

**Кумзерова Татьяна Васильевна**, старший научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. [kumzerova@mail.ru](mailto:kumzerova@mail.ru)

**Kumzerova, Tat'iana Vasil'evna**, senior researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. [kumzerova@mail.ru](mailto:kumzerova@mail.ru)

## РАБОТА СУПРЕМАТИСТОВ НА ГОСУДАРСТВЕННОМ ФАРФОРОВОМ ЗАВОДЕ: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И КОНЦЕПЦИИ

## THE ACTIVITY OF THE SUPREMATISTS AT THE STATE PORCELAIN FACTORY: THE MAIN PERIODS AND CONCEPTS

**Аннотация.** Супрематизм как одно из значительных направлений в искусстве начала XX в. оказал серьезное влияние на архитектуру и развитие художественной промышленности в России: мебель, текстиль, фарфор. В статье рассматриваются вопросы появления художников-супрематистов на Государственном фарфоровом заводе; приводится документ, рекомендательное письмо И. С. Школьника, на основании которого в декабре 1922 г. Н. М. Суетин пришел работать на завод. На основании архивных данных называются даты официального зачисления супрематистов, Н. М. Суетина и И. Г. Чашника, в штат завода; дается краткий анализ их работы с фарфором, а также указываются знаки и надписи, которые ставились ими на оборотных сторонах изделий. Формы и композиции Н. М. Суетина отличаются гармонией и совершенством пропорций, а работы И. Г. Чашника — энергией цвета и эмоциональной выразительностью. Вопрос о работе Малевича, обратившегося к фарфору позже своих учеников, связан с появлением главного предмета супрематического формообразования — чайника, а также двух полчашек. Инициатором привлечения художника-супрематиста к работе с фарфором был Н. Н. Пунин, назначенный на пост художественного руководителя с 1 мая 1923 г. и искавший новые пути развития искусства фарфора. Помимо работы с формами, другим направлением стало использование рисунков Малевича для воспроизведения их на фарфоре художниками-копиистами. На рубеже десятилетий в эволюции росписи на фарфоре нашли отражение общие процессы развития супрематизма как художественного течения. В творчестве Суетина в конце 1920-х гг. появляются «метафизические», условно-знаковые фигуративные образы; в то же время художник продолжает и линию беспредметного геометризма. Работа супрематистов сыграла большую роль для утверждения в фарфоре новых форм, чистоты цвета и композиции. Существенная роль в этом принадлежит Николаю Суетину, который в 1932 г., став художественным руководителем завода, более двух десятилетий был наставником и учителем молодых художников и последовательно проводил принципы супрематизма в искусство фарфора. Супрематизм и школа Суетина определили облик ленинградского фарфора на последующие десятилетия.

**Ключевые слова:** супрематизм; русский авангард; искусство 1920-х – 1930-х гг.; фарфор; Государственный фарфоровый завод; композиция; роспись; К. С. Малевич; Н. М. Суетин; И. Г. Чашник.

**Abstract.** Suprematism as one of the significant movements in the art of the beginning of the 20th century had a considerable impact on the architecture and development of the art industry in Russia: in furniture, textiles, porcelain. In the article, the researcher discussed the invitation of Suprematists at the State Porcelain Factory. The author used the archive document (published in the paper) — a letter of recommendation by Iosif Shkolnik which enabled Nikolai Suetin to start work at the plant in December, 1922. Using archive materials, the author indicated the official dates when the Suprematists Nikolai Suetin and Ilya Chashnik became the employees of the factory. The researcher briefly analyzed their work with porcelain and described their marks and inscriptions on the porcelain production. The author underlined that the shapes and compositions of Nikolai Suetin featured harmony and perfection of proportions, and the works of Ilya Chashnik had specific energy of color and emotional expressivity. The leader of Suprematists Kazimir Malevich turned to work with porcelain later than his students. The art director of the State Porcelain Factory Nikolai Punin (from 1 May, 1923), who was looking for new ways to develop porcelain art, invited him to the plant. Kazimir Malevich created iconic Suprematist shapes in porcelain such as a teapot and two half-cups. The copyist artists of the factory reproduced Malevich's drawings in porcelain as well. The evolution of Suprematism as an art movement influenced the development of its traditions in porcelain art. The author emphasized that “metaphysical”, symbolic figurative images appeared in the compositions of Nikolai Suetin in the late 1920s. At the same time, the artist continued to work with non-figurative, geometries shapes. The researcher summarized that the work of the Suprematists contributed to the development of new shapes, purity of color and composition in porcelain art. In 1932–1952, Nikolai Suetin as a teacher of young artists, and as the art director of the State Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov, had a crucial role in this process. He consistently carried out the principles of Suprematism in porcelain. Suprematism and the Suetin school determined the image of Leningrad porcelain for the next decades.

**Keywords:** Suprematism; Russian avant-garde; art of the 1920s – 1930s; porcelain; the State Porcelain Factory; composition; painting; Kazimir Malevich; Nikolai Suetin; Ilya Chashnik.

*«Знак супрематизма как совершенства глаза и чертежа переходит в построение нового утилитарного осязательного предмета»*

К. С. Малевич. Из стенограммы занятий «Опытное рисование». Витебск, 1920

В области проектирования и создания вещей после Октябрьской революции произошли значительные перемены. Конечно, сохранялись установившиеся ранее художественные вкусы. Продолжалось изготовление предметов по старым образцам. И все же решающими были изменения. В области художественного фарфора они казались особенно значительными при сопоставлении традиционных форм росписи с росписью супрематической.

«Декоративное использование поверхности сменилось конструктивным построением из цветовых пятен; цель живописи на фарфоре как “украшения” отрицается вовсе; мазок кисти заменяется прямой линией или равномерным покрытием поверхности краской; вместо дугообразных, закругленных линий чехонинской композиции, стремящейся гармонизировать с изогнутой формой чашек, с крутами тарелок, — прямые линии, углы, отрезки прямоугольника и круга; вместо многоцветности и узорности — скупая, сдержанная гамма тонов, своеобразно красивая в своей строгости и лаконизме» [9, с. 17–18]. Такую точную характеристику супрематическому фарфору дала художник и историограф Государственного фарфорового завода Елена Яковлевна Данько в год его появления. Недолго проработавшие на Государственном фарфоровом заводе супрематисты составили существенный этап в развитии фарфора первого послеоктябрьского десятилетия. В 1926 г. критик Д. М. Аранович писал о их работе: «...проблемы цвета и фактуры в фарфоре никогда так не были блестяще разработаны, как этими супрематистами» [3].

Появление супрематического фарфора является закономерным следствием развития супрематизма — направления авангардного искусства первой трети XX в., создателем, главным представителем и теоретиком которого был художник Казимир Северинович Малевич. Открытому им направлению Малевич дал название супрематизм (от лат. *supremus* — высший, высочайший). Являясь разновидностью абстрактного искусства, супрематизм воплощался в лишённых изобразительного начала сочетаниях простейших геометрических фигур<sup>1</sup>. С начала 1916 г. начинается разработка принципов объемного супрематизма. В конце 1910-х гг. Малевич декларировал отказ от живописи и провозгласил основной задачей художника жизнестроительство. Возникнув как явление чисто художественное, супрематизм превратился в утопическую философскую систему. В полной мере это проявилось в деятельности группы УНОВИС.

Объединение появилось после того, как ректор Народной художественной школы (позднее — Свободных художественных мастерских и наконец Витебского художественно-практического института) В. М. Ермолаева пригласила Малевича в 1919 г. для руководства живописной мастерской. Создатель супрематизма, приехав в Витебск, сплотил вокруг себя группу учеников и преподавателей. В своем стремительном развитии группа прошла несколько организационных этапов, и в феврале 1920 г. было принято решение о переименовании ее в УНОВИС (Утвердители нового искусства). Под этим именем объединение вошло в историю искусства. Деятельность его имела большой резонанс в художественной жизни начала 1920-х гг. К. С. Малевич, творец направления, верил в его универсальность, считая, что можно распространить супрематизм по всему миру, на все виды художественной деятельности. В свою концепцию преобразования мира он включал архитектуру и предметную среду. «Все вещи, весь мир наш должны одеться в супрематические формы, т. е. ткани, обои, горшки, тарелки, мебель, вывески, словом, все должно быть с супрематическими рисунками, как новой формой гармонии» [цит. по: 18, с. 58], — такой путь развития нового искусства видел Малевич. Витебский период УНОВИСа завершился в мае 1922 г. выпуском дипломников института. Летом 1922 г. Малевич вместе с группой учеников переезжают в

Петроград, где был открыт ГИНХУК<sup>2</sup>, ставший на несколько лет оплотом супрематизма. В петроградский период супрематисты развивают новую архитектурную концепцию архитектуры (планиты, архитектоны). На протяжении двадцатых годов супрематизм продолжал влиять на стиль архитектуры, полиграфии, текстиля, фарфора. Идеи супрематизма были трансформированы и развиты Николаем Михайловичем Суетиным и Ильей Григорьевичем Чашником в применении к фарфору, а также к другим формам декоративно-прикладного искусства.

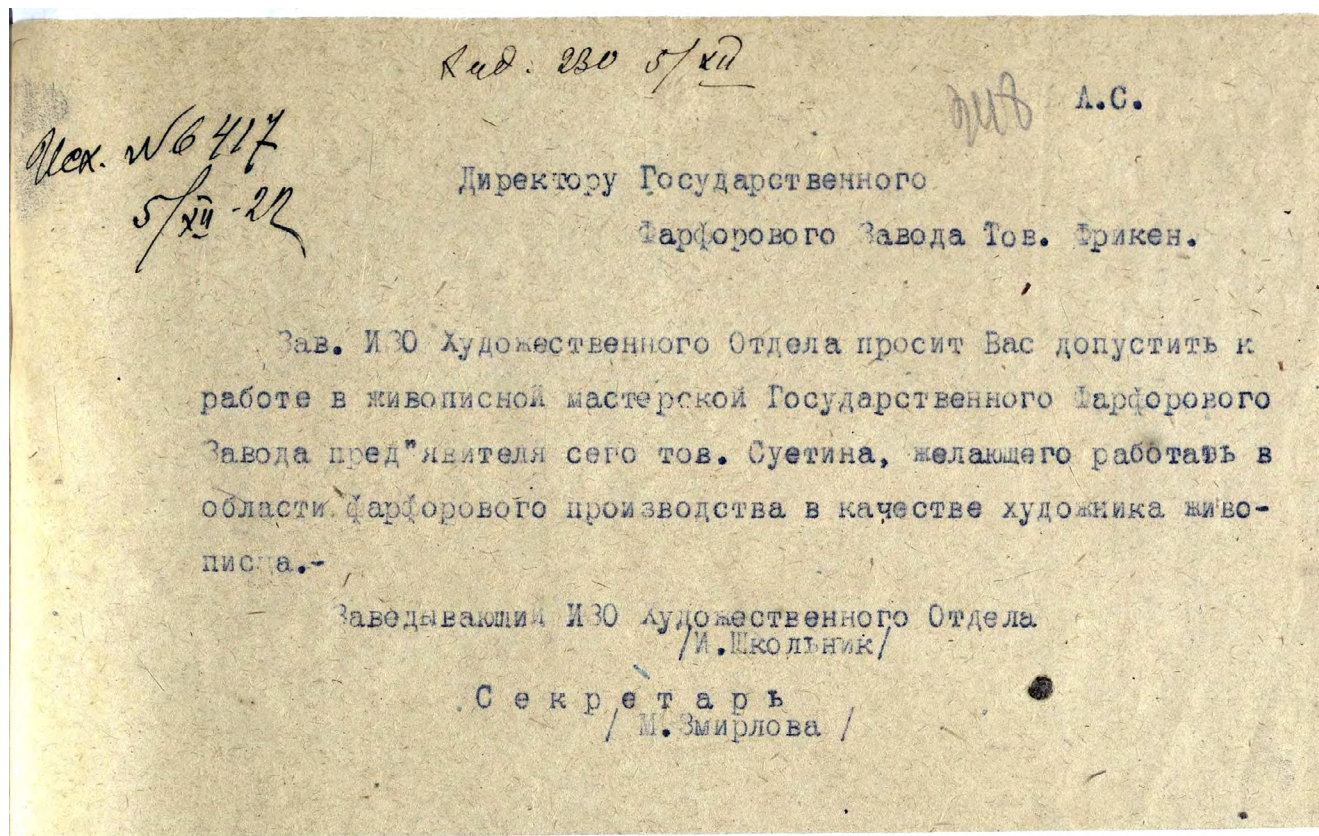
В том же 1922 г. в страну с Первой русской выставки в Берлине, проходившей в галерее Ван-Димена<sup>3</sup>, возвратились занимавшиеся ее организацией Натан Исаевич Альтман и Давид Петрович Штеренберг. Выставка произвела ошеломляющее впечатление на европейскую культурную общественность. Об огромном интересе западного общества к социальной и культурной жизни России, интересе к дизайну и живописи русского авангарда художники не могли не рассказать своим коллегам по ИЗО Наркомпроса. ИЗО (Отдел изобразительных искусств) Наркомпроса являлся высшим органом в области культуры и играл главную роль в становлении нового искусства. Он был создан в январе (феврале) 1918 г. в Петрограде, его возглавил художник Давид Штеренберг. В первые советские годы авангардисты всех направлений занимали ведущие посты одновременно во многих организациях и активно участвовали в общем построении нового искусства и общества. Деятельность новых «устроителей мира» проходила в государственных органах, художественных образовательных учреждениях, многочисленных комиссиях и комитетах, музеях и учебных заведениях. Целый ряд художников «левых» направлений принимал деятельное участие и в развитии искусства Государственного фарфорового завода.

Супрематизм, как и другие «левые» течения, оказал влияние на «производственное искусство» 1920-х гг. Программа «производственного искусства» призывала художника к работе в промышленности и активному участию в строительстве новой жизни путем проектирования новых объектов окружающей среды. Новая архитектура и новая предметная среда казались важнейшими средствами переустройства жизни. Вклад Малевича и близких ему художников в проектирование объектов окружающей среды был также важным и принципиальным. Их проектная деятельность, начавшаяся с трибун, праздничных оформлений, была дополнена работами для фарфора, тканей (позднее мебели, проектирования идеальных поселений).

Государственный фарфоровый завод, находившийся в ведении Наркомпроса, являлся своеобразным опытным полем для художников, благодатной почвой для новаторских художественных идей и принципов, «для новых посевов и новых культур». Поэтому появление на фарфоровом заводе супрематистов не было случайным.

Первым появился на ГФЗ Николай Суетин. Он пришел на фарфоровый завод в декабре 1922 г. по рекомендации одного из мастеров петербургского авангарда, заведующего ИЗО Художественного отдела И. С. Школьника. Школьник, как и другие художники-авангардисты, выполнял для завода в 1922 г. эскизы росписей<sup>4</sup>. Записка И. С. Школьника с просьбой допустить к работе Н. М. Суетина датирована 5/ХІІ-22 г. и адресована директору Государственного фарфорового завода П. А. Фрикену: «Зав. ИЗО Худ. отдела просит Вас допустить к работе в жив. Маст. Гос. фарф. з-да предьявителя сего тов. Суетина, желающего работать в области фарф. производства в качестве художника-живописца. Зав. ИЗО Худ. Отдела И. Школьник» (ЦГА СПб, ф. 2555, оп. 1, д. 389. Л. 248) (Илл. 1).

Спустя годы Н. М. Суетин писал о своем приходе на завод следующее: «В конце 1922 года был зачислен в штат Государственного фарфорового завода в качестве художника-ком-



Илл. 1. Рекомендательное письмо И. С. Школьника о допуске к работе на Государственном фарфоровом заводе Н. М. Суетина. ЦГА СПб, ф. 2555, оп.1, д. 389. Л. 248

позитора, где провел работу по композиции супрематической формы в применении ее к росписи и форме предмета» [Цит. по: 14, с. 48]. Однако, судя по архивным документам («Личным карточкам служащих, поступивших в 1923»), официально зачислен в штат завода Суетин лишь 1 марта 1923 г., а Чашник — 9 июля 1923 г. (ЦГА СПб, ф. 2555, оп. 1, д. 637. Л. 68, 79).

Белый и гладкий фарфор, заменивший им холст, стал идеальным материалом для супрематистов. «Белое» в творчестве Малевича и его учеников имело особый смысл и значение, было идеальной средой для творчества. Супрематические композиции, ложившиеся на поверхность фарфоровых предметов, воспринимаются иначе, чем на листе бумаги, картоне или холсте. Супрематизм с его опытом цветописи не противоречил природе фарфора как материала, не разрушал конструкцию вещи. Фарфор оказался прекрасным материалом и для объемного супрематического формообразования. Супрематические модели — чайник и чашки, выполненные К. С. Малевичем, стали символами супрематизма в фарфоре.

Работа К. С. Малевича, обратившегося к фарфору позже своих учеников, летом 1923 г., связана с появлением главного предмета супрематического формообразования — чайника. С мая 1923 г. в связи с отъездом С. В. Чехонина в объединение «Новгубфарфор» художественным руководителем завода по решению Академического центра Наркомпроса становится Н. Н. Пунин. «Согласно просьбы Худ. Совета Петроградского Управления Научных и Научно-Художественных учреждений, Зав. худ. частью Гос. Фарфорового завода С. В. Чехонин освобождается с 1-го мая от обязанности заведующего с оставлением его постоянным художником-экспертом. Завед. Худ. Частью Гос. Фарф. з-да с 1 мая назначается Н. Н. Пунин, кот. предлагается через директора завода представить общий план худ. работы завода, составив его на основе реальной возможности» (ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 7, д. 3. Л. 334).

С докладом о положении художественной части завода и основных направлениях его деятельности новый художественный руководитель выступил 4 июня. Одной из мер «для поднятия работы на должную высоту» докладчик посчитал «необходимость привлечения новых художественных сил». Он

предложил: «Так например было бы желательно привлечь к работе на заводе Матвеева, Малевича и Татлина. В то время как первый из них уже дает 3 новых скульптуры, остальные могут принять на себя всю выработку новых форм» (ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 7, д. 3. Л. 334). Результатом «привлечения новых художественных сил» и была работа Малевича над супрематическими формами. Почти через месяц после выступления Н. Н. Пунина, 8 июля 1923 г., К. С. Малевич пишет ему письмо с предложением организовать специальную *лабораторию форм*. В нем художник со свойственной ему категоричностью изложил свой взгляд на новые формы: «Абстракция беспредметная должна опрокинуть предмет как утилитарный недомысел, ибо только тогда откроются новые технические возможности» [Цит. по: 14, с. 40]. В августе чайник и получашки Малевича (Илл. 2) уже были выставлены в витрине магазина фарфора на Невском проспекте.

Появление супрематических посудных форм вызвало много откликов в прессе. «Супрематизм потребовал новых форм посуды..., — писала в ноябре 1923 г. Е. Я. Данько. — К. Малевичем даны новые формы чайника и 2-х чашек для супрематической живописи, уже выпущенные заводом» [9, с. 16–17]. Э. Ф. Голлербах достоинство работ супрематистов видел в следующем: «Они не ограничиваются применением супрематистской живописи к росписи старого фарфора, но создают также и новые формы вещей, с целью связать живопись и форму в одно художественное целое» [6, с. 40].

Чайник Малевича — фарфоровый скульптурно-архитектурный объект, стал памятником русского авангарда. Он появился на свет в момент работы над архитекторами, объектами пространственного супрематизма, и явился своеобразным фарфоровым архитектором<sup>5</sup>. Корпус чайника представляет собой асимметричную композицию из геометрических объемов и плоскостей. Малевич, соединяя объемные и плоские формы, создает ощущение пластической напряженности и динамичности, что являлось одной из основ супрематизма. Чайник как объемно-пространственный объект разрушал представление о бытовом функциональном предмете, вызывая самые противоречивые мнения. «Странный чайник, напоминающий паровоз», — писал о нем В. В. Филатов в 1926 г. [Цит. по: 16, с. 234]. Наш

современник оценивает его уже иначе: он «...великолепен, этот чайник. Он монументален, как танк, красив, как дворец» [11].

Примером создания новой утилитарной структуры предмета являются также полчашки. Малевич разделил по вертикали традиционную чашку на две половинки — «полчашки». На задней стенке полчашки — квадратная плоскость. Традиционную ручку в виде завитка заменил плоский прямоугольник. В чайнике и полчашках воплощен один из принципов супрематизма — принцип «экономического геометризма», зафиксированный в программе УНОВИСа: «Экономический геометризм есть совершенство движения по кратчайшим точкам, восприятие простейших форм и выход из хаоса в планы уясненного и организованного сознания, совершенство времени» [Цит. по: 15, с. 22].

Чайник и чашка вполне отвечали духу своего времени, его поискам и устремлениям. «Итак, для нового искусства,

современного и понятного массам — нужны твердо-кованные, математически-строгие, лаконически-ясные художественные формы, и не внешние только, и не безразличные к тому содержанию, которое за ним кроется; а с такой же энергетической, внутри их заложенной волей, направленной к выявлению всех дерзаний и заветов новородившегося человека» [22, с. 13], — так формулировал требования времени художник К. Ф. Юон. Чайник и чашки Малевича до сих пор будоражат воображение и вдохновляют современных нам художников на создание новых арт-объектов.

Работа Малевича в фарфоре не ограничилась созданием супрематических форм. Выполненные им ранее живописные композиции использовались для росписи на фарфоре. В коллекции музея хранятся два рисунка для воспроизведения их на фарфоре; один из них — вариант работы художника 1916 г. «Динамическая композиция № 57». Рисунок заключен в пря-



Илл. 2. Чайник и полчашка. Автор форм К. С. Малевич. 1923. Фарфор. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А. В. Теренин



**Илл. 3. Тарелка «Динамическая композиция». Автор композиции К. С. Малевич. 1923. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф В. С. Теренин**

моугольную рамку и именно в таком виде перенесен на тарелку художником-копиистом А. Н. Кудрявцевым; при этом он как бы наложен на тарелку без учета границ зеркала и борта (Илл. 3). «Станковая природа беспредметных композиций Малевича... выявлялась при этом с удивительной непосредственностью» [2, с. 124], — считает Л. В. Андреева.

Первые работы с росписями по рисункам К. С. Малевича, судя по расценочным ведомостям, появляются осенью 1923 г.: в октябре 1923 г. выполнены 2 чашки с блюдцами и 14 тарелок (ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 7, д. 22. Л. 87, 90); в ноябре — 12 чашек с блюдцами и 9 тарелок (Там же. Л. 99, 103). Тарелки с выше-названными рисунками представлены в коллекции отдела Государственного Эрмитажа «Музей Императорского фарфорового завода», образец чашки по рисунку Малевича — в Государственном Русском музее.

Ученики Малевича, Николай Суетин и Илья Чашник, проработали на Государственном фарфоровом заводе немногим более года. Николай Суетин — самый близкий ученик и соратник Малевича, поддерживал своего учителя в его теоретической и практической деятельности, их связывали тесные узы дружбы. Путь Николая Суетина к супрематизму начался с глубокого изучения и осмысления новаторской системы Учителя. «Глубокое осмысление теории супрематизма и практический анализ произведений Малевича помогли Суетину избежать легкой и поверхностной имитации, опиравшейся на набор простых геометрических форм, осознанно уйти от невольной стилизации» [13, с. 139]. Даже ранние работы Суетина отличались экономичностью и ясностью форм. На фарфоровый завод он пришел уже сложившимся художником. Расписывал имеющееся там «белое»<sup>6</sup>. основополагающее для супрематизма сочетание «белого» и «черного» прослеживается во многих работах. Наиболее ярко это проявилось в чашке с блюдцем, на половине поверхности которых крытые черного цвета, контрастирующее с фоном и подчеркивающее «бесконечное белое» пространство фарфора.



**Илл. 4. Сервиз с терракотовыми фигурами. Автор композиции Н. М. Суетин. 1923. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф В. С. Теренин**

В сервизе с терракотовыми фигурами объединяющим элементом для всех предметов являются матовые терракотовые фигуры: круг на чайнике, квадрат на чашке и крышке сливочника, прямоугольные элементы на сахарнице (Илл. 4).

Композиции художника отличает взвешенность и гармоничность движения. Присущее ему чувство гармонии и ритма позволяло с особым артистизмом строить уравновешенные композиции и каждый раз добиваться нового динамического звучания. «Именно в это время у него возникает тот культ пропорций, о котором говорят его работы и о котором вспоминал каждый из знавших его» [14, с. 53]. В целой группе работ центром суетинских композиций на фарфоре являются крупные, значимые для супрематизма, имеющие символическое значение фигуры: круг, квадрат или крест. Цветовая гамма подбиралась художником достаточно строго и продуманно. Часто это черный, серый и его оттенки, для их усиления художник использует интенсивный яркий цвет. Иногда он применяет только один цвет, насыщая композиции его оттенками (Илл. 5).

В 1923 г. Суетин выполнил два варианта чернильницы (одна из них с вертикально поставленным диском; вторая — без него). Чернильница, один из самых необычных проектов художника, представляет собой сложную композицию из разновеликих фарфоровых брусков, куба и вертикально поставленного диска, все элементы ее укреплены на плоском основании в виде сегмента. В своей практике формообразования художник всегда ценил простые геометрические формы. Чернильница представляется вариантом архитектонки, образцом объемно-пространственного супрематизма, своеобразной архитектурной моделью. Экземпляр ее расписан И. Г. Чашником (Илл. 6).

Работы 1923–1924 гг. сделали Суетина классиком искусства фарфора. В 1925 г. он был награжден серебряной медалью на Международной выставке декоративного искусства в Париже, в 1927 г. получил диплом на выставке в Монце-Милане.

Илья Чашник, по мнению большинства исследователей русского авангарда, был одним из самых талантливых учеников Малевича. «Чашник более других был склонен к выражению “космического ощущения” — динамика и ритм его парящих супрематических форм определялась, казалось, некими вселенскими законами магнетизма, гравитационного напряжения» [23, с. 328]. Для творческой стилистики Чашника характерны безупречность анализа, строгое творческое мышление, рациональность. Художника считают создателем собственного варианта супрематизма.

Илья Чашник сумел развить космические устремления, заложенные в мировоззрении и философии супрематизма. Росписи Чашника особенно эмоциональны. Центральные фигуры его композиций значительно крупнее и как бы притягивают, собирают вокруг себя разрозненные штрихи и точки, участвующие в общей стихии движения. «Динамизм, динамизм и тысячу раз динамизм — вот основа и суть супрематизма, как беспредметности и тысячу раз моя основа» — такова установка художника [Цит. по: 15, с. 133].

В колорите росписей Чашника доминируют темные тона. Эту цветовую гамму он разбавляет сдержанными полутонами — от серого до лилового. Знакомые и привычные линии прямоугольника, квадрата, треугольника переходят на округлые поверхности фарфоровых предметов и приобретает неожиданную выразительность и особенную пластическую красоту, выделяясь на белом поле фарфора (Илл. 7). В композиции он нередко включает круг. Как и в живописи, любит разработанный Малевичем тип крестообразной композиции, который он впоследствии использовал в своей архитектурной практике.

Николай Суетин и Илья Чашник использовали в фарфоре мотивы ранее выполненных супрематических композиций и выполнили много новых эскизов специально для фарфора. На обратной стороне расписываемых ими предметов изображался черный квадрат в рамке — знак УНОВИСа, сопровождаемый надписью «супрематизм». Здесь же автор ставил свою подпись. Обозначался общий для супрематических работ Суетина и Чашника расценочный номер — 474 (Илл. 8). В том случае, если композиция исполнялась живописцем, им делалась соответствующая надпись, например: «по рис. Суетина».

С конца апреля 1924 г. жизнь на заводе резко меняется: в связи с экономической реформой проходит большое сокращение штатов; супрематисты в числе многих попали под



**Илл. 5.** Тарелка с супрематической композицией. Автор росписи Н. М. Суетин. 1923–1924. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф В. С. Теребинин

сокращение и вынуждены были покинуть завод. Тем не менее, эпизодически работа в фарфоре продолжалась. Видимо, по предложению Чехонина, возглавлявшего в это время художественную часть объединения «Новгубфарфор», ими сделан ряд эскизов для фарфора и выполнены отдельные изделия. В коллекции Государственного музея истории Санкт-Петербурга хранится чашка с блюдцем с супрематическим декором, роспись которых выполнена на форме новгородского предприятия и имеет его марку (чашка подписана Н. М. Суетиным, блюдце — И. Г. Чашником.) Чашка с блюдцем в росписи И. Г. Чашника 1925 г. хранится в собрании Badisches Landesmuseum Karlsruhe [25, S. 100]. Выставка изделий треста и эскизов к ним состоялась в Ленинграде в 1926 г.; к открытию ее художники сделали супрематический плакат [21, с. 374].

Художники-супрематисты продолжали работу в области прикладного искусства. Чашник разрабатывал орнаменты для текстильной промышленности, создавал стандартные типы мебели и обоев, выполнил ряд проектов обложек книг и журналов. Творчество его прервалось внезапной смертью в 1929 г.

Суетин, занимаясь дизайном, архитектурой, рисунком, живописью, исполняя заказы, одновременно продолжал работу с фарфором, составившую на рубеже десятилетий новый этап. В эти годы созданы новые значительные формы и росписи. В 1930 г. появляется чернильница, в которой угадывается образ псковского храма, реализованный в фарфоре через супрематическую систему. В 1932–1933 гг. художник выполняет серию ваз. Наиболее выразительными из них являются вазы, напоминающие супрематические архитектурные модули, за которыми закрепилось название «архитектоны». Вазы-архитектоны с их четкими строго выверенными пропорциями и профилированными ребрами в будущем послужили основой при оформлении советского павильона на Всемирной выставке в Париже в 1937 г. 1935 г. датируется разработанный Суетиным сервиз «Крокус»; он обладает строгой элегантностью и четкостью геометрической формы.

В эволюции росписи на фарфоре нашли отражение общие процессы развития супрематизма как художественного течения. Не отказываясь от супрематизма, Малевич вводит в картины конца 1920-х гг. фигуры, которые кажутся бесплотными и существуют как некие знаки, обладающие таинственностью. Отступление художника от чистого супрематизма в сторону фигуративности не вызвало у его сторонников отторжения. Как и Учитель, они искали дальнейшего развития форм творчества.



**Илл. 6. Чернильница с супрематической росписью. Автор формы Н. М. Суетин, автор росписи И. Г. Чашник. 1923. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф В. С. Теребинин**

Исследователь супрематизма Т. В. Горячева пишет: «Для супрематиста Суетина переход к постсупрематической живописи естественен. К этому моменту внутренне он уже готов к предметности...» [8, с. 135]. В его творчестве в конце 1920-х гг. также появляются «метафизические», условно-знаковые фигуративные образы, что сказалось и в станковом, и в декоративно-прикладном творчестве.

Тем не менее, в росписях фарфора 1930-х гг. художник продолжает и линию беспредметного геометризма. Среди экспонируемых работ этого периода — сервиз с изысканной диагональной композицией из черных, зеленых и желтых элементов, выполненной на цилиндрических формах сосуда, а также чашка с блюдцем с геометрической росписью в стиле Art deco, чайник с супрематической композицией в медальоне.

Другой тип росписей на фарфоре связан с постсупрематическим направлением. Характерны для этого типа произведений блюдо «Три женщины» (1929) и тарелка с тремя фигурами (1929). Автор лишает изображаемых каких бы то ни было дета-



**Илл. 7. Тарелка с супрематической композицией из прямоугольников, полос и сиреневого круга. Автор росписи И. Г. Чашник. 1923–1924. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф В. С. Теребинин**

лей, им присущи бесплотность, легкость, отсутствие веса. Постсупрематические фигуры статичны, с условно изображенными головами, без лиц. В тарелке с тремя фигурами автором делается акцент на плавной подвижной линии, образующей единый силуэт. Их свободные одежды окрашены в локальные цвета: серый, черный, терракотовый.

В росписи тарелки «Инвалид» (1929) (Илл. 9) черная одинокая фигура, напоминающая распятие, вызывает чувство тревоги. Здесь автор возвращается к очень важному для супрематизма сочетанию белого и черного. По воспоминаниям И. И. Ризнича, тарелку Суетин писал целое лето [14, с. 68]. Роспись сервиза «Бабы» (1930) и блюда с тем же названием (1930), выполненных черной и коричневой красками разных тонов, близка станковым работам художника на крестьянскую тему. «Безликие» фигуры, лишённые реалий, похожи на караван хлеба. Каждая фигура состоит из нескольких геометрических форм, овалов и прямоугольников с острыми или скругленными углами.

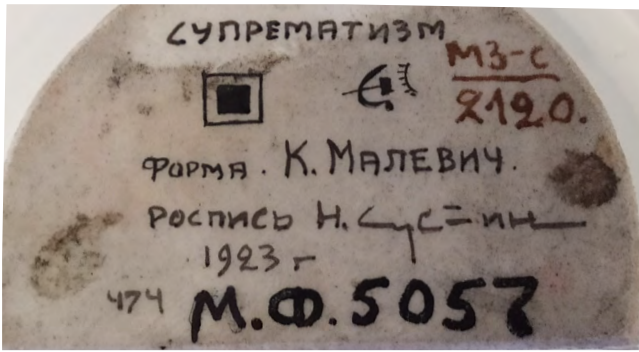
В сервизе «Агргород» («Тракторный») (1931) (Илл. 10) чередующиеся горизонтальные красные, зеленые, черные полосы, белые силуэты движущихся друг за другом тракторов близки работе Малевича «Красная конница» (около 1932). Декор сервиза, построенный по принципу симметрии и равновесия, занимает почти всю поверхность предмета. Здесь автор подходит к такому явлению как супрематический орнамент, когда супрематические элементы выступают как мотив, составляющий раппорт орнаментального пояса. Такие композиции в росписях начала 1930-х гг. по аналогии с рисунками для тканей получили название «Ситчик». Эти мотивы для фарфора близки тем эскизам для прикладного искусства, в частности для текстиля, которые делались в самом конце 1910-х и в 1920-х гг. Малевичем, Чашником и Суетиным.

Супрематический фарфор не стал предметом массового бытового использования. Пользовавшийся спросом на Западе, он выпускался прежде всего на экспорт, показывался на международных выставках, продавался в частные и музейные коллекции. Его мотивы в переработанном виде в начале 1930-х гг. были использованы на Дулевском фарфоровом заводе.

В 1932 г. состоялась выставка «Художники РСФСР за 15 лет», она была последней, где экспонировались произведения Малевича. Супрематизм, как и другие «левые течения», был вычеркнут из плана построения нового советского искусства. Время внесло неизбежные изменения в жизнь фарфоровых заводов и в искусство фарфора.

Тем не менее, вклад художников-супрематистов в развитие искусства фарфора и других направлений прикладного искусства оказался важным и принципиальным. О значимости супрематизма в фарфоре писала в 1929 г. Е. Я. Данько: «Их работы строго продуманы и закончены по форме. Ни одна продукция завода не пользуется такой высокой оценкой у нас и на западе, ни одна не получает такое количество заказов, проникая в быт в качестве вещей, имеющих не утилитарную, а только эстетическую ценность, — как супрематическая посуда...» [10, с. 6]. Работа супрематистов сыграла большую роль для утверждения в фарфоре новых форм, чистоты цвета и композиции. Существенная роль в этом принадлежит Николаю Суетину, который в 1932 г. стал художественным руководителем завода и более двух десятилетий был наставником и учителем многих художников (Илл. 11). В течение многолетней работы на заводе он последовательно проводил принципы супрематизма в работу на фарфоре. Будучи выдающимся руководителем творческого коллектива, он стал режиссером в области декоративного искусства. Он бережно развивал в каждом из молодых авторов его индивидуальные творческие способности, считая, что «художники, как птицы, каждый должен петь свою песню» [цит. по: 1, с. 22]. Благодаря ему развились таланты таких разных мастеров фарфора, как Л. В. Протопопова, Л. К. Блак, Т. Н. Беспалова-Михалева, А. М. Ефимова, А. А. Яцкевич, В. М. Городецкий. Работая с молодыми художниками, он всегда выступал за чистоту форм, за единство формы и орнамента, за архитектурность и пластику.

Проблемы композиции Суетин считал основой основ для художника; под композицией он понимал организацию всего произведения. Работа не носила теоретически-отвлеченный характер; часто он сам показывал процесс поиска компо-



Илл. 8. Пример обозначений на работах супрематистов.  
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019

зиционных решений. При работе с молодыми авторами, как и в своей творческой деятельности, «неисправимый супрематист» большое внимание уделял поискам пропорций и масштаба. По воспоминаниям А. В. Воробьевского, его называли «законодателем пропорций» [1, с. 22]. «В деле воспитания профессиональных художников ему не было равных. “Супрематические уроки” Суетина до сих пор не утратили своей остроты и актуальности», — считает Е. А. Иванова [12, с. 145].

Среди художников-фарфористов, также прошедших супрематическую школу, следует назвать Анну Александровну Лепорскую и Эдуарда Михайловича Криммера. Лепорская, которая работала и занималась в ГИНХУКЕ, отличалась преданностью учителю, верой в истинность проповедуемых им принципов и потребностью следовать им. Э. М. Криммер несколько лет вместе с узким кругом худож-



Илл. 9. Тарелка «Инвалид». Автор росписи Н. М. Суетин. 1929. Фарфор; роспись надглазурная монохромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф В. С. Теребинин



Илл. 10. Сервиз «Агро-город». Автор формы С. В. Чехонин, автор росписи Н. М. Суетин. 1931. Фарфор; роспись надглазурная полихромная.  
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф В. С. Теребинин





Илл. 11. Фотография сотрудников Художественной лаборатории Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова. 1934. Верхний ряд: А. М. Ефимова, Т. Н. Беспалова-Михалева, Л. К. Блак, Н. М. Зиновьев, А. А. Яцкевич, М. П. Кириллова, А. В. Воробьевский. Нижний ряд: М. В. Лебедева, Н. Я. Данько, Н. М. Суетин, Л. В. Протопопова, Е. А. Олейник © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А. В. Теренин

ников: В. М. Ермолаевой, Н. М. Суетиным, А. А. Лепорской, Л. А. Юдиным — занимался под руководством Малевича. Особенно активно эта учеба, встречи и студии проходили в 1929–1931 гг. Того заряда энергии, который получили эти художники «в кругу Малевича», им хватило до конца дней. Там были воспитаны острое чувство пропорций, формы и цвета, ощущение пространства. На фарфоровом заводе их талант и «супрематическая выучка» были реализованы при создании форм. Лепорская писала о круге близких Малевичу художников: «...работа с ними дала понимание основных начал пластичности всякой формы, выращивания ее как живого природного элемента цветка, растения, понимания “чуть-чуть”, которое может или выстроит

удивительную гармонию вещи, или сделать ее безобразной и даже вовсе разрушить» [Цит. по: 17, с. 26].

Супрематизм и школа Суетина определили облик ленинградского фарфора на последующие десятилетия. Основы супрематических построений, продолжение их жизни в композициях последующих десятилетий содействовали развитию новых стилевых форм советского фарфора. Принципы формообразования, внимание к драгоценной белизне материала, выверенность в соотношении декора и формы — все это стало традицией и для современных художников. Недолгий период авангарда в фарфоре оказал огромное влияние не только на отечественную, но и на европейскую художественную промышленность.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Малевич относил к супрематизму и многие свои работы конца 1920-х гг., внешне содержавшие некоторые формы конкретных предметов, особенно — фигуры людей, но сохранявшие «супрематический дух».

<sup>2</sup> ГИНХУК — Государственный институт художественной культуры.

<sup>3</sup> В выставке участвовало 157 художников, представивших 704 работы. В каталоге выставки раздел «Витебская школа» представлен 24 работами без указания фамилий.

<sup>4</sup> В расценочных ведомостях завода за июнь 1922 г. числятся 8 плоских тарелок с шестиугольным рисунком Школьника; там же еще 2 десертных тарелки по его рисунку: ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 3, д. 34. Л. 271, 273.

<sup>5</sup> Архитектонами Малевич называл архитектурно-скульптурные модели, в которых принципы супрематизма использовались в построении объемно-пространственных форм. Концепция новой супрематической архитектуры начала складываться еще в витебский период. Малевич с учениками работал в УНОВИСе над пространственными композициями в графике и живописи. Первые архитектоны были созданы в ГИНХУКе.

<sup>6</sup> Готовые нерасписанные изделия.

**Список литературы:**

1. Алексеев Б. И. Суетин — воспитатель художников // Декоративное искусство СССР. 1964. № 11. С. 19–23.
2. Андреева Л. В. Советский фарфор. 1920–1930-е. М.: Советский художник, 1975. 338 с.
3. Аранович Д. Выставка советского искусства // Вечерняя Москва. 30 ноября 1926.
4. «В содружестве искусств». К 275-летию основания Императорского фарфорового завода: каталог выставки / А. В. Иванова и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. 392 с.
5. Вокруг квадрата: каталог выставки / Т. В. Кудрявцева, Т. В. Кумзерова и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005. 159 с.
6. Голлербах Э. Ф. Государственный фарфоровый завод и художники // Русское искусство. 1923. № 2-3. С. 40.
7. Горячева Т. В. Николай Суетин. М.: Фонд «Русский авангард», 2010. 192 с.
8. Горячева Т. В. «...Нас будет трое...». Казимир Малевич. Илья Чашник. Николай Суетин. Живопись и графика из коллекции Sepherot Foundation (Лихтенштейн). М.: Арт Бридж, 2012. 184 с.
9. Данько Е. Я. Новое Петроградского фарфорового завода // Художественный труд. 1923. № 4. С. 16–18.
10. Данько Е. Я. Советский фарфор // Жизнь искусства. 1929. № 17. С. 6.
11. Елусеев Н. Вокруг белого чайника // Эксперт Северо-Запад. 13 марта 2006. № 10 (263).
12. Иванова Е. А. Фарфор Николая Суетина // В круге Малевича: Соратники: Ученики: Последователи в России 1920–1950-х. Государственный Русский музей. Каталог выставки / Сост. И. Н. Карасик. СПб.: Palace ed., 2000. С. 142–145.
13. Козырева В. М. Николай Михайлович Суетин // В круге Малевича: Соратники: Ученики: Последователи в России 1920–1950-х. Государственный Русский музей. Каталог выставки / Сост. И. Н. Карасик. СПб.: Palace ed., 2000. С. 139–141.
14. Ракитин В. И. Николай Михайлович Суетин. СПб.: Palace ed., 1998. 225 с.
15. Ракитин В. И. Илья Чашник: Художник нового времени. СПб.: Palace ed., 2000. 157 с.
16. Советское декоративное искусство. Фарфор. Фаянс. Стекло. Материалы и документы. 1917–1932 / Под ред. В. П. Толстого. М.: Искусство, 1980. 339 с.
17. Тихомирова М. А. Анна Александровна Лепорская. Л.: Художник РСФСР, 1979. 112 с.
18. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995. 425 с.
19. Шатских А. С. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922. М.: Языки русской культуры, 2001. 258 с.
20. Шатских А. С. Sepherot Foundation (Лихтенштейн). Николай Суетин. Каталог собрания. Вадуц, 2012. 164 с.
21. Энциклопедия русского авангарда. Т.2 / Авт.-сост. В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов; науч. ред. А. Д. Сарабьянов. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013. 724 с.
22. Юон К. Ф. Художник и худ. промышленность // Художественный труд. 1923. № 4. С. 13.
23. Яремич С. Русский авангард — новое всемирное искусство. Хрупкий фарфор «футуристической революции» // Клеп К., Вебер К. FRAGILE — Царские столы и фарфор революционеров: Каталог выставки. Франфуркт-на-Майне, Музей прикладного искусства, 2008. С. 306–358.
24. Luokaame uusi maailma! Agitaatioposliini ja nuori Neuvostoliitto / A. Ivanova, T. Kumzerova and others. Tampere: Vapriikki, 2011. 175 p.
25. Russisches Porzellan im Umbruch 1895–1935 aus Leningrader Museen und Schloß Peterhof dem Museum für Angewandte Kunst Köln und dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe : Katalog. Karlsruhe: Braus, 1991. 125 S.

**References:**

- Alekseev B. I. Suetin — vospitatel' khudozhnikov (Suetin — a Mentor of the Artists). *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Decorative Art of the USSR)*, 1964, no. 11, pp. 19–23. (in Russian)
- Andreeva L. V. *Sovetskii farfor. 1920–1930 gody (Soviet Porcelain. 1920s – 1930s)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1975. 339 p. (in Russian)
- Goriacheva T. V. “...Nas budet troe...”. *Kazimir Malevich. Il'ia Chashnik. Nikolai Suetin. Zhivopis' i grafika iz kollektzii Sepherot Foundation (Lichtenshtein)* (“...There will be three of us...”. *Kazimir Malevich. Ilya Chashnik. Nikolai Suetin. Paintings and Drawings from the Collection of the Sepherot Foundation (Liechtenstein)*). Moscow, Art Bridzh Publ., 2012. 184 p. (in Russian)
- Goriacheva T. V. *Nikolai Suetin*. Moscow, Fond “Russkii avangard” Publ., 2010. 192 p. (in Russian)
- Ivanova A. V. (ed.). “*V sodruzhestve iskusstv*”. *K 275-letiiu Imperatorskogo farforovogo zavoda: katalog vystavki* (“*In the Community of Arts*”). *To the 275th Anniversary of the Imperial Porcelain Factory: Exhibition Catalog*). Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2019. (in Russian)
- Karasik I. N. (ed.). *V krugu Malevicha: Soratniki: Ucheniki: Posledovateli v Rossii 1920–1950-kh. Gosudarstvennyi Russkii muzei. Katalog vystavki* (*In the circle of Malevich: Companions: Pupils: Followers in Russia of the 1920s–1950s. The State Russian Museum. Exhibition Catalog*). Saint Petersburg, Palace editions Publ., 2000. 359 p. (in Russian)
- Khan-Magomedov S. O. *Pionery sovetskogo dizaina (Pioneers of Soviet Design)*. Moscow, Galart Publ., 1995. 425 p. (in Russian)
- Klemp K.; Veber K. (ed.). *FRAGILE. Die Tafel der Zaren und das Porzellan der Revolutionare*. Frankfurt am Main, Museum für Angewandte Kunst, 2008. 416 p. (in German and Russian)
- Kudriavtseva T. V.; Kumzerova T. V. and others. *Vokrug kvadrata: katalog vystavki (Around the Square: Exhibition Catalog)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2005. 159 p. (in Russian)
- Rakitin V. I. *Il'ia Chashnik: Khudozhnik novogo vremeni (Ilya Chashnik: an Artist of the Modern Period)*. Saint Petersburg, Palace editions Publ., 2000. 157 p. (in Russian)
- Rakitin V. I. *Nikolai Mikhailovich Suetin*. Saint Petersburg, Palace editions Publ., 1998. 225 p. (in Russian)
- Russisches Porzellan im Umbruch 1895–1935 aus Leningrader Museen und Schloß Peterhof dem Museum für Angewandte Kunst Köln und dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe: Katalog*. Karlsruhe, Braus Publ., 1991. 125 S. (in German)
- Sarab'ianov A. D. (ed.). *Entsiklopediia russkogo avangarda (Encyclopedia of Russian Avant-garde)*. Vol. 2. Moscow, Global Ekspert end Servis Tim Publ., 2013. 724 p. (in Russian)
- Shatskikh A. S. *Sepherot Foundation (Liechtenstein). Nikolai Suetin. Catalog of the Collection*. Vaduz, 2012. 164 p. (in Russian)
- Shatskikh A. S. *Vitebsk. Zhizn' iskusstva 1917–1922 (Vitebsk. Life of Art 1917–1922)*. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2001. 258 p. (in Russian)
- Tikhomirova M. A. *Anna Aleksandrovna Leporskaia*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1979. 112 p. (in Russian)
- Tolstoi V. P. (ed.). *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo. Farfor. Faians. Steklo. Materialy i dokumenty. 1917–1932 (Soviet Decorative Art. Porcelain. Faience. Glass. Materials and Documents. 1917–1932)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 339 p. (in Russian)