следуя не импульсам интуитивных творческих прозрений, а «формальной логике» подбора возможных решений (характерное для его мышления высказывание: «Различия супрематических построений разделяются на групповые виды по основным признакам строений центров и напряжения осей»²⁵). Но это вовсе не умаляет достоинств чашниковской версии супрематизма. Безукоризненность архитектоники конструкции – пропорций форм, их цветовой насыщенности, баланса тяжести и безвесия, динамики и статики – оправдывает рациональный расчет; концентрация на структурном методе расширяет диапазон возможностей супрематической системы.

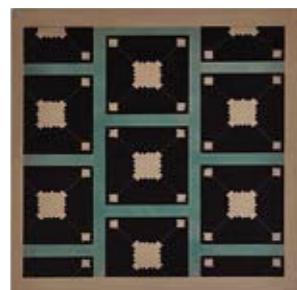
Благодаря эффектной контрастности черного фона с красно-бело-серыми конструкциями, манипуляциям с пропорциями элементов, акцентированной проработанности линейного решения (Чашник не только пользуется чертежными инструментами для создания ровных контуров, но и фиксирует очертания фигур обводкой) – его супрематизм очень броский; эстетство, отточенность формального решения иногда затеняют философский смысл, подразумеваемое в этих работах «космическое ощущение».

Многие из композиций несут в себе отчетливое декоративное начало, совсем отдаляясь от орбиты станкового супрематизма с его космогоническими аллюзиями. Подобный уклон в декоративизм объясним не только рациональной природой дарования Чашника, но и совершенно иными насущными задачами супрематистов в середине 1920-х. Исследовательская деятельность в Гинхуке, работа в Декоративном институте, оформительские заказы требуют от Чашника более утилитарного подхода к супрематизму, упора на его стилеобразующий потенциал, дающий возможность использования супрематической системы в реальной среде.

С другой стороны, при всем желании заниматься супрематизмом как чистым искусством, Чашник попросту не может выкроить на это времени (например, на про-



26. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. 1927



27. И.Г. Чашник. Супрематический орнамент. 1927–1928



28. И.Г. Чашник. Проект супрематического декора. 1923–1924



29. И.Г. Чашник. Композиция с красным кругом. 1923–1924

тяжении апреля – мая 1925 года он пишет жене в Витебск о том, что никак не может закончить начатый холст, поскольку вынужден работать над заказами²⁶). А работы действительно много. И пока еще длятся 1920-е годы, относительная лояльность властей по отношению к художественным экспериментам позволяет супрематистам рассчитывать на реализацию своих новаторских проектов.

В 1923–1925 Чашник с Суетиным работают на Государственном фарфоровом заводе; их посуда, хотя и ограниченным тиражом, но выпускается и даже экспонируется на международных выставках. Фарфор Чашника и Суетина, несущий общие черты прикладного супрематизма, тем не менее различен по характеру художественного решения. И дело не только в том, что оба нередко используют в росписи для фарфора свои станковые композиции: подход каждого из них к самой художественной задаче росписи посуды очень индивидуален. Чашник, так же как и во многих своих станковых работах, сильно укрупняет элементы декора и сокращает пространство фона, применяет широкую яркую кайму, в цветовую гамму часто вводит много оттенков и полутонов, композиции строятся на контрасте увеличенных и мелких, drobных элементов. Его не слишком интересует пластика посуды – в отличие от Суетина, Чашник не проектирует формы, а занимается только росписью (помимо стандартных форм посуды, предоставляемых заводом, он расписывает и «получашку» Малевича, и чернильницу Суетина).

В рамках деятельности Декоративного института Чашник много занимается разработкой принципов геометрических орнаментов; их можно условно разделить на три типа: отдельные мотивы, которые можно использовать и как самостоятельные декоративные композиции, и как модули, положенные в основу орнамента, орнаментальные раппорты, могущие одновременно служить эскизами для текстиля и обоев, и ленточные орнаменты (бордюры).

В бордюрах (Супрематические орнаменты. Кат. № 39, 40) он добивается динамического эффекта – узор струится, стремительно движется вдоль по ленте. Иногда такой орнамент имеет как бы два слоя – нижний, статичный, образованный ритмом вертикальных членений, и наложенный поверх него динамический мотив из диагонально ориентированных узких прямоугольников и плашек.

Декоративные модули Чашника чаще всего имеют строго центрированную симметричную композицию квадратного формата; эти проекты, напротив, подчеркнуты статичны. По центру расположен квадрат, из которого по вертикальным или диагональным осям «наращивается» крестообразная конструкция. Прочерченные линии осей включены в ее структуру и завершаются маленькими конструкциями, повторяющимися либо варьирующими центральную.

В раппортах, кроме подобных модулей, Чашник, так же как и Суетин, использует отдельные мотивы своих станковых композиций. Однако в отличие от Суетина, располагающего орнамент по подобию традиционного супрематизма на идеально белом фоне, Чашник часто прибегает к цветным фонам, как нейтрально-светлым, так и эффектным черным.

В середине 1920-х он много работает в полиграфии, делая обложки и рекламные плакаты, проектирует рекламные стенды и киоски, часто используя для этих проектов мотивы своей станковой графики самого начала 1920-х.

Среди его графических листов середины – конца 1920-х годов преобладают декоративные эскизы. Некоторые из них занимают пограничное положение между станковыми и прикладными работами: принципы станкового супрематизма (так, как их понимает и интерпретирует Чашник) и оформительские задачи в них сплавлены и не поддаются разграничению; прикладные проекты, в свою очередь, рассчитаны на широкий диапазон применения.

Орнаментальные полосы могут быть использованы и для декорирования стен в интерьере, и как текстильные раппорты, и как эскизы для супрематических рельефов. Рисунки с кругами и окружностями, вероятно предназначенные для фарфора, одновременно воспринимаются в качестве самостоятельных композиций (одной из любимых Чашником супрематических фигур был круг, трактованный в ряде его работ как образ планеты).

Одна и та же композиция с некоторыми вариациями в цветовых и пластических пропорциях служит и изображением рельефа – экспериментом по созданию видимости глубины и многослойности конструкции на плоскости листа, и эскизом для рельефа в материале; этот же мотив положен в основу эскиза оформления рекламного стенда журнала «Советский экран».



30. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. Около 1925



31. И.Г. Чашник. Проект супрематического рельефа. Около 1925



32. И.Г. Чашник. Эскиз оформления рекламного стенда журнала «Советский экран». 1925

Подобная полифункциональность вообще была свойственна позднему супрематизму. Задача, над которой Малевич активно работал вместе с учениками в Гинхуке, формулировалась как создание «супрематического ордера». В первую очередь это относилось к архитектуре, но и параметры супрематического дизайна, принципы стилового единства оформления среды обладали для него не меньшей важностью: супрематизм претендовал на роль большого стиля, а супрематисты по-прежнему оставались приверженцами своей утопической идеи тотальной экспансии супрематизма в реальную жизнь.

Одной из важных сторон деятельности Чашника середины – конца 1920-х годов становится архитектурное проектирование. Тяга к архитектуре, архитектурное мышление, пристальный интерес к проблемам архитектоники, проявившиеся еще в витебские годы, получают логическое разрешение в работе над проектами «чистой архитектуры» – так Малевич часто называл свои архитектоны.

В этом проектировании Чашник вырабатывает собственную линию. Ее нельзя назвать абсолютно независимой – общие принципы формообразования архитектонов изобретены Малевичем; все архитектурное проектирование учеников происходит под эгидой малевичевской теории и под его непосредственным руководством. Однако в рамках этих совместных лабораторных исследований формы и Чашник, и Суетин следуют своим приоритетам.

В эскизах горизонтальных архитектонов Чашник развивает концепцию планитов Малевича и ориентируется при этом на наиболее близкие ему пластические идеи: его модели типологически следуют логике конструкции малевичевского горизонтального архитектона «Планит летчика», воспроизводя в объеме излюбленный Чашником мотив креста.

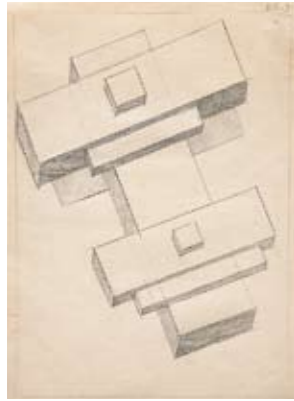
Распластанные на плоскости крестообразные рельефные конструкции развиваются вверх наслаиваниями корреспондирующих форм, чередование малых и крупных деталей создает сложную ритмическую структуру. Как правило, Чашник выделяет центральную часть кубом или несколькими кубами разных размеров, поставленными друг на друга, часто центром конструкции служит плоский цилиндр – в основе этого метода построения лежит идея преобразования в объемное сооружение супрематической композиции, включающей в себя квадрат или круг. Архектоны такого типа отличаются крайним минимализмом, формульностью пластической выразительности; к числу подобных формул супрематической архитектоники относится гипсовая модель «Крест и круг».

Другим вариантом являются вертикальные крестообразные архитектоны, где лежащий крест служит основанием вытянутого вверх параллелограмма-башни или объемного креста. Еще одно направление архитектурных экспериментов Чашника связано с проектированием сооружений-комплексов – своеобразного конгломерата разновеликих объемов, соединенных в монументальную многомерную конструкцию.

Весьма вероятно, что именно Чашнику было бы по силам соединить поиски в области беспредметной супрематической архитектуры с задачами реального градостроительства: обладая специфическим рациональным архитектурным мышлением, он был беззаветно предан супрематизму, видя в нем, как и Малевич, разрешение проблемы современной архитектуры.

Трудно сказать, как развивался бы дальше творческий путь Чашника, если бы не его ранняя смерть. Поддался бы он в конце концов искушению постсупрематической предметности, как Суетин, Рождественский и ряд других учеников Малевича? Остался бы истовым супрематистом, упрямо продолжая искать в нем новые и новые возможности? Скорее всего – последнее; его размышления, зафиксированные в записных книжках в самом конце 1920-х, заставляют думать именно так. В 1927–1928 годах (когда уже и Малевич, и Суетин занимаются предметной живописью) Чашник записывает: «Супрематизм – напряжение, присущее всякому человеческому существу с заостренным восприятием и ощущением космических и природных сложений, введенных в ритм беспредметного выражения своего ощущения. <...> Суть человеческого существования – беспредметное начало. <...> А что такое беспредметное начало? Супрематизм, как мироощущение беспредметных, природных и космических сложений»²⁷.

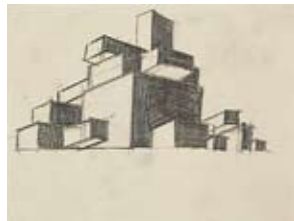
Вполне успешно работая в области экспериментальной архитектуры и супрематического дизайна, Чашник, тем не менее, постоянно стремился к занятиям чистым искусством. Его не покидало ощущение, что, загруженный повседневными проблемами, в супрематизме он многого еще не успел, не додумал, не исчерпал для себя.



33. И.Г. Чашник. Эскиз архитектора. 1929



34. И.Г. Чашник. Супрематическая архитектурная модель. Крест и круг. 1926



35. И.Г. Чашник. Архитектурный эскиз. 1926–1927

В 1929 уже совсем незадолго до смерти он пишет: «К супрематизму как живописи!! Как полноценному эмоциональному мироощущению, органичному до конца»²⁸, – подобное заявление предвещало еще долгие годы верности супрематическому учению.

В день смерти Чашника Суетин написал в Витебск товарищу по Уновису Ивану Червинко: «Его исчезновение – это событие в жизни и какая-то веха на пути. Жаль его сильно, много мог сделать, к многому стремился, и все оборвалось»²⁹.

проект и установить трибуну на площади, однако – не хватило ли средств, или идея не встретила поддержки городских властей – так или иначе строительство трибуны не было осуществлено. Лисицкий высоко оценил «Трибуну» как прорыв в реальную архитектуру, противоположный отвлеченной архитектурной концепции Малевича (полемика по этому поводу стала одним из слагаемых их конфликта, в результате которого Лисицкий уехал из Витебска в Москву). Впоследствии, в 1924, Лисицкий несколько преобразует этот проект, внеся в него ряд уточнений, и продемонстрирует на Международной театральной выставке в Вене с названием «Трибуна Ленина» и подписью «мастерская Лисицкого». «Проект трибуны» Чашника остался единственным в уновисском творчестве реальным архитектурным проектом.

¹ Автобиография И.Г. Чашника // *В круге Малевича*. С. 185.

² *Ракитин 2000*. С. 110.

³ *Чашник И.Г.* Из записей разных лет [1922–1923]. // *Ракитин 2000*. С. 131.

⁴ *Ракитин 2000*. С. 123.

⁵ *Ракитин 2000*. С. 113.

⁶ Первая архитектурная работа Чашника появляется уже в 1920-м – проект трибуны для Красной площади в Смоленске, имевшем собственный филиал Уновиса, который возглавлял Стржеминский. Именно Стржеминский осенью 1920 предлагает реализовать

⁷

Создание архитектурно-технического факультета, с одной стороны, отвечало методологическим потребностям педагогической программы Малевича, с другой – давало училищу возможность получить статус института. В декабре 1920 Лисицкий писал из Москвы Малевичу: «<...> возможно, что я скоро буду опять в Витебске. Тем более, что здесь хотят теперь считать только те школы высшими, которые имеют все факультеты, т. е. и архитектурный» (цит. по: *В круге Малевича*. С. 53).

⁸

Чашник И.Г. Архитектурно-технический факультет // *Ракитин 2000*. С. 109.

⁹

Там же.

¹⁰

Уновис и его общественное творчество // *Альманах Уновис*. С. 86.

¹¹

Зачетная записка на тему: «Метод супрематизма» студента Витебского художественного практического института Чашника Ильи Григорьевича // *Ракитин 2000*. С. 117.

¹²

Программа единой аудитории живописи коллектива Уновиса Вит[ебских] Своб[одных] Госуд[арственных] мастерских // *Альманах Уновис*. С. 93.

¹³

Аналогичная акварель с названием «Ритмическая последовательность» (1922–1923) традиционно публикуется как работа Суетина; однако не исключено, что ее автором все же был Чашник. Возможен и другой вариант: синхронная разработка одного и того же мотива, заимствование друг у друга пластических находок были обычны в творческом союзе Суетина и Чашника.

¹⁴

Чашник И.Г. Из записей разных лет [1922–1923]. // *Ракитин 2000*. С. 133.

¹⁵

Зачетная записка на тему: «Метод супрематизма» студента Витебского художественного практического института Чашника Ильи Григорьевича // *Ракитин 2000*. С. 114.

¹⁶

Там же. С. 115.

¹⁷

Там же.

¹⁸

Чашник И.Г. Из записей разных лет [1922–1923]. // *Ракитин 2000*. С. 132.

¹⁹

Там же.

²⁰

Там же. С. 133.

²¹

Там же. С. 135.

²²

И.Г. Чашник. Супрематический крест. 1923. Холст, масло. 133,2 × 133,4. Коллекция Г. Костаки, Греция.

²³

В 1927 году Малевич включил литографию с этого произведения в число иллюстраций к главе «Супрематизм» книги «Мир как беспредметность» под названием «Супрематическая композиция (ощущение беспредметности). 1919». Эта же композиция была использована Л.Хидекелем в 1924 в рисунке для марки Уновиса.

²⁴

Чашник И.Г. Из записей разных лет [1922–1923]. // *Ракитин 2000*. С. 135.

²⁵

Там же. С. 133.

²⁶

Письмо И.Г. Чашника к Ц.Ю. Городневой-Чашник. Частный архив.

²⁷

Чашник И.Г. Из записей разных лет [1922–1923]. // *Ракитин 2000*. С. 136.

²⁸

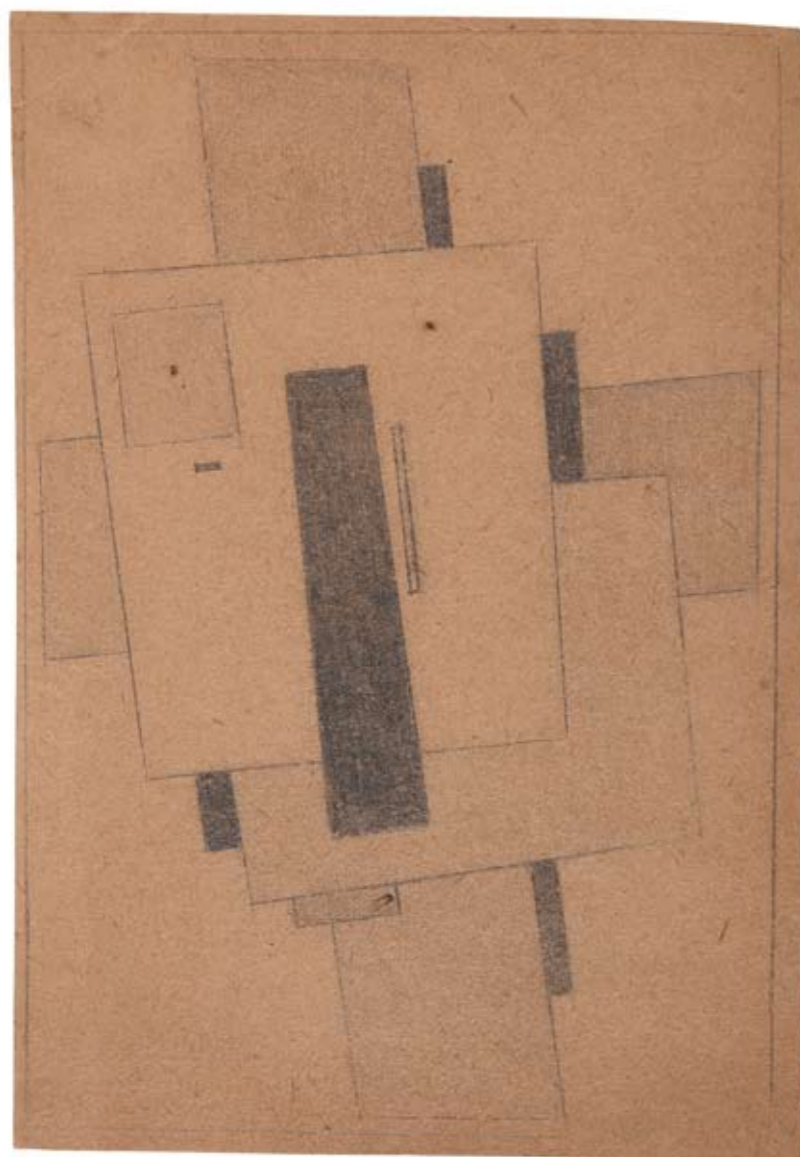
Там же.

²⁹

Ракитин 2000. С. 6.

Илья Григорьевич Чашник. Графика, рельеф. Каталог

Все графические произведения имеют общее происхождение и историю поступления в SEPHEROT Foundation (другое происхождение указано в описаниях произведений):
Собрания, владельцы. И.И. Чашник, сын И.Г. Чашника (до 1976); Л.В. Нуссберг (1976–2005), СССР, США; Галерея Гари Татинцяна (до 2007); частное собрание, Швейцария.
Поступление. Приобретено в 2010 в частном собрании, Швейцария.
Позднейшие посторонние надписи на обороте воспроизводятся в случае существенности сообщаемой в них информации.
Большая часть графических произведений были отреставрированы в период 2011–2012 гг.
Реставрационные работы: Александра Сбежнева и Алена Торгашова под руководством Валерия Силаева.

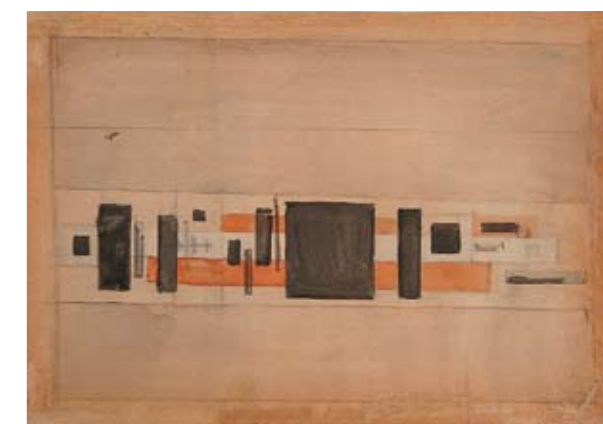


1 Эскиз супрематического рельефа. 1920
Бумага, графитный карандаш. 17,8 × 12,4

На обороте посередине левого края графитным карандашом изображение стрелки влево



2 Супрематическая композиция. Около 1921
Бумага, графитный карандаш, акварель, тушь. 22,7 × 32,1



На обороте: Супрематическая композиция. Начало 1920-х
Графитный карандаш, акварель

3 Супрематическая композиция. 1921–1922
Бумага, графитный карандаш, тушь,
акварель. 22,2 × 17

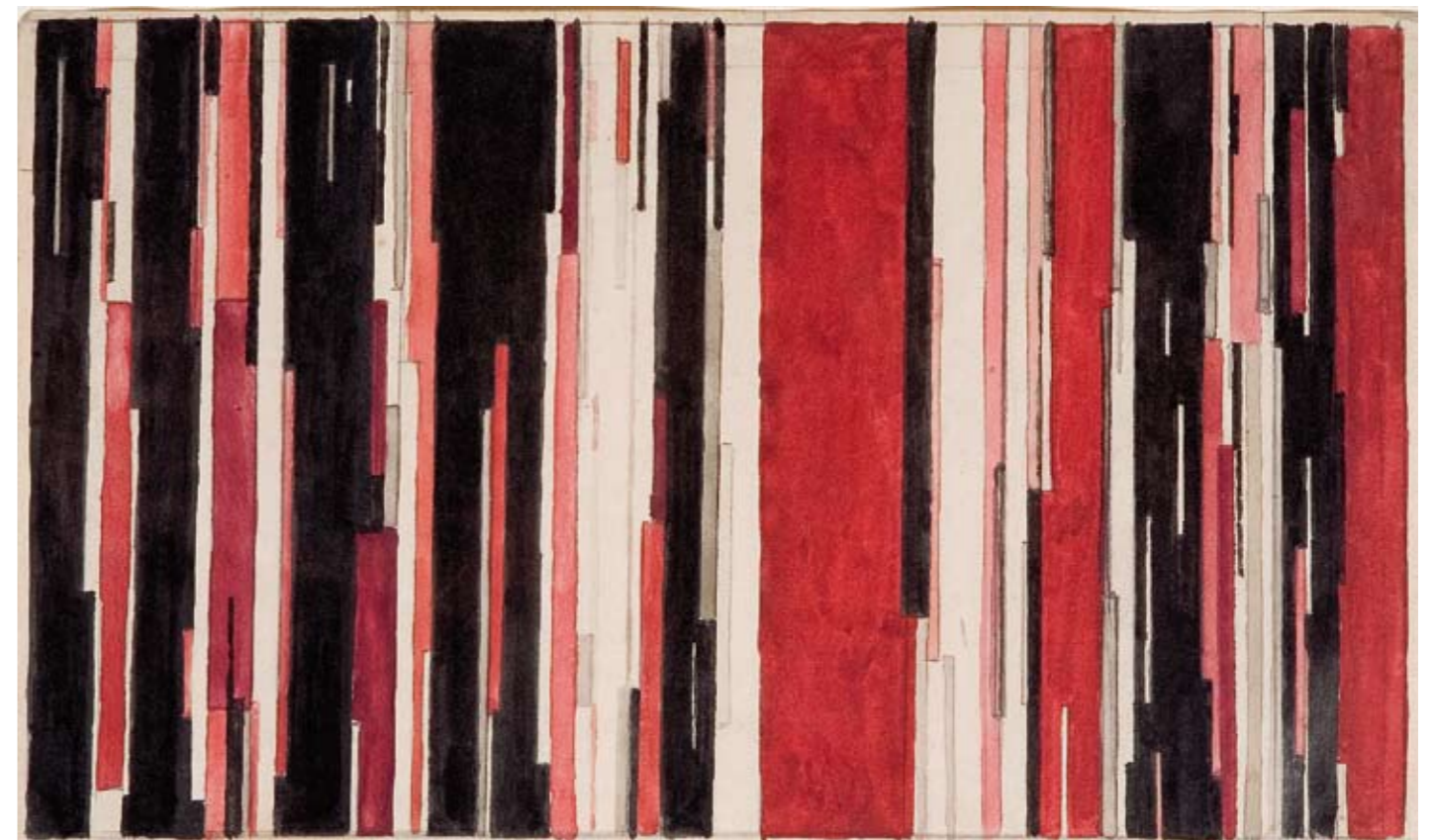
На обороте надписи – розовым карандашом справа
вверху: *из каталога часть II № 47* (подчеркнуто дважды)
слева внизу: *подпись ИГЧ – нет*
графитным карандашом – справа внизу: *(22,1 × 17)*
«УНОВИС»
вдоль нижнего края посередине: *И. Г. Чашник 21–22*



4 Движение цвета. 1922
Бумага, графитный карандаш, акварель,
гуашь. 15,1 × 25,1

На обороте надписи – сверху вдоль левого края синей
шариковой ручкой: *Kat. N 69*
вдоль правого края графитным карандашом:
И.Г. Чашник 1922

Илья Чашник. *Графика*



слева синим карандашом: *4 1921* (очерчено в круг)
справа графитным карандашами: *1922*
слева внизу – графитным карандашом: *188* (очерчено
в круг, зачеркнуто розовым и синим карандашами)
розовым карандашом: *441* (подчеркнуто дважды,
зачеркнуто синим карандашом)
вдоль нижнего края зеленой шариковой ручкой:
«УНОВИС» I.G. TSHASCHNIK – 1922 (ВИТЕБСК)



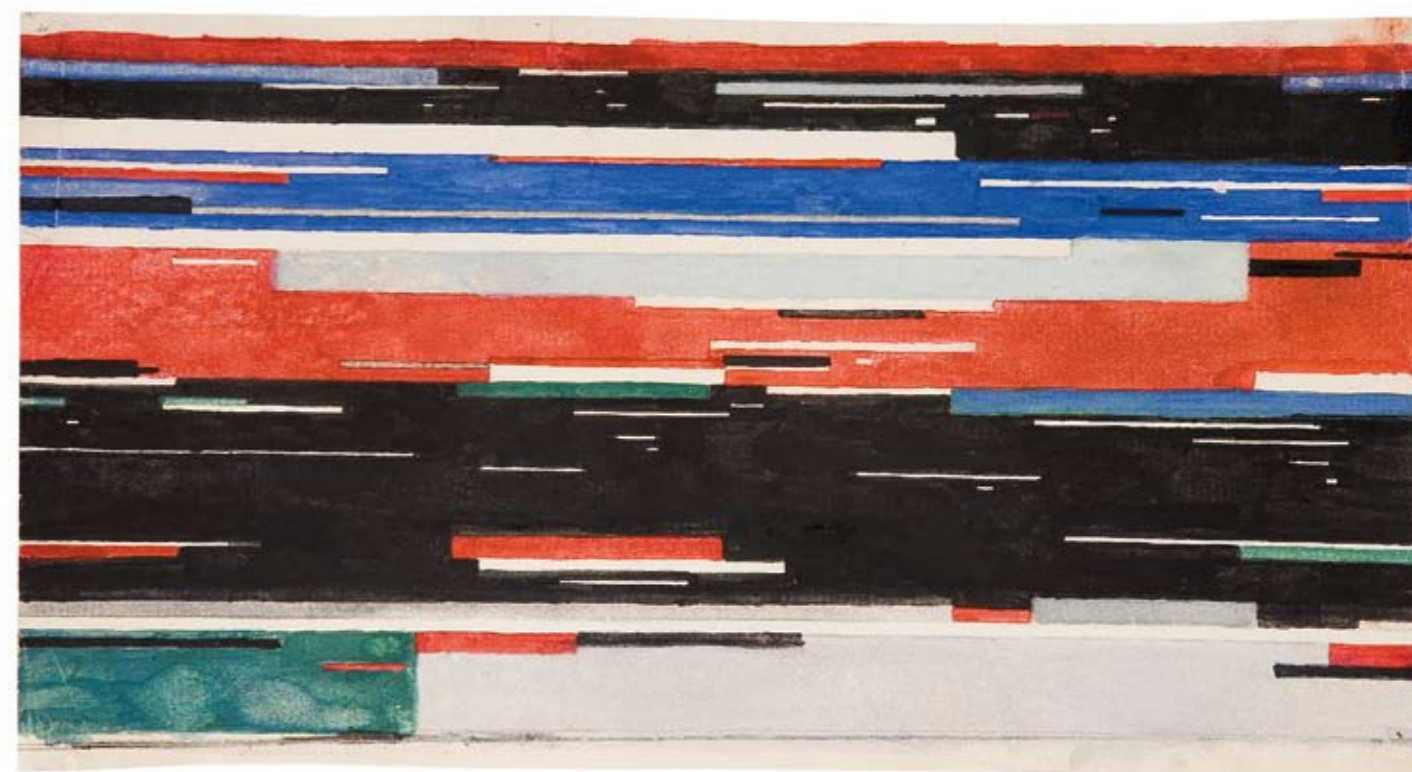
5 Движение цвета. Около 1922
Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель,
гуашь. 13,1 × 21,5

Справа от изображения графитным карандашом надпись:

12 3 73 88

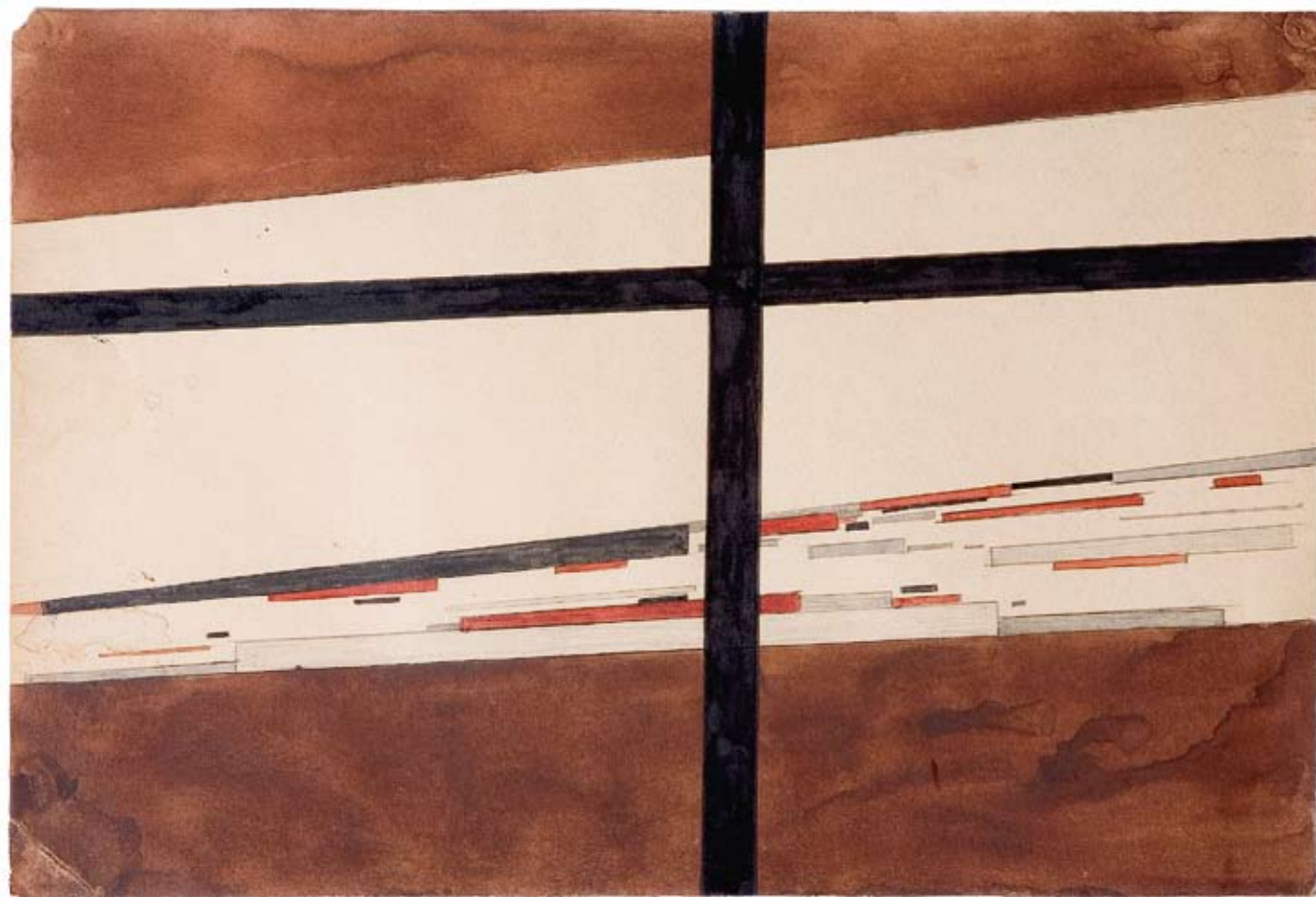
На обороте справа сверху графитным карандашом
изображение стрелки вверх.

Надписи – слева сверху синим карандашом: 54 (очерчено
в круг)
графитным карандашом – слева сверху: 1 31 (зачеркнуто)
посередине верхнего края: КАТ. 18
слева внизу: 1922–1923



6 Движение цвета. Около 1922
Бумага, графитный карандаш, акварель,
гуашь. 15,9 × 29,5

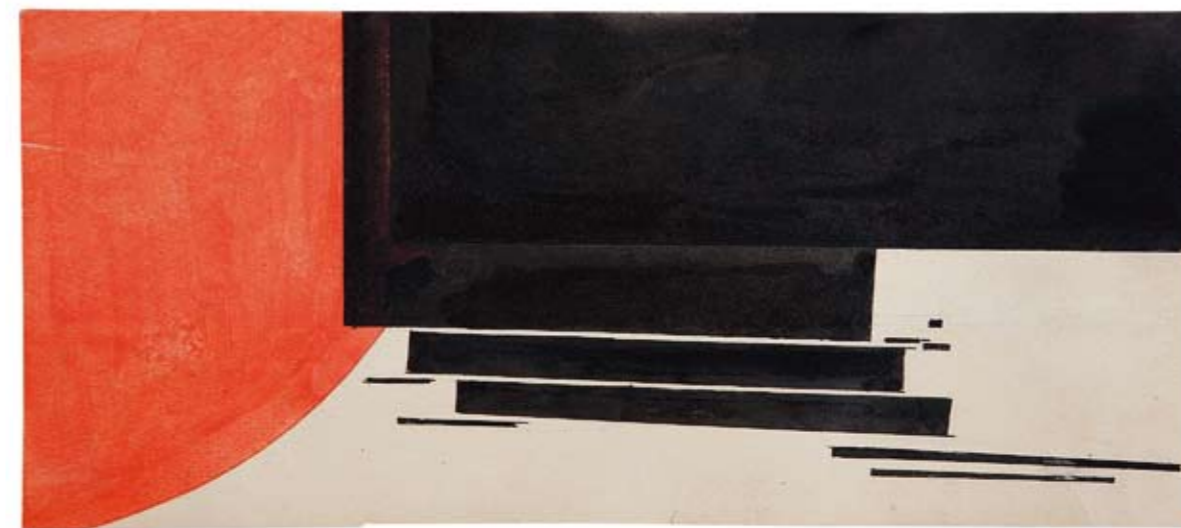
На обороте надписи – слева сверху синим карандашом:
89 (очерчено в круг дважды синим и графитным
карандашами)
внизу графитным карандашом: 1922



7 Супрематическая композиция. 1922
Бумага, графитный карандаш, тушь,
гуашь. 21,2 × 31

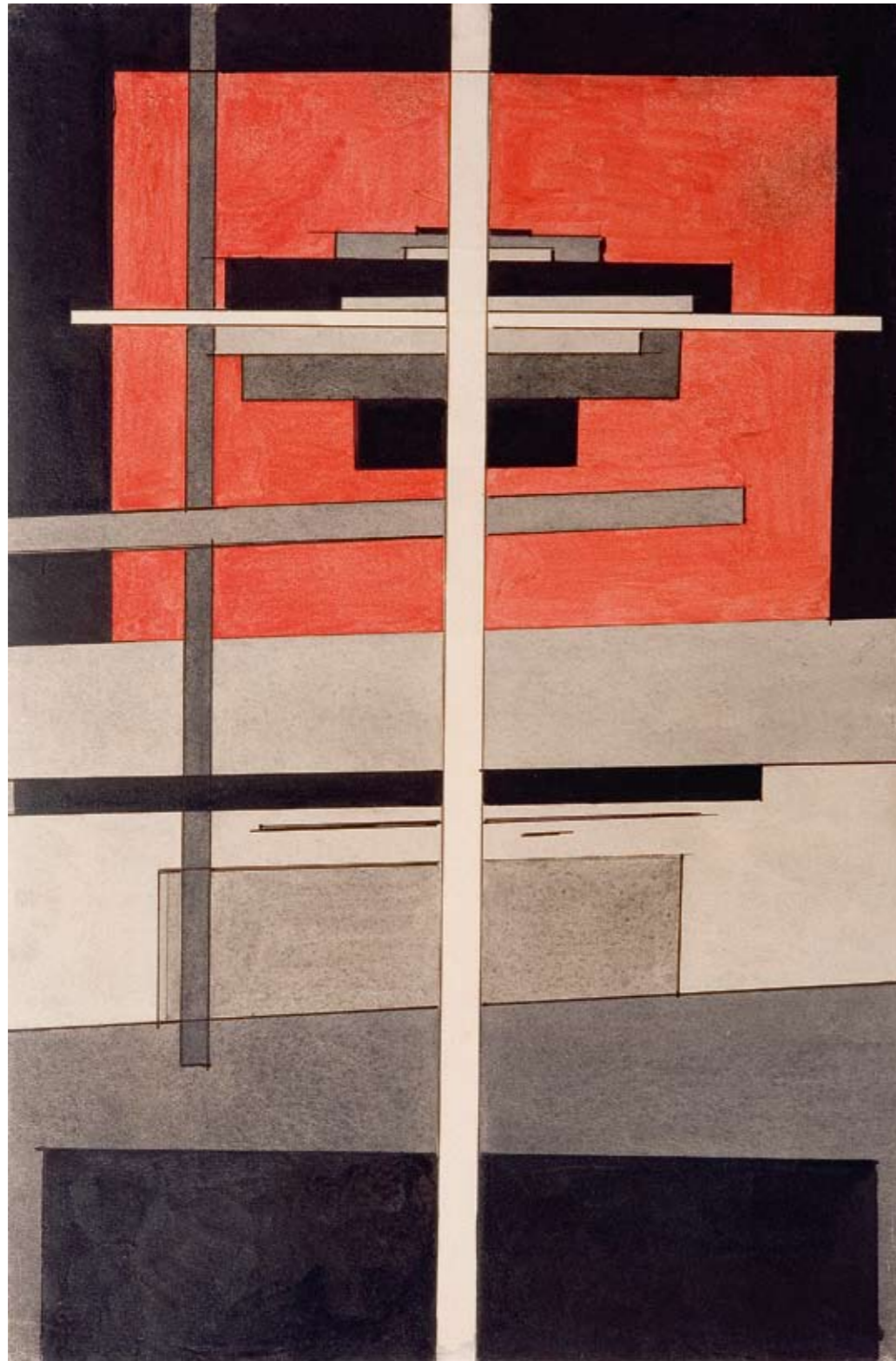
На обороте надписи – слева сверху синим карандашом:
44 (зачеркнуто трижды красным карандашом)
графитным карандашом: 4 (очерчено в круг,
зачеркнуто красным карандашом)

красным карандашом: 83 (очерчено в круг)
справа сверху – графитным карандашом: 60
синей шариковой ручкой: Кат. № 27 (IV) (зачеркнуто
красным карандашом)
графитным карандашом – у правого края посередине:
(21,1 × 31 см)
слева внизу: И.Г. Чашник 22
вдоль левого края позднейшая посторонняя надпись



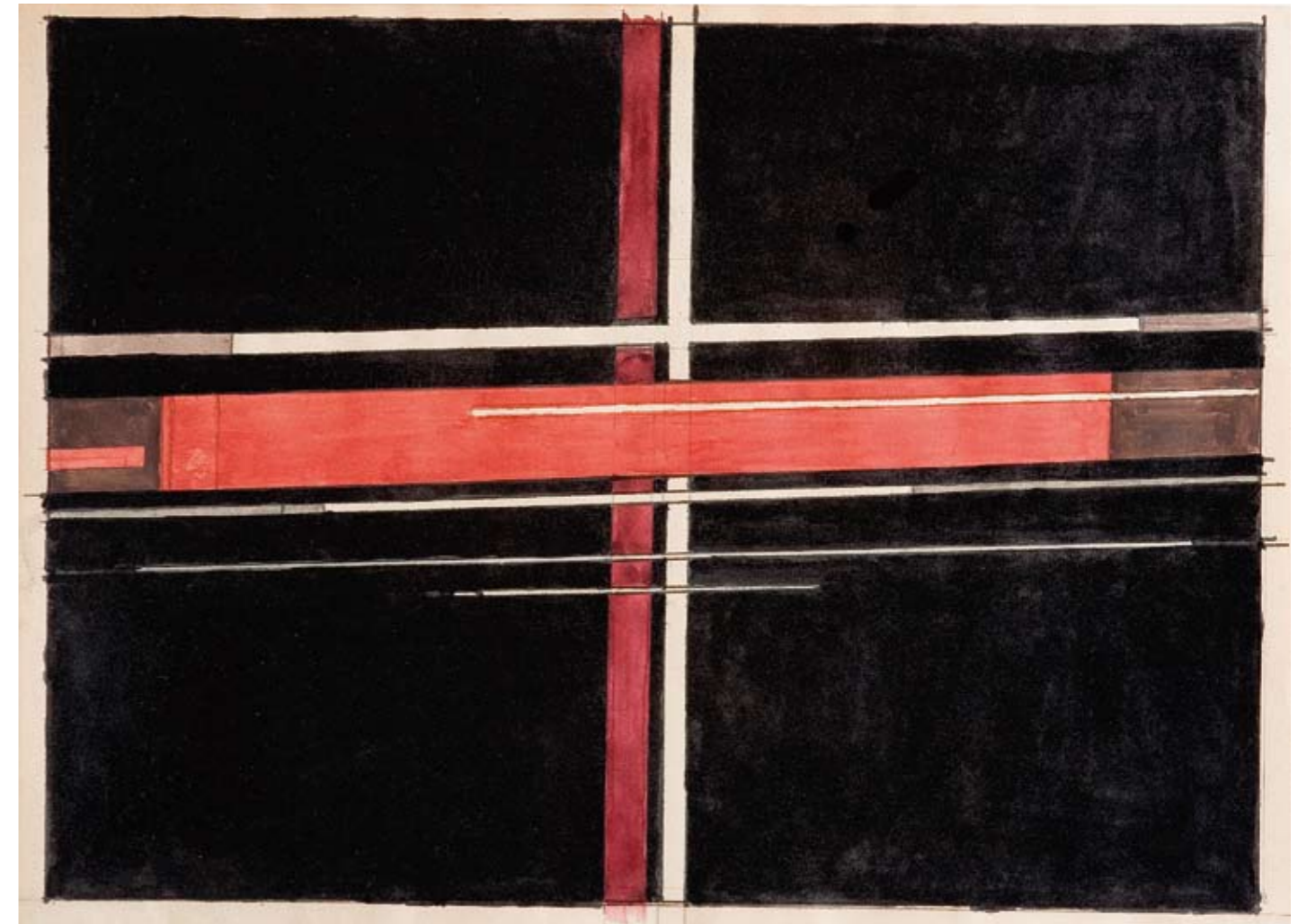
8 Супрематическая композиция. Около 1922
Бумага, графитный карандаш, тушь,
акварель. 12,7 × 29,1

На обороте надписи – слева сверху синим карандашом:
53 (зачеркнуто)
вверху посередине синим карандашом: 6 1991
(6 очерчено в круг)
графитным карандашом – справа сверху:
№ 86 (зачеркнуто синим карандашом)
у правого края посередине: (12,6 × 28,9)
вдоль нижнего края: И.Г. Чашник 21-22



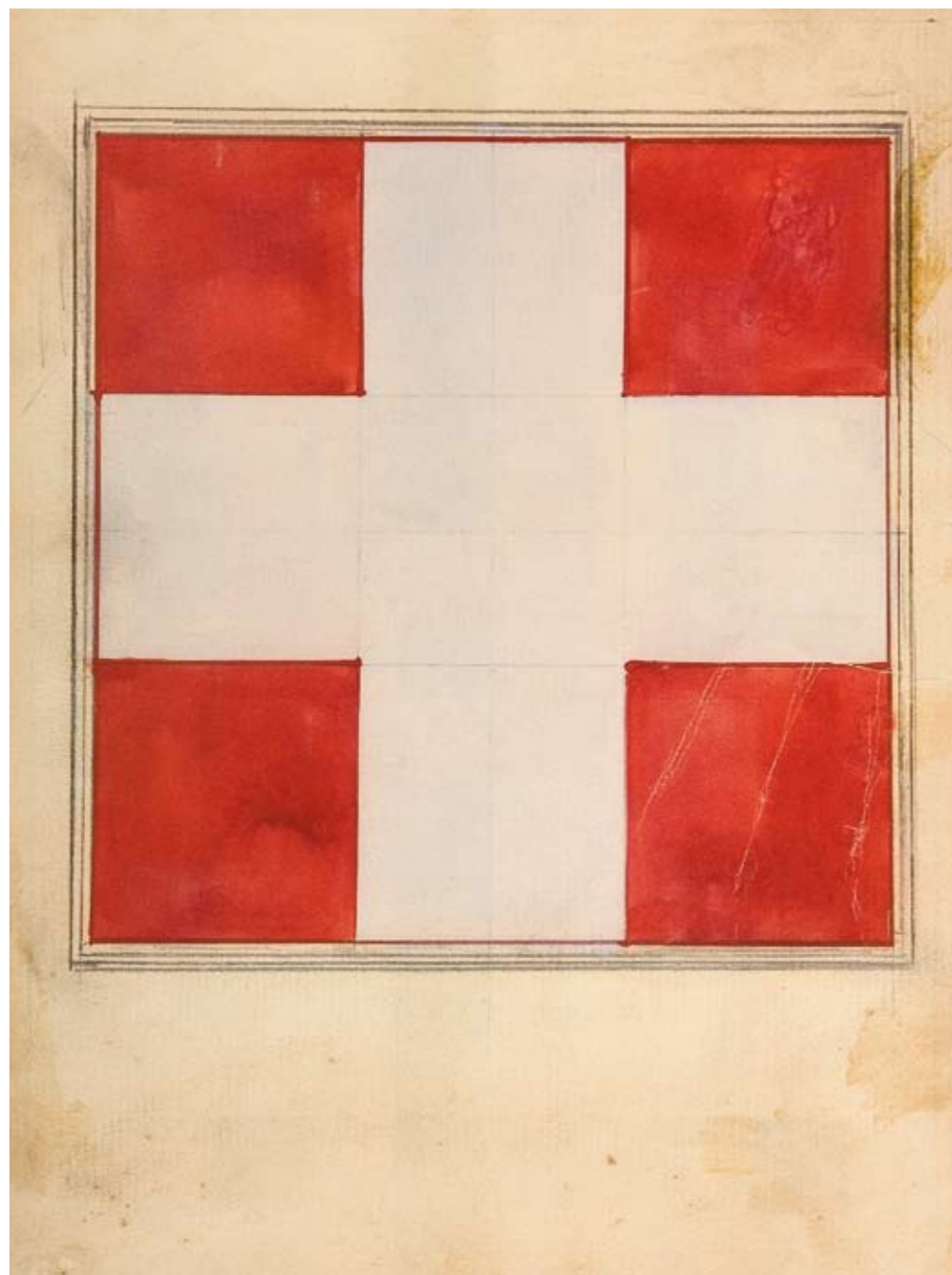
9 Супрематическая композиция. 1922–1923
Бумага, тушь, акварель. 34,3 × 22,8

На обороте надписи – в левом верхнем углу графитным карандашом: ОХ 06 (буквы очерчены в круг) красной шариковой ручкой: 1922–23 / ИГЧ (очерчено в круг) внизу синей шариковой ручкой: ≈ 1923



10 Супрематическая композиция. 1922–1923
Бумага, тушь, гуашь. 20,9 × 28,9

На обороте надписи – слева вверху синим карандашом: 373 (очерчено в круг, зачеркнуто красным карандашом) ниже красным карандашом: 402 (дважды подчеркнуто) посередине графитным карандашом: 1925–26 И.Г.Чашник (дата очерчена в круг) справа внизу графитным карандашом зачеркнутая неразборчивая надпись



11 Белый крест на красном фоне. 1923
Бумага верже, графитный карандаш,
акварель. 26,3 × 18,2



На обороте: **Супрематическая композиция.** 1923
Графитный карандаш, акварель, тушь. 26,3 x 18,2
В правом нижнем углу графитным карандашом авторская
подпись: И.Ч.



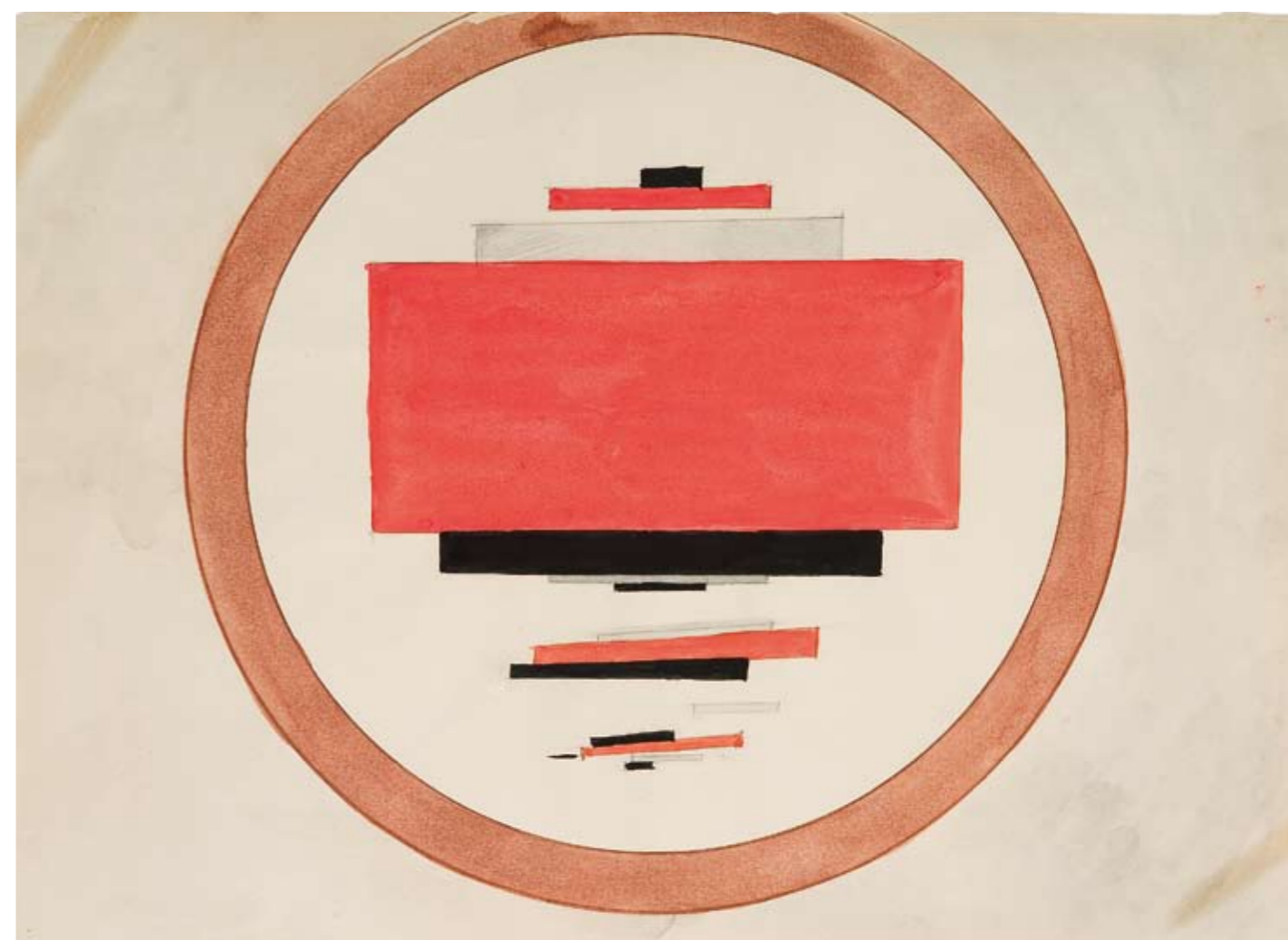
12 Супрематическая композиция. 1923
Бумага, гуашь, графитный карандаш, тушь,
акварель, гуашь. 21 × 28,8

На обороте надписи – слева вверху графитным
карандашом: 2/44 (зачеркнуто)
синим карандашом: 83 (очерчено в круг)
графитным карандашом – справа внизу: 1922
справа вверху неразборчивая надпись



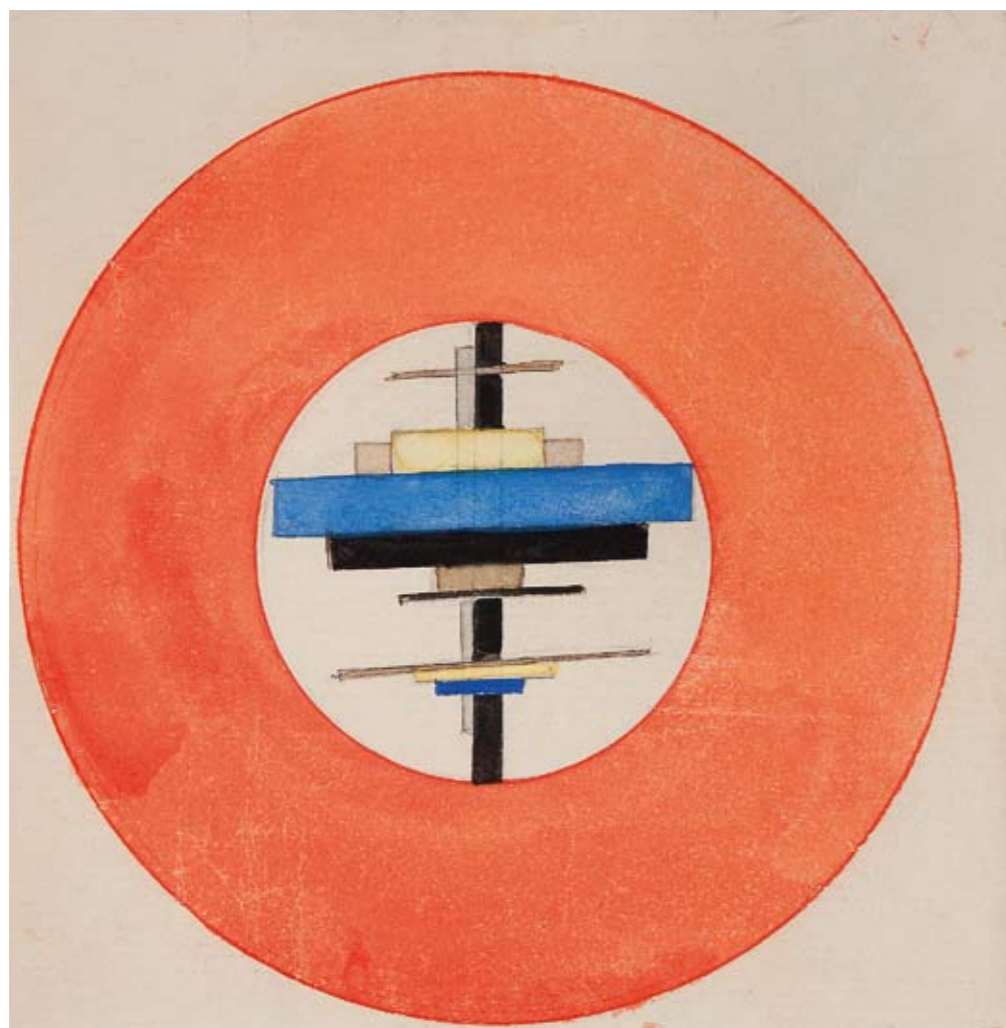
13 Эскиз супрематической росписи для фарфора. 1923
Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель. 22,5 × 25,2

На обороте надписи – в правом верхнем углу графитным карандашом: III – 72 (зачеркнуто дважды синим карандашом)
ниже синим карандашом: dz (очерчено в круг)
вдоль нижнего края листа графитным карандашом:
И.Г. Чашник 1923–24



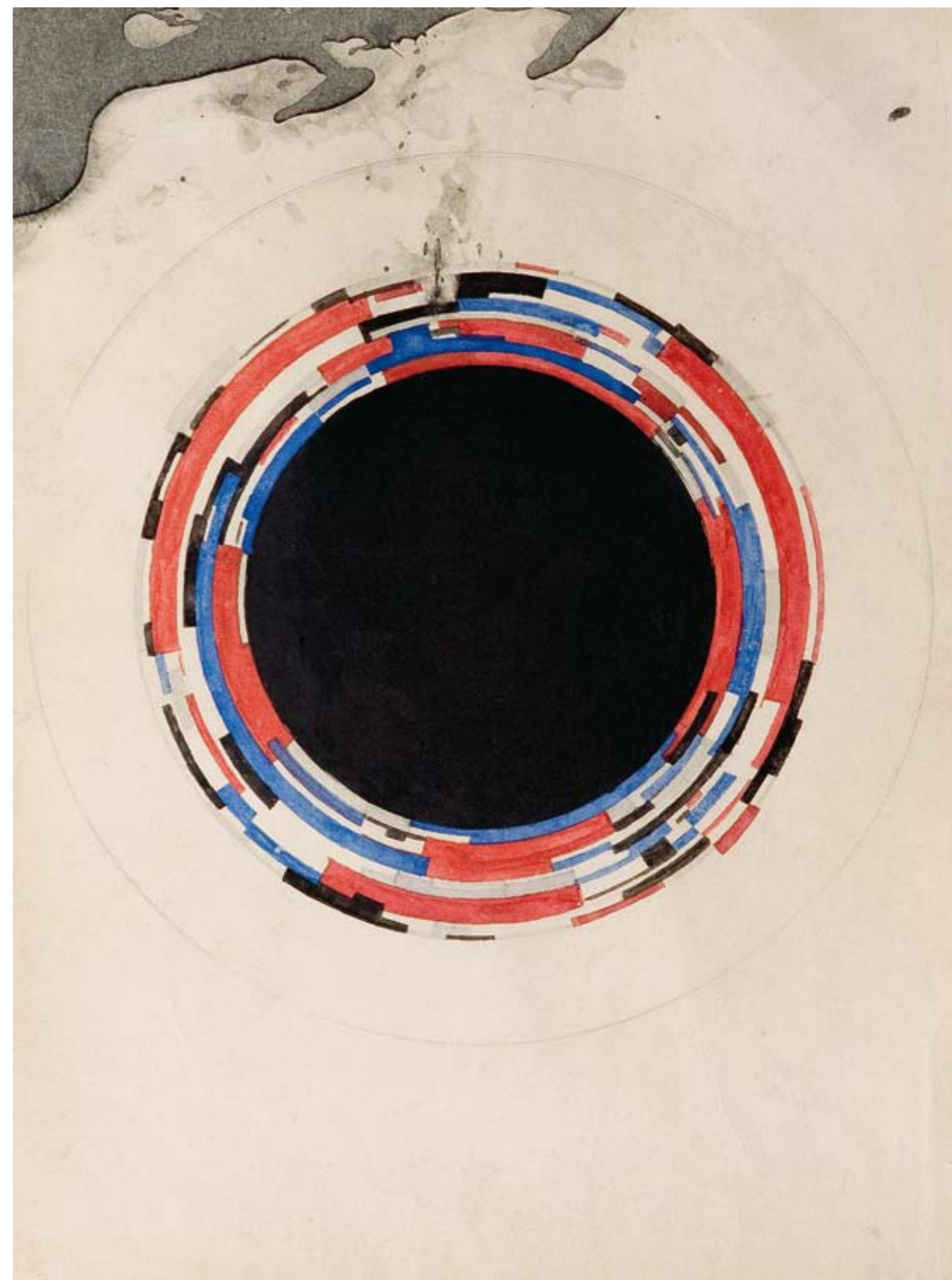
14 Эскиз супрематической росписи для фарфора. 1923
Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель. 23,2 × 32,2

На обороте в правом нижнем углу графитным карандашом подпись и авторская дата: И. Чашник 1923
Надписи – слева вверху красным карандашом: 8 № 19 (зачеркнуто)
ниже графитным карандашом: 44
красным карандашом – вдоль правого края: четвертая партия
посередине: (для фарфора – тарелка) 1923
слева внизу графитным карандашом: ИГЧ – 1922–23



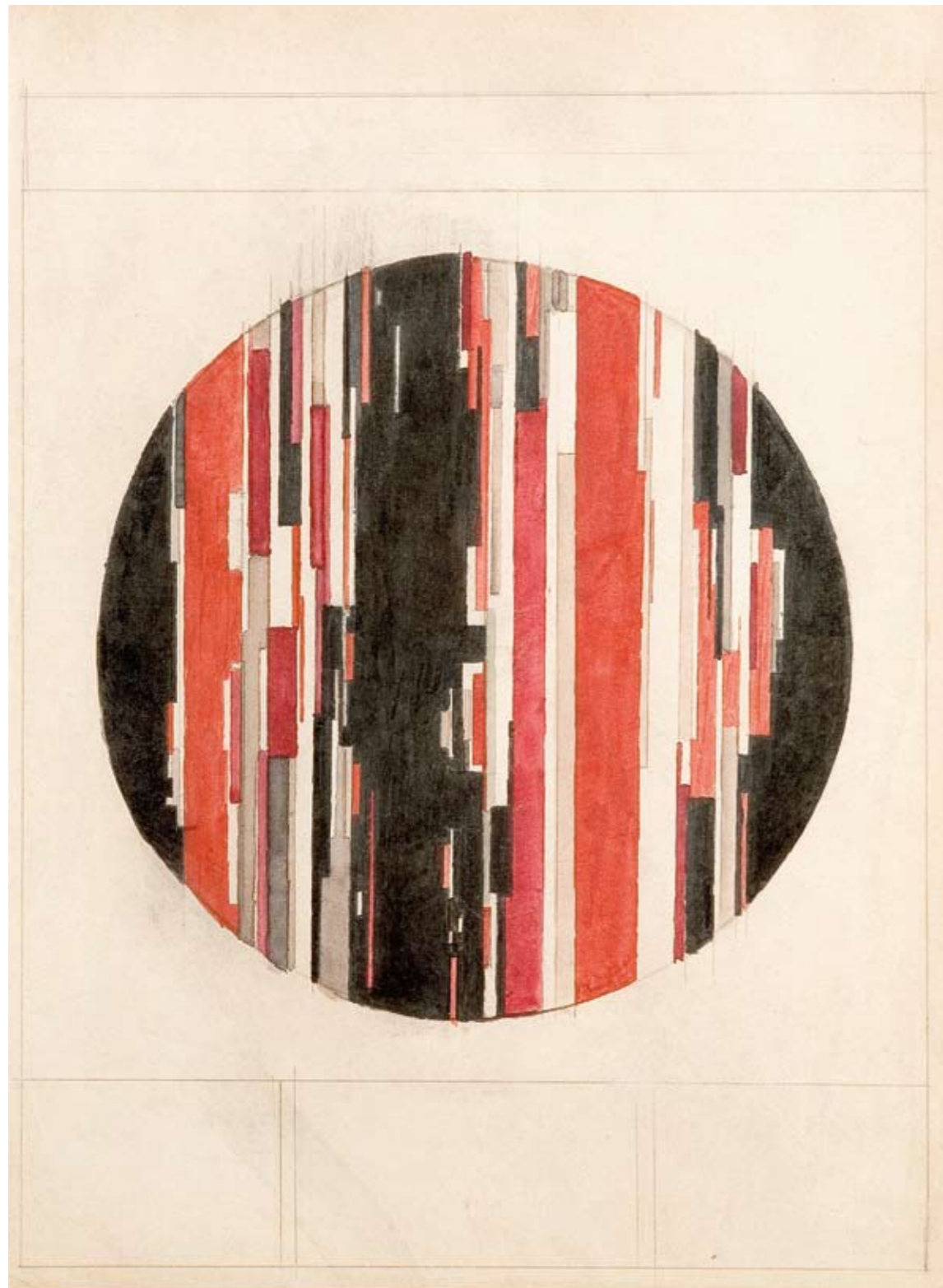
15 Эскиз супрематической росписи для фарфора. 1923
Бумага верже, графитный карандаш, тушь, акварель, гуашь. 15,8 × 16

На обороте надписи – слева сверху синим карандашом: 177 (очерчено в круг)
графитным карандашом – справа сверху: I/X 14
вверху посередине: Kat № 111 (очерчено в круг)
посередине нижнего края: 1922–1923



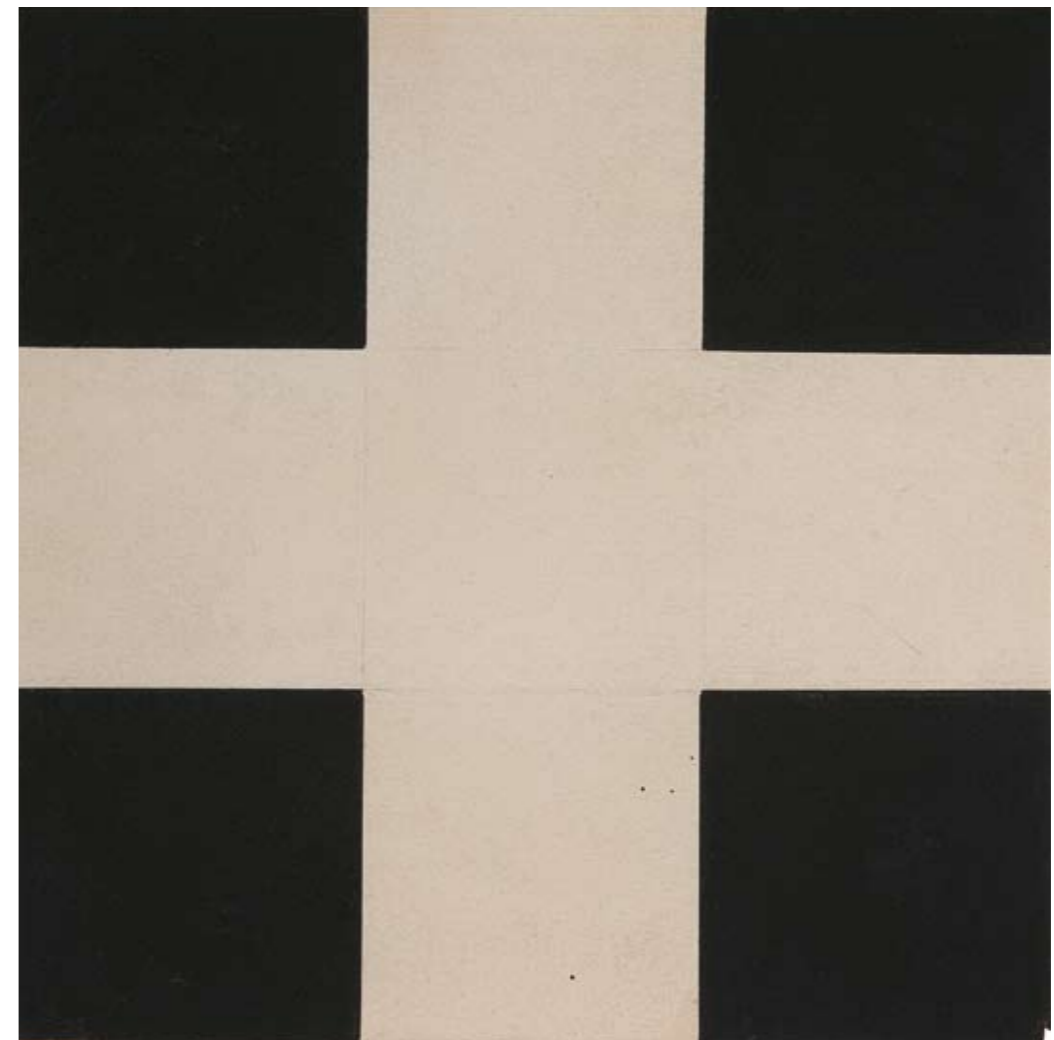
16 Эскиз супрематической росписи для фарфора. 1923
Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель. 33,4 × 24,4

На обороте надписи – графитным карандашом справа
вверху: *новый 148*
ниже росчерк
слева вверху: 66 – φ (зачеркнуто зеленой шариковой ручкой)
ниже зеленой шариковой ручкой: 93
справа внизу розовым карандашом: И.Г. Чашник
вдоль нижнего края графитным карандашом: ИГЧ – 1923



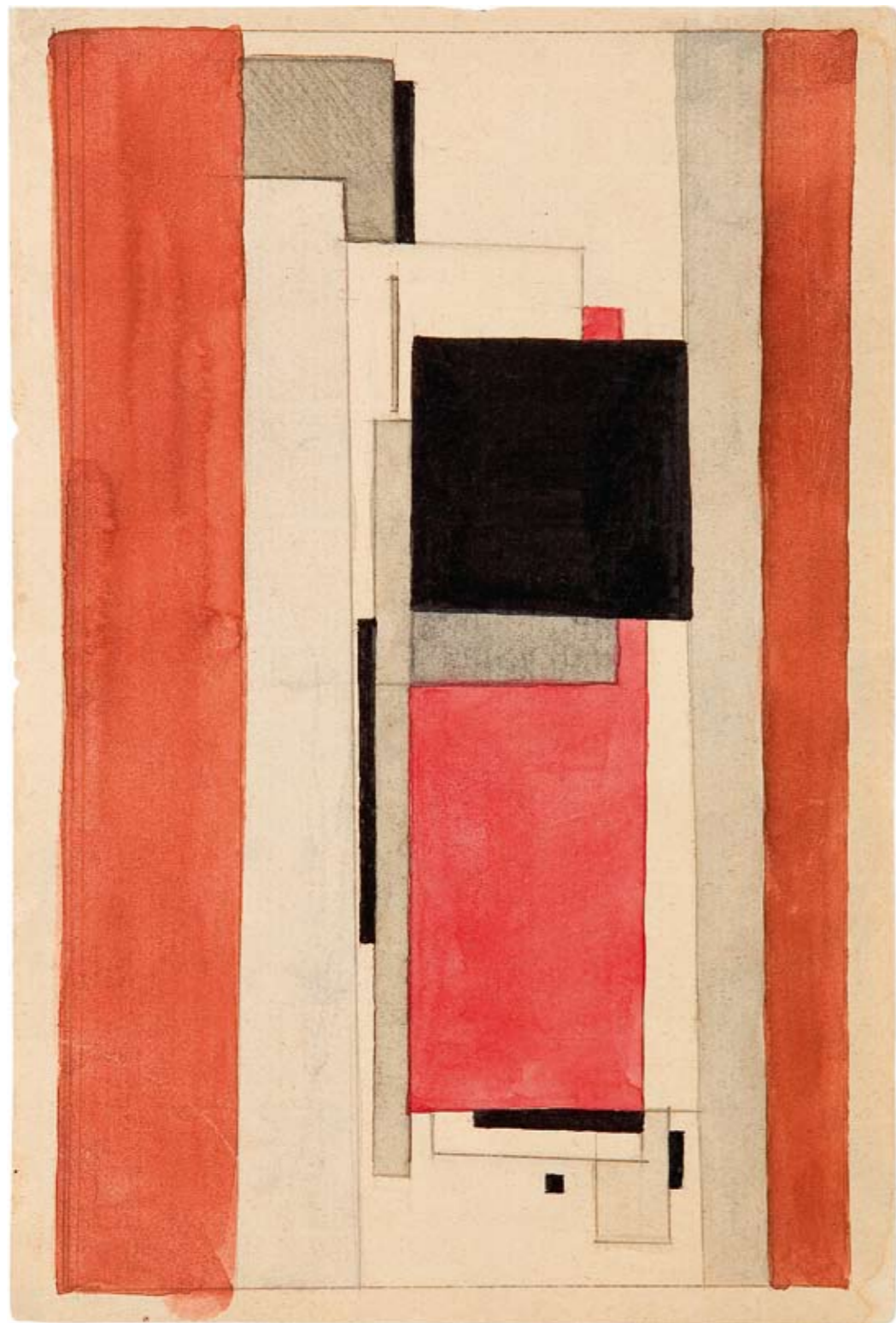
17 Движение цвета. Эскиз супрематической росписи для фарфора. 1923
Бумага, акварель, тушь. 33,4 × 24,2
Изображение очерчено

На обороте надписи – синим карандашом слева
вверху: VII
слева внизу: 10 (очерчено в круг)
графитным карандашом справа – вверху: (Kat. № 113)
внизу: И.Г. Ч. 1924-1925 № 17



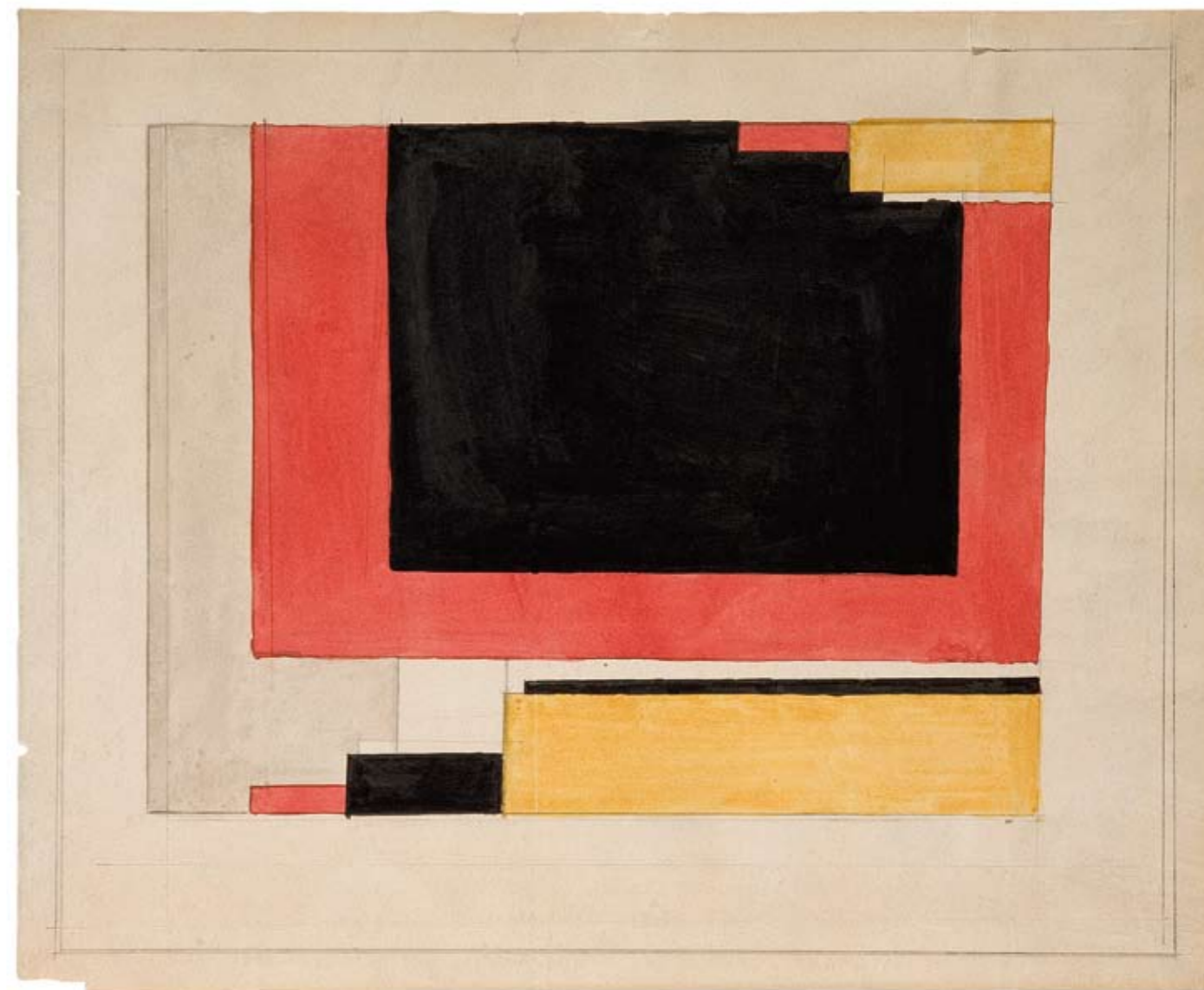
18 Белый крест на черном фоне. 1923–1924
Бумага чертежная (ватман), тушь, графитный
карандаш. 15,1 × 15

На обороте слева вверху графитным карандашом
изображение стрелки вверх.
Надписи – слева вверху красным карандашом:
401 (очерчено в круг)
справа графитным карандашом – вверху: III часть – 13
И.Г.Ч. (часть текста неразборчива)
внизу: (15 × 15 см)
ниже: И.Г. Чашник 23–25



19 Проект супрематического рельефа. Около 1923
Бумага верже, тушь, акварель, графитный
карандаш. 27,5 × 18,4
Изображение очерчено

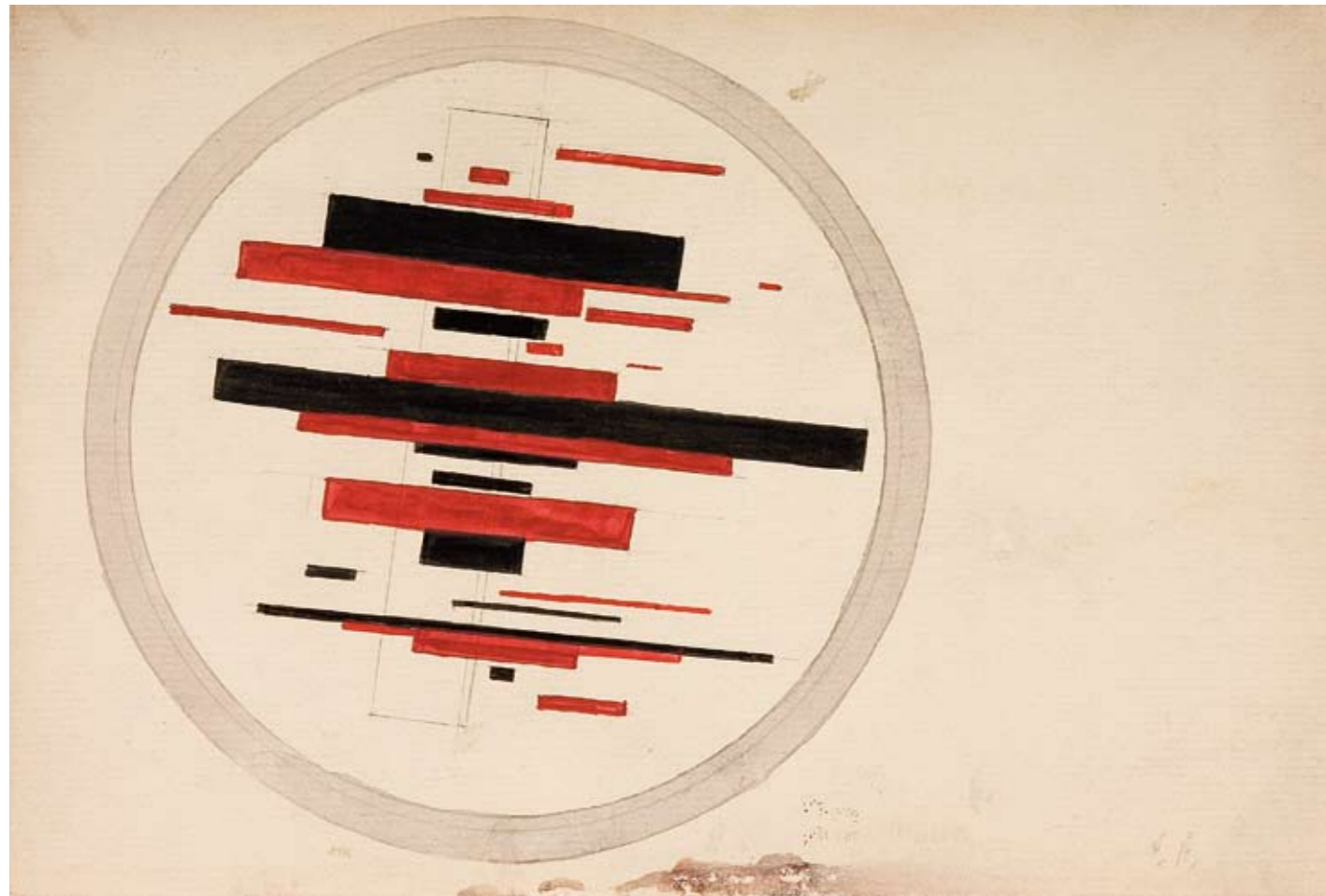
На обороте графитным карандашом надписи – слева
вверху: *Ш – М* (подчеркнуто дважды волнистой линией)
вдоль правого края вверху: *И.Г. Чашник 1925*
слева внизу синим карандашом: *401* (очерчено в круг)



20 Супрематическая композиция. Около 1923
Бумага, графитный карандаш, тушь,
акварель. 24,6 × 30
Изображение очерчено

На обороте надписи – в левом верхнем углу синей
шариковой ручкой: *44* (зачеркнуто синим карандашом)
ниже синим карандашом: *71* (очерчено в круг)

графитным карандашом – вдоль верхнего края справа:
I.G. CHASHNIK 24
вдоль левого края: *1923 первый период в Петрограде*
(цифры очерчены в круг)
справа – вверху красным карандашом: *Kat. 19*
внизу синим карандашом: худ. *И. Чашник 24*
(*24* зачеркнуто графитным карандашом)
графитным карандашом: (*и м.б. в уновисе, в 22 ?*)
(*в 22* зачеркнуто)



21 Эскиз супрематической росписи для фарфора. 1923–1924
Бумага верже, графитный карандаш, тушь, гуашь. 18,7 × 27,9

На обороте надписи – справа сверху зеленой шариковой ручкой: ПЕТРОГРАД

Илья Чашник. Графика

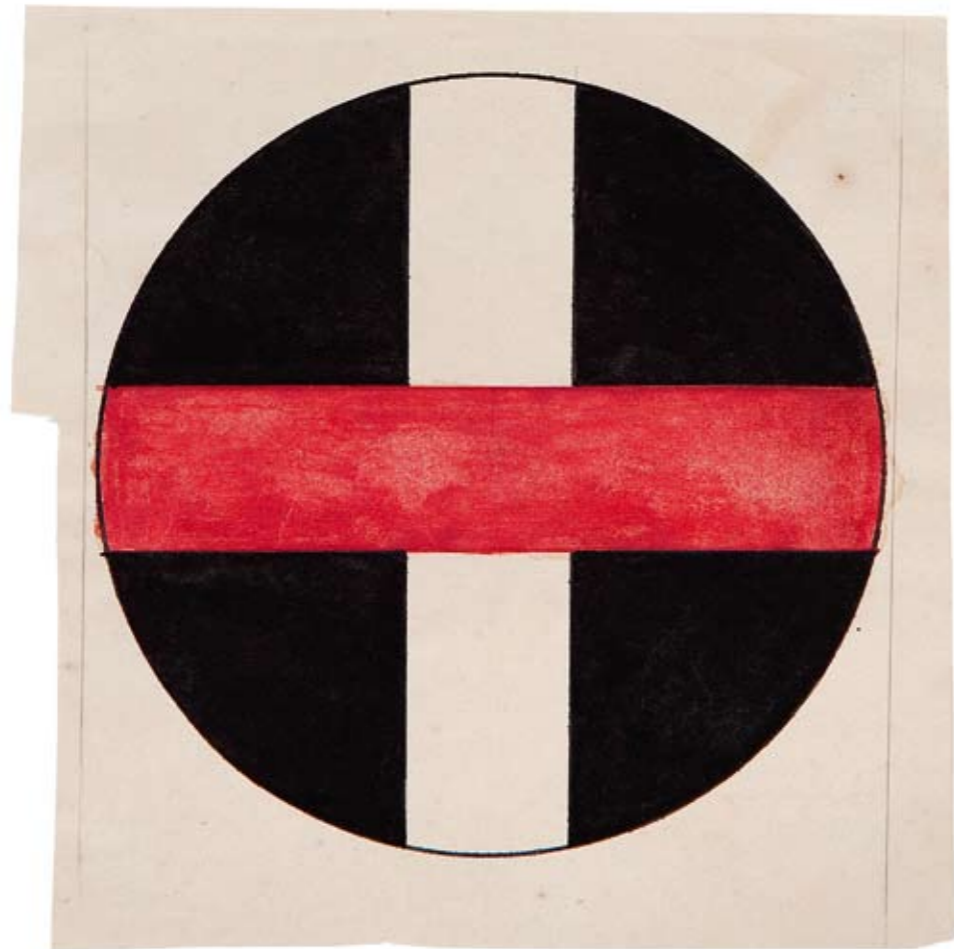
слева сверху красным карандашом: 78 (очерчено с трех сторон)
графитным карандашом: 13 (очерчено в круг)
красным карандашом: 10Ж – IV (подчеркнуто)
слева внизу розовым карандашом: Вероятно Эскиз для фарфора (Ломоносов завод)
графитным карандашом: ИГЧ 1922–23 ПЕТРОГРАД
справа внизу графитным карандашом: Супремат.
Илья Г. Чашник



22 Композиция с красным кругом. 1923–1924
Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель. 21,8 × 17,8

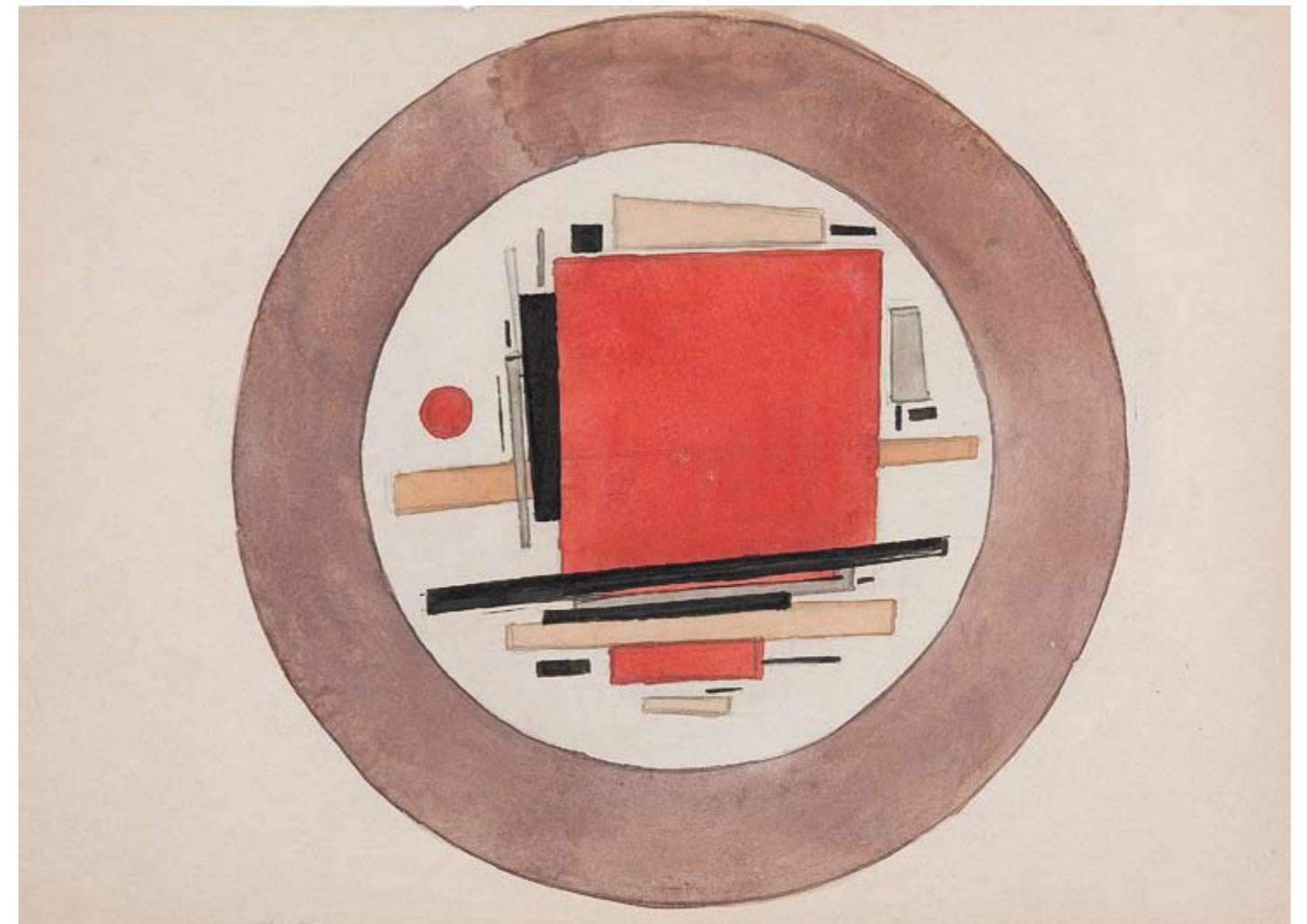
На обороте посередине верхнего края графитным карандашом изображение стрелки вверх.
Надписи – посередине верхнего края синим карандашом: 91
внизу графитным карандашом – справа: И.Г.Ч. 23–24
слева: № 88

Илья Чашник. Графика



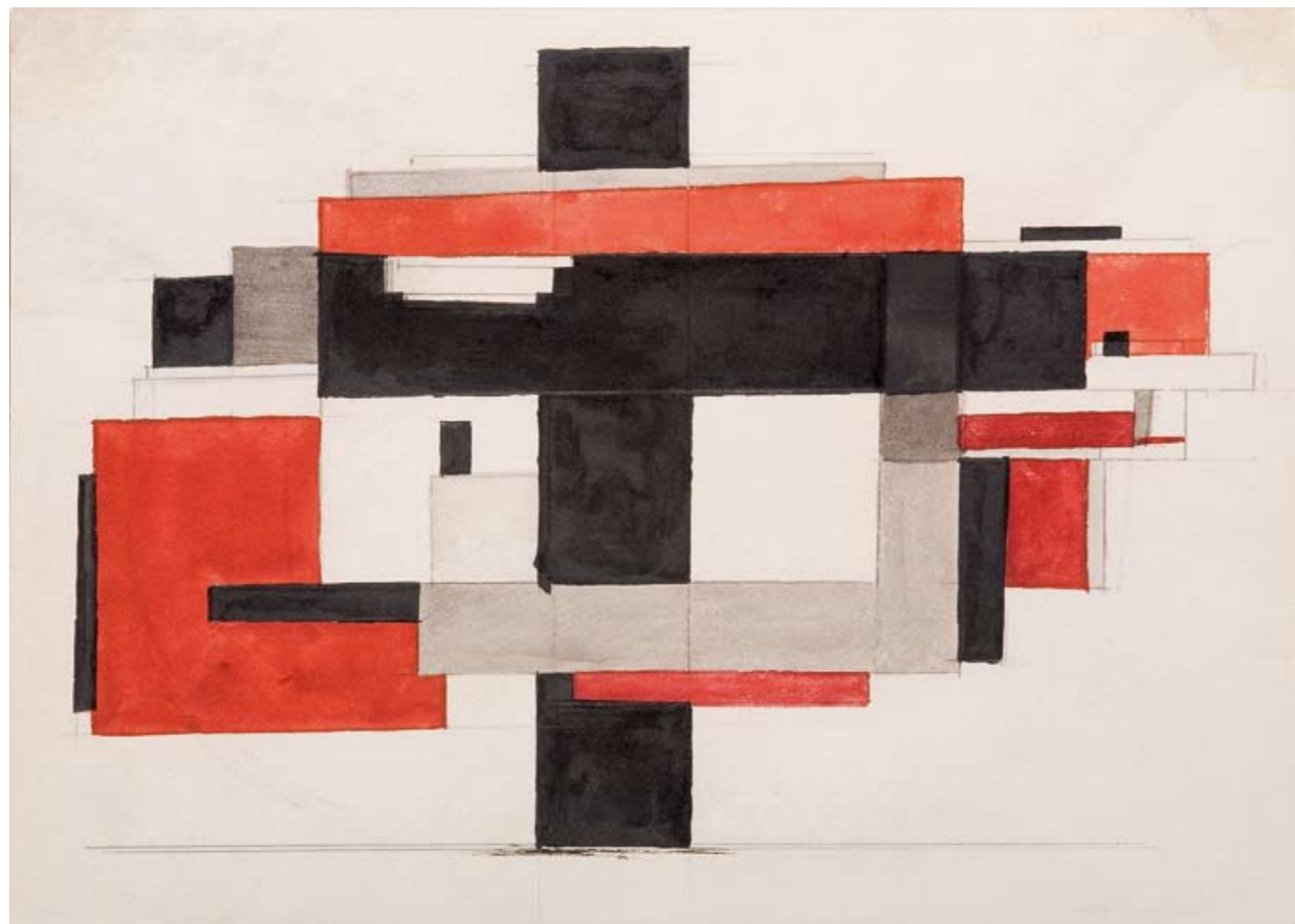
23 Проект супрематического декора. 1923–1924
Бумага, графитный карандаш, тушь,
акварель. 11,7 × 11,8

На обороте графитным карандашом надписи –
слева вверху: 9
справа внизу: 319 (перевернуто)
слева внизу: 24 (первые две цифры неразборчивы)



24 Проект супрематической росписи
для фарфора. 1923–1925
Бумага, графитный карандаш, тушь,
акварель. 24 × 33,3

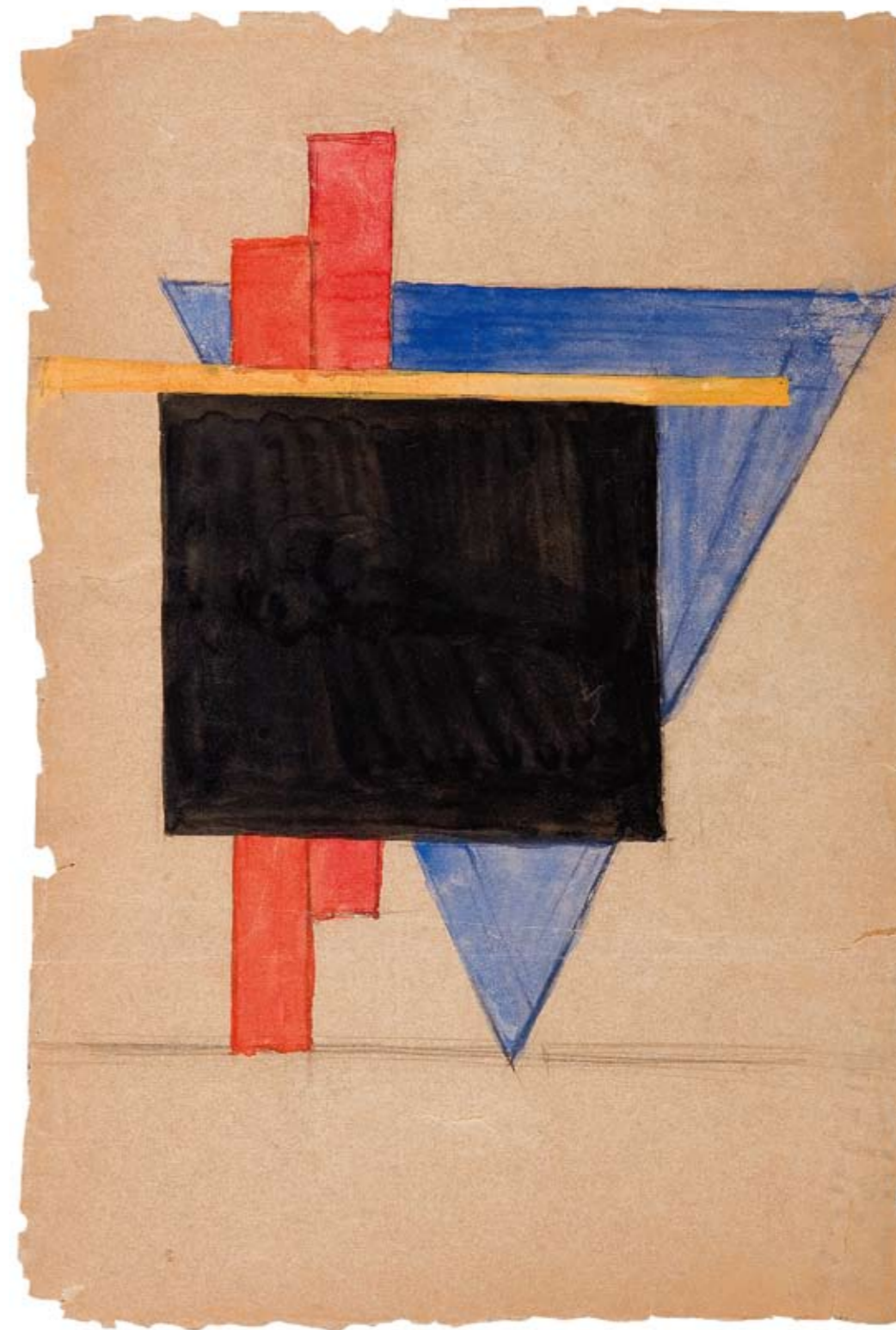
На обороте надписи – слева вверху фиолетовым
карандашом: IV / № 339
вдоль верхнего края справа синей шариковой ручкой:
[kat. № 48]
ниже зеленой шариковой ручкой: I.G. Tschaschnik 1924–25
(LENINGRAD)
внизу – справа зеленой шариковой ручкой: Худ. И.Чашник
1924–25
слева красным карандашом: И.Г.Ч. (Чашник) – 24 Питер 73



25 **Супрематическая композиция.** 1924
Бумага, графитный карандаш, тушь,
акварель. 25,5 × 35,4
Изображение очерчено снизу

На обороте надписи – слева вверху зеленой шариковой
ручкой: 122 (очерчено в круг)
ниже графитным карандашом: VII – АВ

графитным карандашом – справа вверху: 1 – Ленинград
вдоль правого края: [папка № 3]
вдоль нижнего края справа красным карандашом:
I.G. Tschaschnik – 24 (очерчено с трех сторон)
вдоль нижнего края синим карандашом: Это подпись не
Чашника (от слова «Это» – изображение стрелки вниз)
ниже графитным карандашом: Худ. И.Г. Чашник 1924



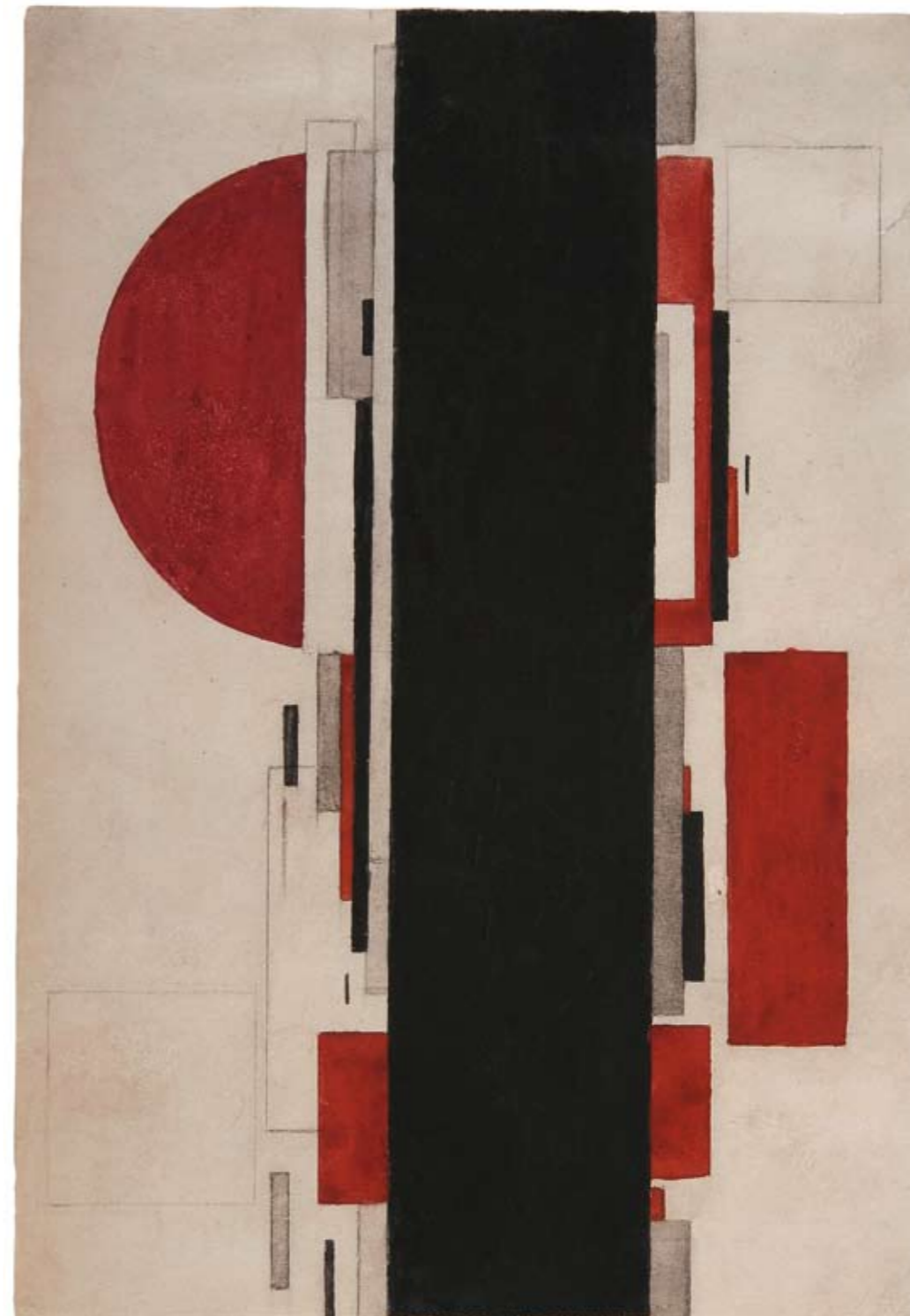
26 **Проект супрематического декора.** 1924
Бумага, гуашь, графитный карандаш, тушь,
акварель. 27,5 × 18,8

На обороте надписи – слева вверху графитным
карандашом: П – 7 (очерчено в круг)
ниже: № 83 синим карандашом: 2 (очерчено в круг)
графитным карандашом внизу посередине:
ИГЧ (очерчено в круг)
справа: 1923–25



27 **Композиция с красно-черным кругом и белым прямоугольником.** Около 1924
Бумага, графитный карандаш, акварель. 8,2 × 10,8

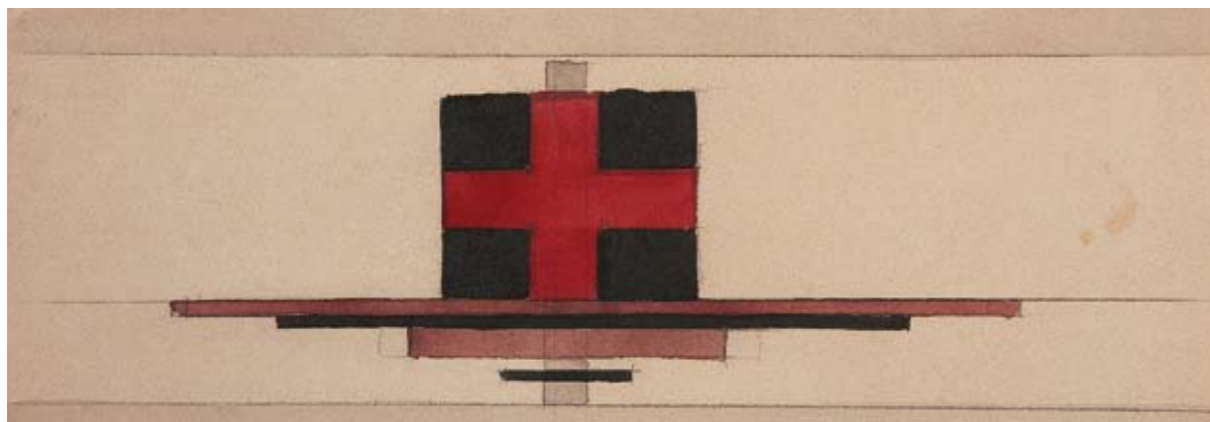
На обороте графитным карандашом надписи – вверху
вдоль правого края: *E 7644*
слева вверху: *И Ч 192* (перевернуто, последняя цифра
неразборчива)
справа внизу: *88* (перевернуто)



28 **Супрематическая композиция.** Около 1924
Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель,
гуашь. 24,8 × 17,1

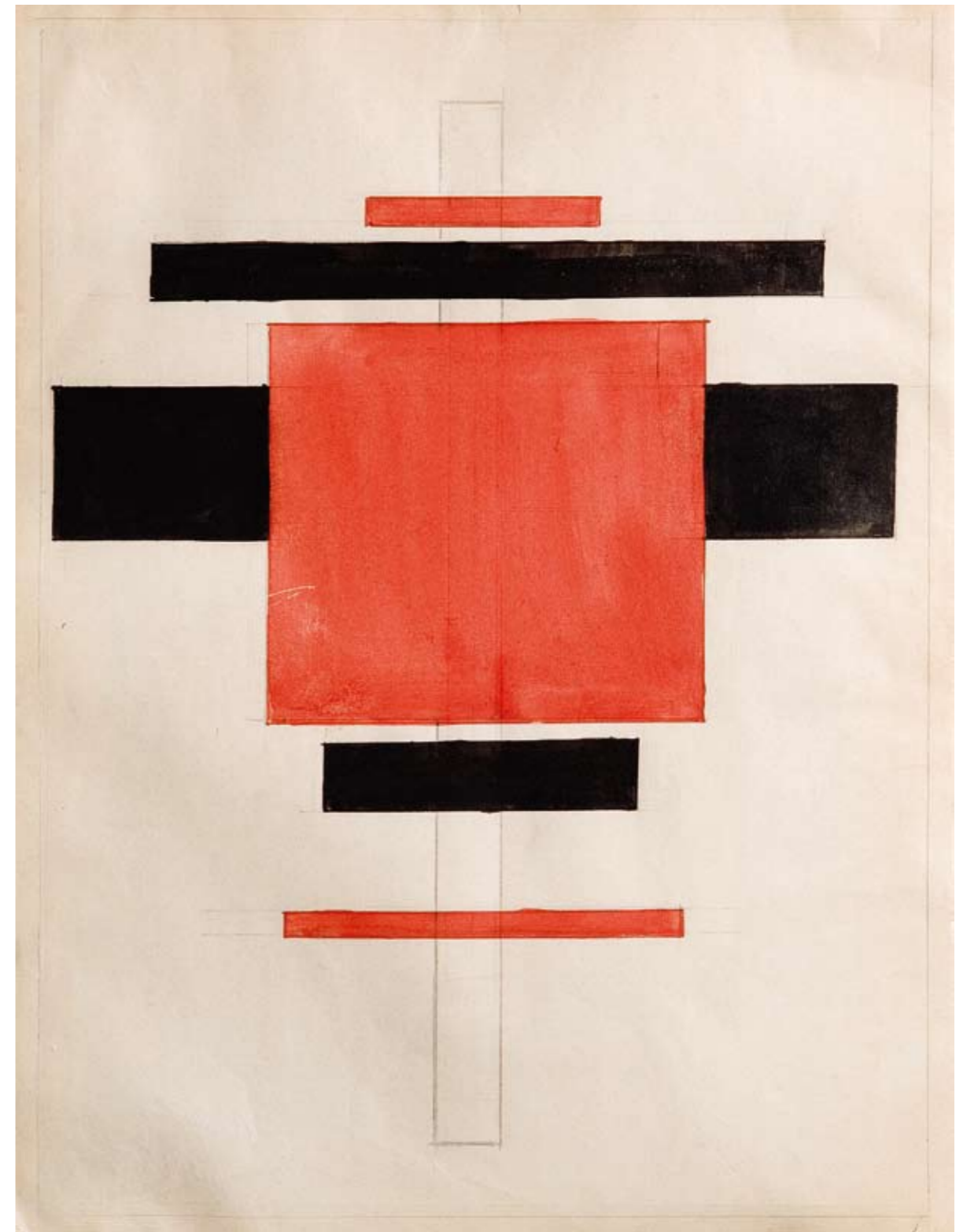
На обороте надписи – вдоль правого края розовым
карандашом: *V.I.G. TSCHASCHNIK 1923 (Deutschland)*
(зачеркнуто красным карандашом, ориентировано
вертикально)

справа вверху синим карандашом: *311* (очерчено в круг)
в левом верхнем углу графитным карандашом: *Nº 222*
(подчеркнуто, зачеркнуто зеленым карандашом)
в правом нижнем углу графитным карандашом:
Петроград 1923–24
справа внизу красной шариковой ручкой:
И.Г.Ч. – 23–24 (подчеркнуто)



29 Супрематическая композиция с красным крестом. 1924–1925
Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель. 9 × 25,2

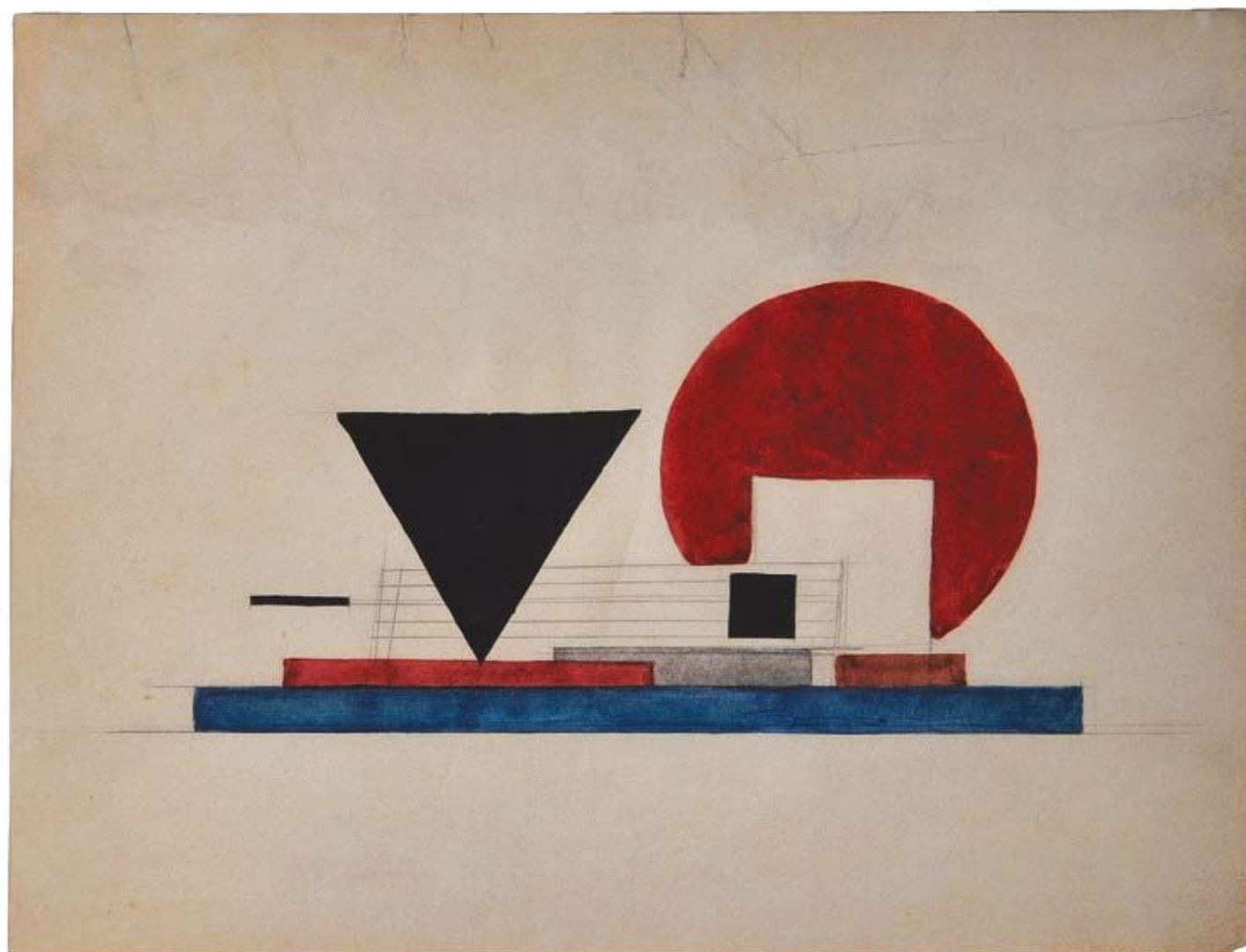
На обороте надписи – слева сверху черной шариковой ручкой: № 65 (зачеркнуто дважды синим карандашом) ниже синим карандашом: 80 справа – сверху красной шариковой ручкой: Пуа Tschaschnik 1925–24 внизу графитным карандашом: ИГЧ, 1925–24 (дата подчеркнута дважды)



30 Супрематическая композиция. 1924–1925
Бумага, тушь, акварель. 31,3 × 23,8

На обороте надписи – слева сверху синим карандашом: 41 (зачеркнуто красным карандашом) справа сверху графитным карандашом: 28 красным карандашом: И.Г.Ч. (верхняя строчка неразборчива, подчеркнута дважды)

внизу – справа графитным карандашом: в Ленинграде / раб. 1925 года слева синим карандашом: 7 (очерчено в круг) вдоль нижнего края слева графитным карандашом: И.Г.Ч. – 24–25 (между инициалами и датой неразборчивая надпись)

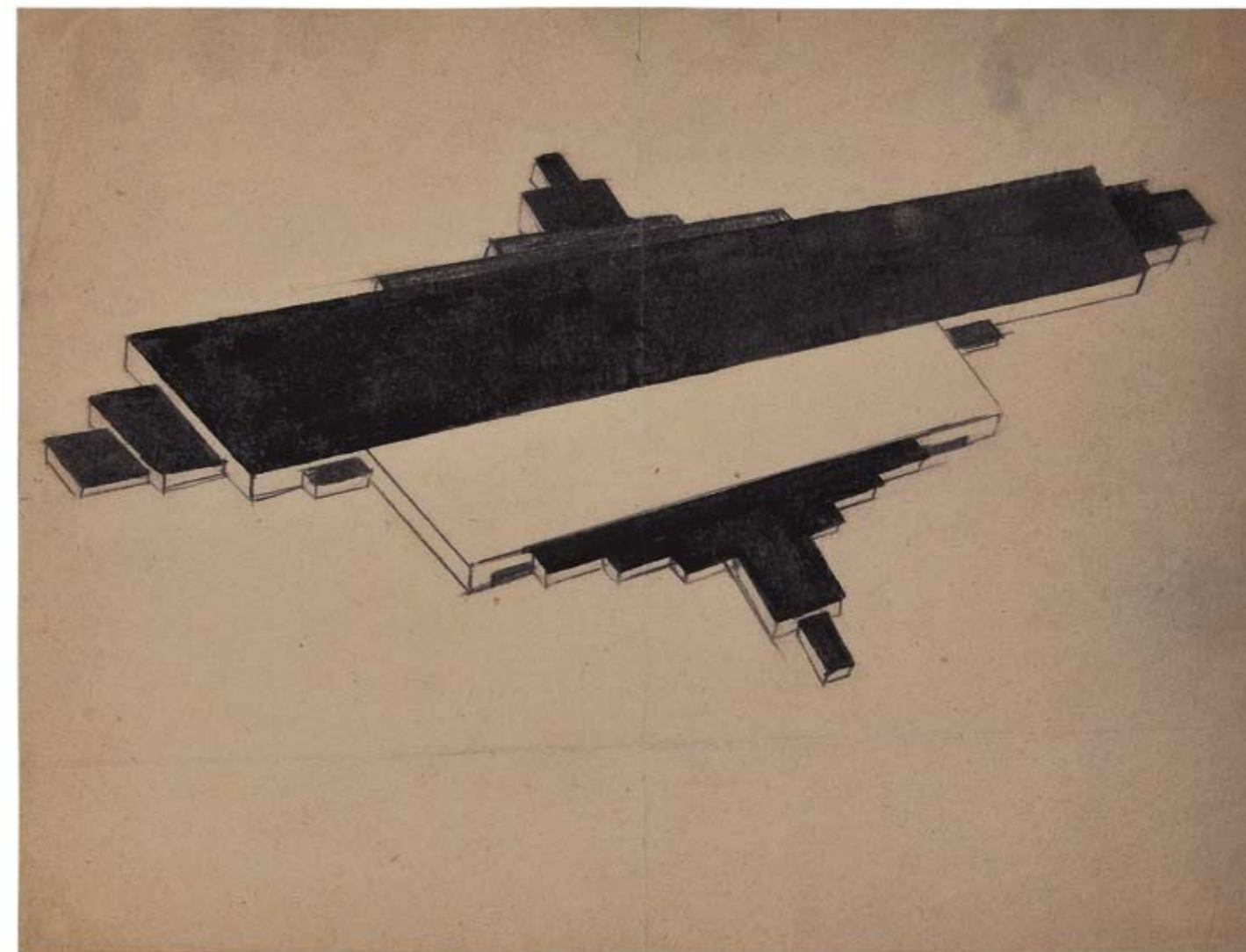


31 Проект книжного киоска. 1925
Бумага чертежная (ватман), графитный карандаш,
тушь, акварель. 22,3 × 28,8

На обороте надписи – слева вверху графитным
карандашом: 3/82 (перед цифрами неразборчивая
надпись)

графитным карандашом: *kat. 65* (ориентировано
вертикально)
ниже синим карандашом: 87 (очерчено в круг, зачеркнуто
дважды розовым карандашом)
розовым карандашом: 100 (подчеркнуто)
графитным карандашом – слева внизу: 1920–21
посередине нижнего края: ИГЧ–20–21
справа внизу неразборчивая надпись

Илья Чашник. *Графика*



32 Проект архитектона. 1925
Бумага, графитный карандаш, тушь. 17,5 × 22

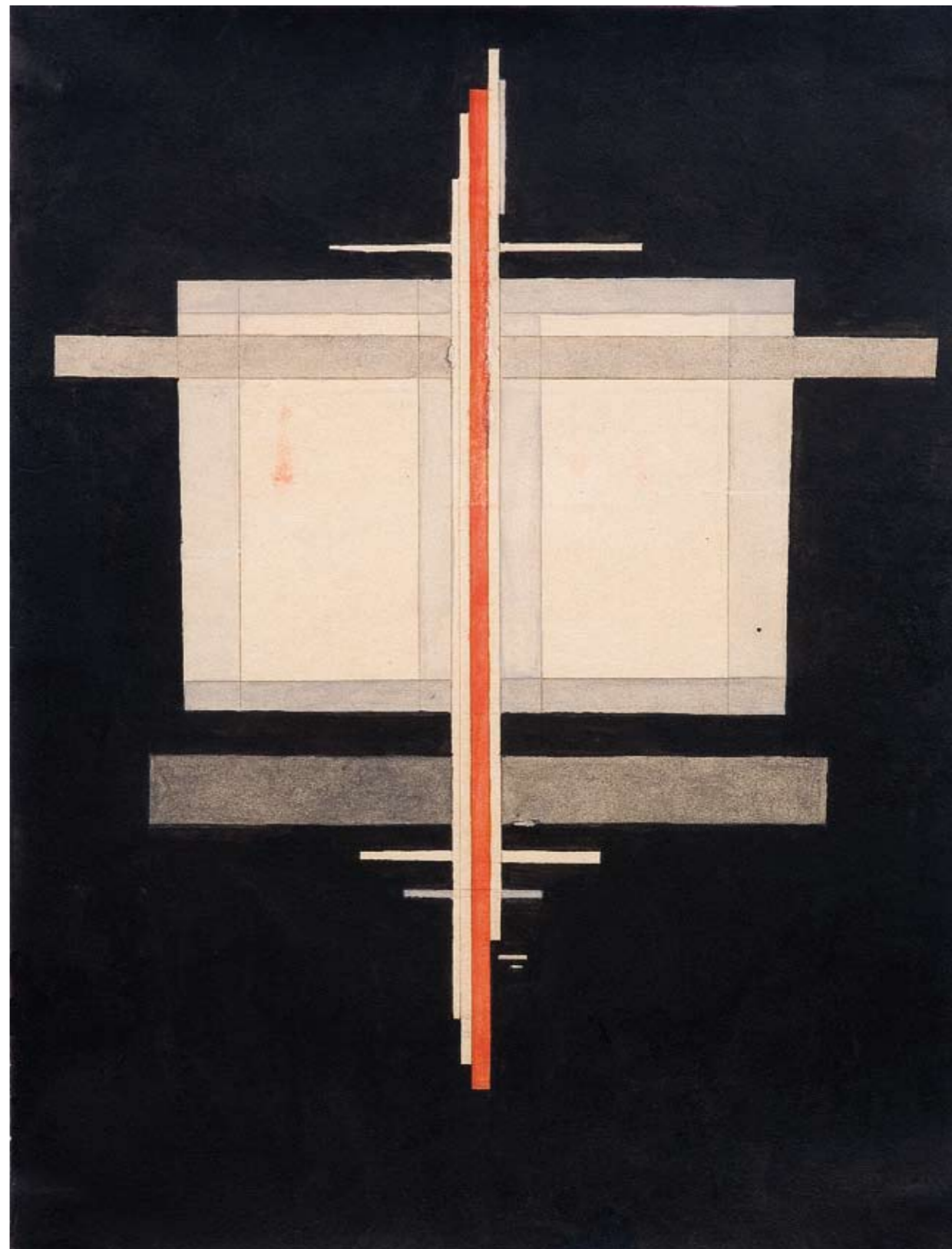
На обороте посередине верхнего края графитным
карандашом изображение стрелки вверх.
Надписи – слева вверху графитным карандашом
(неразборчиво, очерчено в круг, зачеркнуто синим
карандашом)

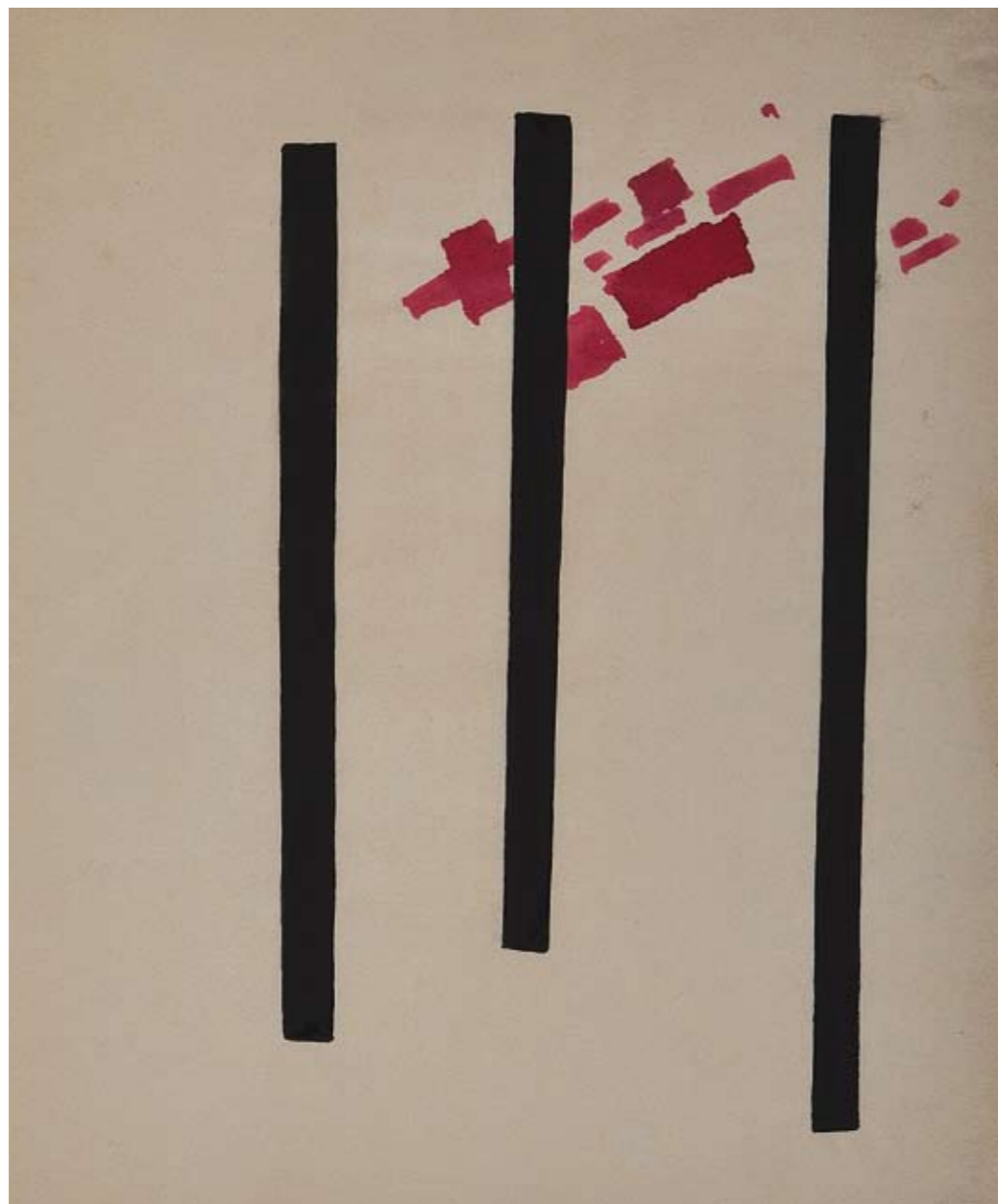
Илья Чашник. *Графика*

ниже синим карандашом: 7 (очерчено в круг)
графитным карандашом – слева вверху: 93 (подчеркнуто
дважды) по нижнему краю: ИГЧ – 26 1926 (очерчено
в круг)

33 Проект супрематического рельефа
на черном фоне. 1925
Бумага, гуашь, тушь. 22 × 16,4

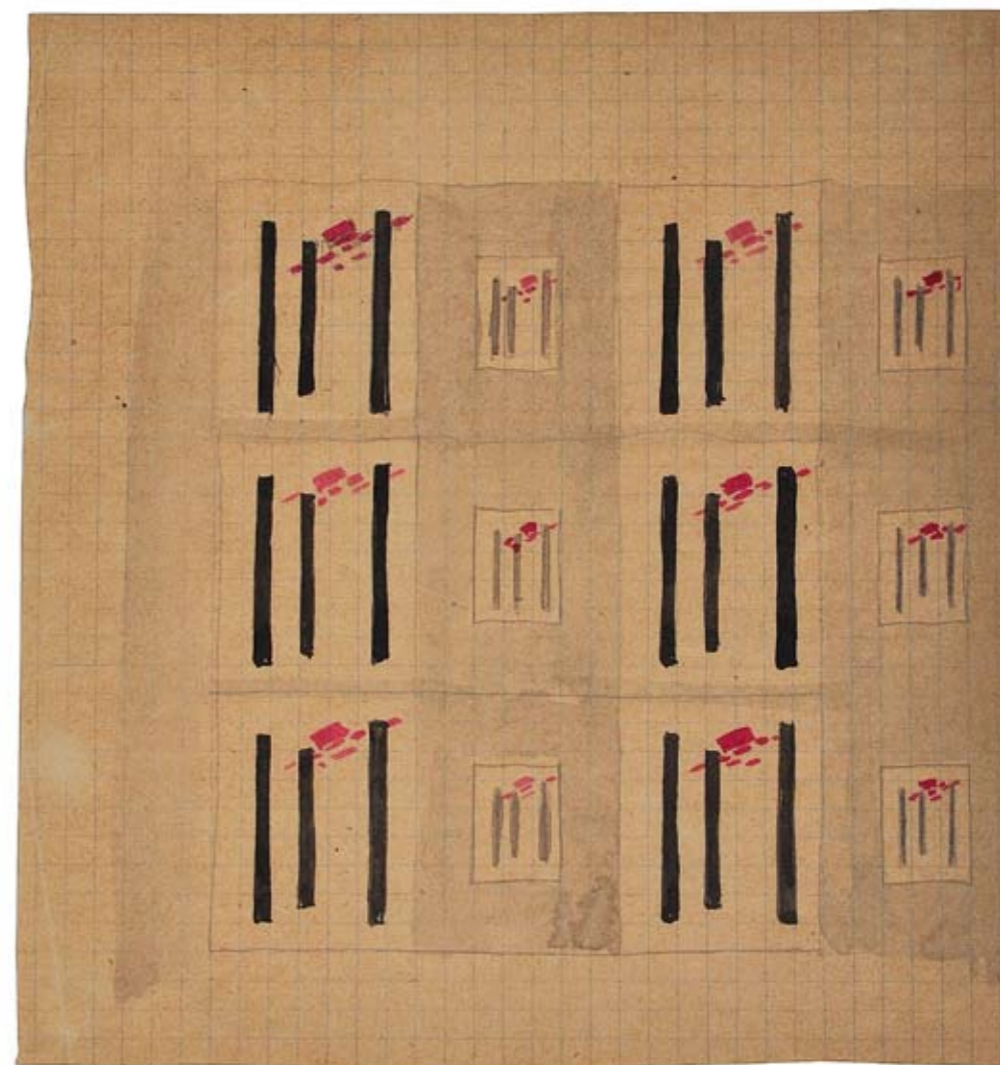
На обороте размытые следы красной и черной красок.
Надписи графитным карандашом – слева вверху:
70 (перед 70 цифра неразборчива)
слева внизу: 25–26





34 Супрематический орнамент. Около 1925
Бумага, тушь, акварель. 22,2 × 17,6

На обороте графитным карандашом надписи –
слева сверху: № 161
слева внизу: 1925
справа внизу: 6 (очерчено в круг)



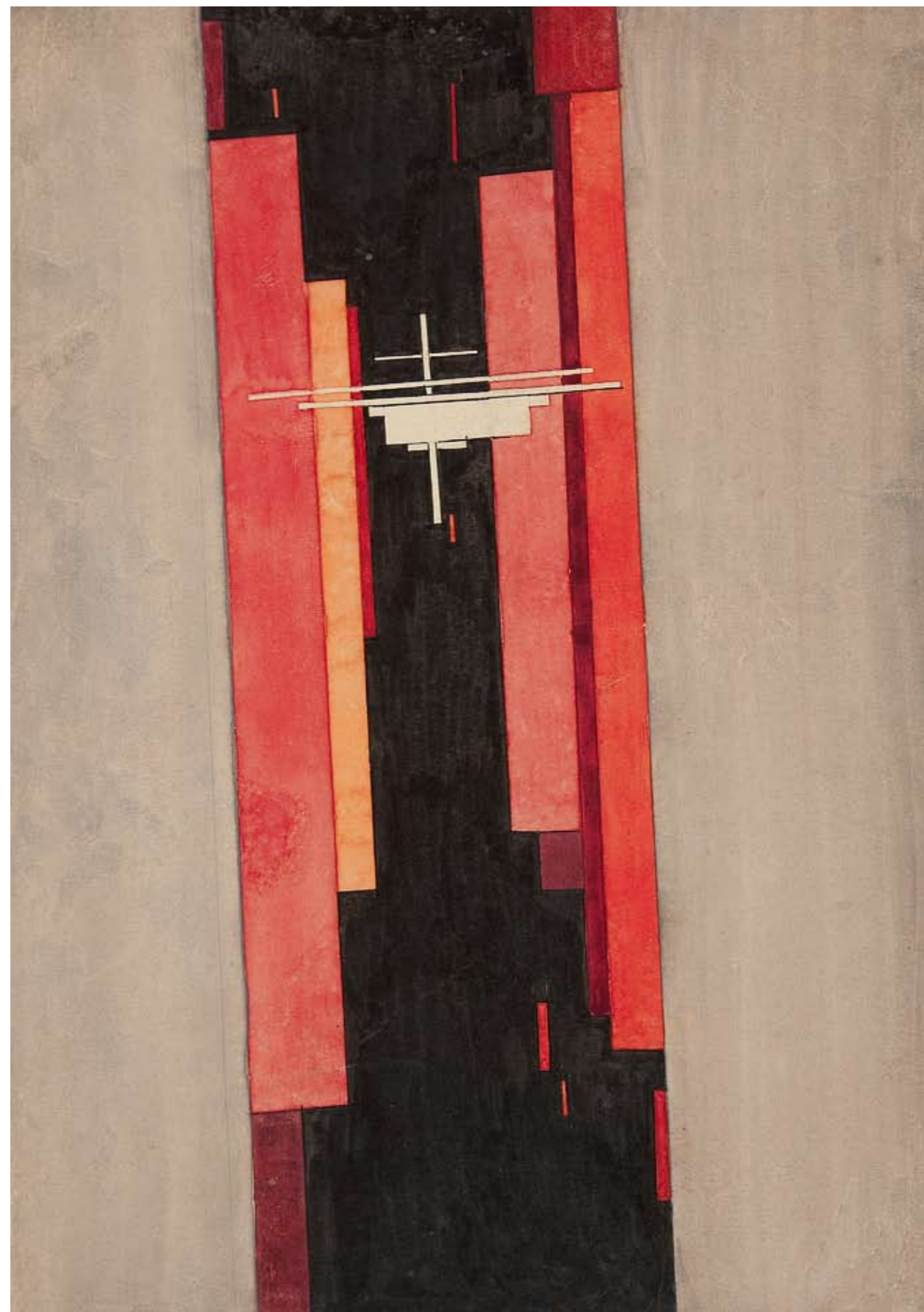
35 Эскиз супрематического орнамента. Около 1925
Бумага в синюю клетку, графитный карандаш,
тушь, акварель. 18,8 × 17,5

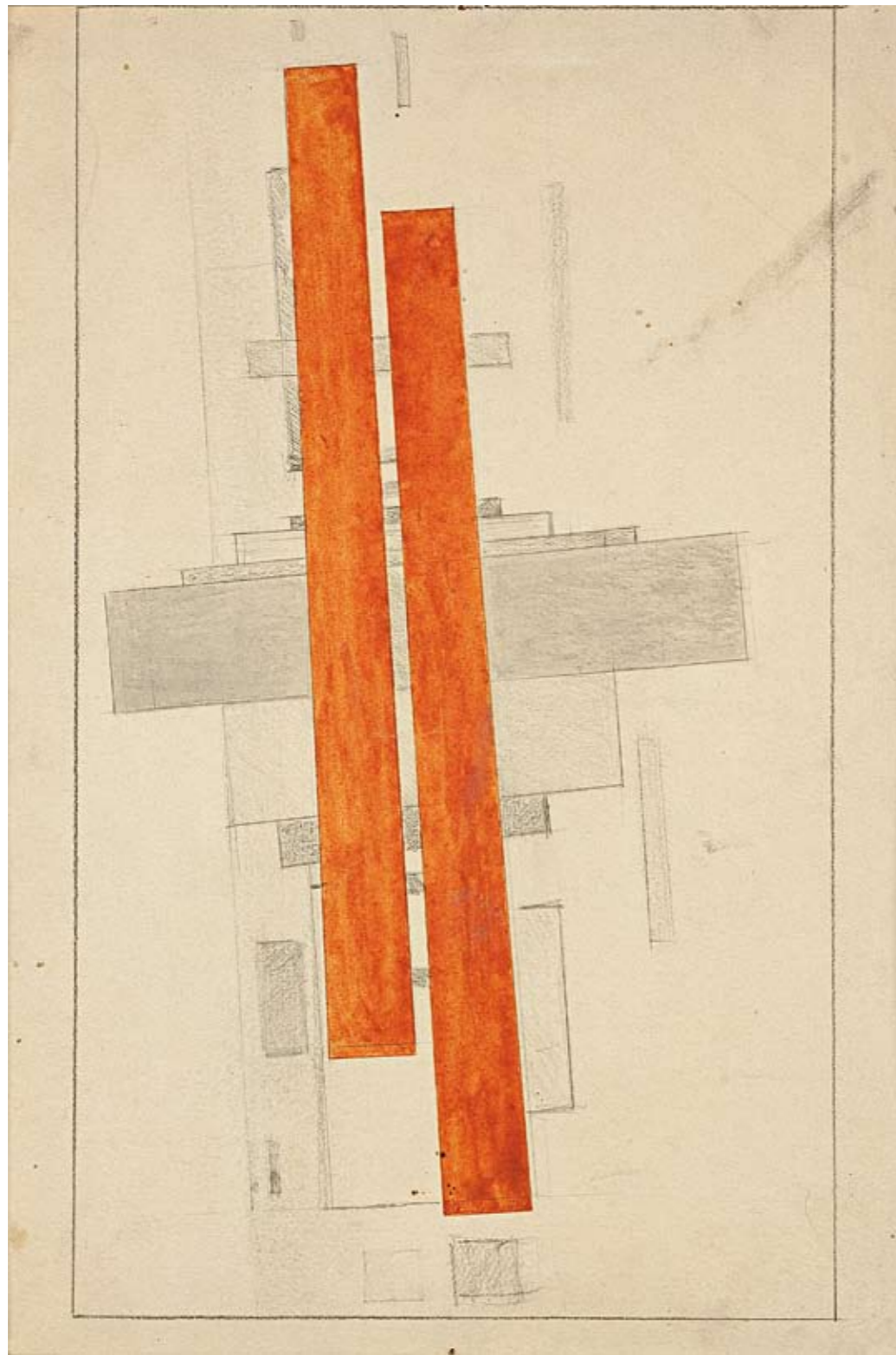
справа – сверху: 6.050 внизу неразборчивая надпись
(очерчено в круг)
вдоль нижнего края: Нет Не продавать (архив)
справа сверху позднейшая посторонняя надпись

На обороте графитным карандашом надписи – слева
вверху: № 60
внизу: 1925–27

Илья Чашник. Графика

- 36 Супрематическая композиция. Около 1925
Бумага (оборот литографии XIX века), акварель,
графитный карандаш, тушь. 33,4 × 23,5



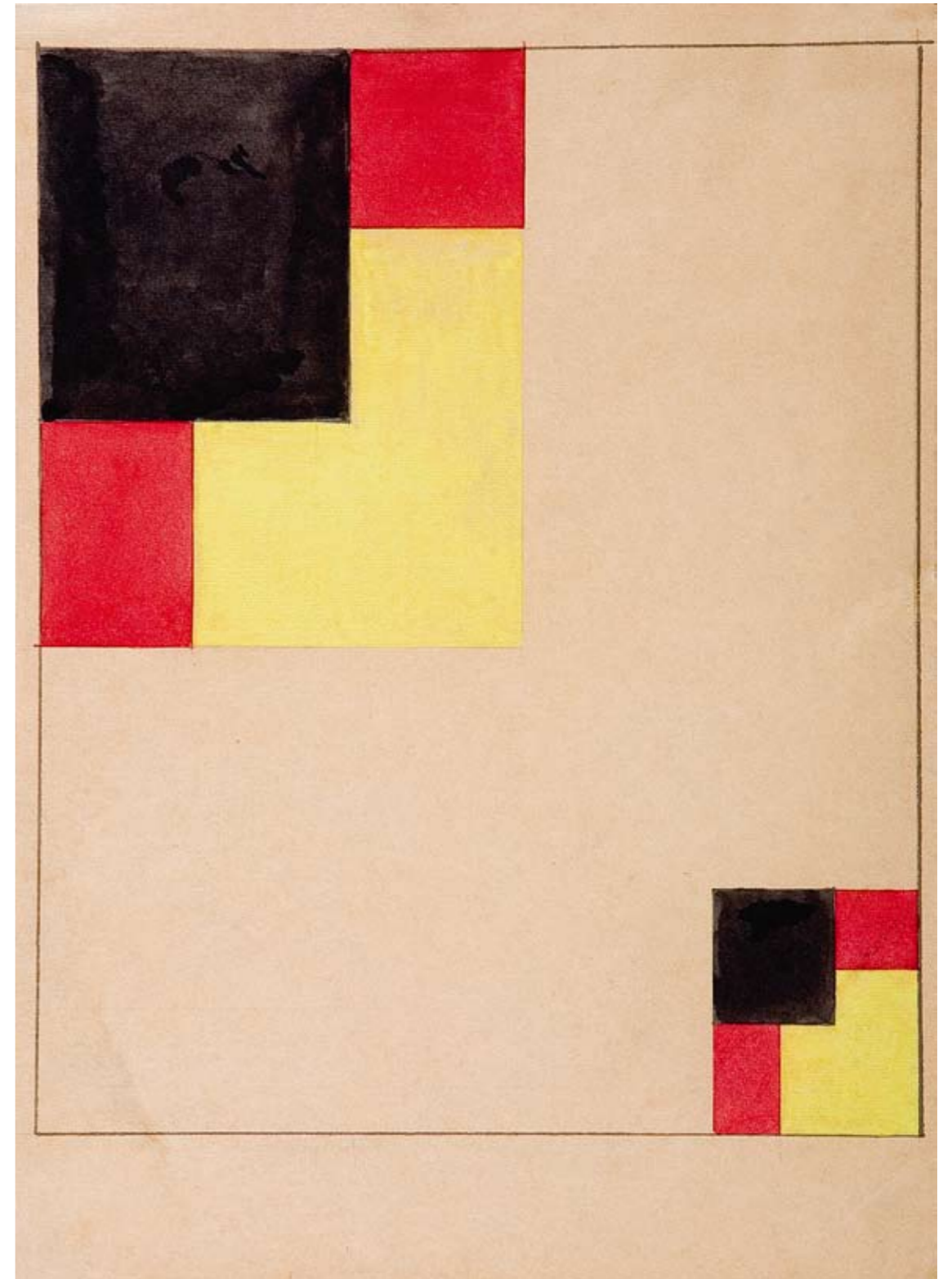


37 Декоративный эскиз. Около 1925
Бумага, графитный карандаш, тушь,
гуашь. 30,8 × 20,4

На обороте графитным карандашом надписи – справа
вверху: (497)
ниже: *верх № 3* (перед надписью изображение стрелки
вверх)

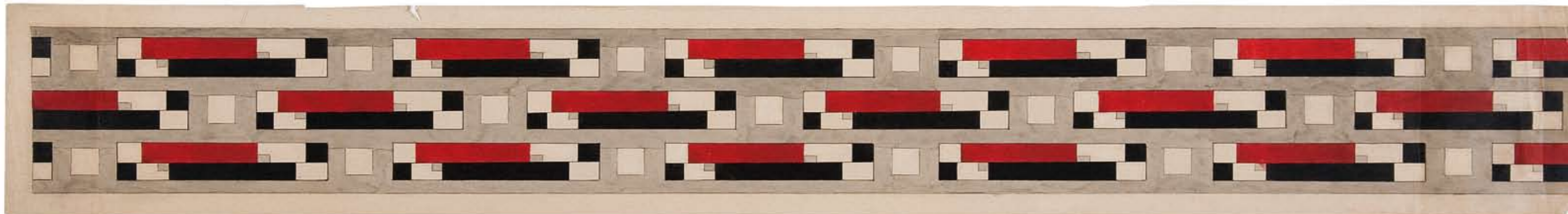
Собрания, владельцы. Архив А.А. Лепорской (до 1982),
Ленинград; архив Н.Н. Суетиной (до 2002), наследницы
А.А. Лепорской; частное собрание.

Поступление. Приобр. в 2010 в частном собрании.



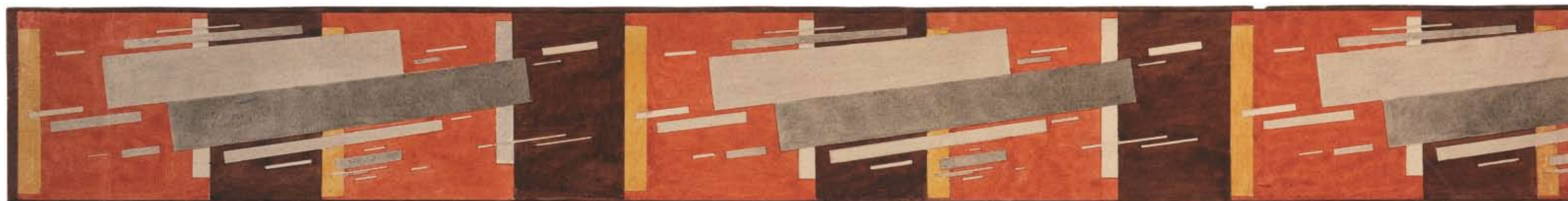
38 Супрематическое построение. 1925–1926
Бумага, графитный карандаш, тушь,
акварель. 36 × 26
Изображение очерчено

На обороте надписи – слева вверху синим карандашом: 93
(очерчено в круг, зачеркнуто красным карандашом)
ниже красным карандашом: 333 (подчеркнуто дважды)
внизу – слева графитным карандашом: 1927–28
справа зеленой шариковой ручкой: *I.G. Tschaschnik*
1927–28 Leningrad
графитным карандашом: *ИГЧ – 1927*
вдоль верхнего края графитным карандашом позднейшая
посторонняя надпись



39 Супрематический орнамент. Около 1926
Бумага, тушь, гуашь, графитный карандаш. 8,8 × 65,1

На обороте надписи – слева сверху графитным карандашом: 3/61
ниже синим карандашом: 99 (очерчено в круг)
графитным карандашом: *кат № 80*
справа внизу графитным карандашом: 1925



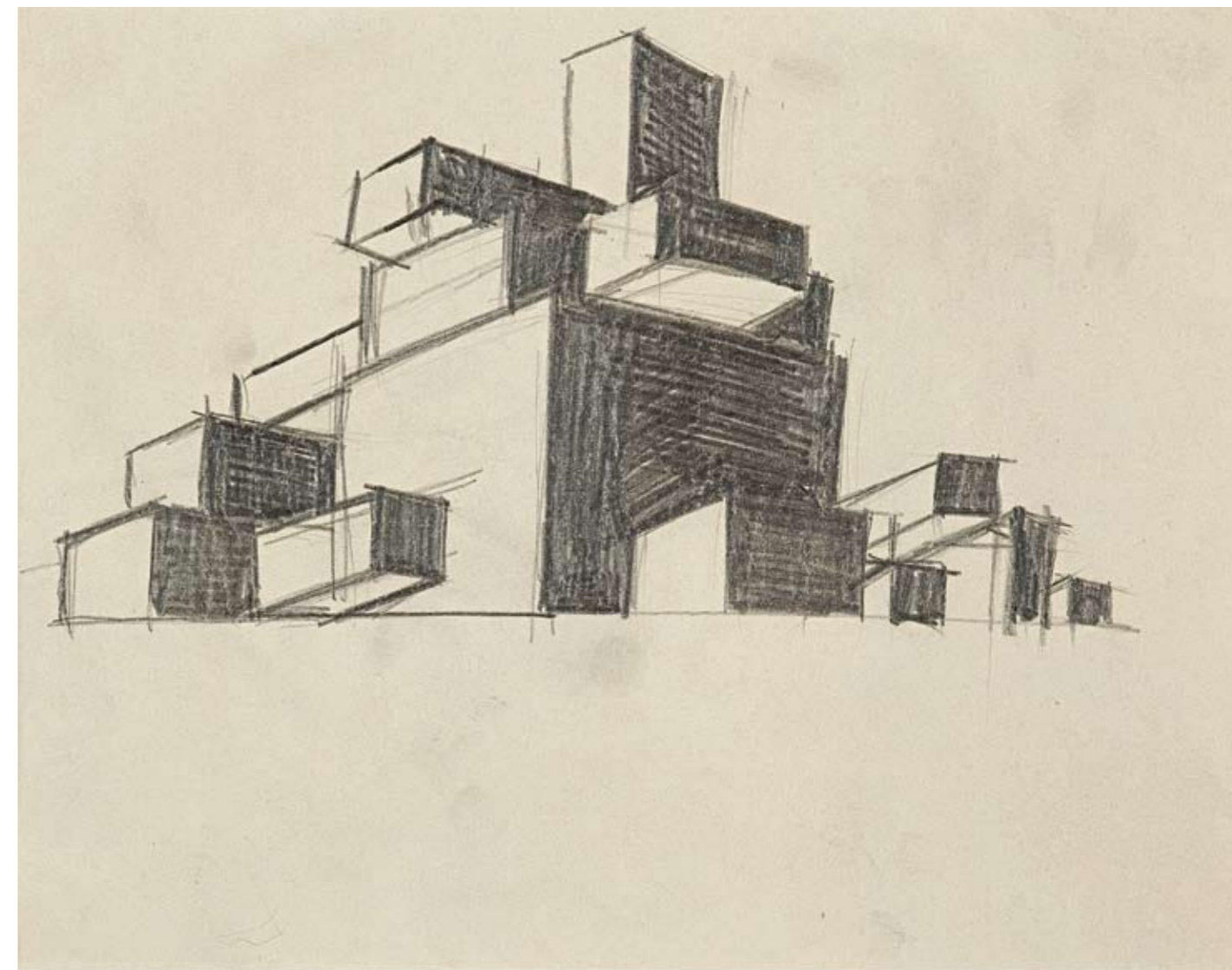
40 Супрематический орнамент. Около 1926
Бумага, графитный карандаш, акварель. 7,5 × 59,3

На изображении (на серых прямоугольниках) графитным карандашом авторские надписи.
На обороте надписи – слева сверху синим карандашом:
79 (очерчено в круг)
графитным карандашом: 3 /72 КАТ. 78 (зачеркнуто)
справа внизу графитным карандашом: 26.



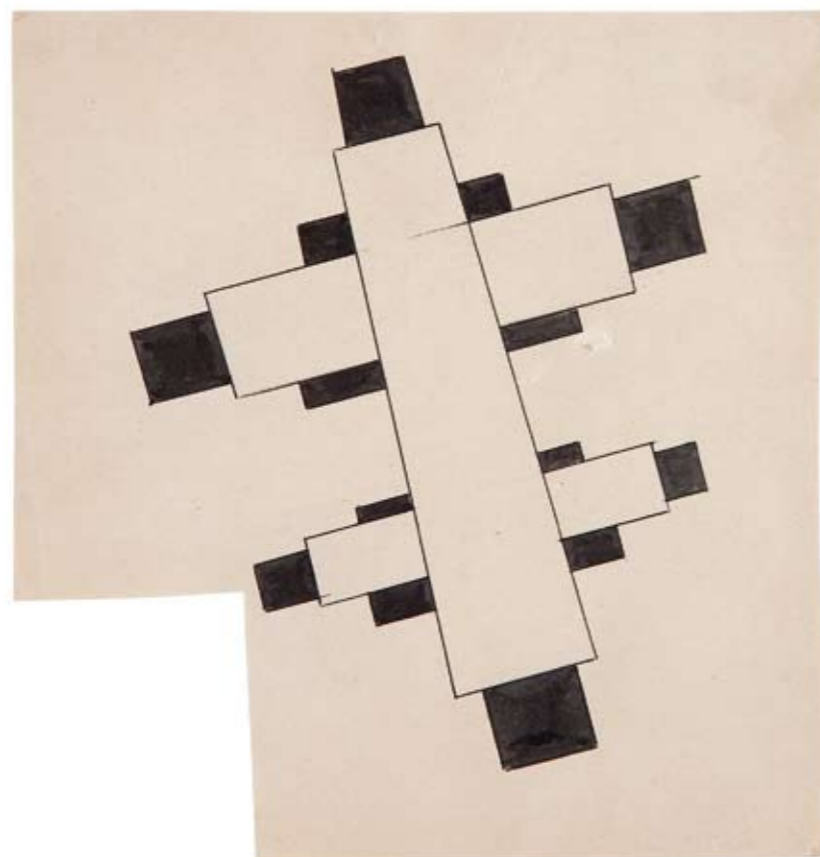
41 Проект архитектора. Около 1926
Бумага оберточная, графитный
карандаш. 24,3 × 12,7
Изображение очерчено

На обороте надписи – слева сверху графитным
карандашом: 71 (подчеркнуто дважды)
ниже синим карандашом: 49 (очерчено в круг)
справа внизу графитным карандашом: ca 1925–26



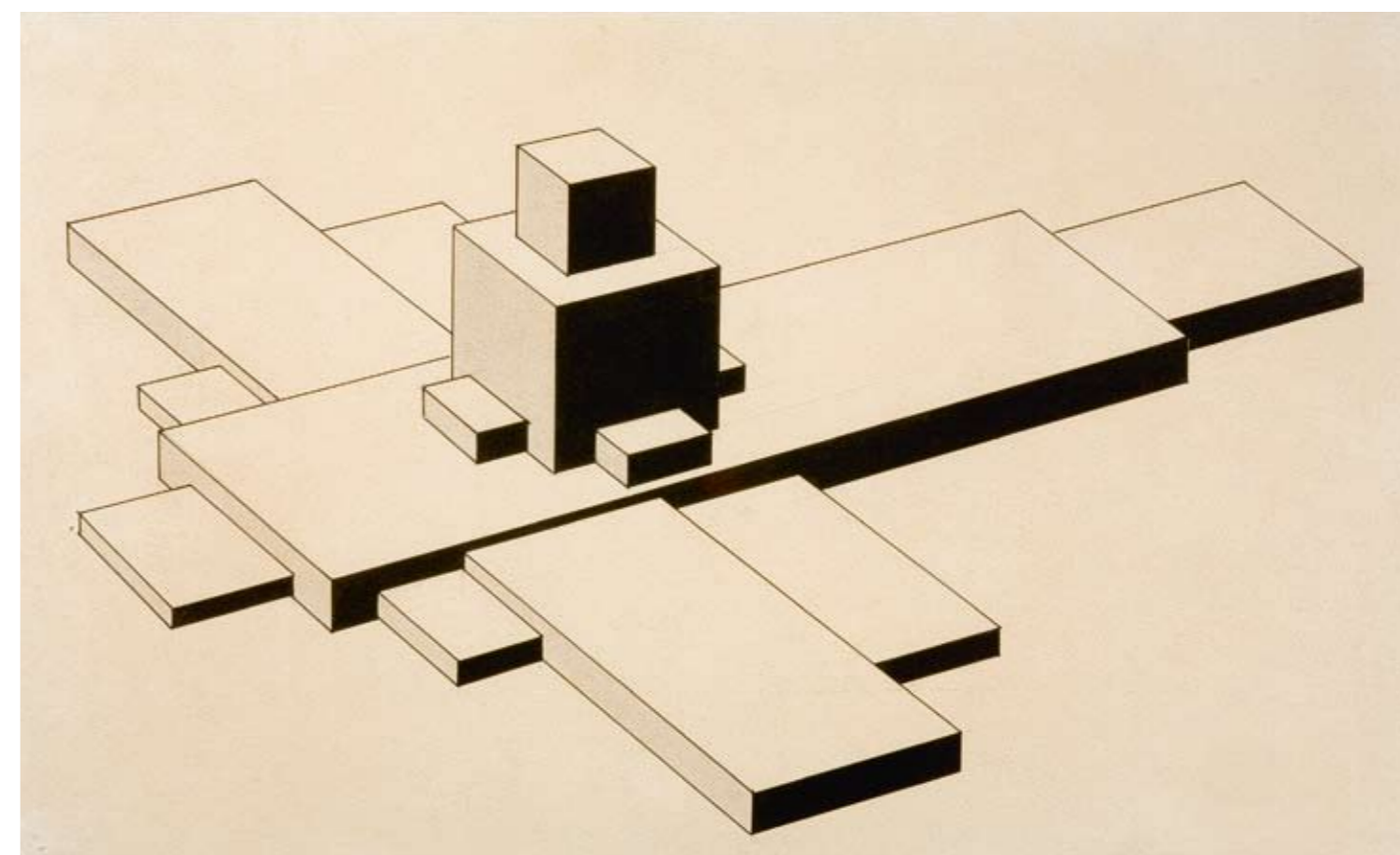
42 Архитектурный эскиз. 1926–1927
Бумага, графитный карандаш. 17,6 × 22

На обороте надписи – слева сверху синей шариковой
ручкой: № 101
графитным карандашом – справа сверху: *верх* (перед
надписью изображение стрелки вверх)
ниже: № 9
Собрания, владельцы. Архив А.А. Лепорской (до 1982),
Ленинград; архив Н.Н. Суетиной (до 2002), наследницы
А.А. Лепорской; частное собрание.
Поступление. Приобр. в 2010 в частном собрании.



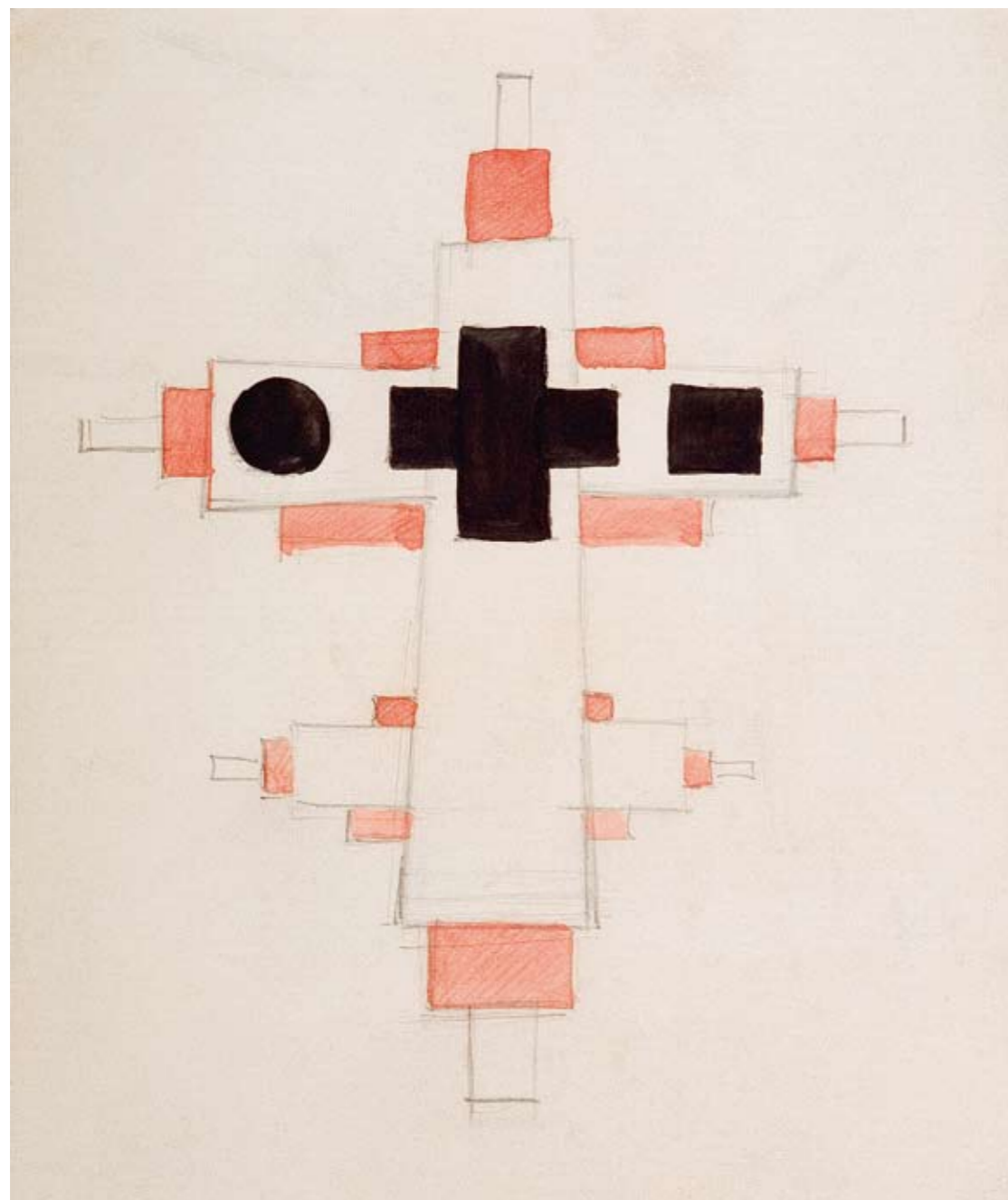
43 Эскиз архитектона. 1926–1927
Бумага, тушь. 17,5 × 16,5

На обороте слеваверху надписи – синим карандашом:
76 (очерчено в круг)
графитным карандашом (неразборчиво)



44 Архитектурный проект. 1926–1927
Бумага чертежная (ватман), тушь, гуашь. 23,8 × 39,2

На обороте синей шариковой ручкой надписи – справа
вверху: 01
вдоль левого края вверху: в
справа внизу: 1926–27



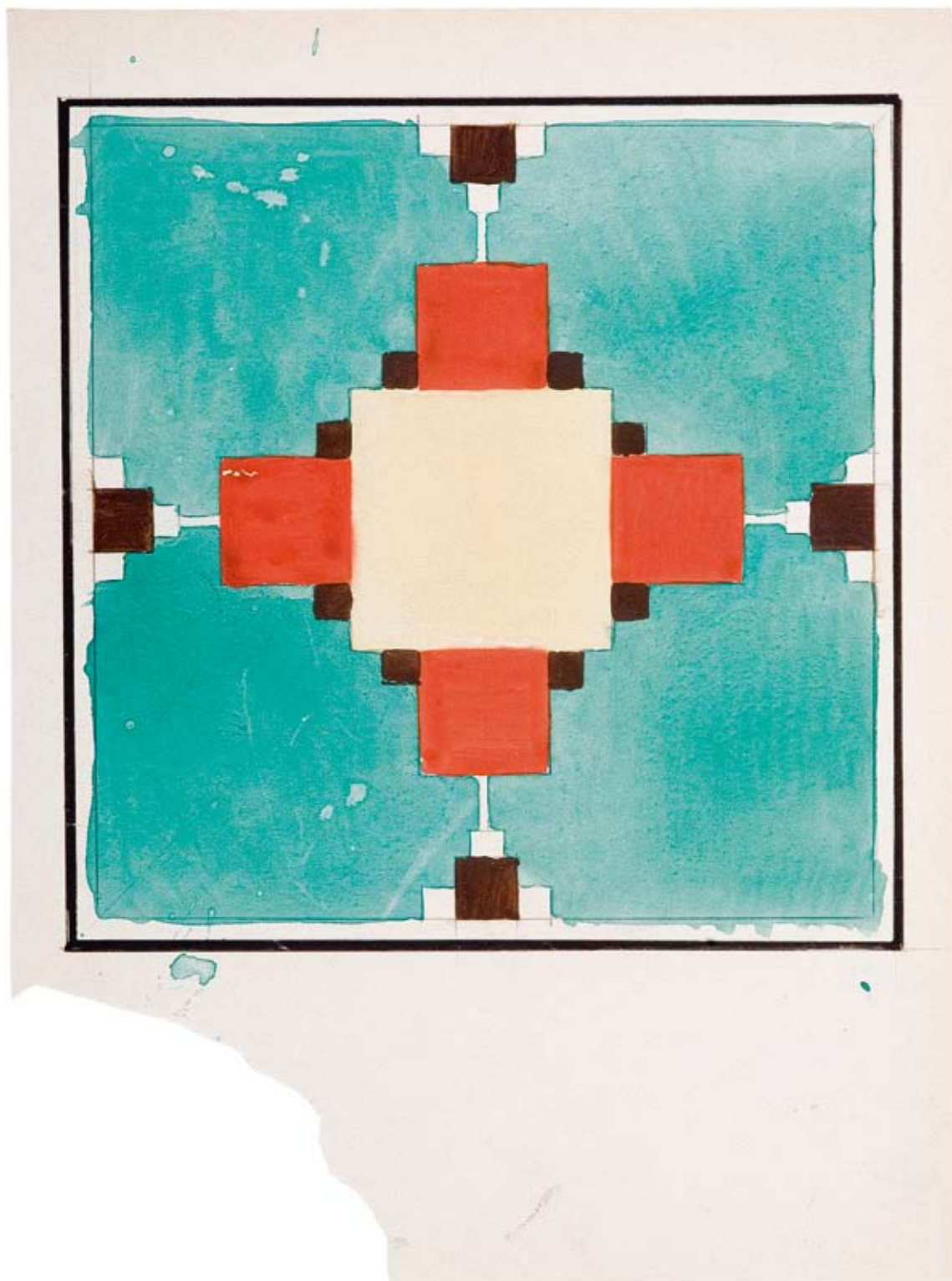
45 Эскиз архитектона. 1926–1927
Бумага, графитный карандаш, тушь,
акварель. 27,8 × 22,2

На обороте графитным карандашом надписи – слева
вверху: № 272
вдоль нижнего края: И.Г. Чашник 1926–28



46 Проект супрематического рельефа. 1926–1927
Бумага, тушь, акварель. 17,3 × 43,2

На обороте надписи – графитным карандашом слева
вверху: 63 (первая цифра неразборчива, зачеркнута
синим карандашом)
ниже синим карандашом: 86 (очерчено в круг)
посередине нижнего края графитным карандашом:
1926–27

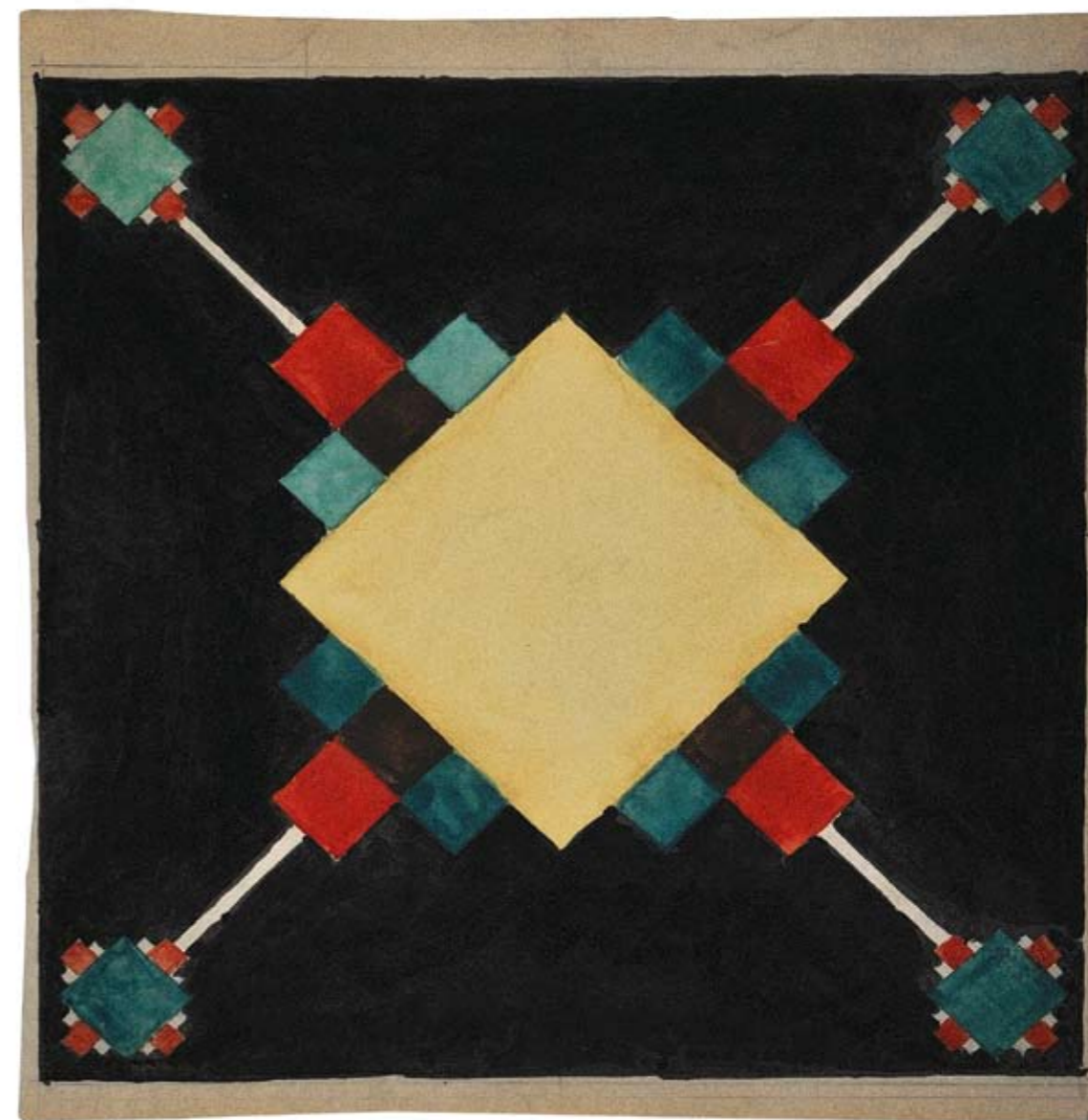


47 Проект супрематического декора. 1927
Бумага, графитный карандаш, тушь,
акварель. 25,7 × 19
Изображение очерчено

На обороте надписи – справа вдоль верхнего края
зеленым карандашом: I.G. Tschaschnik 1927
(1927 подчеркнуто дважды)

Илья Чашник. Графика

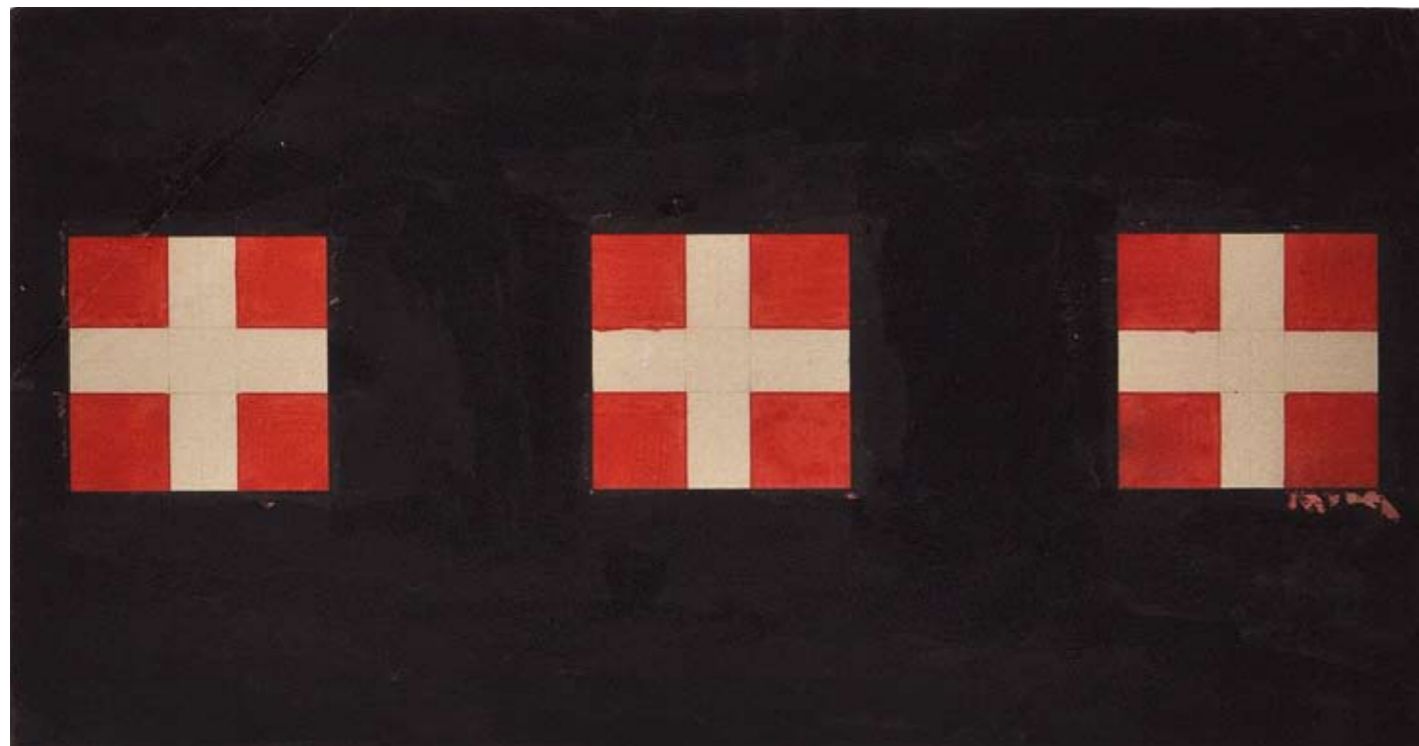
слева сверху зеленым карандашом: 400 (очерчено в круг,
зачеркнуто графитным карандашом)
ниже графитным карандашом: 418 (подчеркнуто дважды)
графитным карандашом – слева внизу: (из коллекции
Нусберга, Москва 1973)
слева вдоль нижнего края: худ. Илья Григорьевич
Чашник 1927
вдоль правого края: (этот из 4-ой партии – вместе
с Ник. Мих.)



48 Эскиз орнамента. 1927
Бумага, графитный карандаш, акварель,
тушь. 19,1 × 20,4

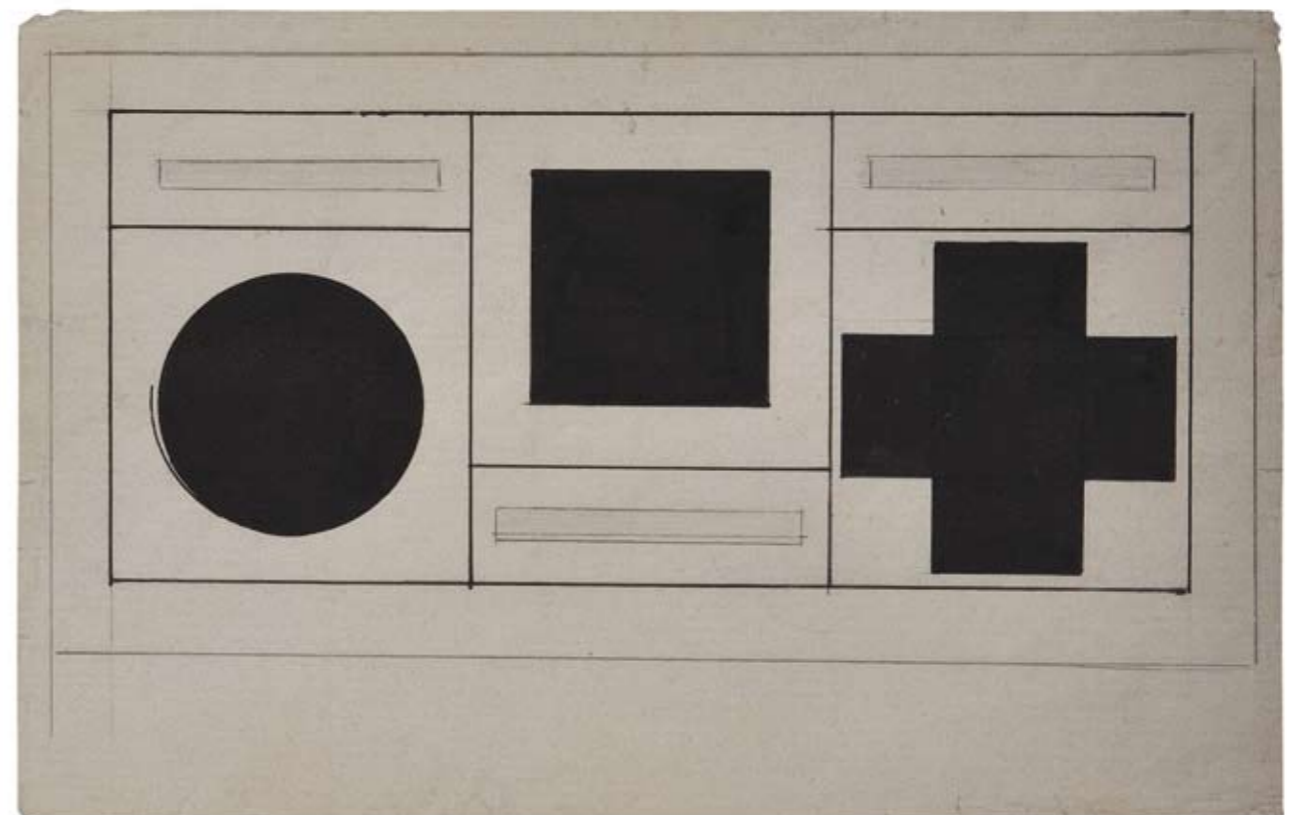
На обороте надписи – зеленым карандашом слева сверху:
355 (очерчено в круг)
вдоль верхнего края слева: – KUNSTMUSEUM –
красной шариковой ручкой – справа сверху: I. CHASHNIK
1927
в верхней трети листа: 1927
графитным карандашом внизу – справа: ИГЧ – 27
слева: 1927 Илья Чашник

Илья Чашник. Графика



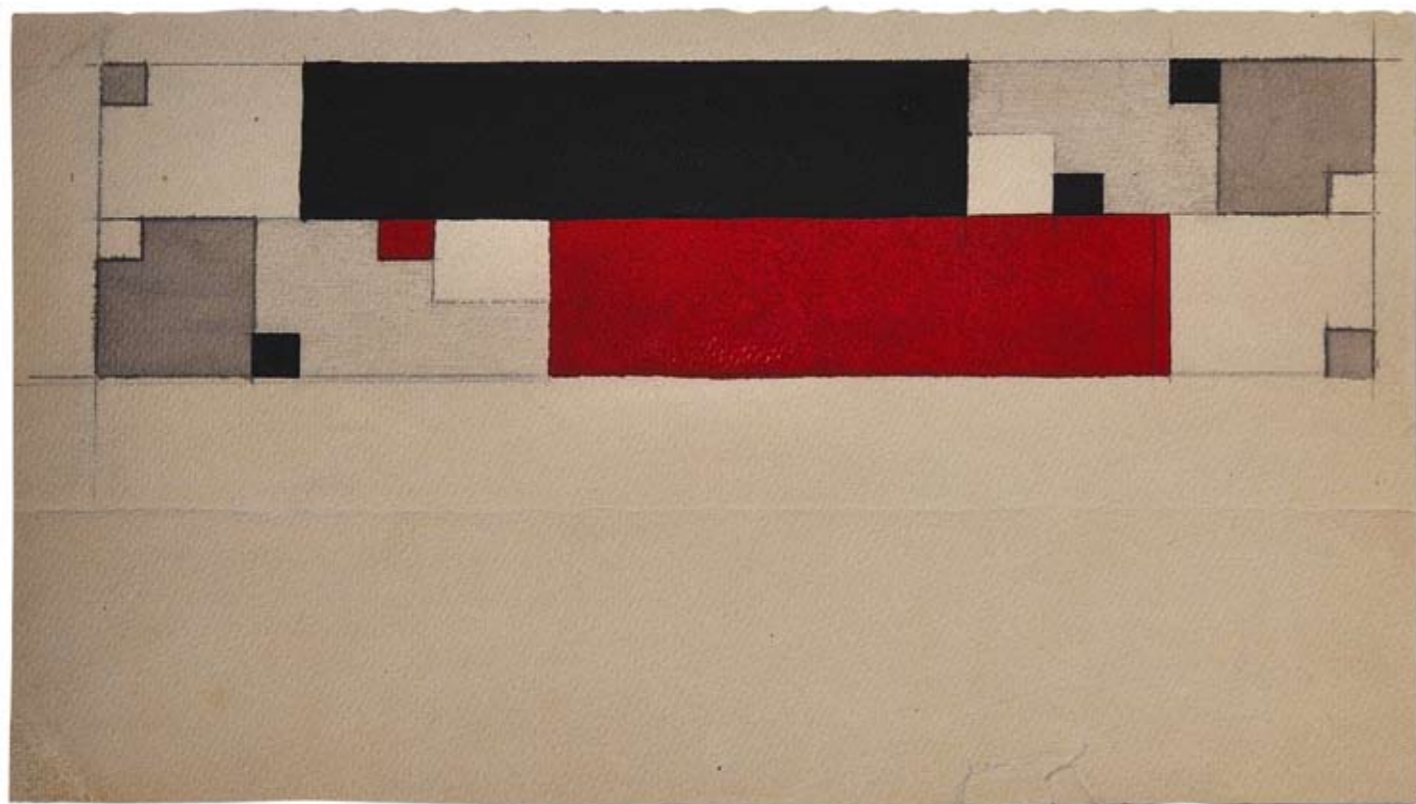
49 Три белых креста на красном фоне. 1927
Бумага, графитный карандаш, тушь,
акварель. 11,9 × 21,9

На обороте графитным карандашом надписи – справа
внизу: ИГЧ – 27
слева внизу: 1927



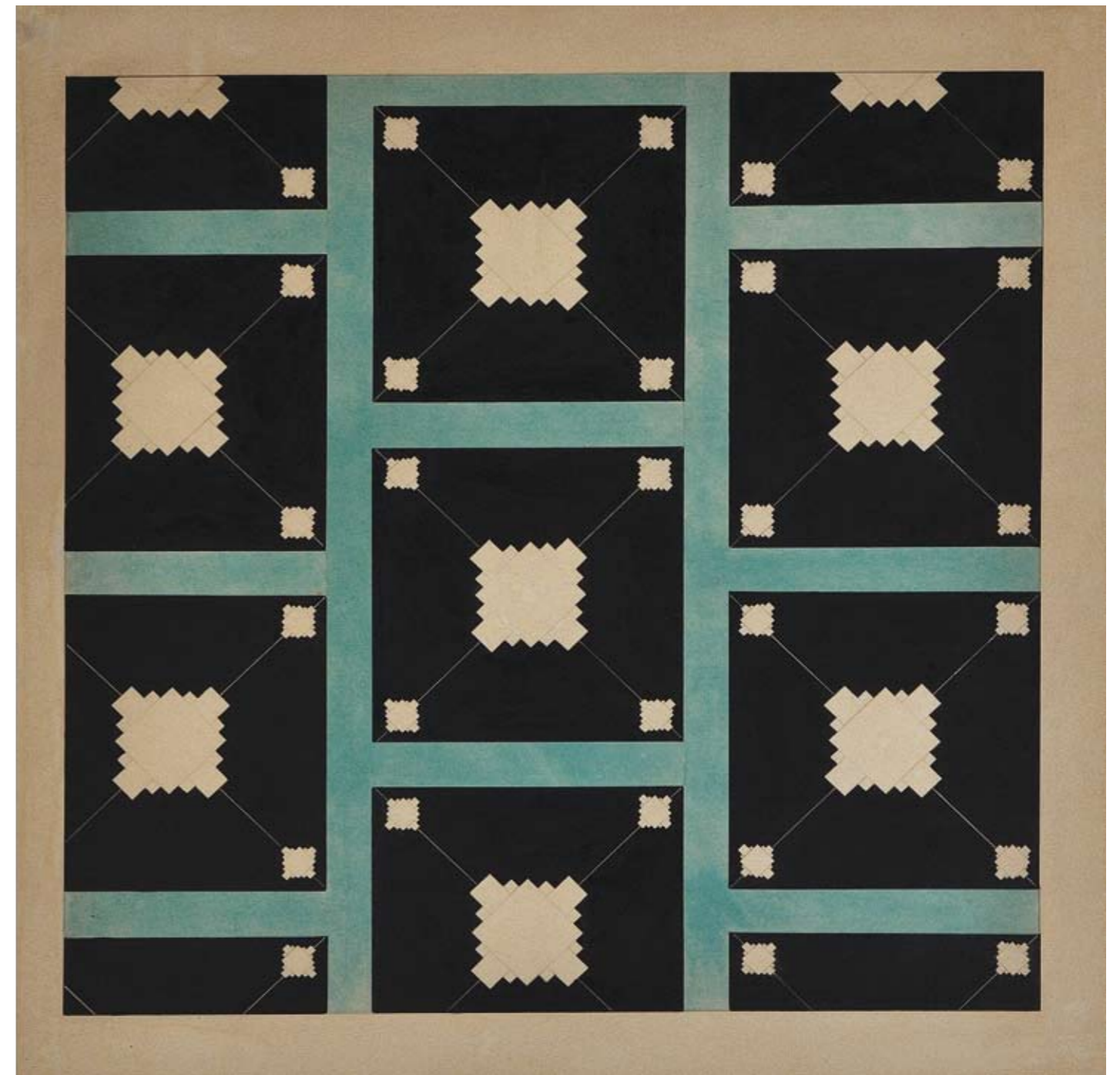
50 Три супрематические фигуры. 1927
Бумага верже, графитный карандаш, тушь. 13,8 × 21
Изображение очерчено

На обороте посередине нижнего края графитным
карандашом изображение стрелки вниз.
Надписи – слева вверху графитным карандашом: 3/73
ниже – синим карандашом: 6 (очерчено в круг)
по нижнему краю слева графитным карандашом: 1927



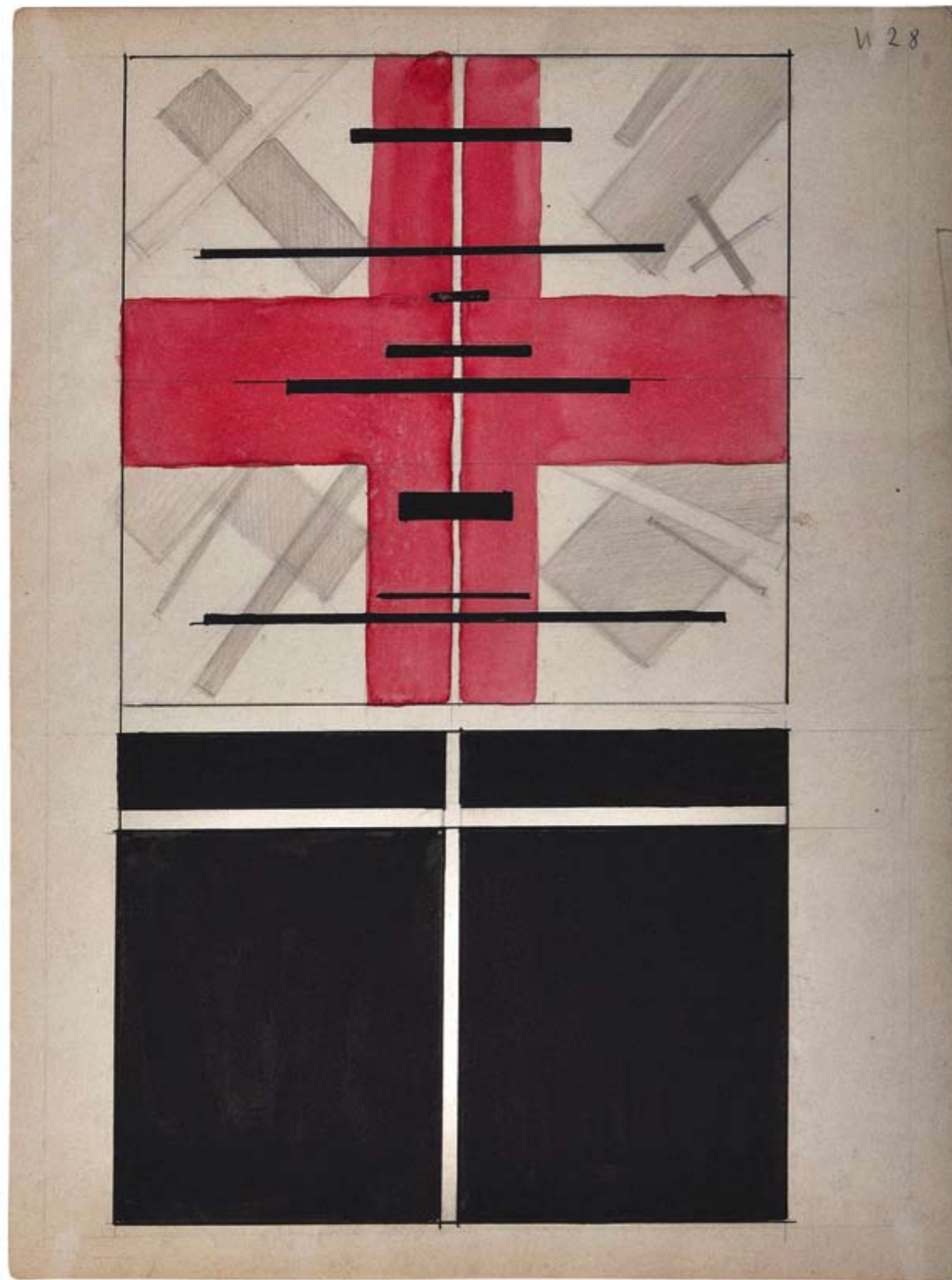
51 **Супрематическая композиция.** 1927
Бумага, графитный карандаш, гуашь. 15,3 × 26,5
Изображение очерчено

На обороте посередине верхнего края графитным карандашом изображение стрелки вверх.
Надписи – в левом верхнем углу графитным карандашом:
5/69 (перечеркнуто синим карандашом)
ниже синим карандашом: 56 (очерчено в круг)
в левом нижнем углу графитным карандашом: 1927



52 **Супрематический орнамент.** 1927–1928
Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель. 36,8 × 35,5

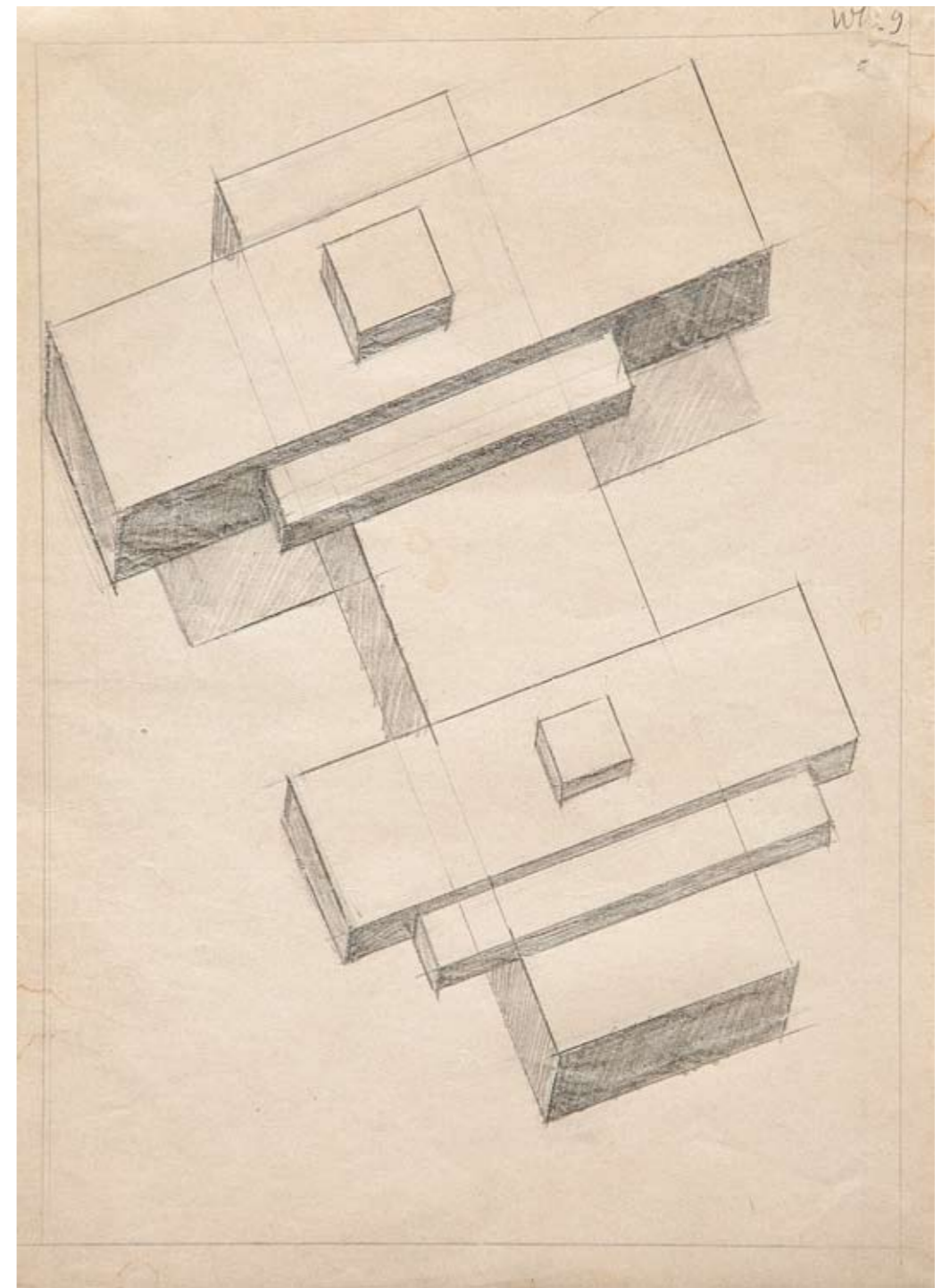
На обороте надписи – слева сверху графитным и синим карандашами: *kat. 77* (77 очерчено в круг)
графитным карандашом – в левом верхнем углу:
3 56 (зачеркнуто)
справа сверху: *вверх*
вдоль нижнего края посередине: 1927–28
посередине позднейшая посторонняя надпись



53 **Композиция с розовым крестом.** 1928
Бумага, графитный карандаш, тушь,
акварель. 31,5 × 22,8

Справа сверху графитным карандашом частично
утраченная подпись (?) и авторская дата: *И 28*
На обороте надписи – в левом верхнем углу синим
карандашом: *239* (зачеркнуто розовым карандашом)

розовым карандашом – слева сверху: *новый*
ниже: *252* (очерчено в круг)
внизу: *БЕРЕЧЬ – редкий* (слово *редкий* многократно
подчеркнуто)
внизу – справа графитным карандашом: *И.Г.Ч. 28*
слева черной шариковой ручкой: *I.G. TSCHASCHNIK 28*

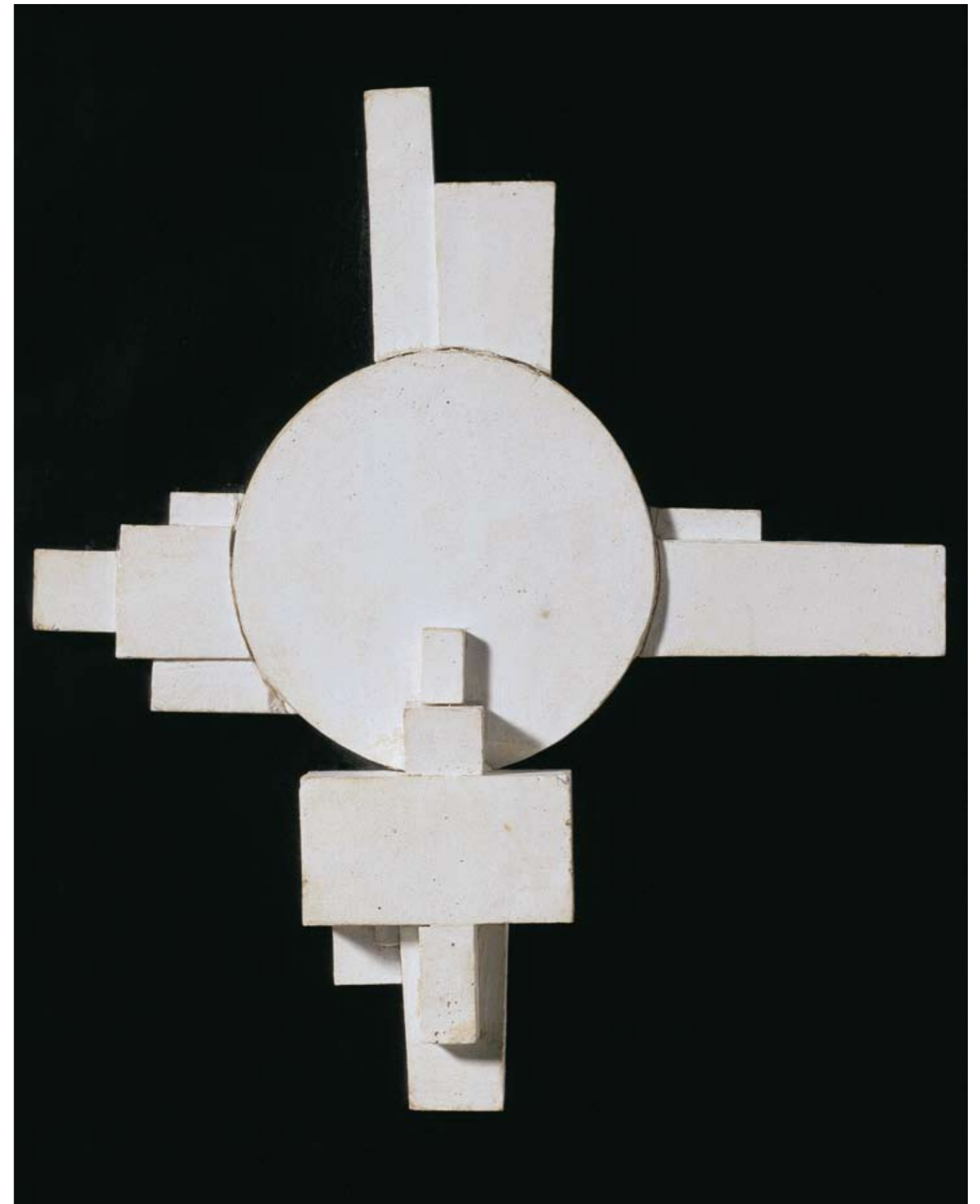


54 **Эскиз архитектора.** 1929
Бумага, графитный карандаш, тушь. 27,3 × 18,1
Изображение очерчено

Справа сверху подпись и авторская дата: *ИЧ 29*
На обороте надписи – справа внизу графитным
карандашом: *IV – ск ИГЧ (ИГЧ подчеркнуто)*
вдоль нижнего края графитным карандашом: *И.Г. Чашник*
слева внизу синим карандашом неразборчивая надпись

55 Супрематическая архитектурная модель.
Крест и круг. 1926
Гипс. 18,7 × 16,4 × 2,7

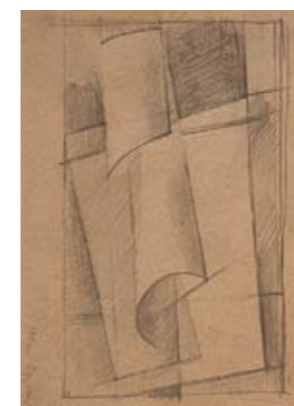
Собрания, владельцы. И.И. Чашник (до 1975), сын
И.Г. Чашника, Ленинград; Л.В. Нуссберг (до 1979), Москва,
Париж; Галерея Леонарда Хаттона (Leonard Hutton
Galleries), Нью-Йорк (до 1991); собрание С. Ротшильда,
Балтимор, США.
Поступление. Приобретено в 2008 в собрании
С. Ротшильда.



Николай Суетин: «Я хочу мощи человеческой у живописца»



1. Н.М. Суетин.
Начало 1920-х, Витебск



2. Н.М. Суетин. Кубистическая композиция. 1920

Е.Л. Шварц писал: «Любимым учеником Малевича был Суетин. Более молодые – не по возрасту, а по стажу ученическому – называли его полушутя: маэстро¹. Это воспоминание, зафиксировавшее особое положение Суетина в кругу учеников Малевича, относилось к эпохе начала 1930-х годов – времени, когда Суетин стал зрелым самостоятельным художником. Но уже с ранней поры ученичества точное понимание глубинных основ супрематизма в сочетании с природным дарованием предвещало Суетину роль ведущего мастера школы Малевича.

В Витебске, где состоялось его знакомство с Малевичем, Суетин оказался случайно. Родился он в 1897 году под Калугой (ст. Мятлевская) в семье начальника станции, имел дворянское происхождение. После окончания гимназии некоторое время проработал железнодорожным служащим, затем уехал в Петербург учиться в кадетском корпусе². Именно там, благодаря штатным урокам рисования, Суетин увлекся искусством: с удовольствием рисовал и ходил на выставки; из своих ранних пристрастий впоследствии называл Врубеля и Чюрлёниса³. В начале Первой мировой войны был мобилизован, недолго прослужил на Кавказе, а в 1915 году переехал в Витебск, куда расквартировали его полк.

В Витебске появилась возможность заняться рисованием: в 1918 году Суетин поступил в Народную художественную школу, а летом 1919 записался в мастерскую Л.М. Лисицкого (занятия начались в сентябре). Появление в Витебске осенью того же года Малевича определило дальнейшую творческую судьбу Суетина.

Он начал обучение с сезаннизма и кубизма и поначалу совершенно не был увлечен новаторским искусством, которое проповедовал Малевич: слишком далеко отстояли его художественные пристрастия от радикализма авангарда. Однако Малевич нашел способ заинтересовать и вовлечь талантливого студента в систему понятий авангардного искусства. Впоследствии, в 1926 году анализируя творческую эволюцию Суетина на занятиях в Гинхуке, он констатировал, что на первых порах ученик был под сильным влиянием Врубеля и Чюрлёниса, которое удалось пересилить сначала сезаннизмом. Далее пробудить интерес Суетина к кубизму получилось, отыскав в нем параллели с тем, что так увлекало молодого художника: «<...> воздействия Врубеля и Чюрляниса были притемнены при помощи вскрытия в кубизме тех же ощущений как бы мистических и космических. Через это постижение демонстрируемый был введен в живопись кубизма, в его реальный путь. Я повел работу методом насыщения кубизмом, устраняя все другие воздействия. Целый ряд вечеров мы проводили над рисованием <...>. Я был убежден тогда, что он никогда не вернется в кубизм, что обязательно он будет супрематистом»⁴.

Сохранившиеся карандашные наброски Суетина 1920 года демонстрируют процесс исследования спектра пластических возможностей разных стадий кубизма, отработку всевозможных кубистических приемов. В ряде кубистических работ заметно, что даже в большей степени, чем метод конструирования формы, его привлекает в кубизме задача построения пространства – то самое «мистическое, космическое ощущение», о котором упоминал Малевич. Динамичные формы, не имеющие четких очертаний, тающие контуры, нервный штрих – то интенсивный, то затухающий, растворяющиеся в фоне грани плоскостей создают эффект глубины, но не иллюзорной,



3. Н.М. Суе́тин. Кубистическая композиция. 1920



4. Н.М. Суе́тин. Беспредметная композиция. 1920



5. Н.М. Суе́тин. Черный квадрат. 1921–1922



6. Н.М. Суе́тин. Композиция с желтой полосой. 1921–1922

а художественно-условной, обозначающей пространственно-временной континуум. (Именно подобный подход подразумевал Ж. Брак: «Разложение на части служило мне для того, чтобы установить пространство и движение в пространстве, и я не мог ввести предмет до тех пор, пока я не создал пространства»⁵.)

В первые годы обучения у Малевича Суе́тин штудировал кубизм и супрематизм практически параллельно. О том, в какой мере соотносились эти занятия, свидетельствует запись в витебском дневнике Л.А. Юдина: «В Кубизме, не прочувствовав хорошо закона построения, мы думаем достигнуть большей остроты повторением форм, вместо остроты получается расслабленность и бессодержательность конструкции. То же и в супрематизме с бесконечным удлинением движущихся плоскостей»⁶.

Стремясь усвоить базовые принципы супрематизма, Суе́тин часто опирается на супрематические композиции Малевича, но ищет самостоятельную пластическую интерпретацию используемого мотива. В 1921–1922 он пишет «Черный квадрат», и это не повтор «Квадрата» учителя, а скорее экскурс к истокам супрематизма, апелляция к квадрату как к декларируемому Малевичем «нулю форм», формуле супрематической системы. О стремлении самостоятельно пройти логический путь супрематизма, вернувшись к его фундаментальным основам, свидетельствует и «Композиция с желтой полосой», выполненная в те же годы, – абсолютно оригинальная интерпретация «белого супрематизма» Малевича.

Суе́тин постоянно пробует, ищет, то неукоснительно следуя канонам супрематизма, то отходя от них и экспериментируя с колоритом и принципами построения композиции. Его работы отличает тонкое чувство цвета: он варьирует цветовые отношения, ищет изысканных сочетаний, выходящих за рамки традиционных супрематических гармоний. Уже первые опыты Суе́тина в супрематизме обнаруживают владение законами супрематической симметрии и динамики, виртуозность организации геометрических форм в безукоризненно выверенную конструкцию («Искусство – это пропорции», – однажды заметил он⁷).

Хотя Суе́тин не склонен к теоретизированию и не слишком увлечен схоластической философской теорией Малевича, истинное понимание супрематизма требует досконального знания умозрительных аргументов супрематической системы. Так же как и в случае с кубизмом, его привлекают именно те постулаты, которые провоцируют художественное переживание и могут дать импульс пластическим поискам. Формальное решение суе́тинских работ, основанное на точно продуманной архитектонике конструкции – балансе динамики и статики, равновесии цветового и пропорционального расположения фигур в композиции, – всегда безупречно. Однако первостепенным для него является создание художественного образа супрематического космоса; прежде всего он ориентируется на утверждение Малевича о природоестественной сущности супрематизма.

«В искусстве Супрематизма формы будут жить, как и все живые формы природы. <...> Каждая форма свободна и индивидуальна. Каждая форма есть мир»⁸. «Двигаются и рождаются формы»⁹, «Эстетическое действие не стоит, а вечно движется и участвует в новообразованиях форм»¹⁰, – писал Малевич в своих статьях-манифестах. В этих положениях дан ключ к пониманию супрематизма и заключено четкое наставление по конструированию супрематической композиции.

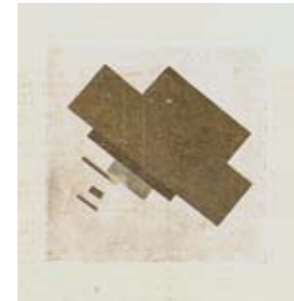
Воплощение идеи витальности форм, визуализации в супрематической композиции свершающегося «эстетического действия» становится одной из главных художественных задач Суе́тина. В его работах, как правило, отсутствует стремительность динамики форм, характерная для произведений Чашника, внешняя статичность подразумевает не состояние абсолютного покоя, а обретенное равновесие, движение с постоянной скоростью и силой, бесконечное и равномерное. («Удивительно, чем покойнее вид плоскости на холсте, тем сильнее пропускается ток динамики самого движения. Росток из семени, говорят ученые, движется с такой скоростью, что не может сравниться ничему в мире, но мы этого не видим и не ощущаем...», – утверждал Малевич¹¹.)

В «Супрематической композиции с черным прямоугольником» контраст масштабов основного монолита и отлетающих от него в замедленном парении элементов создает ощущение беспредельности космоса, непрерывности рождения новых комбинаций супрематических фигур; цвет выступает как форма энергии, преобразующее начало.

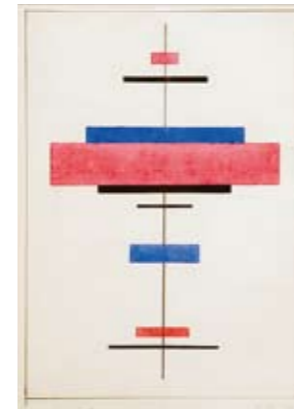
В работе использована пластическая конструкция, сделавшаяся лейтмотивом суе́тинского супрематизма, – супрематический монолит, составленный из вытяну-



7. Н.М. Суе́тин. Супрематическая композиция с черным прямоугольником. Около 1922



9. К.С. Малевич. Автомобиль и дама. Красочные массы в 4-м измерении. 1915. Фотография из Альманаха «Уновис № 1»



10. Н.М. Суе́тин. Супрематическая композиция. 1929



8. Занятия в мастерской Уновиса (у доски К.С. Малевич, на первом плане на табурете сидит Н.М. Суе́тин; крайний справа стоит И.Г. Чашник). 1921, Витебск

тых прямоугольников. Эталонотипологии взаимоотношений супрематических элементов в подобной конструкции служила картина Малевича «Автомобиль и дама. Красочные массы в 4-м измерении» (1915), которая наряду с главными формами супрематизма – квадратом, кругом и крестом – обрела статус супрематического знака¹². В основе построения супрематического монолита лежал принцип архитектурного сцепления элементов – взаимоприлегания, взаимопроникновения, наложения друг на друга вытянутых прямоугольников, бесконечного варьирования их масштабных и пространственных отношений.

Пластический потенциал «Автомобиля и дамы» получает дальнейшее развитие при помощи введения в композицию не воображаемой, а изображенной оси, что придает конструкции уже явную крестообразную форму и ставит акцент на проблеме «супрематической симметрии». Визуализированное осевое сечение используется как художественный прием, призванный выявить специфику супрематического пространства. Ось трансформируется в вытянутый прямоугольник, прорезающий монолит под прямым углом, или супрематическую диагональную прямую, на которую как бы нанизаны поставленные параллельно прямоугольники. Неизменным остается принцип сопряжения параллельных прямоугольных плоскостей в супрематический монолит.

На фотографии мастерской Уновиса запечатлен Малевич, выполняющий мелом на доске учебный рисунок, который воспроизводит пластическую форму «Автомобиля и дамы». Супрематическая фигура симметрично рассечена осевой линией, служащей одновременно и стержнем, и осью координат; объектом обсуждения, видимо, является энергетика отношений взаимоприлегающих форм.

Суе́тин часто обращается к этому мотиву и в ранних витебских работах, и в конце 1920-х годов, используя его не только в станковой графике, но и в качестве модуля для орнаментов. Однако, осваивая супрематизм, эксплуатируя уже отработанные Малевичем пластические ходы, он развивает и интерпретирует их по-своему; в его работах оригинальность трактовки супрематической системы соединяется с безукоризненным следованием ее внутренним принципам. Но именно внутренним, которые он понимает значительно шире, нежели диктует малевичевская система. Другой ученик Малевича – К.И. Рождественский, познакомившийся с Суе́тиным в Петрограде, – характеризует его, основываясь на воспоминаниях уновисцев: «Еще в Витебске [Суе́тин. – Т.Г.] отличался тем, что все, что нужно после объяснения педагога сделать, – делал, но совсем не так, как объясняли, а все по-своему, и в то же время – правильно»¹³.

Если Чашник модернизирует супрематизм, действуя по его правилам, ищет новые формальные приемы, новые эффекты, опираясь на его системные признаки,



11. Н.М. Суетин. Супрематическая динамика. 1921

Photo: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c008703



12. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция. Около 1927



13. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция. 1927



14. Н.М. Суетин. Кубофутуристическая композиция. 1924

и подчиняет этой задаче теорию и практику (о его работах Юдин как-то заметил: «Сильные, но Америк не открывают»¹⁵), то Суетин стремится к сугубо индивидуальному прочтению, часто выходя за рамки супрематического канона. В его творчестве органично соединяются две линии – супрематизм как таковой (в архитектуре, дизайне и исследовательской деятельности – изучении процессов и законов пластического формообразования, эволюции супрематизма) и поиск хотя и близкого супрематизму, но автономного варианта беспредметной системы.

В 1922 Суетин записывает в дневнике: «Супрематизм – отвлеченность. Он есть небывалое и колоссальное в мысли, но вышедшее из эпохи. В нем нет земли, и хочется человеческого»¹⁵. Космичность супрематической доктрины одновременно и притягивает учеников Малевича, ценящих возможность прикосновения к «колоссальному», и рождает осознание некоей непреодолимой дистанции, недостижимости эстетического и философского образа совершенства, заложенного в супрематической модели вселенной. Тогда же, в 1922, Суетин пишет: «Я хочу мощи человеческого у живописца. Хочу ощутить импульс своего человеческого мяса. Хочу быть на земле и с мощью ея»¹⁶. Это высказывание формулирует потребность внести в идеальный мир супрематизма индивидуальное выражение «чувства бытия»¹⁷, противоположное супрематическому чувству космоса.

Собственная версия зарождается еще в 1921 году в серии работ с названием «Супрематическая динамика», напоминающих аэросъемку архитектурных сооружений населенных пунктов или изображения космических аппаратов в межпланетном пространстве¹⁸; в них Суетин использует пластический мотив ряда рисунков Малевича конца 1910-х, но интерпретирует его по-своему. В отличие от Малевича, помещающего сложные геометрические структуры в безбрежное пространство космоса, он увеличивает масштаб изображения, укрупняет элементы, приближая их к зрителю, и предельно сокращает поле фона: внимание фокусируется на самой конструкции, ее архитектонике и динамическом напряжении.

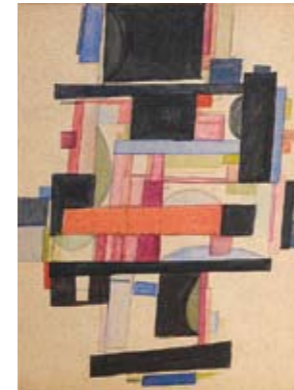
Аналогичный прием он часто применяет и в чисто супрематических поздних композициях, предназначенных большей частью для оформительских целей. Специфической особенностью этих работ, основанных на концепции «супрематического монолита», становится равновесие и симметрия, делающие композицию на первый взгляд неподвижной; однако внешняя статика призвана выявить внутреннюю энергию форм, словно зависших в безвоздушном пространстве.

В 1924 году Суетин возвращается к штудированию кубизма. С одной стороны, это происходит в рамках занятий Формально-теоретического отдела в Гинхуке. С другой стороны, в повторном обращении к кубизму для Суетина раскрываются возможности открыть иной подход к беспредметности. Его кубистические рисунки этого времени совсем не похожи на ученические наброски 1920 года, когда предметом изучения был кубизм как таковой. В работах 1924 года Суетин не только увереннее и мастеровитей, он уже точно знает, что именно интересует его в кубизме – выявление геометрических плоскостей, объемов, соотношения конструкции с пространством.

В том же 1924 он выполняет серию аналитических рисунков, объединенных одним пластическим сюжетом: беспредметные структуры, составленные из выпуклых объемов, похожих на половинки металлических труб разного диаметра (Аналитический рисунок. Кат. № 9). В этих рисунках сохранен кубистический принцип построения пространства и конструкции, но несомненно также апелляция и к крестьянскому циклу Малевича 1912 года с его «металлизированными» фигурами, и к аналогичным работам Ф. Леже. Являясь частью исследований Формально-теоретического отдела (в дневнике Юдина также зафиксированы поиски «металлического состояния цвета в кубизме», «плотности формы и соотношений ее»¹⁹), «металлические» эксперименты увлекают Суетина и как материал для сугубо личных выводов.

В 1924 на одном из рисунков этой серии он излагает свое художественное кредо:

«ни беспредметность
ни предмет.
что?
я отвечаю X (икс)
это значит сумма моей живописной мысли
на мир и значит
ответ на вопрос осознания
современности <...>
Никакая система не связывает меня, ибо я бессистемен <...>



15. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция. 1924–1925



16. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция. 1928–1929



17. Н.М. Суетин. Эскиз супрематической росписи тарелки. 1922–1923

Разумно логической предпосылкой можно доказать всякую систему, но я алогичен и потому преодолеваю системы кубизма, футуризма и супрематизма <...>».

На протяжении второй половины 1920-х годов Суетин экспериментирует с беспредметностью, фактически изобретая на основе супрематизма индивидуальное направление в геометрической абстракции. Среди подобных опытов и цветная акварель, изображающая подвижную сложную геометрическую конструкцию, и акварели, близкие стилистике ар-деко.

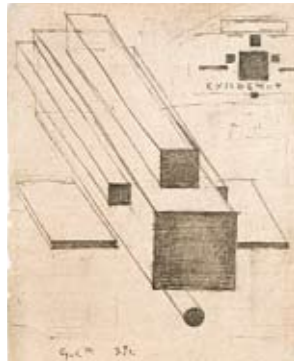
В подобных композициях Суетин словно демонстративно освобождается от супрематической системы, практически растворяя свою версию супрематизма в общих законах геометрической абстракции. Собственно от супрематизма остается совсем немного – лишь легкое воспоминание о первоначальном импульсе: супрематические фигуры, «вмонтированные» в сложные цветные структуры, и структурные построения «Супрематических динамик» 1921 года. Пропадает и то «колоссальное», «неземное», от которого так стремился отойти Суетин: бесконечность супрематического пространства замещается принципом декоративной ритмической организации цветоформ на плоскости.

Но, как уже говорилось, супрематизм не исчезает из сферы творческих интересов Суетина, переместившись в область дизайна и архитектуры. Одним из главных направлений его деятельности становится фарфор; посуда, выполненная по эскизам Суетина, делается классикой супрематического декоративно-прикладного искусства, а Суетин – одним из ведущих мастеров советского фарфора.

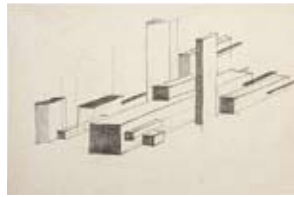
О работе Суетина над росписью фарфора дает представление эскиз тарелки с голубым бортом, в котором максимально использованы возможности супрематического многоцветия. Широкий ярко-голубой борт, обрамляющий супрематическую композицию, лишает эскиз канонической строгости супрематизма и усиливает декоративный эффект. Эта праздничная яркость несколько утрачена в готовом изделии: вместо голубого использован темно-синий (роспись Суетин наносил на старую тарелку с уже существующим кобальтовым бортом), а из самой композиции практически убран красный цвет и ряд мелких геометрических фигур; в результате тарелка получилась строже и контрастней, чем эскиз.



18. Тарелка с кобальтовым бортом «Треугольник и круг». Автор росписи Н.М. Суетин. 1923



19. Н.М. Суетин. Супремат. 1927



20. Н.М. Суетин. Супрематический город. Около 1928



21. Н.М. Суетин. Композиция. Декоративный проект. 1927–1930



22. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция с черным и зеленым. 1925



23. Н.М. Суетин. Проект декоративной росписи. 1932

Черно-бело-красная супрематическая композиция (Супрематическая композиция. 1922–1923. Кат. № 7), по типологии близкая ранним оформительским витебским работам, также, по-видимому, предназначена для фарфора. Суетин часто использует в росписи фарфора мотивы своих станковых работ 1920–1922, но это не просто механическое перенесение на посуду прежних композиций. В фарфоре супрематизм обретает новую жизнь, подчиняясь законам криволинейных поверхностей, концепции сервисного ансамбля.

С 1923 года Суетин становится одним из самых активных помощников Малевича в работе над архитектонами, участвуя в процессе изготовления архитектурных моделей Малевича и проектируя собственные. В 1925 он принимает руководство отделом материальной культуры (замещая уехавшего в Киев Татлина) и превращает его в «лабораторию супрематического ордера», которая развивает архитектурную концепцию супрематизма и «вытекающий отсюда полный ансамбль современного стиля, а также его применение в жизне-быте», как гласил составленный Суетиным план работы отдела на 1926–1927 годы²⁰.

В графических эскизах архитектонов отрабатываются общие принципы соразмерности, равновесия, динамики контрастно окрашенных и спаянных в монолиты параллелепипедов; Суетина увлекает задача произвольного соотношения света и тени супрематических объемов. Он записывает: «Давая ту или иную освещаемость супрематической объемной форме, постоянно видишь, что свет и тень здесь присутствуют в какой-то зависимости друг от друга. Причем их зависимость иная, чем при восприятии в мире объектов. Свет и тень становятся не элементами света в картине, а теми средствами, которые открывают нам другую природу ощущения мира вне световых качеств. Таким образом свет и тень теряют свой смысл и являются лишь способом через зрительную природу глаза почувствовать иными нашими возможностями мир»²¹.

Среди подобных рисунков есть и просто пластические упражнения, и эскизы моделей как таковых, и попытки связать отдельные модули в архитектурный ансамбль. Так, в конце 1920-х годов Суетин создает архитектурный образ «Супрематического города», где вертикальные и горизонтальные объемные формы сведены в единое целое городского массива.

Одновременно с этим он много работает в дизайне. Опираясь на системные особенности супрематизма, Суетин разрабатывает два аспекта его декоративных возможностей – оперирование «модульным» супрематическим элементом и создание универсальных декоративных композиций, которые могут найти применение в любых областях дизайна.

В первом случае он вычлняет из станковых супрематических композиций отдельные фрагменты, наделяя их функцией самостоятельного мотива и превращая в пластические модули, используемые в основном в раппортных рисунках для текстиля и фарфора (Декоративная композиция. 1926. Кат. № 12).

Но если в полиграфии, фарфоре и текстиле суетинский супрематизм почти не выходит за рамки общегрупповой (условно назовем ее – уновисской) концепции, то в других областях дизайна Суетин гораздо более свободен от диктата супрематического канона. В течение конца 1920-х – начала 1930-х он создает универсальные декоративные проекты, которые могут быть использованы в оформлении любых плоских поверхностей: стен, столешниц, портсигаров, пудрениц.

Это уже не супрематизм в чистом виде, вернее, не малевичевский супрематизм. О супрематической системе напоминает лишь идея цветных геометрических плоскостей; композиции часто центрированы и симметричны. Суетин вводит цвета и цветовые сочетания, несвойственные супрематизму: одним из его излюбленных цветовых решений становится соединение зеленого с черным. (О том, насколько важной представлялась ему эта находка, свидетельствуют слова Малевича, произнесенные в Гинхуке во время обсуждения работ Суетина: «<...> это был замечательный вечер, когда ко мне пришел наблюдаемый и стал говорить о зеленых тонах»²².)

В некоторых декоративных работах начала 1930-х Суетин оказывается ближе к неопластицизму – это ассиметричные геометрические структуры, составленные из ритмически уравнивающих друг друга цветных плоскостей. Этот прием Суетин часто использует, экспериментируя с оформлением мебели; но если композиции для пудрениц и портсигаров ограничены одной поверхностью, то, например, в эскизе стула разноцветные плоскости располагаются на всех его гранях. Принцип «динамической симметрии», выявленный Суетиным в качестве основы супрематического ор-



24. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция. Около 1930



25. К.С. Малевич. На сенокосе. 1929



26. Н.М. Суетин. Женщина с пилой. 1920-е



27. Н.М. Суетин. Женщина с черной пилой. 1928–1929

дера, реализуется в точно продуманной игре цвета – балансе цветовых комбинаций на вертикальных и горизонтальных плоскостях.

В 1927 году в поисках новой предметности Малевич обращается к уже освоенным им в 1910-х деревенским, крестьянским сюжетам, переосмысливая свою прошлую живопись с позиций супрематизма. Вслед за учителем, опираясь на его постсупрематизм и собственные аналитические эксперименты середины 1920-х годов, над фигуративной живописью начинает работать Суетин.

Для супрематиста Суетина переход к постсупрематической живописи естественен. К этому моменту внутренне он уже готов к предметности, удовлетворившей бы его потребность внести в художественный акт чувственное восприятие мира. В 1926 году он записал в дневнике: «<...> как только мой взгляд падает на небольшой куст или дерево, покрытое листьями, во мне начинает загораться живопись. <...> Живописи свойственна темпераментность, тепло, то же свойственно и лиственности»²³. В этом замечании любопытно не только признание в творческом импульсе, который беспредметник Суетин получает от предметного мира природы. Запись посвящена сравнению лиственного леса и хвойного. И если лиственные деревья интерпретируются им как повод для художественного переживания, то хвойным отводится роль некоего воплощения схематизма: «Сосновый лес – не чужд ли он живописцу? <...> очевидно, что сосна действует так же, как поставленная дощечка (плоскость)»²⁴. Слова о плоскости выдают творческую рефлексию Суетина. Его живописному темпераменту явно недостает этих земных, конкретных переживаний и впечатлений, которых он не может найти в супрематизме, но видит в окружающей натуре.

Малевич же предлагает чрезвычайно точно найденную художественную систему, которая синтезирует новации супрематизма – его геометризизм, концепцию пространства, палитру, философию – с предметным видением мира.

В фигуративных работах Суетина бесспорно сильное воздействие малевичевского искусства; но, как и в супрематизме, постепенно он находит индивидуальные решения. Если Малевич в силу разных обстоятельств реконструирует свой «кубо-примитивизм»²⁵, стилизуя и имитируя собственные живописно-пластические приемы 1910-х годов, то Суетин не связан никакими обязательствами: он берет от малевичевской системы те принципы, которые помогают ему обрести необходимую меру условности в художественной интерпретации предмета. Его «крестьянки» более схематичны, плоскостны, к «жестяной» трактовке объема, столь важной для Малевича в работах этого типа, Суетин прибегает очень избирательно, сочетая ее даже в пределах построения одной фигуры с условными геометризованными формами.

В работах этого периода отчетливо проявляется стремление Суетина внедрить супрематическую пластику, не растворив ее в предметности, а, напротив, выявив отдельные геометрические элементы – черные трапеции, прямоугольники и овалы. Мотив овала (как ракурса круга, движущегося в пространстве) появился в рисунках Малевича в 1916–1917 годах, затем переместился в постсупрематизм, приняв на себя функции условного изображения лица-лика. Суетин также активно использует этот мотив, строя композицию на ритмических повторах черных овалов лиц и рук.

Диапазон пластических решений суетинского крестьянского цикла колеблется в градациях разных соотношений предметности и беспредметности. Во многих работах геометрические формы складываются в подобие супрематической композиции и дают только намек на очертания фигуры. В некоторых композициях его увлекает задача комбинирования приемов разных художественных систем.

В «Крестьянке» (1929), созданной по мотивам кубистической «Головы крестьянской девушки» (1912–1913) Малевича, кубизм не просто сплавлен с супрематизмом и постсупрематизмом – похоже на то, что этот синтез носит декларативный характер, демонстрируя последовательную преемственность пластических приемов построения формы и пространства.

В крестьянском цикле Суетина, так же как и у Малевича, очевидна апелляция к иконному искусству. Однако можно предположить, что ее мотивация у Суетина несколько иная и лишь отчасти отражает влияние вкусов и манеры учителя. Малевич опирается на иконную традицию еще в 1910-е годы, его интерес закономерен для художественного мышления неопримитивизма, в русле которого он работает в то время. Суетин же обращается к иконе на фоне занятий супрематизмом – это скорее эксперимент по совмещению двух совпадающих в некоторых художественных установках систем. Эстетику иконы и супрематической картины сближают лаконизм пластического выражения, каноничность, наполненность духовно-философским



28. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция с шестью овалами. Вариант. 1927



30. Н.М. Суетин. Эскиз росписи фарфора. 1927



31. Н.М. Суетин. Богоматерь с Младенцем. 1927



32. Н.М. Суетин Крестьянка. Эскиз картины. Около 1929



29. Н.М. Суетин с вазой «Овал». 1933

содержанием. По всей вероятности, взаимоотношения Суетина с миром древнерусской живописи строятся на стремлении овладеть универсальной формулой пластической гармонии, найти и переосмыслить ее проявления в другой эстетической системе.

В отличие от Малевича, в чьих «крестьянских» работах древнерусская живопись преломляется наряду с другими художественными импульсами неопримитивизма, Суетин, возможно, более откровенен в своих пластических цитатах; он осознанно создает тип «супрематической иконы», ориентируясь на богородичные образы и заимствовав из них абрис фигуры, характерный наклон головы, иногда – целиком композицию Богоматери с Младенцем.

Эксперименты с постсупрематической предметностью отзываются в работе над фарфором: в роспись многих сервизов Суетин переносит сюжеты и мотивы своей фигуративной живописи. Станковое искусство оказывает влияние не только на декор: излюбленный им в конце 1920-х годов пластический мотив овала как условного изображения головы, лица используется в построении формы чайника, а в 1930-х – нескольких вариантов вазы.

Новая фигуративность целиком поглощает Суетина и не оставляет места беспредметности в живописи. Однако его по-прежнему увлекает проблема разработки супрематического стиля (а может быть, вернее будет сказать – геометрического стиля на основе супрематизма); в графических работах конца 1920-х – начала 1930-х трудно провести границу между прикладными и станковыми задачами. В этой области фактически он остается единственным супрематистом – Чашник умирает, а Малевич за исключением архитектурных проектов больше не возвращается к супрематизму, занимаясь фигуративной живописью.

После смерти Малевича в 1935 основной сферой деятельности Суетина становится дизайн – фарфор и оформление выставок²⁶. Тоталитарная идеология 1930-х годов, не позволявшая претворять авангардные художественные идеи, сделала это поприще наиболее приемлемым вариантом компромисса для многих мастеров; не избежал подобной участи и Суетин. Дальнейшее развитие линии школы Малевича стало невозможным, и так же утратили смысл надежды на собственные художественные открытия. Но в оформительской практике Суетина еще долго звучали отголоски супрематического ордера, а в станковом искусстве угадывались приемы, подсказанные постсупрематизмом Малевича.

1 Шварц Е.Л. Телефонная книжка. М., 1997. С. 266.

2 В кадетский корпус можно было поступить вольноопределяющимся после гимназии.

3 Ракин 1998. С. 8.

4 Протокол № 1 Межотдельского собрания сотрудников Государственного Института Художественной культуры по критике и обсуждению работ всех отделов 16 июня 1926 года // Малевич о себе. Т. 1. С. 512.

5 Цит. по: Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 121.

6 Карасик И.Н. Лев Александрович Юдин // В круге Малевича. С. 222.

7 Кондратьев П.М. О теории Малевича и новом прибавочном элементе // Малевич о себе. Т. 2. С. 399.

8 Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // Малевич 1995. С. 53.

9 Там же. С. 38.

10 Малевич К.С. О новых системах в искусстве // Малевич 1995. С. 155.

11 Малевич К.С. Письма к М.В. Матюшину / Публик. Е. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома, 1974. М., 1976. С. 192.

12 Об этом подробнее см.: Горячева Т.В. Картина Малевича «Автомобиль и дама. Красочные массы в 4-м измерении». Рождение знака // Русский авангард. Проблемы репрезентации и интерпретации: Сборник по материалам конференции. СПб.: Palace Editions, 2001.

13 Рождественский К.И. Гинхук // Малевич о себе. Т. 2. С. 290.

14 Юдин Л.А. Дневники. 1921–1922. ОР ГРМ. Ф. 205. Д. 1. Запись от 5 января 1922.

15 Цит. по: Козырева Н. Николай Михайлович Суетин // В круге Малевича. С. 140.

16 Там же.

17 Там же.

18 О «супрематических телах», образующих новые спутники Земли, Малевич писал в трактате «Супрематизм. 34 рисунка» (Витебск, 1920).

19 Баснер Е. Живопись Малевича из собрания Русского музея (Проблемы творческой эволюции художника) // Казимир Малевич в Русском музее. СПб., 2000. С. 418.

20 В круге Малевича. С. 149.

21 Цит. по: Ракин 1998. С. 143–144.

22 Протокол № 1 Межотдельского собрания сотрудников Государственного Института Художественной культуры по критике и обсуждению работ всех отделов 16 июня 1926 года // Малевич о себе. Т. 1. С. 512.

23 Малевич о себе. Т. 1. С. 128, 131.

24 Там же.

25 Об этом см.: Баснер Е. Указ. соч.

26 Подробнее о жизни и творчестве Н.М. Суетина см.: Ракин 1998; Nikolai Suetin. СПб., 2008; Горячева Т.В. Николай Суетин. М., 2010.

Все графические произведения имеют общее происхождение и историю поступления в SEPHEROT Foundation (другое происхождение указано в описаниях произведений):

Собрания, владельцы. А.А. Лепорская (до 1972–1974*), Ленинград;
Л.В. Нуссберг (до 2005), СССР, США; галерея Гари Татинцяна, Москва.

Поступление. Приобретено в 2007 у галереи Гари Татинцяна.

Позднейшие надписи посторонних лиц на обороте не воспроизводятся.

Большая часть графических произведений были отреставрированы в период 2011–2012 гг.

Реставрационные работы: Александра Сбежнева и Алена Торгашова под руководством Валерия Силаева.

** Отбор произведений и передача новому владельцу происходили в течение двух лет.*

Точную дату поступления каждой работы в собрание Нуссберга установить невозможно.

- 1 Женщина с черной пилой. 1928–1929
Дерево, масло. 102 × 62

Собрания, владельцы. А.А. Лепорская, Ленинград
(до 1972); Собрание Мартина Медака, Лос-Анджелес
(до 1996); Галерея Леонарда Хаттона (Leonard Hutton
Gallery), Нью-Йорк (до 2003); Собрание Мориса Пинто
(Morris Pinto), Нью-Йорк (до 2005); галерея Гари
Татинцяна, Москва.

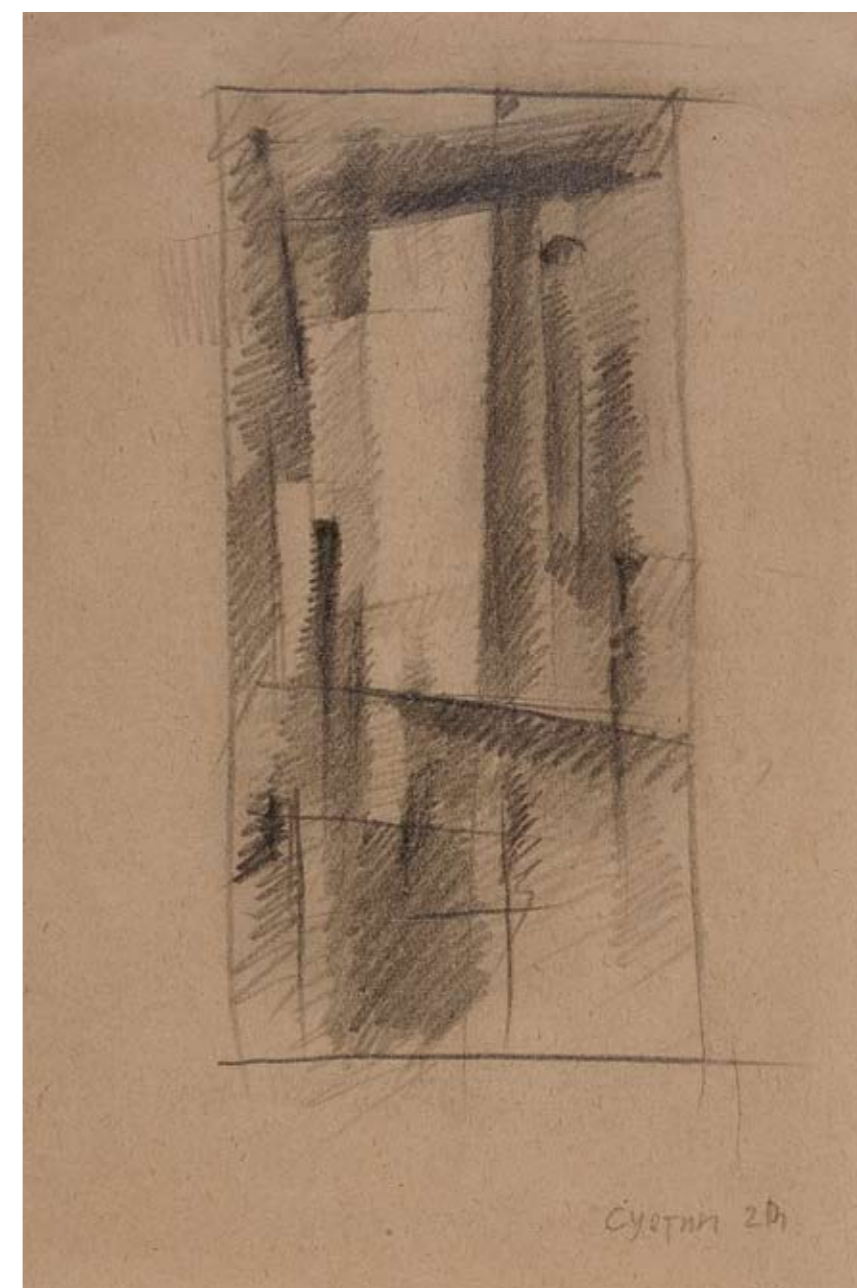
Поступление. Приобретено в 2007 у галереи
Гари Татинцяна.





2 Кубистическая композиция. 1920
Бумага, графитный карандаш. 20 × 14,5
Изображение очерчено

Вдоль левого края внизу графитным карандашом
авторская дата и подпись: 1920 г Суетин

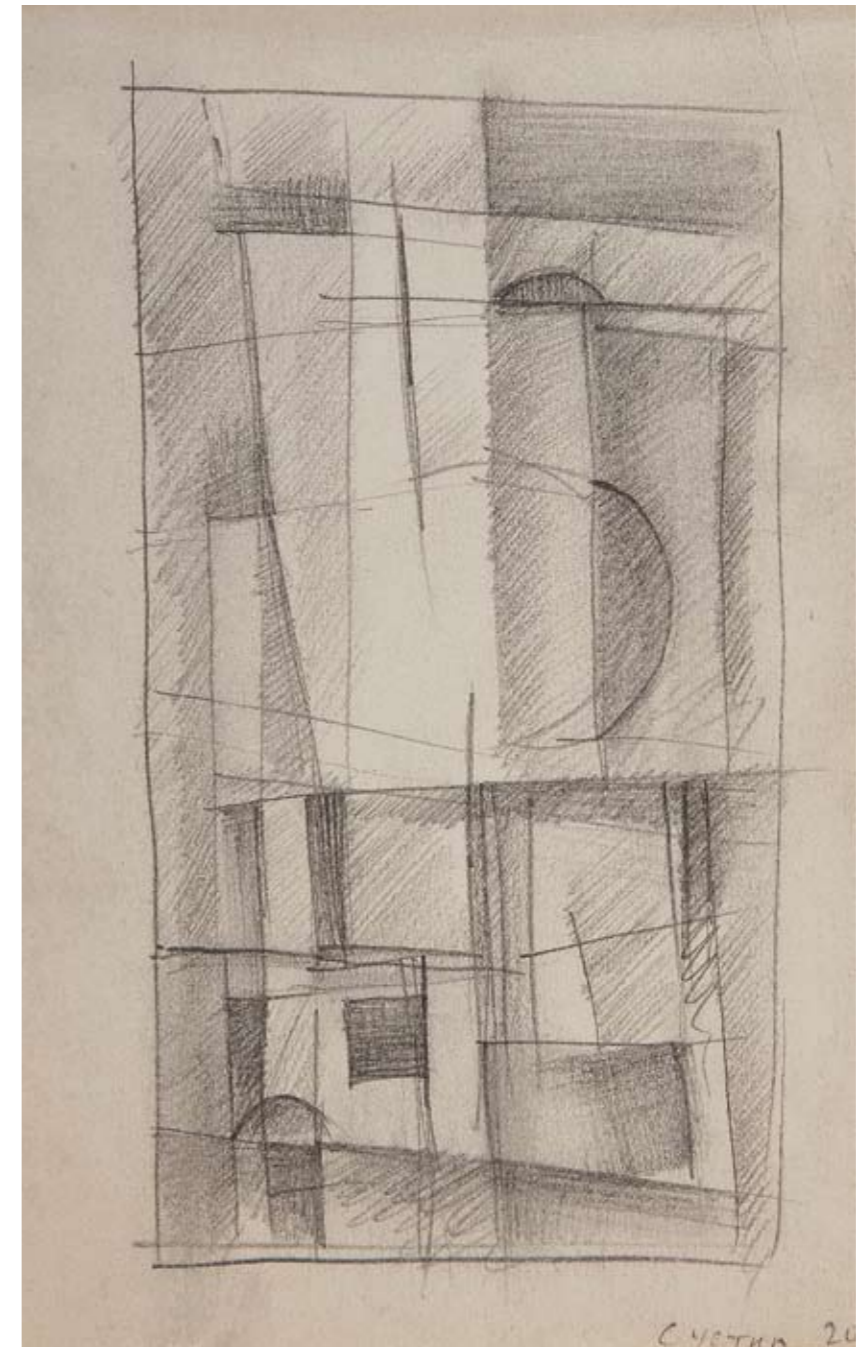


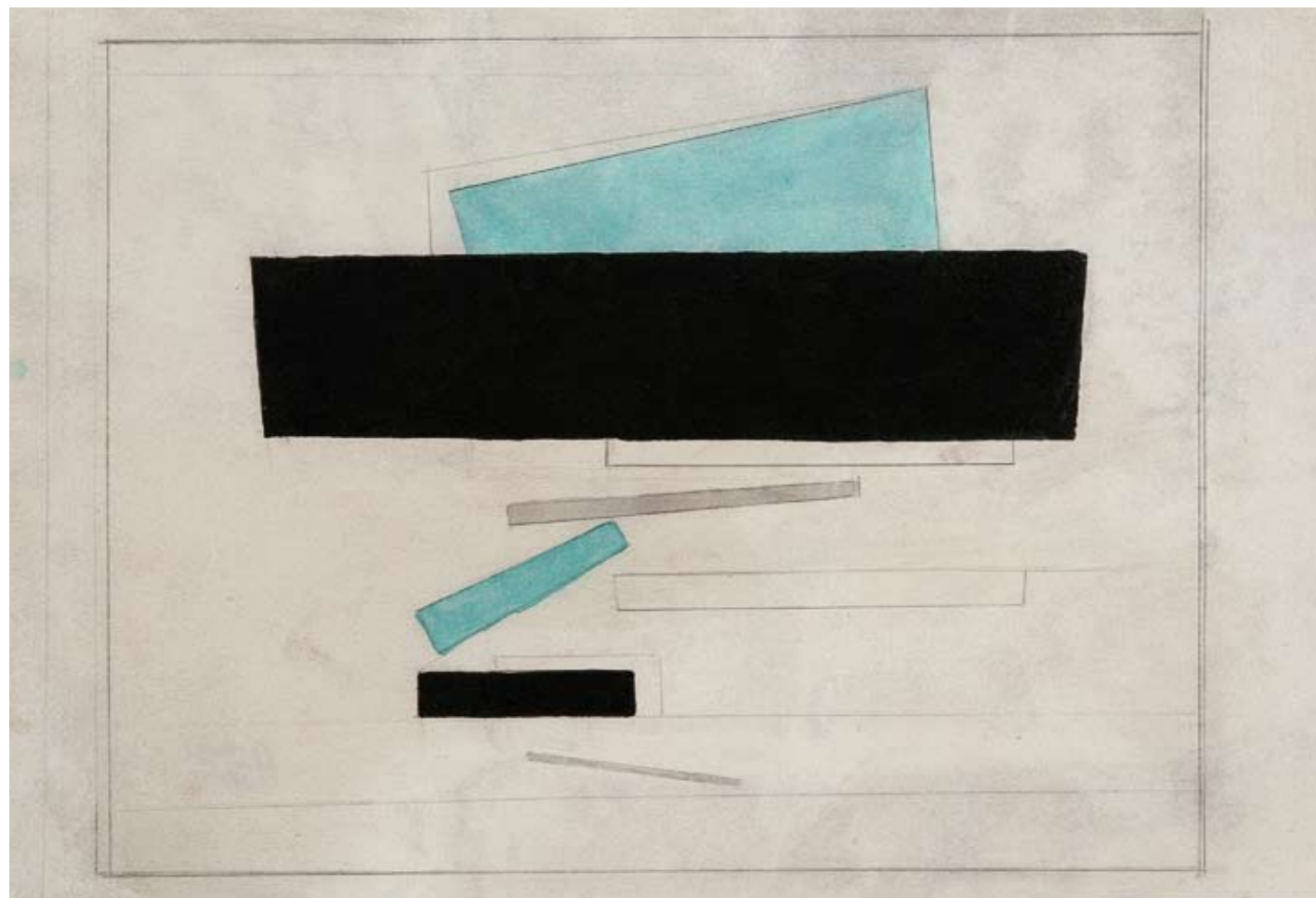
3 Кубистическая композиция. 1920
Бумага на картоне, графитный
карандаш. 16,9 × 11,4
Изображение очерчено

Справа внизу графитным карандашом подпись
и авторская дата: Суетин 20 г

- 4 **Беспредметная композиция.** 1920
Бумага, графитный карандаш. 18,6 × 11,8
Изображение очерчено

В правом нижнем углу графитным карандашом подпись
и авторская дата: *Суетин 20 г*
На обороте надписи – в левом верхнем углу синим
карандашом: VII (очерчено в круг)
слева графитным карандашом – вверху: *N.M. Suetin*
ниже: *kat. AB* (AB очерчено в квадрат)
внизу: *Н.М. СУЕТИН 1920*
вдоль правого края синими чернилами позднейшая
посторонняя надпись





5 Супрематическая композиция с черным прямоугольником. Около 1922
Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель. 17,9 × 26,1
Изображение очерчено

В правом верхнем углу графитным карандашом росчерк и надпись: 22

На обороте надписи – справа сверху графитным карандашом: *N. Suetin 22*
слева сверху синим карандашом: 112 (очерчено в круг; зачеркнуто красным карандашом)
в правом нижнем углу синей шариковой ручкой: *Ca. 1922*
вдоль нижнего края графитным карандашом:
Супрематист Н.М. Суетин, середина 20х
вверху посередине красным карандашом позднейшие посторонние надписи

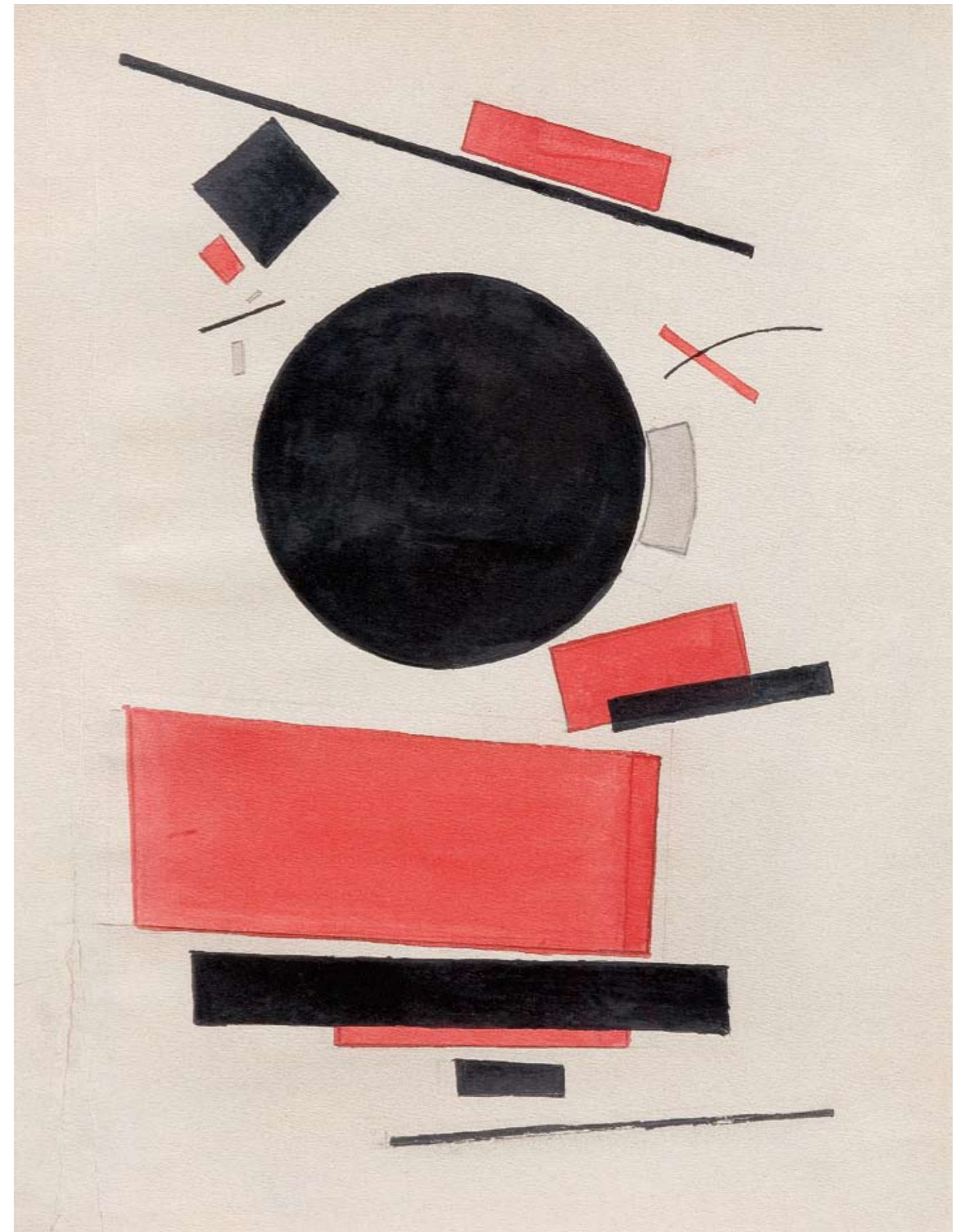


6 Эскиз супрематической росписи тарелки. 1922–1923
Бумага, графитный карандаш, акварель. 31,2 × 22,7

В правом нижнем углу графитным карандашом подпись и авторская дата: *Суетин 22 г.*

7 Супрематическая композиция. 1922–1923
Бумага, графитный карандаш, тушь,
акварель. 29,6 × 23

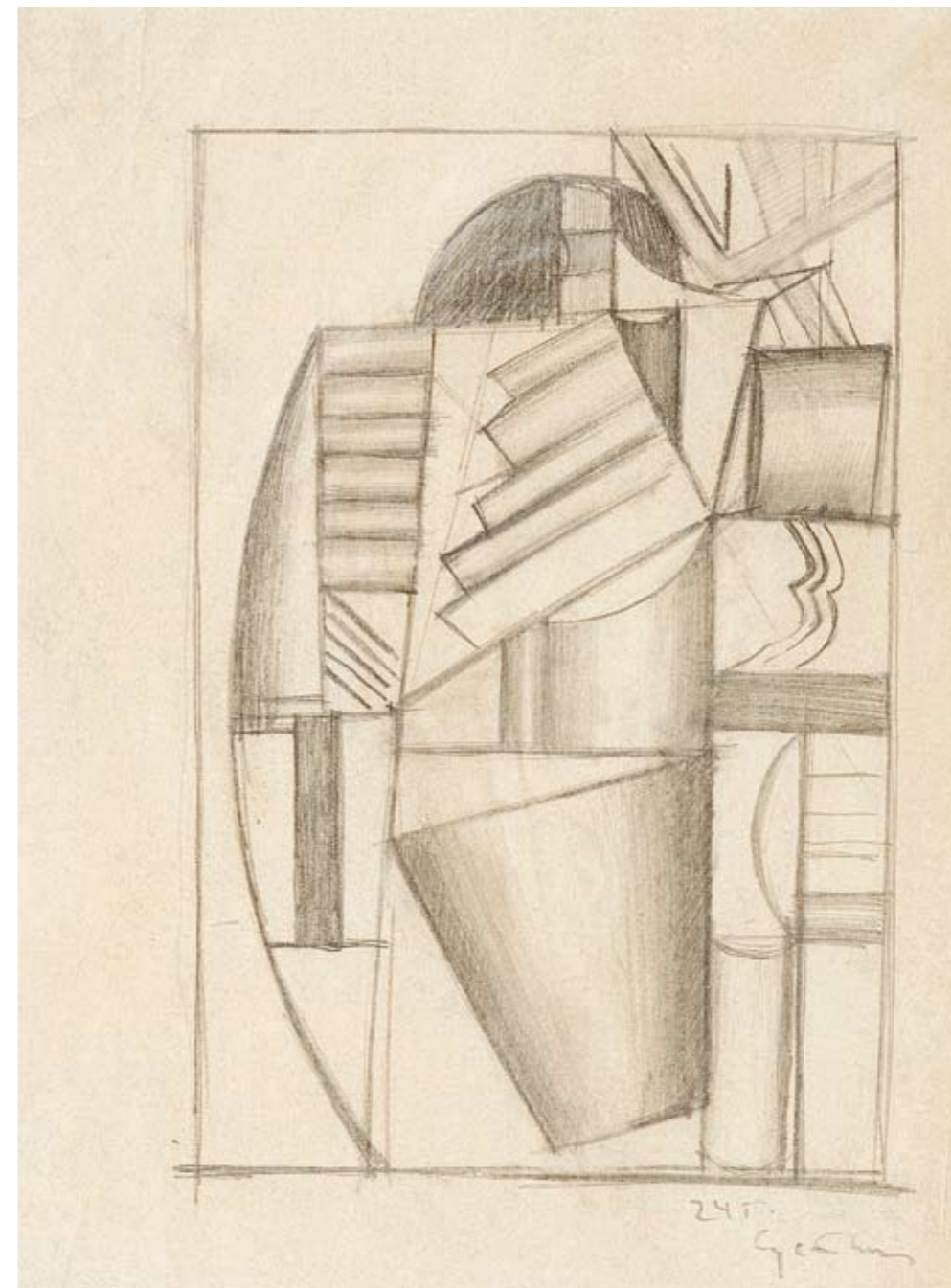
На обороте справа по верхнему краю графитным
карандашом надпись: *Н. СУЭТИН 22*
справа вверху неразборчивая надпись





8 Кубофутуристическая композиция. 1924
Бумага, графитный карандаш. 25,1 × 20
Изображение очерчено

Внизу под изображением графитным карандашом
авторская дата и подпись: 24. г. Н. Суетин



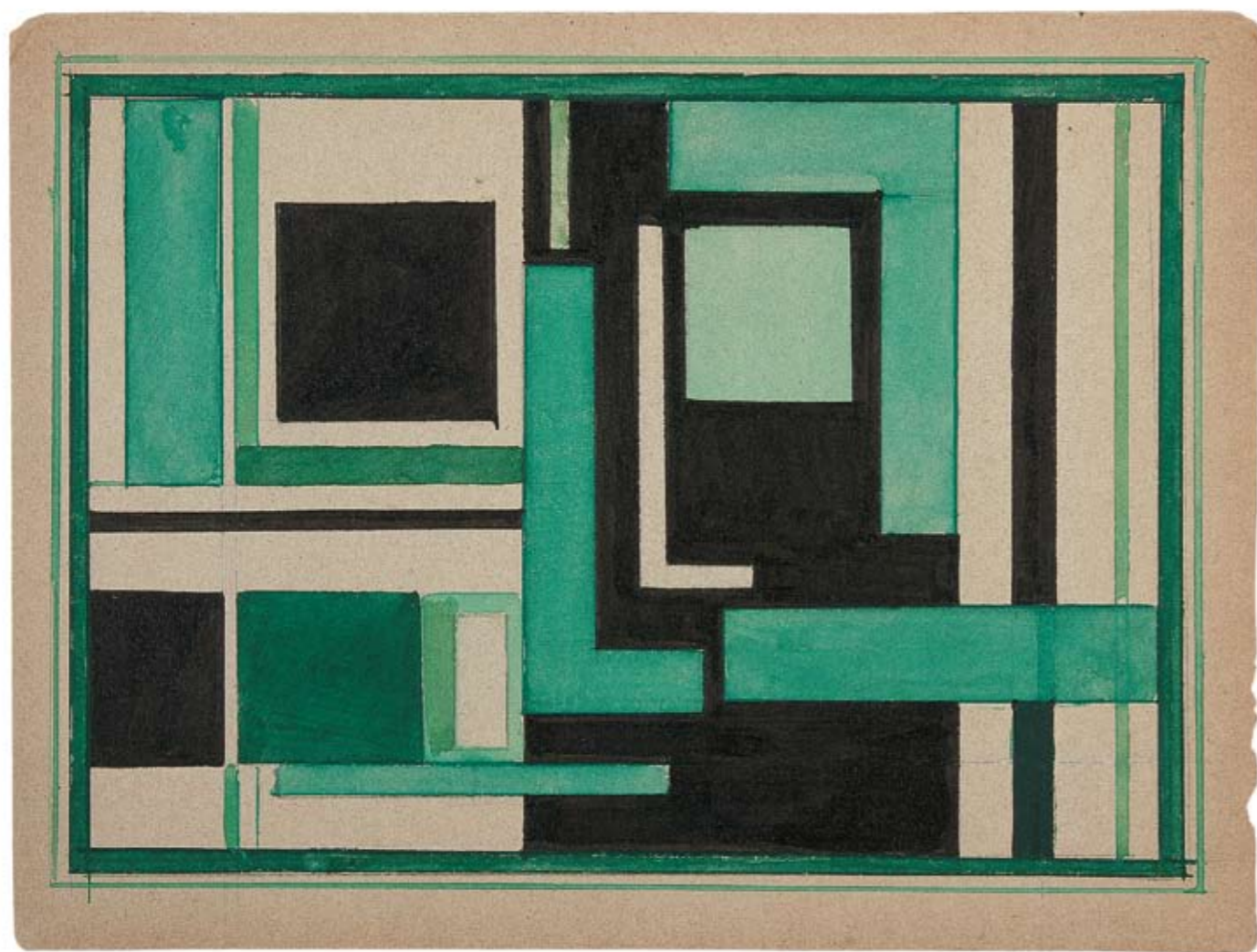
9 Аналитический рисунок. 1924
Бумага с водяными знаками, графитный
карандаш. 26,9 × 20,8
Изображение очерчено

Справа внизу графитным карандашом авторская
дата и подпись: 24 г. Суетин

10 Супрематическая композиция. 1924–1925
Бумага верже, акварель, тушь. 23,6 × 17,8

На обороте вверху графитным карандашом надпись:
Худ. Супрематист Н.М. Суетин 1924 год
(перевернуто относительно верхнего края)





11 Супрематическая композиция с черным и зеленым. 1925
Бумага, графитный карандаш, акварель, тушь. 16,5 × 21,5

На обороте надписи – в левом верхнем углу розовым карандашом: 174 (дважды подчеркнуто)
вдоль нижнего края – розовым карандашом:
Худ. Н. Суетин
графитным карандашом: 1925
вдоль правого края сверху графитным карандашом
и вдоль нижнего края розовым карандашом
позднейшие посторонние надписи



12 Декоративная композиция. 1926
Бумага, акварель. 23,2 × 12,3

На обороте справа – сверху фиолетовым карандашом
надпись: Суетин 26
внизу графитным карандашом неразборчивые цифры



13 Супрематическая композиция с овалами. 1927
Бумага оберточная, графитный
карандаш. 12,5 × 11,5

На обороте вдоль нижнего края графитным карандашом
надпись: *Н.Суетин 27*



14 Супрематическая композиция с шестью
овалами. Эскиз. 1927
Бумага, графитный карандаш. 15,6 × 14,4
Изображение очерчено с трех сторон

На обороте надписи – в правом верхнем углу черной
шариковой ручкой: *N. Suetin*
вдоль левого края розовым карандашом: *Н.М.С. – 1927*
ниже черной шариковой ручкой: *№ 22*
справа внизу графитным карандашом: *Н.М. Суетин 1927*



15 Супрематическая композиция с шестью овалами. 1927
Бумага, графитный карандаш, акварель. 23,5 × 15,1
Изображение очерчено

В правом нижнем углу графитным карандашом авторская дата и подпись: 27 г. Н. Суетин
На обороте надписи – в левом верхнем углу графитным карандашом: 12 (очерчено в круг)

Николай Суетин. *Графика*

ниже у правого края синей шариковой ручкой:
№ 28 (зачеркнуто графитным карандашом)
вдоль левого края черной шариковой ручкой: *NIKOLAI SUETIN 1927*
у правого края графитным карандашом: № 38 (дважды подчеркнуто)
вдоль нижнего края листа светло-красной шариковой ручкой: *Н.М.С. 1927*
вверху графитным карандашом позднейшие посторонние надписи



16 Супрематическая композиция с шестью овалами. Вариант. 1927
Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель. 28,8 × 20,2

На обороте надписи – слева посередине графитным карандашом: Худ. Н.М. Суетин 1927
в левом верхнем углу синим карандашом: *из серой папки* (33 очерчено в круг, подчеркнуто)

Николай Суетин. *Графика*



17 Эскиз росписи фарфора. 1927
Бумага, графитный карандаш. 12,4 × 11,2
Изображение очерчено в круг

В правом нижнем углу графитным карандашом авторская дата: 27 г.
На обороте вверху посередине графитным карандашом изображение стрелки вверх.



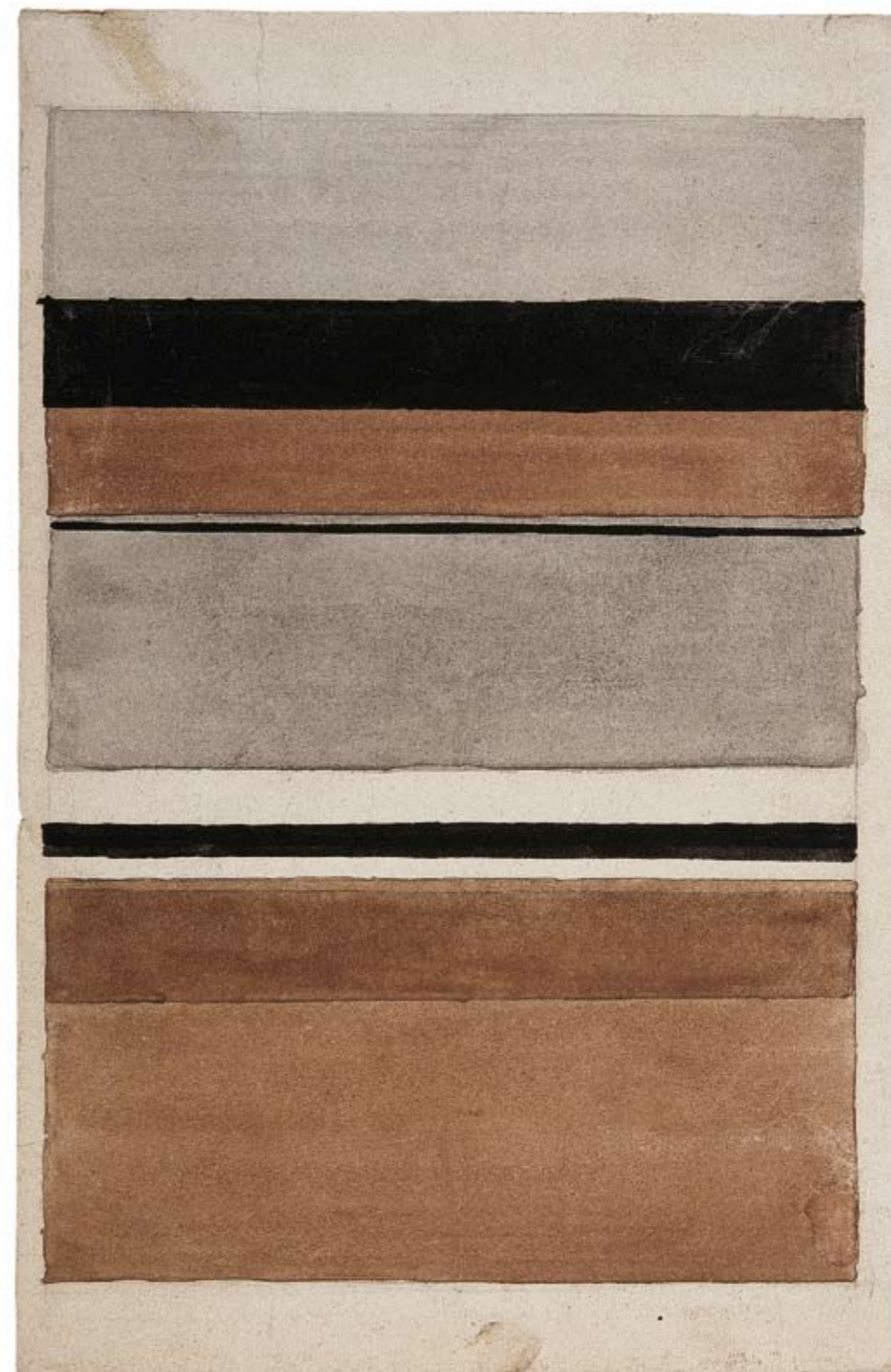
18 Богоматерь с Младенцем. 1927
Бумага, графитный карандаш. 24,1 × 15,9
Изображение очерчено

В правом нижнем углу графитным карандашом подпись и авторская дата: Н. Суетин 27.



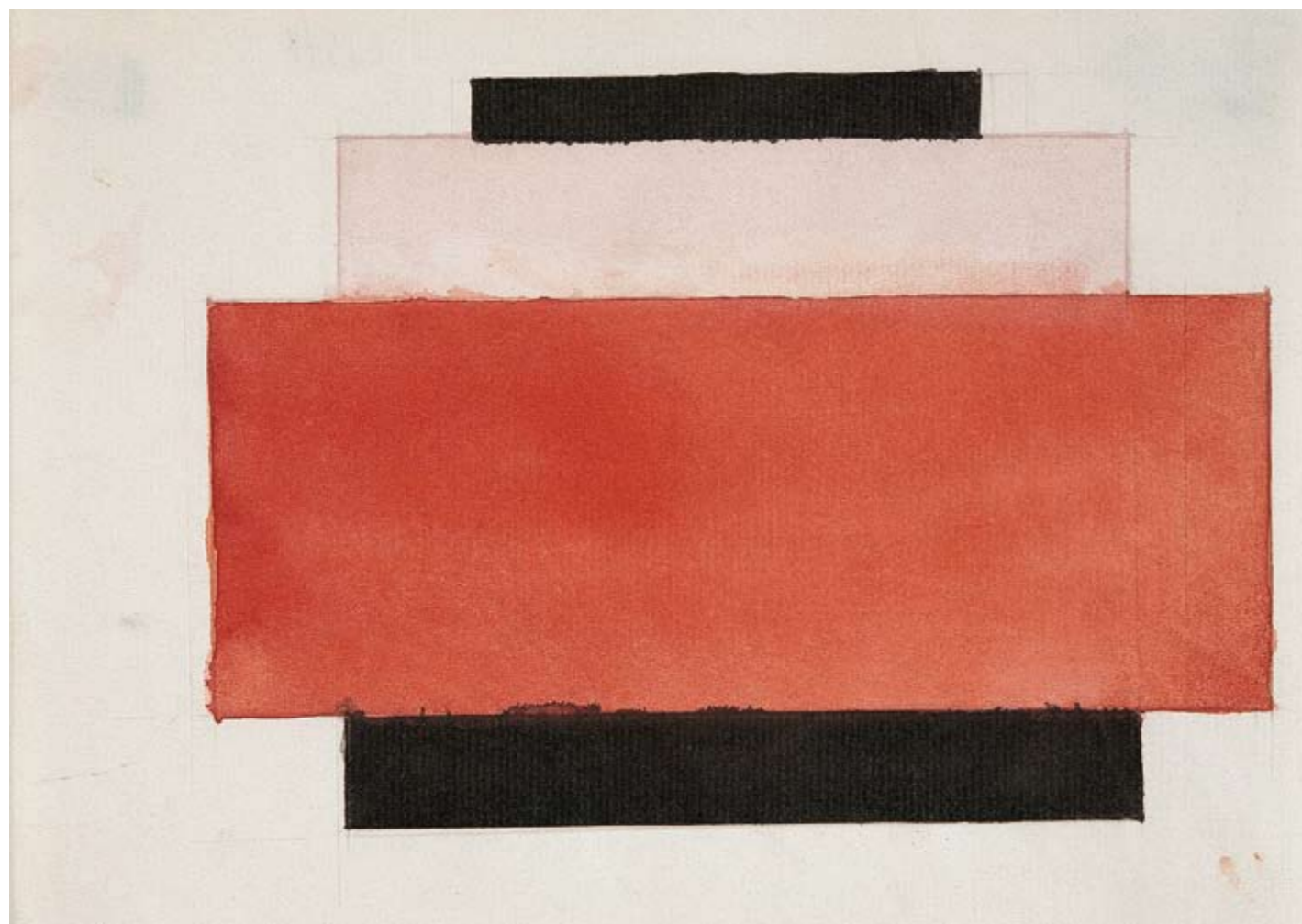
19 Проект стула. 1927
Бумага, графитный карандаш, акварель,
тушь. 23,5 × 14,9

На обороте справа вдоль нижнего края графитным
карандашом надпись: *D 87 – 52*



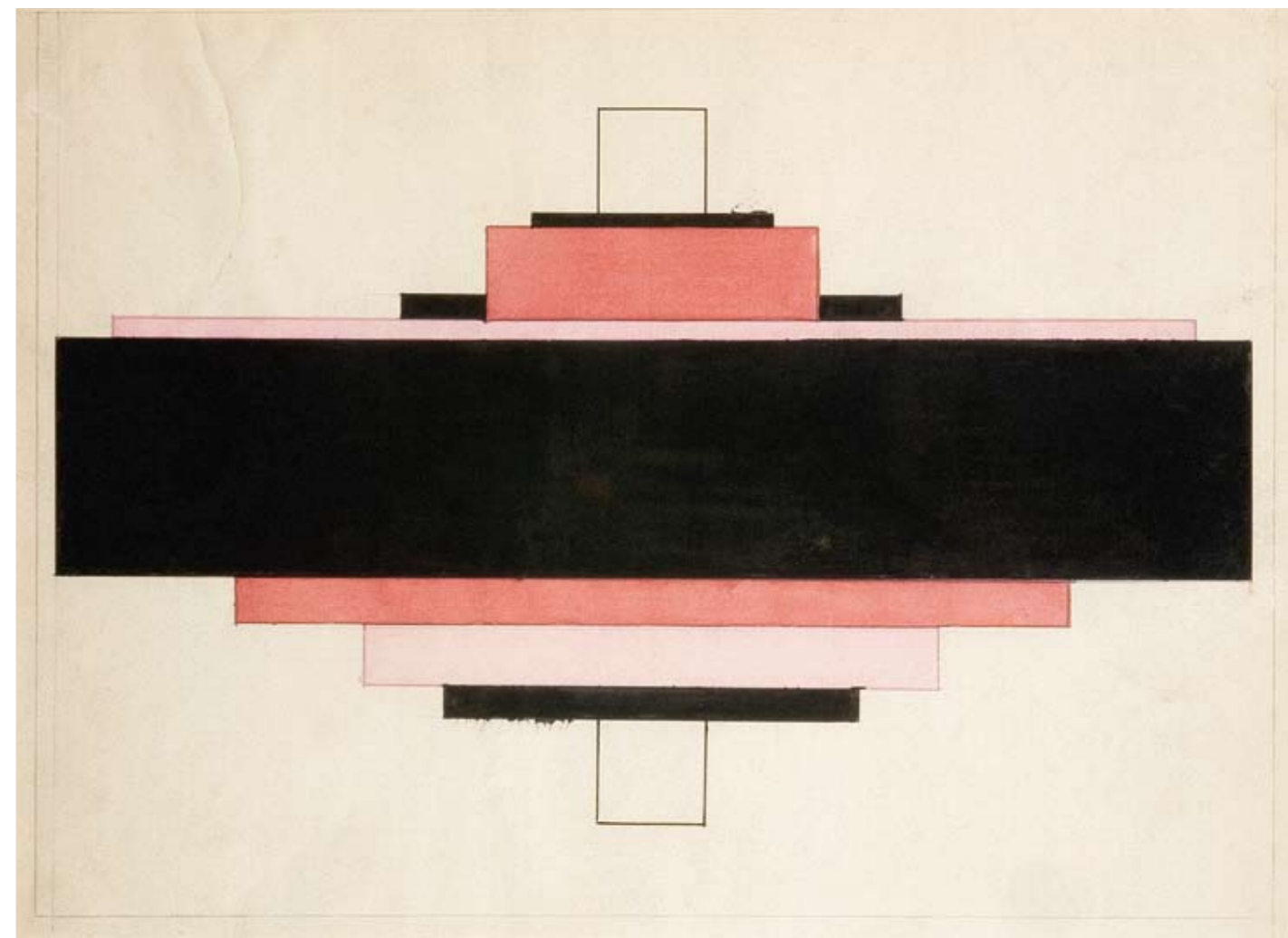
20 Беспредметная композиция
в коричневых тонах. 1927
Бумага, акварель, гуашь. 22,9 × 14,8

На обороте надписи – в левом верхнем углу графитным
карандашом: *27* (дважды подчеркнуто, зачеркнуто
синим карандашом)
синим карандашом: *41* (очерчено в круг)
вверху посередине графитным карандашом
изображение стрелки вверх
справа – посередине графитным карандашом: *Н.Суетин 27*
по вертикали синей шариковой ручкой:
(Эта подпись – не Суетина)



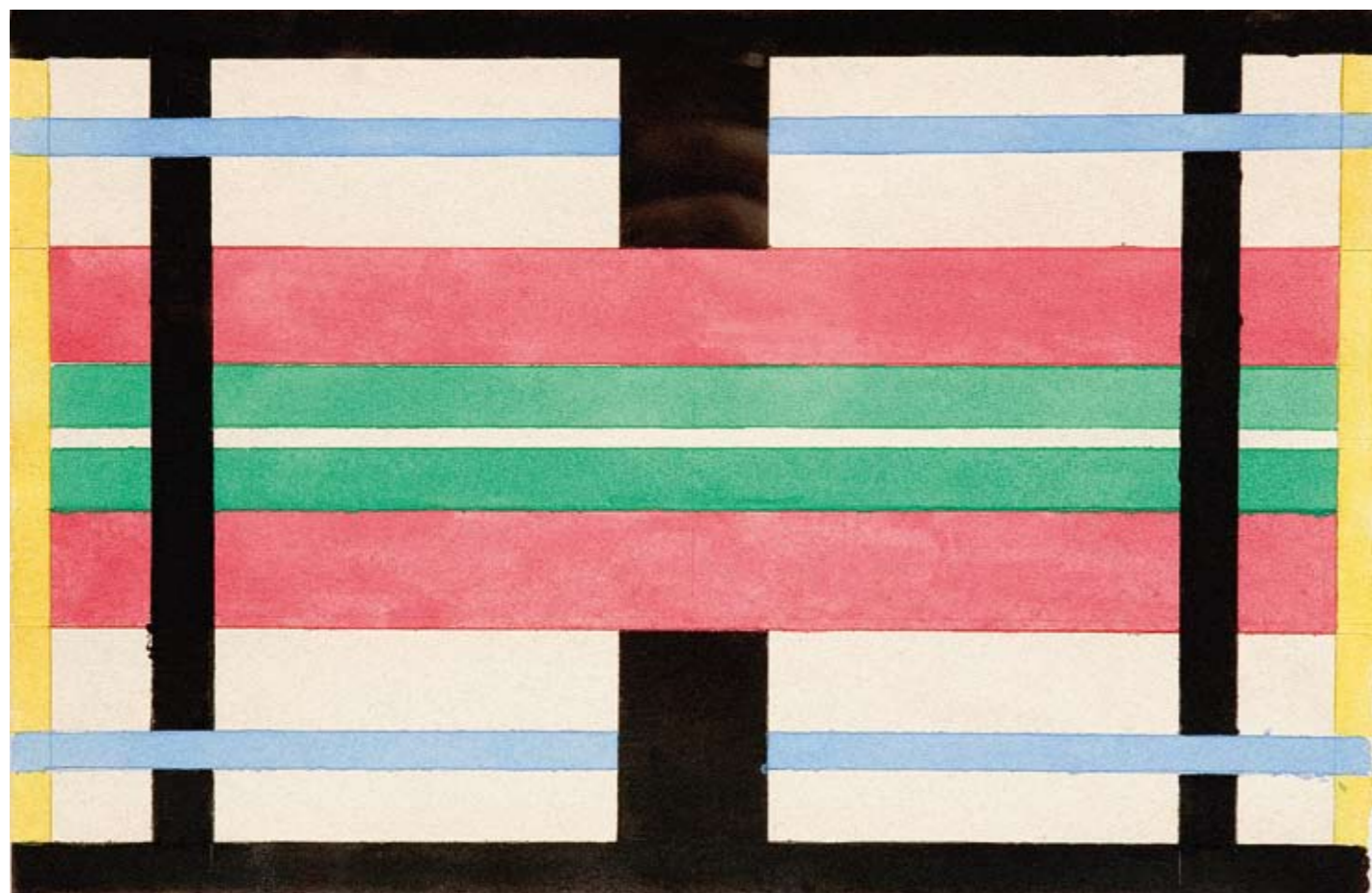
21 **Супрематическая композиция.** Около 1927
Бумага верже, тушь, графитный карандаш,
гуашь. 14,8 × 20,4

На обороте надписи – вдоль верхнего края графитным
карандашом: *Н.М. Суетин 1920 ые* (перевернуто
относительно края)
справа вверху графитным карандашом изображение
стрелки вверх
в правом нижнем углу – красной шариковой ручкой: 51
графитным карандашом: 57
слева внизу графитным карандашом: *НИЗ*



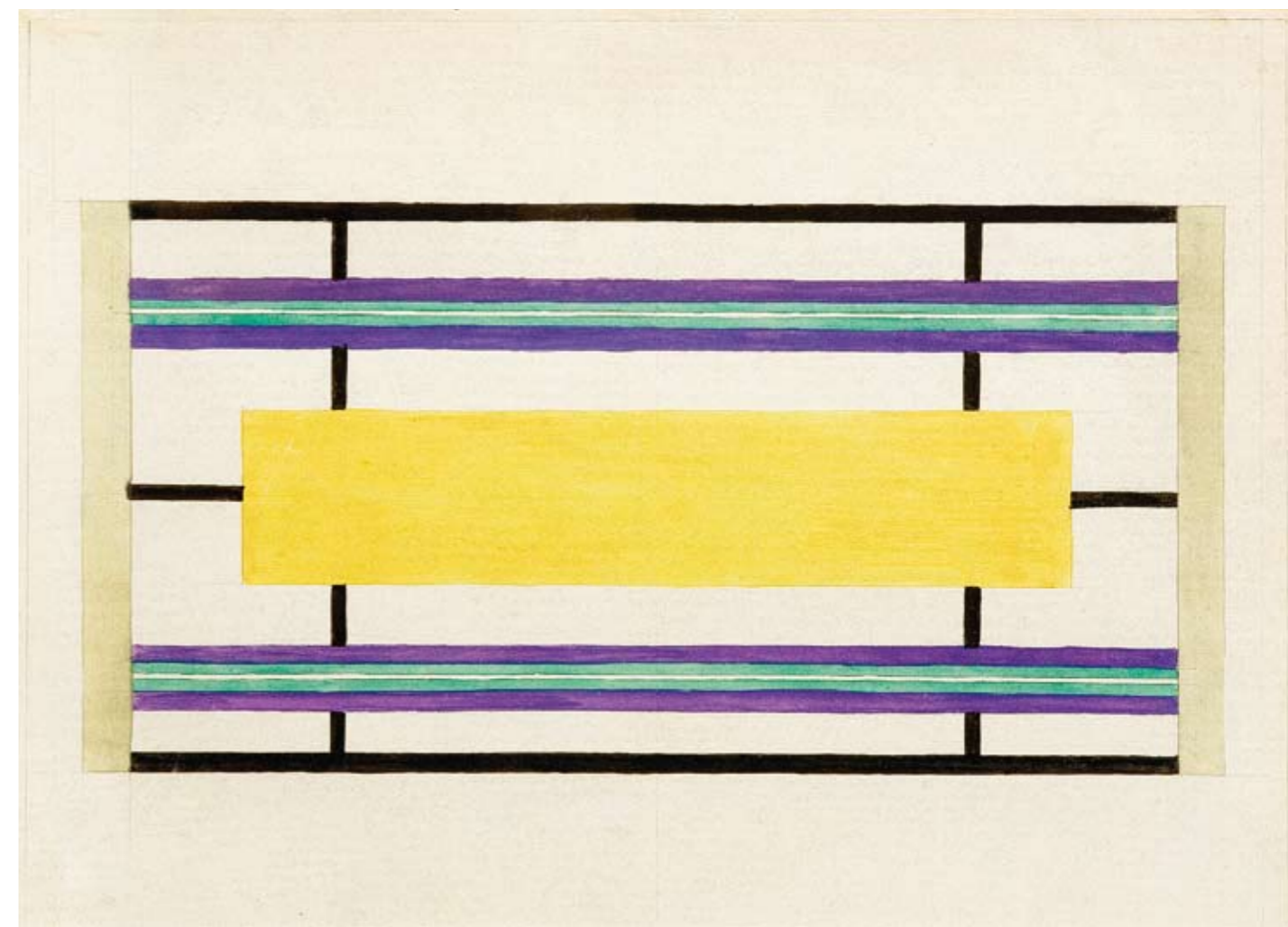
22 **Супрематическая композиция.** 1927
Бумага, графитный карандаш, акварель,
тушь. 23,6 × 31,8

На обороте надписи – вдоль нижнего края коричневым
карандашом: *работа Ник. Суетина (подчеркнуто) № 133 –*
Петроград 1924
в левом верхнем углу графитным карандашом: 165
красным карандашом (неразборчиво, зачеркнуто
графитным карандашом)
справа вдоль края графитным карандашом: *N. Suetin.* 24
слева внизу синим карандашом: 58



23 **Композиция. Декоративный проект.** 1927–1930
Бумага, акварель, тушь. 18,1 × 27,8

На обороте справа внизу графитным карандашом надпись
(начало неразборчиво): 87–54



24 **Композиция. Декоративный проект.** 1927–1930
Бумага, графитный карандаш, акварель. 23,5 × 31,8

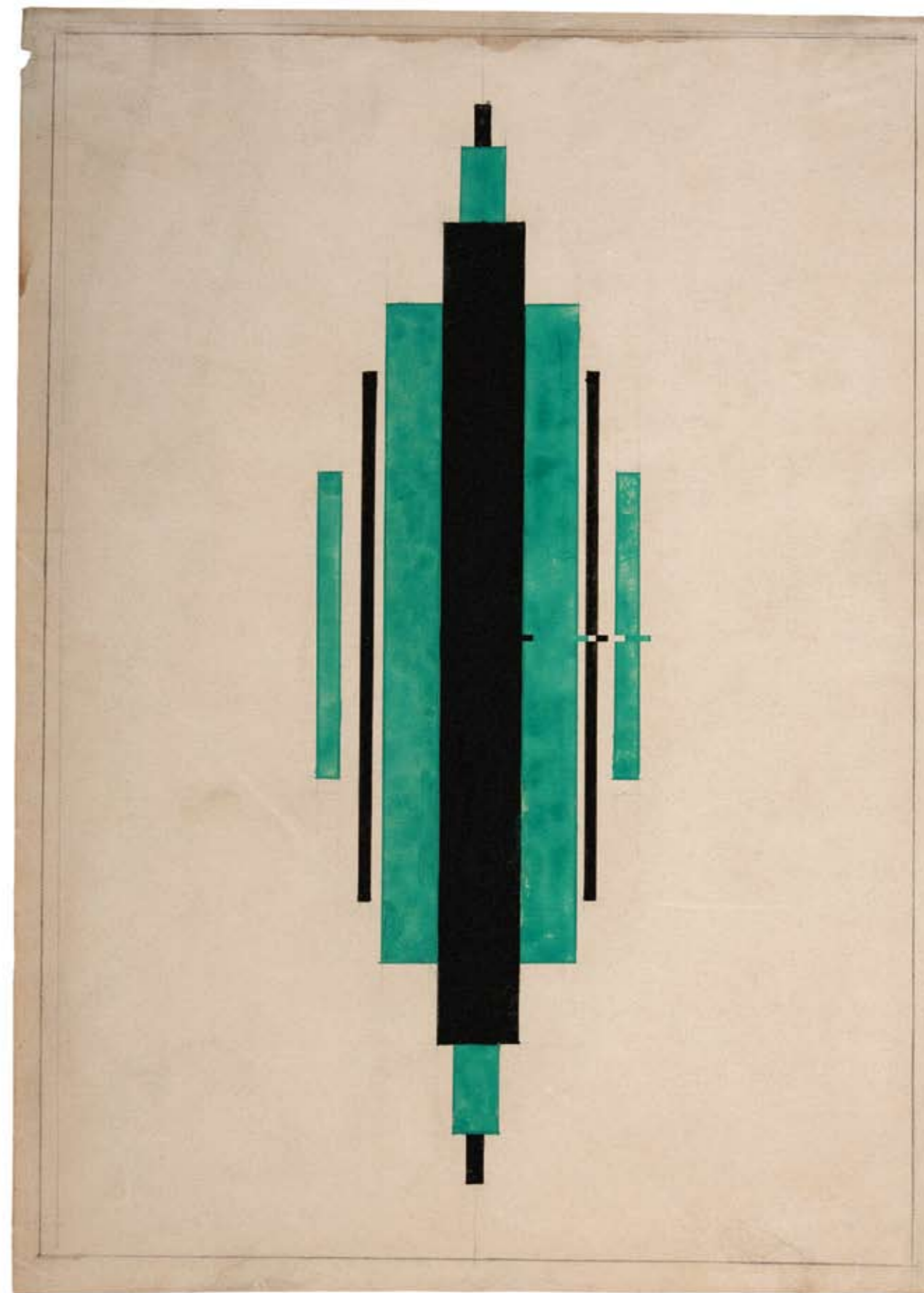
25 Супрематическая композиция. 1928
Бумага, акварель. 25,7 × 35,4

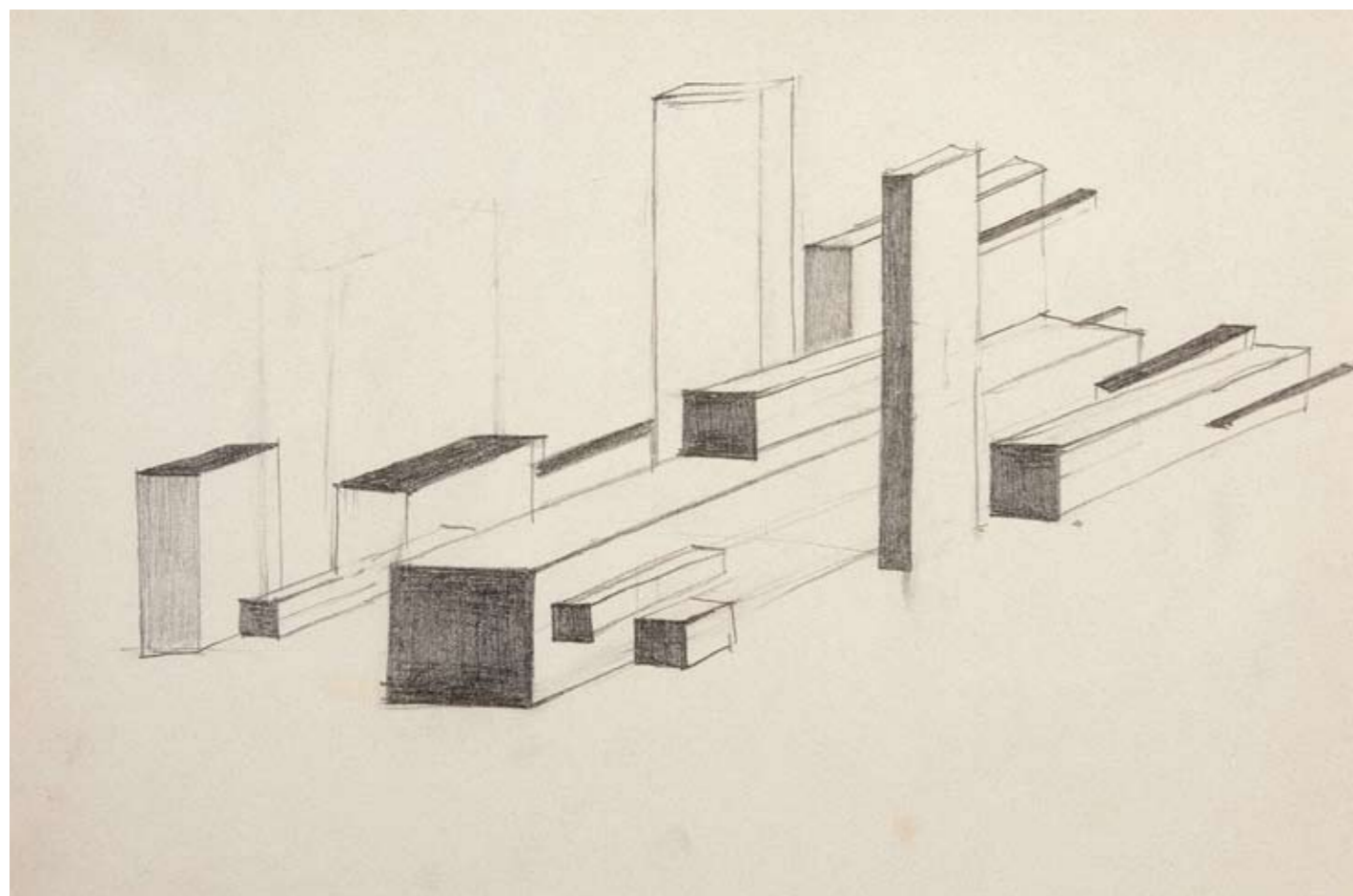
Справа внизу графитным карандашом подпись
и авторская дата: *Суетин 28*.
На обороте вверху надписи – справа графитным
карандашом: *N. Suetin 1928*.
слева коричневым карандашом: *78 43* (*78* зачеркнуто
графитным карандашом)



26 Супрематическая композиция. 1928
Бумага, графитный карандаш, тушь,
акварель. 30,8 × 22,2

На обороте справа – сверху синим карандашом надпись:
Серия К 44 (К очерчено в квадрат, 44 – в круг)
внизу графитным карандашом: *(28 год) худ. Н. Суетин*
графитным карандашом двойная квадратная рамка
с пересекающимися диагоналями
вдоль правого края листа синим карандашом позднейшая
посторонняя надпись





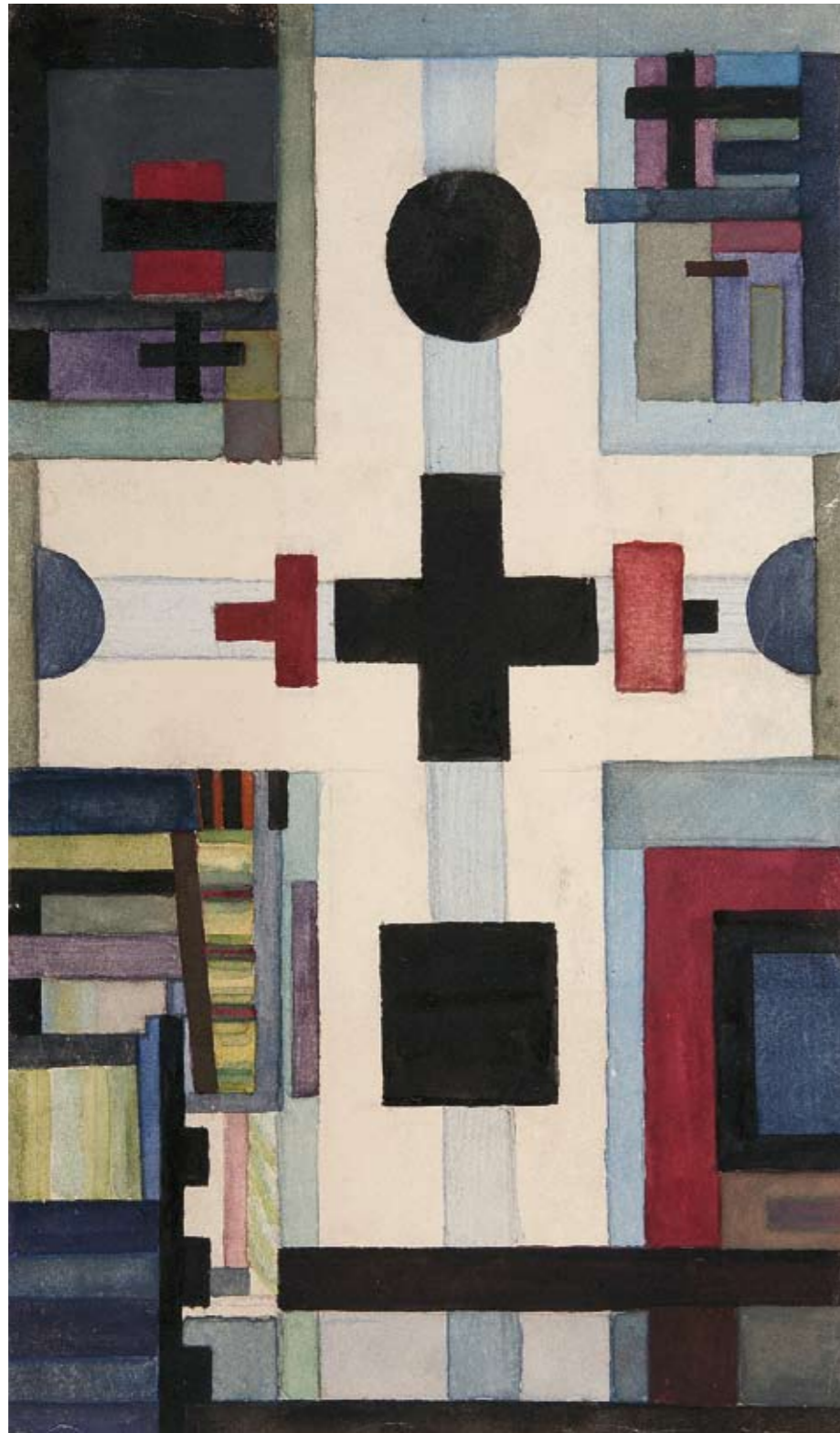
27 **Супрематический город.** Около 1928
Бумага, графитный карандаш. 16,4 × 24,9

На обороте справа сверху графитным карандашом
надпись: *Н.М. Суетин 1928*



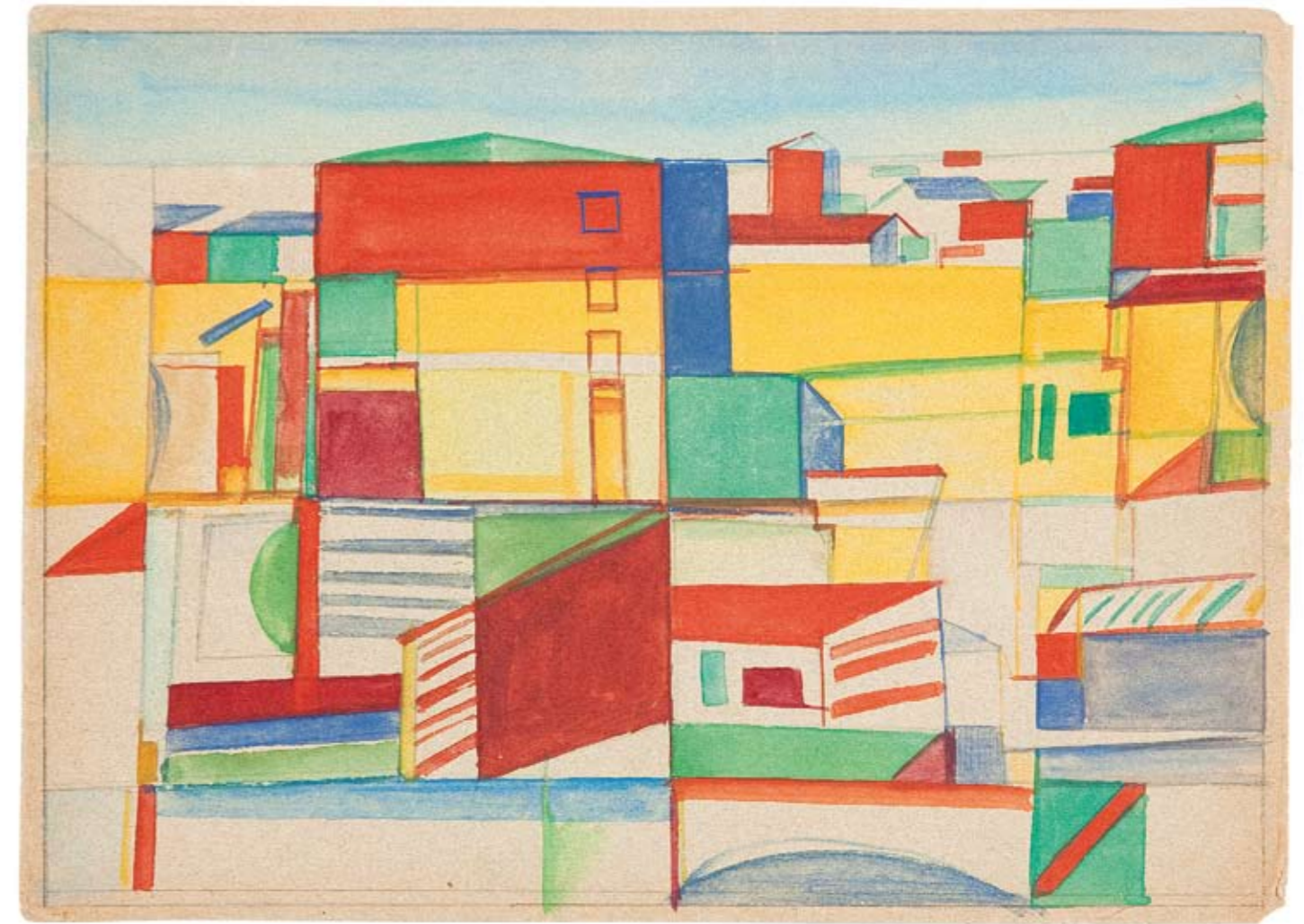
28 **Крестьянка. Эскиз картины.** Около 1929
Бумага, графитный карандаш, гуашь,
тушь. 24,6 × 16

Вверху посередине графитным карандашом надпись: *Н*
На обороте надписи – справа сверху красным
карандашом: № 102
вверху посередине синим карандашом: 37 (очерчено
в круг)
вдоль нижнего края графитным карандашом:
Супрематист Н.М. Суетин 28 год



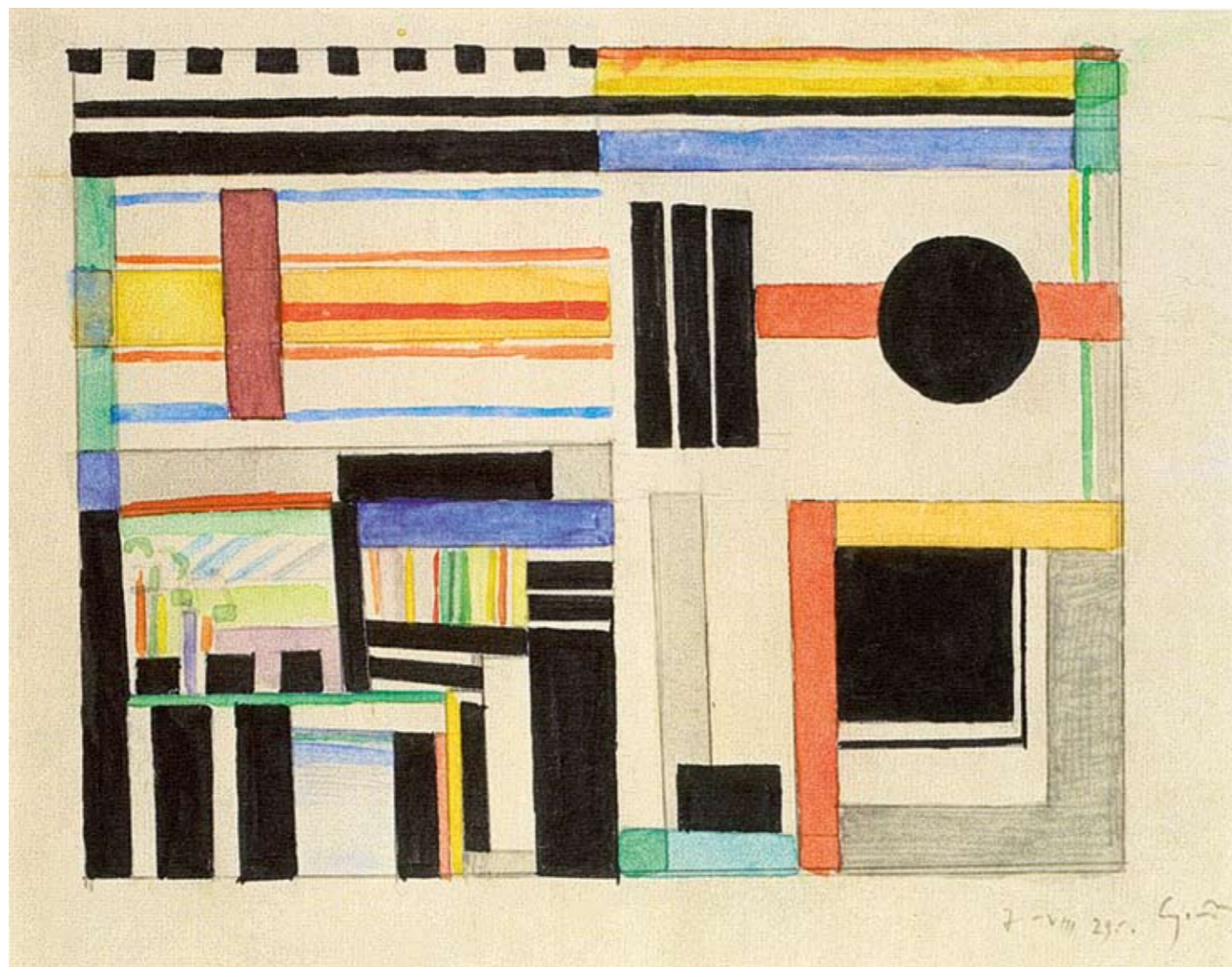
29 Супрематическая композиция. 1928–1929
Бумага, акварель, гуашь, тушь. 25,8 × 15,4

На обороте вдоль нижнего края надписи –
графитным карандашом: *Н.М. Суетин*
синим карандашом: *1929*
вверху – справа графитным карандашом:
N.Suetin ca. 1929
слева вдоль края синим карандашом: *№ 93*



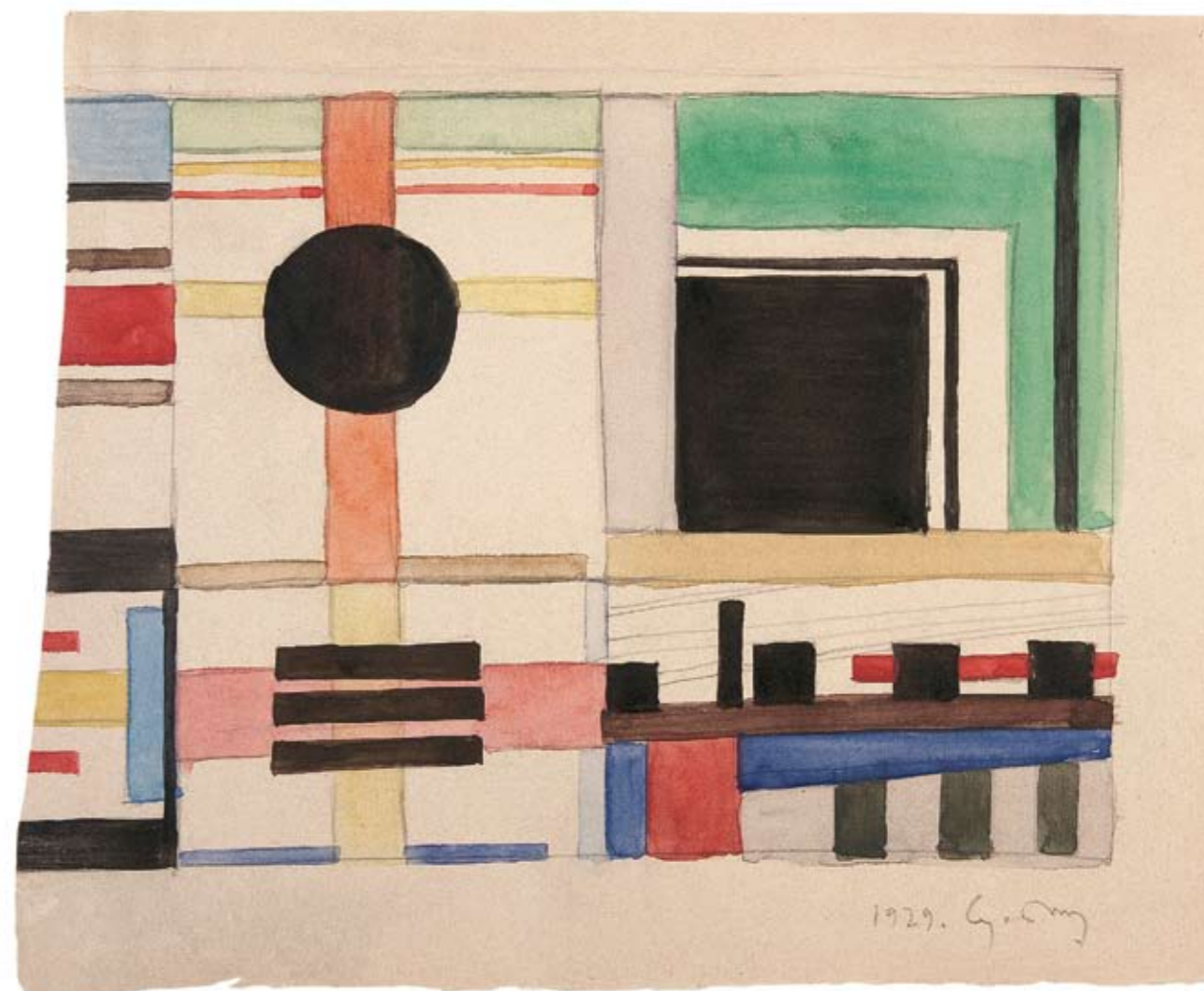
30 Супрематический пейзаж. 1929
Картон, графитный карандаш, акварель. 15,7 × 21

На обороте надписи – вдоль нижнего края графитным
карандашом: *супрематист Н (зачеркнуто) Николай М.*
Суетин (середина 20-х)
вверху – слева синим карандашом: *129 (очерчено в круг)*
справа красным карандашом: *№ 88 Суетин*
слева внизу графитным карандашом: *26 г. (1927–28)*



31 Супрематическая композиция. 1929
Бумага, графитный карандаш, акварель,
тушь. 25,6 × 31,8

Справа внизу графитным карандашом авторская дата
и подпись: 7 – VIII 29 г. Суетин
На обороте в правом верхнем углу графитным
карандашом надпись: А
справа вверху неразборчивая надпись



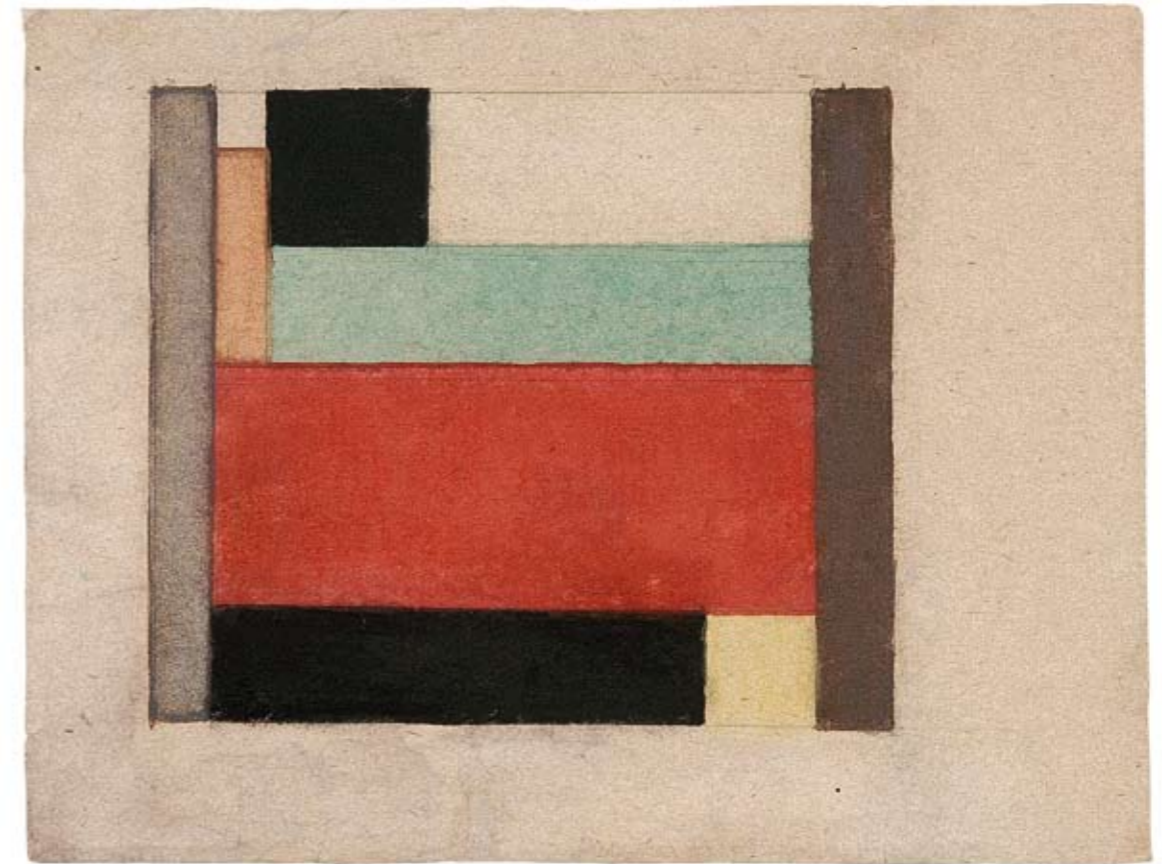
32 Супрематическая композиция. 1929
Бумага, графитный карандаш, акварель,
тушь. 19,1 × 23,7

Справа внизу графитным карандашом авторская дата
и подпись: 1929. Суетин
На обороте слева вверху графитным карандашом
надпись: kat – 29 – 5



33 **Композиция № 8. 1929**
Бумага, графитный карандаш, акварель. 35,3 × 25,3

Справа внизу графитным карандашом авторская нумерация, подпись и авторская дата: *№ 8 Суетин 29 г.*
На обороте надписи – справа внизу графитным карандашом: *передать Л.В.* (подчеркнуто) ниже: *Супрематист Н. Суетин, 29*
вверху – слева красным карандашом: *[79]*
справа коричневым карандашом: *К VII – №13*

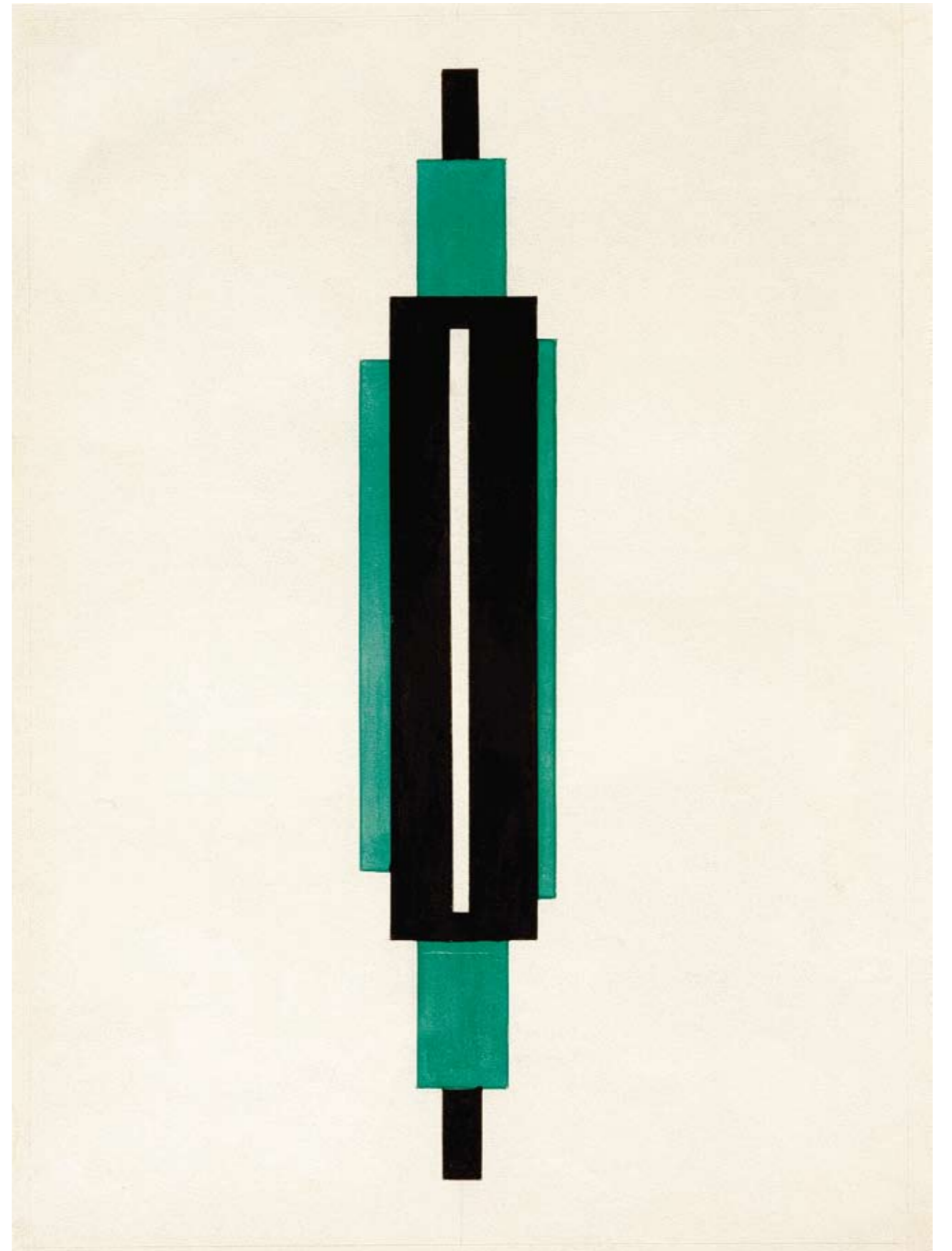


34 **Супрематическая композиция. Около 1930**
Бумага, графитный карандаш, акварель, гуашь. 13,7 × 18

На обороте надписи – слева вверху графитным карандашом: *141* (очерчено в круг, зачеркнуто красной шариковой ручкой) красной шариковой ручкой: *66 – 4a N. Suetin – 30*
внизу – слева черной шариковой ручкой: *НМС – 1924 – 30 (г.)*
справа графитным карандашом: *Н. Суетин 1924 – 30 годы*

35 Проект декоративной росписи. Около 1930
Бумага, акварель, тушь. 30,6 × 22,6

На обороте надписи – сверху красным карандашом
(неразборчиво, зачеркнуто синей шариковой ручкой)
синей шариковой ручкой: 1928 Суетин
справа внизу красным карандашом: 1928 (очерчено
в прямоугольник)
графитным карандашом: Худ. Суетин Н. (1926–28)
(даты подчеркнуты)



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ К СТАТЬЯМ

«... Мы втроем базой новой являемся». Малевич, Чашник, Суетин: учитель и ученики

1. Н.М. Суетин, К.С. Малевич, И.Г. Чашник. 1923, Петроград
2. Здание Витебского Народного художественного училища (современная фотография)
3. К.С. Малевич и члены группы Уновис. 1922, Витебск. Слева направо – стоят: И.И. Червинко, К.С. Малевич, Е.М. Рояк, Х.А. Каган, Н.М. Суетин, Л.А. Юдин, Е.М. Магарил; сидят: М.С. Векслер, В.М. Ермолаева, И.Г. Чашник, Л.М. Хидекель
4. И.И. Червинко, Л.М. Хидекель, И.Г. Чашник, Л.А. Юдин. 1922, Витебск
5. Уновис. Листок Витебского Творкома № 1. 20 ноября 1920, Витебск
6. Н.М. Суетин. Проект росписи стены столовой губпродкома. 1921, Витебск. Бумага, акварель, гуашь, карандаш. 32,6 × 43,8. Музей Людвига, Кёльн
7. Н.М. Суетин. Эскиз росписи стены. 1920, Витебск. Бумага, цветная тушь, акварель. 20,3 × 18,2. ГРМ, Санкт-Петербург
8. Н.М. Суетин и И.Г. Чашник. 1928, Ленинград
9. Н.М. Суетин. Роспись полужашки К.С. Малевича. 1923. ГЭ, Санкт-Петербург
10. И.Г. Чашник. Роспись полужашки К.С. Малевича. 1923. ГЭ, Санкт-Петербург
11. Н.М. Суетин. Чернильница «Супрематизм». 1923–1924. ГРМ, Санкт-Петербург
12. Чернильница. Автор формы Н.М. Суетин, автор росписи И.Г. Чашник. 1923. ГЭ, Санкт-Петербург
13. Записка К.С. Малевича И.Г. Чашнику. Май 1923. Частный архив
14. «Выставка картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923». Фрагмент экспозиции Уновиса. Май 1923
15. «Выставка картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923». Фрагмент экспозиции Уновиса
16. Н.Н. Пунин, К.С. Малевич, М.В. Матюшин. МХК. 1925
17. Гинхук. Работа над архитекторами. Слева направо: Н.М. Суетин, К.С. Малевич, И.Г. Чашник, В.Т. Воробьев. 1925–1926

18. И.Г. Чашник в гробу. 1929
19. К.С. Малевич и Н.М. Суетин на выставке «Художники РСФСР за XV лет». ГРМ. 1932, Ленинград
20. Супрематический гроб К.С. Малевича. Автор проекта Н.М. Суетин. 1935
21. Могила К.С. Малевича. Автор урны-памятника Н.М. Суетин. 1935, Немчиновка

Казимир Малевич: «... Мы должны идти в неизведанные пути для того, чтобы в них открыть мир...»

1. К.С. Малевич. 1925 (?), Ленинград
2. К.С. Малевич. Дом с верандой. 1906. Sepherot Foundation (кат. № 1)
3. К.С. Малевич. Пейзаж с прудом. 1906. Sepherot Foundation (кат. № 2)
4. К.С. Малевич. Общество. 1908. Sepherot Foundation (кат. № 5)
5. К.С. Малевич. Общество на прогулке. Около 1908. Бумага, акварель, китайская тушь. 20,3 × 20. Собрание В.В. Царенкова, Париж
6. Г.Б. Якулов. Скачки. 1905. Бумага на картоне, акварель, гуашь, тушь. 101,3 × 67,6. ГТГ, Москва
7. Г.Б. Якулов. Рисунок. 1907. Страница из журнала «Золотое руно» (1908. № 1)
8. К.С. Малевич. Картографическое общество в цилиндрах. Около 1908. Бумага, тушь, перо, гуашь. 16,5×15,4. Музей Людвига, Кёльн
9. К.С. Малевич. Отдых. Общество в цилиндрах. 1908. Бумага, акварель, гуашь, тушь, белила. 23,8 × 30,2. ГРМ, Санкт-Петербург
10. К.С. Малевич. Виньетка. Около 1908. Бумага, тушь. 61×85. Частное собрание
11. К.С. Малевич. Изольда. Начало 1910-х. Sepherot Foundation (кат. № 6).
12. К.С. Малевич. Прачечное заведение. Конец 1900-х. Sepherot Foundation (кат. № 7)
13. П. Пикассо. Гладильщица. 1904. Холст, масло. 116,2 × 73. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк

14. К.С. Малевич. Гладильщица. Около 1930. Бумага, графитный карандаш. 16,9 × 22,2. Частное собрание
15. К.С. Малевич. Зимний пейзаж. Начало 1910-х. Sepherot Foundation (кат. № 8)
16. К.С. Малевич. Зимний пейзаж. Начало 1930-х. Холст, масло. 48,5 × 54. Музей Людвига, Кёльн
17. К.С. Малевич. Супрематизм. Прямоугольник и круг. 1915. Sepherot Foundation (кат. № 3)
18. К.С. Малевич. Две супрематические композиции с кругами. 1915–1916. Sepherot Foundation (кат. № 9)
19. К.С. Малевич. Проект архитектора. Вторая половина 1920-х. Sepherot Foundation (кат. № 10)
20. К.С. Малевич. Две женские фигуры на фоне пейзажа. 1928–1930. Sepherot Foundation (кат. № 11)
21. К.С. Малевич. Две фигуры. Начало 1930-х. Холст, масло. 60,5 × 72. ГРМ, Санкт-Петербург
22. К.С. Малевич. Две сестры в парке. 1930. Sepherot Foundation (кат. № 14)
23. К.С. Малевич. Сестры. 1930. Холст, масло. 76 × 101. ГТГ, Москва
24. К.С. Малевич. Пейзажи. Три рисунка (Пейзаж. Пейзаж с фигурами. Пейзаж с домами). 1928–1929. Sepherot Foundation (кат. № 12)
25. К.С. Малевич. Деревня. Три рисунка. 1928–1929. Бумага, графитный карандаш. 35,2 × 21,8. ГТГ, Москва
26. К.С. Малевич. Крестьянин с тачкой. Конец 1920-х – начало 1930-х. Sepherot Foundation (кат. № 13)
27. К.С. Малевич. Портрет матери. 1932–1934. Sepherot Foundation (кат. № 4)
28. К.С. Малевич. Портрет матери. Около 1932. Бумага на фанере, масло. 42 × 37. ГРМ, Санкт-Петербург

Илья Чашник: «Суть человеческого существования – беспредметное начало»

1. М.З. Шагал с учениками Витебского Народного художественного училища. Зима 1919. Слева направо во втором ряду сидят: Л.М. Хидекель, М.З. Шагал, М.М. Кунин, И.Г. Чашник
2. И.И. Червинко, Е.М. Рояк, И.Г. Чашник. 1922, Витебск
3. И.Г. Чашник. 1924
4. И.Г. Чашник. Супрематический план. 1920. Холст, масло. 70 × 49. Вятский художественный музей им. В.М. и А.М. Васнецовых
5. И.Г. Чашник. Эскиз супрематического рельефа. 1920. Sepherot Foundation (кат. № 1)
6. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. Около 1921. Sepherot Foundation (кат. № 2)
7. К.С. Малевич. Эскиз занавеса для заседания Комитета по борьбе с безработицей. 1919, Витебск. Бумага, гуашь, акварель, графитный карандаш, тушь. 9 × 14. Частная коллекция
8. К. Малевич, Л. Лисицкий. Супрематизм. Эскиз занавеса для заседания Комитета по борьбе с безработицей. 1919, Витебск. Бумага, гуашь, акварель, графитный карандаш, тушь. 49 × 62,5 (изображение очерчено). ГТГ, Москва
9. Н.О. Коган. Супрематический балет. Эскиз декорации. Рисунок из Альманаха «Уновис № 1».

10. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. 1923. Sepherot Foundation (кат. № 12)
11. И.Г. Чашник. Движение цвета. 1922. Sepherot Foundation (кат. № 4)
12. И.Г. Чашник. Движение цвета. Около 1922. Sepherot Foundation (кат. № 6)
13. И.Г. Чашник. Движение цвета. Эскиз супрематической росписи для фарфора. 1923. Sepherot Foundation (кат. № 17)
14. И.Г. Чашник. Эскиз супрематической росписи для фарфора. 1923. Sepherot Foundation (кат. № 16)
15. И.Г. Чашник. Чашка с блюдцем «Движение цвета». 1923–1924. ГЭ, Санкт-Петербург
16. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. 1922. Sepherot Foundation (кат. № 7)
17. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. 1922–1923. Sepherot Foundation (кат. № 9)
18. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. Около 1922. Sepherot Foundation (кат. № 8)
19. И.Г. Чашник. Белый крест на черном фоне. 1923–1924. Sepherot Foundation (кат. № 18)
20. И.Г. Чашник. Белый крест на красном фоне. 1923. Sepherot Foundation (кат. № 11)
21. К.С. Малевич. Супрематия духа. 1920. Дерево, масло. 55,5 × 38,8. Культурный фонд «Центр Харджиева-Чаги» при Музее Стеделийк в Амстердаме
22. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. 1921–1922. Sepherot Foundation (кат. № 3)
23. И.Г. Чашник. Супрематизм. 1923. Холст, масло. 71 × 50. ГТГ, Москва
24. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция с красным крестом. 1924–1925. Sepherot Foundation (кат. № 29)
25. И.Г. Чашник. Три белых креста на красном фоне. 1927. Sepherot Foundation (кат. № 49)
26. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. 1927. Sepherot Foundation (кат. № 51)
27. И.Г. Чашник. Супрематический орнамент. 1927–1928. Sepherot Foundation (кат. № 52)
28. И.Г. Чашник. Проект супрематического декора. 1923–1924. Sepherot Foundation (кат. № 23)
29. И.Г. Чашник. Композиция с красным кругом. 1923–1924. Sepherot Foundation (кат. № 22)
30. И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. Около 1925. Sepherot Foundation (кат. № 36)
31. И.Г. Чашник. Проект супрематического рельефа. Около 1925. Бумага, тушь, гуашь. 48,9 × 35,1. Sepherot Foundation
32. И.Г. Чашник. Эскиз оформления рекламного стенда журнала «Советский экран». 1925. Бумага, цветная тушь. 98 × 68. ГРМ, Санкт-Петербург
33. И.Г. Чашник. Эскиз архитектора. 1929. Sepherot Foundation (кат. № 54)
34. И.Г. Чашник. Супрематическая архитектурная модель. Крест и круг. 1926. Sepherot Foundation (кат. № 55)
35. И.Г. Чашник. Архитектурный эскиз. 1926–1927. Sepherot Foundation (кат. № 42)

Николай Суетин: «Я хочу мощи человеческой у живописца»

1. Н. М. Суетин. Начало 1920-х, Витебск
2. Н.М. Суетин. Кубистическая композиция. 1920. Sepherot Foundation (кат. № 2)
3. Н.М. Суетин. Кубистическая композиция. 1920. Sepherot Foundation (кат. № 3)
4. Н.М. Суетин. Беспредметная композиция. 1920. Sepherot Foundation (кат. № 4)
5. Н.М. Суетин. Черный квадрат. 1921–1922. Фанера, масло. 39,6 × 39,6. ГТГ, Москва
6. Н.М. Суетин. Композиция с желтой полосой. 1921–1922. Фанера, масло. 39,8 × 39,6. ГТГ, Москва
7. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция с черным прямоугольником. Около 1922. Sepherot Foundation (кат. № 5)
8. Занятия в мастерской Уновиса (у доски К.С. Малевич, на первом плане на табурете сидит Н.М. Суетин; крайний справа стоит И.Г. Чашник). 1921, Витебск
9. К.С. Малевич. Автомобиль и дама. Красочные массы в 4-м измерении. 1915. Местонахождение неизвестно (утрачена?). Фотография из Альманаха «Уновис № 1»
10. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция. 1929. Бумага, тушь, акварель. 30,4 × 22,5. Sepherot Foundation
11. Н.М. Суетин. Супрематическая динамика. 1921. Картон, коллаж, смешанная техника. 14 × 14. Музей Людвиг, Кёльн
12. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция. Около 1927. Sepherot Foundation (кат. № 21)
13. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция. 1927. Sepherot Foundation (кат. № 22)
14. Н.М. Суетин. Кубофутуристическая композиция. 1924. Sepherot Foundation (кат. № 8)
15. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция. 1924–1925. Sepherot Foundation (кат. № 10)
16. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция. 1928–1929. Sepherot Foundation (кат. № 29)
17. Н.М. Суетин. Эскиз супрематической росписи тарелки. 1922–1923. Sepherot Foundation (кат. № 6)
18. Тарелка с кобальтовым бортом «Треугольник и круг». Автор росписи Николай Суетин. Ломоносовский фарфоровый завод. 1923. ГЭ, Санкт-Петербург
19. Н.М. Суетин. Супремат. 1927. Бумага тетрадная линованная, графитный карандаш. 21,3 × 17. Sepherot Foundation
20. Н.М. Суетин. Супрематический город. Около 1928. Sepherot Foundation (кат. № 27)
21. Н.М. Суетин. Композиция. Декоративный проект. 1927–1930. Sepherot Foundation (кат. № 23)
22. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция с черным и зеленым. 1925. Sepherot Foundation (кат. № 11)
23. Н.М. Суетин. Проект декоративной росписи. 1932. Бумага, акварель. 30,7 × 25,7. Sepherot Foundation

24. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция. Около 1930. Sepherot Foundation (кат. № 34)
25. К.С. Малевич. На сенокосе. 1929. Холст, масло. 65,6 × 85,8. ГТГ, Москва
26. Н.М. Суетин. Женщина с пилой. 1920-е. Дерево, масло. 55 × 33,3. ГРМ, Санкт-Петербург
27. Н.М. Суетин. Женщина с черной пилой. 1928–1929. Sepherot Foundation (кат. № 1)
28. Н.М. Суетин. Супрематическая композиция с шестью овалами. Вариант. 1927. Sepherot Foundation (кат. № 16)
29. Н.М. Суетин с вазой «Овал». 1933
30. Н.М. Суетин. Эскиз росписи фарфора. 1927. Sepherot Foundation (кат. № 17)
31. Н.М. Суетин. Богоматерь с Младенцем. 1927. Sepherot Foundation (кат. № 18)
32. Н.М. Суетин. Крестьянка. Эскиз картины. Около 1929. Sepherot Foundation (кат. № 28)

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАВО

Государственный архив Витебской области, Витебск

Гинхук

Государственный институт художественной культуры, Петроград – Ленинград

ГРМ

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Губпродком

Губернский продовольственный комитет

ГЭ

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Декоративный институт

Декоративный институт Ленинградского отделения Главнауки Наркомпроса РСФСР

МУЖВЗ

Московское училище живописи, ваяния и зодчества

МХК

Музей художественной культуры, Петроград

ОР

Отдел рукописей

Наркомпрос

Народный комиссариат просвещения

РГАЛИ

Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

ЦГАЛИ СПб

Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

Альманах Уновис

Альманах Уновис № 1. Витебск. 1920: Факсимильное издание / Приложение к факсимильному изданию. Публикация, подготовка текстов, вступительная статья и комментарии Татьяны Горячевой. М., 2003.

Andersen 2011

Andersen T. K.S. Malevich. The Leporskaya Archive. Aarhus University press. 2011.

В круге Малевича

В круге Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х. СПб.: Palace Editions, 2000.

Малевич о себе

Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х томах. М., 2004.

Малевич. Поэзия

Казимир Малевич. Поэзия / Составление, комментарии и вступительная статья А. Шатских М., 2000.

Малевич 1995

Малевич К. Собр. соч. в 5 томах. Т. 1. М., 1995.

Ракитин 1998

Ракитин В. Николай Михайлович Суетин. М., 1998.

Ракитин 2000

Ракитин В. Илья Чашник. М., 2000.

Russian Avant-garde 1995

Russian Avant-garde 1910–1930 the G.Costakis Collection. Theory – Criticism. Athens, 1995.

Фонд Харджиева-Чаги

Культурный фонд «Центр Харджиева-Чаги» при Музее Стеделийк в Амстердаме.

«...НАС БУДЕТ ТРОЕ...»

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ИЛЬЯ ЧАШНИК. НИКОЛАЙ СУЕТИН

ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ

SERHEROT FOUNDATION (ЛИХТЕНШТЕЙН)

ISBN 978-5-905476-02-0

тираж 1000
отпечатано в России