

УДК: 7.024.5:7.017.9

ББК: 85.12

А43

DOI: 10.18688/aa200–3–42

О. А. Лысенко

Проблема авторского обрамления в искусстве авангарда и супрематические рамы Н. Суетина

Проблема авторской рамы в искусстве авангарда исключительно редко становится предметом научного исследования. Главным образом это обусловлено особенностью обрамлений XX столетия, не имеющих богатого орнаментального убранства и сложного декоративного покрытия. Лаконизм рам XX в. зачастую приводит специалистов к обманчивому представлению о том, что художники не интересовались вопросом обрамления своих произведений, а при необходимости (к примеру, в случае экспонирования на выставке) буквально использовали то, что было под рукой. Вследствие этого представления как в российских, так и в некоторых зарубежных музеях наметилась тревожная тенденция замены авторских рам XX в. на современный багет. В нарушение, казалось бы, незыблемого принципа научности в построении музейной экспозиции руководствуясь исключительно собственным вкусом, специалисты заменяют аутентичные рамы на фабричный г-образного профиля багет. Таким образом, игнорируется оригинальное авторское видение. Музейные сотрудники не учитывают тот важный факт, что в новом обрамлении картина может иначе восприниматься или даже интерпретироваться.

Между тем представители авангардного искусства с традиционным вниманием относились к выбору рам для своих произведений. Насколько разнообразными были их авторские обрамления, показывают фотографии мастерских и прижизненных выставок, а также сохранившиеся подлинные рамы.

О понимании роли авторской рамы художниками русского авангарда говорит «Отчёт о деятельности художественно-строительного подотдела» отдела ИЗО Наркомпроса, председателем которого до декабря 1918 г. был К. Малевич (затем — Н. Удальцова, А. Древин). В документе среди прочего идёт речь о создании «Музея Современного Искусства», для которого приобретались произведения: И. Клына, О. Розановой, А. Моргунова, К. Малевича, В. Татлина и др. Большинство работ были куплены без рам, что неудивительно, если учесть трудное финансовое положение многих художников. Однако, понимая важность вопроса, подотдел немедленно приступил к обрамлению купленных произведений, предварительно опросив «художников по этому вопросу. Художникам было предложено представить рисунки для рам, по которым приступлено к заготовке последних» [15, с. 416]. То есть сотрудники художественно-строительного подотдела (среди них: Малевич, Татлин, С. Дымшиц-Толстая, Древин) прекрасно понимали, насколько важно именно авторское обрамление, поэтому предоставляли художникам возможность самим продумать дизайн рамы.

Ценнейшим свидетельством вариативности выбора или создания художниками рам для своих картин являются фотографии выставки «Дегенеративное искусство», устроенной национал-социалистами в 1937 г. в Мюнхене, где экспонировались произведения представителей кубизма, экспрессионизма, футуризма, абстракционизма и других модернистских направлений. Среди них были картины и графические листы В. Кандинского, П. Клее и О. Шлеммера, созданные в период их работы в Баухаусе.

Создатель института Вальтер Гропиус писал: «Баухаус стремится к объединению всех видов художественного творчества, к воссоединению всех художественно-производственных дисциплин как неразрывных частей универсального зодчества» [9, с. 140]. С целью формирования у студентов нового визуального мышления к преподаванию в Баухаусе Гропиус пригласил таких художников, как: Й. Иттен, О. Шлеммер, П. Клее, Л. Файнингер, В. Кандинский, Л. Мохой-Надь. В институте сложилась особая художественная эстетика. В сконструированных здесь мебели, светильниках, предметах из стекла и металла, рассчитанных на изготовление в условиях машинного производства, сочетались красота и функциональность.

Отдельное внимание в Баухаусе уделялось устройству нового жилища: дизайну интерьера и организации помещений соответственно их назначению. В 1926 г. в Дессау по проекту Гропиуса для художников-преподавателей были построены дома (master's house), внутреннее оформление которых разрабатывалось в Баухаусе¹. В этой связи мог рассматриваться вопрос и о новом дизайне рамы как части современного интерьера. Но, судя по фотографиям тех лет, подобная задача не ставилась. Очевидно, решение картинного обрамления оставалось за авторами. Индивидуальное творческое мировоззрение и манера каждого из художников обуславливали собственное видение рамы.

В частности, Оскар Шлеммер для своих картин часто выбирал рамы плоского профиля с прямыми углами. Как и другие мастера Баухауса, художник исследовал проблему восприятия и передачи пространства, переходя от двумерной плоскости холста к динамичному пластическому искусству — театральным постановкам. «Из геометрии плоскости <...> рождается стереометрия пространства, создаваемая вертикальной линией — танцующей фигурой», — писал Шлеммер [4, с. 132]. В ряде экспериментальных постановок он чётко обозначал, буквально визуализировал геометрические тела в пространстве: на полу чертилась окружность с пересекающимися диагоналями, над ней натягивалось множество струн. И танцоры двигались в этих заданных границах.

Подобным образом рамы Шлеммера обозначают границу условного пространства его картин с плоскостно решёнными человеческими фигурами. При этом рама воспринимается как часть структуры живописного полотна. Если убрать её или заменить другой, изменится и структура картины. Интересно, что Шлеммер сам продемонстрировал это в рельефе «Орнаментальная скульптура на разделённой основе» (1919–1923). Полихромный рельеф он разместил в центре произведения, а вместо единого фона соединил четыре разной формы и цвета плоскости, имеющие свое обрамление. Таким образом, получилось четыре варианта архитектурной структуры произведения.

¹ Однако художники-преподаватели Баухауса все же вносили некоторые изменения в собственное жилое пространство master's house [29].

Отмечу, что формы профилей фрагментов рам, использованных в этой работе, корреспондируют с отдельными элементами рельефа.

Пауль Клее для своих картин часто использовал рамы двух типов: узкие, сделанные из реек, и прямого профиля с широкими листелями. Последние можно видеть на фотографиях мастерской художника в Баухаусе в Веймаре.

Рамы широкого прямого профиля создают визуальный эффект глубины пространства картины, понятно, почему Клее дополнял ими свои пейзажи. Однако возникает вопрос: чем был мотивирован выбор подобного обрамления для абстрактных работ? В педагогических трудах Клее отмечал, что быть абстрактным для художника — значит «основываться на экстракте чисто картинных отношений <...> светлое к тёмному, цвет к цвету, широкое к узкому <...> круг — к квадрату или к треугольнику» [19, с. 26]. В то же время он призывал студентов к внимательному изучению природы, в которой «та или иная конкретность — всегда результат взаимодействия, и если линия активна, то плоскость пассивна, и наоборот» [17, с. 337]. Так же у художника взаимодействуют живопись и её обрамление. К примеру, «Ассирийскую игру» (1923) Клее дополняет рамой прямого профиля, в результате чего усиливается впечатление движения геометрических элементов в картине. Этот эффект рождает противопоставление (или даже столкновение) плоскости картины и направленных к ней диагональных линий, образованных внутренними сторонами профиля рамы.

Второй тип рам, которые Клее изготавливал из простых деревянных реек, нередко использовали и художники русского авангарда. Будучи нетонированными, эти тонкие, плоские, едва выходящие за поверхность холста (или находящиеся вровень с ним) планки придают картине законченность, практически не влияя на её восприятие зрителем. Но если выкрасить рейки той или иной краской, восприятие живописи поменяется, поскольку в силу вступит закон взаимодействия цветов [8]. К примеру, если рама будет покрашена в цвет, дополнительный тому, что превалирует на холсте, она усилит звучание колорита живописи. Белый придаст холодноватый оттенок граничащим с ним чистым цветам и также усилит их интенсивность. Некоторые цвета в живописи могут показаться блёклыми рядом с более насыщенным цветом рамы и наоборот. Корреспондируя с отдельными деталями композиции картины, цвет рамы будет притягивать к ним взгляд, выделяя на общем фоне. Яркий, контрастный по отношению к колориту живописи цвет обрамления нивелирует живописные полутона, заставит глаз игнорировать тонкие цветовые градации. Делая рамы, Клее окрашивал их в соответствии с определённой задачей, следуя объективным законам цветовосприятия и собственной интуиции. Очевидно, что получить наиболее полное впечатление от его работ, увидеть все колористические нюансы можно только при условии экспонирования (и репродуцирования — как это сделал К. Х. Карл [24]) произведений вместе с рамами. Отмечу, что Клее тонирует не только рамы, но и поля акварелей, а также создавал дополнительные цветные обрамления по краям некоторых картин.

Следует сказать, что проблемой восприятия живописного колорита в зависимости от окраски рамы занимались Э. Дега, К. Писсарро, Ж. Сёра, В. Ван Гог. В письмах Ван Гога к брату нередко встречаются связанные с этим просьбы. Так, выполненные в Дрен-

те этюды художник хотел видеть в чёрных рамах, чтобы снижением контрастов между картиной и обрамлением подчеркнуть нюансы тёмных теней. А для «Моста в Ланглуа», где «земля ярко-оранжевая, трава очень зелёная, а небо и вода голубые» [1, с. 256], Ван Гог считал необходимым заказать раму, где плоская часть будет королевского синего, а внешняя кромка золотая. «На худой конец, — добавлял он, — раму можно сделать из синего плюша, но лучше её покрасить» [1, с. 256].

В отличие от Клее Василий Кандинский не часто тонировал рамы для своих картин. Одна из них — к произведению *Evenement doux* — относится к 1928 г. Композицию, написанную на светлом небесно-голубом с белыми просветами фоне, художник дополнил обрамлением, внутреннюю часть которого сделал насыщенного зелёного цвета. В этом сочетании красок есть глубокое символическое начало. По Кандинскому, синий — типично небесный цвет, который «переходя к светлоте <...> приобретает более равнодушный характер и становится человеку далёким и безразличным, как высокое голубое небо. Итак, чем светлее — тем беззвучнее, пока не дойдёт оно до беззвучного покоя — станет белым» [10, с. 129]. Между тем зелёный художник считал цветом самодовольного спокойствия, который противоположен синему цвету торжественной, сверхземной углублённости. «Это, — писал Кандинский, — следует понимать буквально: на пути к этому „сверх“ лежит „земное“, которого нельзя избежать. Все мучения, вопросы, противоречия земного должны быть пережиты. Никто ещё их не избежал. И в этом есть внутренняя необходимость, прикрытая внешним. Познание этой необходимости есть источник „покоя“» [10, с. 354]. В то же время зелёная полоса обрамления *Evenement doux*, корреспондируя с отдельными элементами живописной композиции, увеличивает силовое поле картины.

Возможно, появление красочных полей в авторских рамах Кандинского и Клее в некоторой степени было обусловлено впечатлением, которое в мюнхенский период произвели на них иконы (в том числе баварские) и вотивная живопись XVIII–XIX вв., выполненные на обратной стороне стеклянных пластин. Многие из этих произведений народного творчества имели деревянные рамы, тонированные по внутреннему краю в соответствии с колоритом работы либо расписанные растительным орнаментом. В 1905 г. Клее отмечал в дневнике: «Рисунок и живопись позади стекла производят на меня колоссальное впечатление» [25, S. 11]. Кандинский и Г. Мюнтер собрали коллекцию произведений на стекле, которая занимала стену в их мюнхенской квартире на Айнмиллерштрассе [26, S. 10–11]. И сами они работали в технике живописи на стекле, дополняя картины деревянными расписными рамами.

Кандинский варьировал роспись рам в зависимости от живописной композиции. Так, гладкий фриз обрамления картины «Святой Владимир» (1911) он тонировал в цвет, вторящий окраске плаща князя, таким образом заострив зрительское внимание на его статичной монументальной фигуре. Совсем иначе решена рама «Всадника Апокалипсиса» (1911). Бешеный ритм линий и красок в картине дополняет динамичный абстрактный орнамент её обрамления. А чтобы декор рамы не мешал восприятию произведения, по её внутреннему краю Кандинский дал неширокую полосу спокойного серого тона, позволив беспредметному орнаменту приблизиться к живописи только в углах [опубликованы: 23, p. 71].

В большинстве случаев Кандинский использовал рамы локального цвета, как с широкими, так и с совсем узкими листелями, различного, в том числе обратного, профиля. В частности, в *master's house* в столовой Кандинских на фоне выкрашенной по желанию художника в чёрный — «молчащий» (термин художника) цвет стены висела его композиция в раме обратного профиля с гладкими очень широкими листелями. Судя по чёрно-белой фотографии 1926 г., на которой чётко видна структура древесины рамы, она была не тонирована. Без сомнения, выбор этого обрамления обратного профиля не был случайным. Кандинский утверждал, что с приближением к границе основной плоскости картины напряжение линии или формы усиливается, «пока в момент соприкосновения с границей оно внезапно не исчезает» [11, с. 209]. Рискну предположить, что художник стремился к тому, чтобы рама, при всей выразительности её дизайна, не повышала «драматическое» звучание произведения, именно поэтому остановился на обратном профиле. Как возрастает напряжение в картине благодаря раме прямого профиля, мы уже наблюдали на примере работы Клее «Ассирийская игра».

Вероятно, дизайн рассматриваемой рамы обратного профиля не был разработан Кандинским. Аналогичные обрамления использовали и другие художники, в частности Лионель Файнингер. Тем не менее, учитывая особенную ширину рамы Кандинского, можно предположить, что она была сделана по его специальному заказу, возможно, в одной из мастерских Баухауса.

Зная, какие рамы выбирали художники, мы, к сожалению, слишком часто не имеем представления о том, кому принадлежит их дизайн. Этот вопрос ещё требует изучения. Сегодня с уверенностью можно говорить, что новое слово в дизайне рамы в XX в. сказали П. Мондриан и Н. Суэтин.

«Насколько я знаю, — писал Пит Мондриан в 1943 г., — я был первым, кто поставил картину впереди рамы, а не вставил её в раму <...> Я отметил, что картина без рамы работает лучше, чем обрамлённая, и что рама вызывает ощущение трёхмерности. Она даёт иллюзию глубины, поэтому я взял раму из простой древесины и смонтировал картину на ней. Таким образом я привел её в более истинное состояние» [30, р. 242]. К созданию новой рамы Мондриана побудили собственные абстрактные произведения 1920-х гг., основными выразительными средствами которых являются прямые линии, чёткие геометрические формы и чистые, главным образом основные, цвета (красный, жёлтый, синий) в сочетании с чёрным, белым и серым. Линии в произведениях Мондриана имеют очевидную тягу к продолжению, несут в себе энергию образования новых цветных плоскостей. Их ограничение традиционной рамой приводит к диссонансу, как это видно на фотографии парижской студии художника 1930 г. Не желая лишать картины рам, Мондриан разработал новый дизайн обрамления, не ограничивающего пространство холста.

Белый цвет рамы Мондриана нейтрален по отношению к белому в картине и вместе с тем придаёт ещё большую интенсивность чистым насыщенным цветам живописи. Профиль рамы варьировался. Небольшое количество различных по форме, размеру, цвету прямоугольников в произведении позволяло сочетать его с рамой, имеющей в своей нижней части широкий ровный фриз, к которому крепилась узкая г-образная часть профиля, несущая подрамник с холстом [см. фото: 6, с. 66]. Картину с усложнён-

ной, ритмически насыщенной композицией художник соединял с рамой более сложного, трёхчастного профиля [см. фото: 6, с. 72].

Для Николая Суетина проблема нового дизайна рам была непосредственно связана с работой над «полным ансамблем современного стиля» [2, с. 149], начатой в ГИНХУКе под руководством Малевича.

Необходимо отметить, что Малевич свои супрематические произведения (как и картины предшествующего периода) экспонировал либо необрамлёнными, либо в очень узких рамах простого профиля. Позже, в конце 1920-х — начале 1930-х гг., картины «второго крестьянского цикла» он стал дополнять рамами XIX в. «В настоящем времени я <...> становлюсь на разработку искусства в художественной проблеме, и позволяю себе разработку образов, т.е. человеческих ликов в *ощущениях классических* (курсив мой. — О. Л.), но это не значит, что живопись этих ликов будет в духе Венецианова, Иванова, Федотова, она будет в супрематической трактовке...» [15, с. 235], — писал Малевич И. Ключу в декабре 1932 г. «Классическими» — золочёными, с лепным орнаментом — стали и рамы его произведений. Причём нередко Малевич выбирал обрамление, ещё только задумывая картину. Так, в 1934 г. он говорил Л. Юдину: «Хочу <...> сделать “Пионера”. Вот в той раме <...> Он появляется в раме, лицом обернулся к зрителю. А за ним простор, дали» [21, с. 305]. Глубину пространства Малевич передавал путём продуманных соотношений цветных горизонтальных полос и усиливал созданный эффект, выбирая обрамление определённого профиля. Живописную композицию художник строил с учётом композиции орнаментального убранства рамы [12].

Однако при таком понимании картинного обрамления Малевич, насколько известно, не подошёл к проблеме нового дизайна рамы. Приоритет в этом вопросе принадлежит Суетину. В 1925 г. в ГИНХУКе Малевич открыл архитектурную лабораторию с целью поиска и утверждения нового стиля, «который может быть применён во всех областях художественного строительства и художественной промышленности» [16, с. 263]. Он разрабатывает «чистую художественную форму» и свои сложенные из гипса архитектурные модели называет архитектонами, подчёркивая их «беспредметное», не утилитарное содержание. Суетин ведёт исследования в области «архитектонного супрематизма», помогает Малевичу в строительстве архитектонов и моделирует собственные. В 1925 г. Суетин занимает пост заведующего отделением супрематической архитектуры отдела материальной культуры ГИНХУКа. Главной задачей отделения является разработка супрематического ордера — по мысли Малевича, основы новой классической архитектурной системы.

Путь к новой классике наряду с разрешением вопросов архитектоники подразумевал и «разработку внутреннего ансамбля» [2, с. 149], чему Малевич и особенно Суетин уделяли значительное внимание. Суетин во второй половине 1920-х — начале 1930-х гг. делает эскизы мебели, исследует вопрос «оцветки» стен жилой квартиры и клуба, вырабатывает орнамент «объёмно-пространственного характера» [20, с. 84]. Если бы времена были другими, дизайн картинной рамы как части интерьера непременно вошёл бы в эти годы в круг его интересов. Но в этом аспекте раму Суетин будет рассматривать позже, в связи с оформлением экспозиционного пространства. А в конце 1920-х — начале 1930-х гг. он думает о рамах для собственных фигуративных работ, о чём



Рис. 1. Финальный зал павильона СССР на Всемирной выставке в Париже. 1937. Фото

свидетельствуют два рисунка графитным карандашом: рама и женская фигура в раме. Но они не дают представления о профиле и цвете рам.

В 1935 г. Суетин решает принять участие в «юбилейной выставке». 25 июля он пишет жене А. Лепорской: «Надо писать холст <...> Сделать к нему рамы и выстроить архитектону беспредметную и предметно-архитектурную»². С большой долей уверенности можно предположить, что речь идёт о раме сложной профилировки, органически связанной с супрематической архитектоникой. О том, что во второй половине 1930-х гг. Суетин работал над созданием таких рам, свидетельствуют фотографии оформленного им внутреннего пространства павильона СССР на Всемирной выставке в Париже 1937 г. Советский павильон (арх. Б. Иофан) внутри представлял анфиладу из шести залов, оформленных Суетиным в соответствии с супрематическим орденом. В последнем зале, согласно концепции организаторов, надлежало повесить три огромных панно (по эскизам А. Дейнеки, А. Пахомова, А. Самохвалова), посвящённых социалистическим праздникам. Идеологическую составляющую задания — показать, что празднества в Советском Союзе отражают борьбу за социализм, демонстрируют одержанные победы... — Суетин оставил живописцам. А сам вместо того чтобы в художественном убранстве зала подчеркнуть патетику этой кульминационной части экспозиции, создал здесь супрематическую «беспредметную», безобразную пространственно-пластическую среду (Рис. 1). Особую роль в едином ансамбле интерьера Суетин отвёл рамам. Созданные в соответствии с принципами динамической супрематической симметрии они задавали ритм общей композиции. В дизайне каждой рамы художник сопоставил листы разного профиля и ширины. При этом в качестве трёх листьев он использовал элементы архитектурного орнамента зала. Так, верхней частью рамы служил широкий сложной профилировки карниз, вплотную к которому были подняты панно. Правый и левый листы были образованы вертикальными архитектурными модулями, членившими стены. И только сравнительно узкая обратного профиля планка,

² Письмо Суетина А. Лепорской от 25 июля 1935 г. из Ленинграда. Частный архив.

на которую опирался холст, была сделана специально для панно. По фотографии видно, в какой степени супрематический дизайн рам и всего зала влиял на зрительское восприятие живописных панно, обостряя ощущение движения изображённых на них персонажей.

Ещё одной большой работой Суетина в области эксподизайна была выставка к столетию со дня гибели М. Лермонтова в Государственном историческом музее (1941). Н. Харджиев рассказывал: «Это была гениальная работа <...> Он (Суетин. — О. Л.) использовал фарфор, позолоченные предметы 1840-х гг. <...> Было два основных цвета, которые он использовал, — зелёный и белый <...> Экспозиция была наполнена старыми вещами, но она была абсолютно новая. У вас было чувство нового искусства» [27, р. 39].

Рискну предположить, что именно с лермонтовской выставкой связан хранящийся в частной коллекции эскиз Суетина 1941 г. (Рис. 2). Очевидно, он снова задумал сделать супрематическую раму частью художественного оформления экспозиционного пространства. Совмещая в эскизе раму с витриной, он искал гармоничные отношения между профилировкой их вертикальных и горизонтальных фрагментов, выверял пропорции. Фотографий лермонтовской выставки нет, но в мемуарах Э. Герштейн о ней имеются интересные сведения: «...Ровное пространство очень длинных стен было перерезано наложенными на него деревянными рамами. Внутри этих геометрических фигур выгодно выделялись предметы искусства прошлого века <...> Первые два зала были оформлены по тому же принципу наложенных на стену рам...» [3].

В 1978 г. на своей персональной выставке в ЛОСХе А. Лепорская практически повторила этот художественный приём. На одном из центральных мест экспозиции, на покрашенном в насыщенный голубой цвет стенде она повесила две большие белые супрематические рамы Суетина и на их фоне поставила вазы (Рис. 3). Безусловно, рамы здесь являлись не столько частью оформления выставочного пространства, сколько самостоятельными (хотя и анонимными, без этикеток)³ и едва ли не доминирующими экспонатами. В другом зале выставки висела картина Лепорской «Малоярославец весной» (1939–1940) в оригинальной профилированной раме, созданной Суетиным. В 1980 г. Лепорская передала картину в Псковский музей-заповедник, обратив внимание искусствоведов на художественную значимость дополняющей её суетинской рамы⁴. В настоя-



Рис. 2. Николай Суетин. Эскиз супрематической рамы и витрины. 1941. Бумага, графитный карандаш. Частное собрание

³ В 1978 г., когда проходила выставка, надпись на этикетке: «Н.М. Суетин. Супрематическая рама» была невозможна. Но в статье, посвящённой выставке Лепорской, Л. Жадова все-таки упомянула об этих уникальных произведениях [7, с. 43].

⁴ За сведения о поступлении произведений Лепорской и Суетина в музей благодарю Н. И. Салтан.

щее время обнаружить эту раму не удалось. К счастью, в частном собрании сохранились две другие рамы Суетина (Илл. 41, 42). Сохранив за рамой главное «классическое» свойство — воздействовать на восприятие произведения изобразительного искусства, Суетин дал ей новый супрематический дизайн. Разработанные в соответствии с супрематическим «законом экономии», рамы художника монохромны и свободны от какого-либо декора. Их красота в идеально найденных пропорциях, в чистой беспредметной форме, восходящей к вертикальным архитекторам Малевича конца 1920-х гг.

Профиль супрематических рам построен на сочетании вертикальных и горизонтальных плоскостей различной ширины, данных в соответствии с принципами соразмерности и динамического равновесия. Элементы профиля чередуются в сложном, постоянно меняющемся, то нарастающем, то замедляющемся ритме, сравнимом с ритмом музыкального произведения. Каждой раме присуще своё динамическое действие, нарастающее по направлению внутрь, к окну. Главная роль в выявлении формы супрематических рам, как и в случае с архитекторами, принадлежит свету. В зависимости от освещения меняется ощущение ритма, напряжение восприятия произведений (Илл. 43).

Одни формообразующие элементы рам в сечении имеют квадрат, другие прямоугольник. При этом в их пропорциях нет строгой закономерности. В качестве примера приведу результаты обмера профиля одной рамы, начиная от губки фальца (то есть с горизонтали): 1,8; 1; 1; 1,8; 1,8; 1; 1; 1,8; 2; 1; 4,8; 5,8; 1; 1; 3,8; 11,8; 2; 2 см. Очевидно, что, создавая эти произведения, Суетин не следовал определённому правилу, а действовал по наитию. Так же строил свои архитекторы Малевич [18, с. 191]. Замечу, что в приведённых пропорциях часто фигурирует цифра «8». Повторяется она и в размерах рам по фальцу: 89,5 × 89,5 и 87,8 × 87,5 см. В профиле одной из рам имеется восемь равных ступеней. Столь настойчивое и, как представляется, не случайное присутствие восьмёрки заставляет вспомнить, что в нумерологии это символ бесконечности. Между тем в художественно-философской системе Малевича категория бесконечности занимает одно из ключевых мест, а белый цвет даёт «истинное реальное представление бесконечности» [14, с. 51]. Кроме того, он символизирует высшую ступень развития, чистоту творческой жизни, свободной от предметного мира. «Белый квадрат, — писал Малевич, — ключ начал новой классической формы. Классический дух, прошедший двадцать три или четыре века через хаос изломанных форм и цветных бонбоньерок

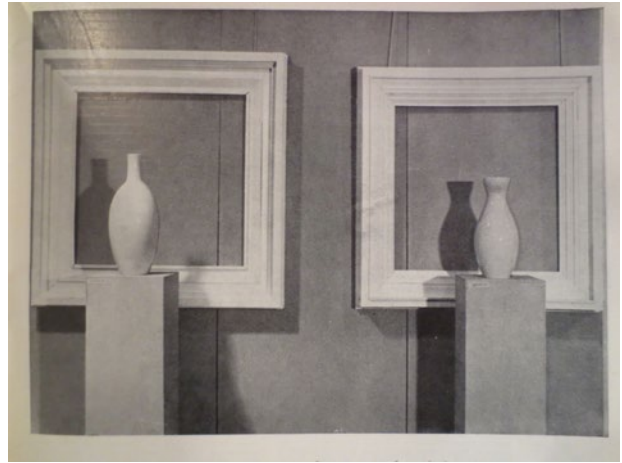


Рис. 3. Фрагмент экспозиции персональной выставки А. Лепорской с супрематическими рамами Н. Суетина. 1978. Фото

человеческой культуры, вышел в новое динамическое состояние возбуждения, реализовавшегося в Супрематических формах. Супрематический классицизм беспредметный, и в этом его отличие от классиков прошлой культуры» [13]. В этой связи, безусловно, белый цвет суетинских рам имеет особое значение.

Богатство ритмического действия, совершенство и сложность форм супрематических рам порождают уверенность в том, что Суетин создавал их для определённых, скорее всего, собственных произведений

изобразительного искусства, а не в связи с одним из заказов на оформление экспозиционного пространства. Но когда и для чего были исполнены супрематические рамы?

4 ноября 1943 г. Суетин писал Харджиеву: «...Сделал шесть рисунков. Надеюсь поработать ещё зиму, к весне выставить. Рисунки в рамках, которые уже заказываю»⁵. 5 декабря, тому же адресату: «Голова моя полна планами. Если бы удалось осуществить хоть частичку. И всё этот быт, страшный быт <...> Нужно выстроить архитектоны, сделать формы для внутренних объёмов. Написать картины. Сделать рамы <...> Сейчас делаю большие рисунки. Заказал раму. Работаю над профилями рам»⁶. Но Суетину приходится прерваться в связи с назначением главным художником готовящейся выставки «Оборона Ленинграда». 1 января 1944 г. он сообщает Харджиеву: «Сплошной, в общем, непрекращающийся бред. Только собрался, как ящерица, выползть по весне на солнце, и тут все щели завалили. Рисунки, рамы, формы оставлены, надо делать выставку» [5, с. 179]. Вполне возможно, речь идёт о сохранившихся рамках. О том, что они создавались для графических работ, говорит глубина фальца рам: 2 и 1,2 см.

В частной коллекции находится эскиз одной из супрематических рам Суетина (Рис. 4). Он сделан на такой же миллиметровой бумаге, что и эскизы оформления выставки «Оборона Ленинграда». В определённой степени этот факт также может свидетельствовать в пользу датировки рам 1940-ми гг. Замечу, что при оформлении выставки Суетин снова использовал профилированные рамы, но их формы были гораздо лаконичнее, чем те, что разрабатывались художником для собственных, к сожалению, пропавших рисунков.

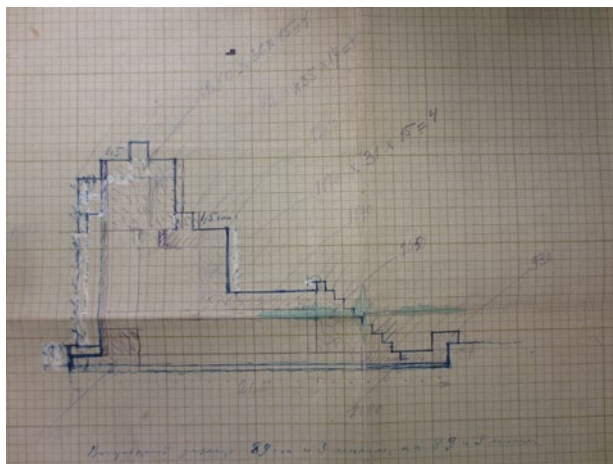


Рис. 4. Николай Суетин. Эскиз рамы. 1940-е. Бумага, графитный карандаш, чернила. Частное собрание

⁵ Письмо Н. Суетина Н. Харджиеву от 4 ноября 1943 г. Благодарю Т. Горячеву за предоставление мне текста этого письма из архива Харджиева, в настоящее время хранящегося в РГАЛИ.

⁶ Письмо от 5 декабря 1943 г. Благодарю Т. Горячеву за предоставление мне текста этого письма из архива Харджиева, в настоящее время хранящегося в РГАЛИ.

После смерти Суетина почти все его большие произведения незаконно были вывезены из мастерской, а позже переправлены за границу. Остались эскизы, маленькие рисунки и несколько уникальных супрематических рам. В настоящее время, помимо фарфора, рамы являются единственными известными супрематическими объектами Суетина. И вместе с тем это редчайшие примеры авторских обрамлений художников русского авангарда.

Литература

1. Ван Гог В. Письма к брату Тео. / [Отв. ред. Г. Соловьёва]. — СПб.: Азбука, 2016. — 488 с.
2. В круге Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х / Сост. И. Карасик. — СПб.: Palace Editions, 2000. — 360 с.
3. Герштейн Э. Лишняя любовь. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=103298&p=36> (дата обращения: 14.12.2018).
4. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 320 с.
5. Горячева Т. В. Николай Суетин. — М.: Изд. С. Э. Гордеев, 2010. — 192 с.
6. Дейхер С. Пит Мондриан. 1872–1944. Конструкции в пространстве. — М.: Taschen/Арт-Родник, 2007. — 96 с.
7. Жадова Л. Белый фарфор Анны Лепорской // Декоративное искусство. — 1979. — № 6. — С. 40–43.
8. Иттен И. Искусство цвета / Пер. Л. Монаховой. — М.: Д. Аронов, 2011. — 96 с.
9. Кандинская Н. Кандинский и я. — М.: Искусство–XXI век, 2017. — 312 с.
10. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства / Ред. Н. Б. Автономовой, Д. В. Сарабьянова, В. С. Турчина. Т. 1: 1901–1914. — М.: Гилея, 2001. — 392 с.
11. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства / Ред. Н. Б. Автономовой, Д. В. Сарабьянова, В. С. Турчина. Т. 2: 1918–1938. — М.: Гилея, 2001. — 344 с.
12. Лысенко О. А. «Живопись... должна прийти к раме». К проблеме сохранения авторского замысла К. С. Малевича // Рама как объект искусства. Материалы научной конференции / Под ред. Т. Л. Карповой. — М.: Изд. ГТГ, 2015. — С. 199–216.
13. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom3/index3.html> (дата обращения: 10.09.2018).
14. Малевич К. Чёрный квадрат / [Отв. ред. Г. Соловьёва]. — СПб.: Азбука, 2012. — 288 с.
15. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х т. Т. I. / Авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. — М.: RA, 2004. — 582 с.
16. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х т. Т. II. / Авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. — М.: RA, 2004. — 680 с.
17. Монахова Л. Пауль Клее в Баухаузе. Новая селекция визуального мышления: от геометрии Евклида — к физике и природной механике // Искусствознание. — 2007. — № 3–4. — С. 326–342.
18. Овсянникова Е. Суперархитектура или суперграфика? // Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации: сб. статей. — СПб.: Гос. Русский музей, 2001. — С. 187–192.
19. Парч С. Пауль Клее. 1879–1940. — М.: Taschen/Арт-Родник, 2007. — 96 с.
20. Ракитин В. Николай Михайлович Суетин. — М.: RA, 1998. — 228 с.
21. Юдин Л. «Сказать — своё...» Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников / Сост., вступ. ст., коммент. И. Н. Карасик. — М.: RA, 2017. — 904 с.
22. Bauhaus magazine. — 2014. — № 6. Schlemmer! / Ed. P. Oswalt. — 152 p.
23. Becks-Malorny U. Wassily Kandinsky. 1866–1944. The Journey to Abstraction. — Köln: Taschen, 2007. — 200 p.
24. Carl K. H. Paul Klee. — New York: Parkstone Press International, 2013. — 256 p.
25. Dammert U. Hinterglasmalerei. Europa, China, Indien. Die Sammlung Udo Dammert. — München: Prestel, 1993. — 132 S.

26. Gockerell N., Uhrig S., Werner C. Gabriele Münter und die Volkskunst.: "Aber Glasbilder scheint mir, lernten wir erst hier kennen": Ausstellungskatalog / Schloßmuseum Murnau. — Murnau: Schloßmuseum, 2017. — 136 S.
27. A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde / Ed. E. Petrova. — St. Petersburg: Palace Editions, 2002. — 400 p.
28. Schuster P.-K., Arndt K. Nationalsozialismus und "Entartete Kunst": die "Kunststadt" München 1937. — München: Prestel, 1987. — 324 S.
29. Thöner W. The Bauhaus Life: Life and Work in the Masters' Houses Estate in Dessau. — Leipzig: Seemann Henschel, 2006. — 88 p.
30. Traber C. In Perfect Harmony? Escaping the Frame in the Early 20th Century // In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920 / Ed. E. Mendgen. Van Gogh Museum; Kunstforum Wien. — Zwolle: Waanders Uitgevers, 1995. — P. 221–247.

Название статьи. Проблема авторского обрамления в искусстве авангарда и супрематические рамы Н. Суетина

Сведения об авторе. Лысенко Оксана Александровна — старший научный сотрудник. Государственный Русский музей. Инженерная ул., д. 4, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186. lysenko-oks@mail.ru

Аннотация. Проблема авторской рамы в искусстве авангарда исключительно редко становится предметом научного исследования. Главным образом это обусловлено особенностью обрамлений XX столетия, не имеющих богатого орнаментального убранства. Лаконизм рам XX в. зачастую приводит специалистов к обманчивому представлению о том, что художники не интересовались вопросом обрамления своих произведений. Между тем представители искусства авангарда с большим вниманием относились к выбору рам для своих работ. Насколько разнообразными были их авторские решения, показывают фотографии мастерских и прижизненных выставок, а также сохранившиеся подлинные рамы. Ценнейшим свидетельством вариативности в выборе или создании художниками рам являются фотографии выставки «Дегенеративное искусство» (1937, Мюнхен), где экспонировались произведения В. Кандинского, П. Клее и О. Шлеммера, созданные в период их преподавания в Баухаусе.

Зная, какие рамы выбирали художники, мы, к сожалению, часто не имеем представления о том, кто разрабатывал их дизайн. Этот вопрос требует изучения. Сегодня с уверенностью можно говорить о том, что новое слово в дизайне рамы в XX в. сказали П. Мондриан и Н. Суетин.

В то время как Мондриан решал локальную задачу экспонирования собственных работ, для Суетина проблема нового дизайна рам была непосредственно связана с работой над «полным ансамблем современного стиля», начатой в ГИНХУКе под руководством Малевича.

Ключевые слова: рама, рама для картины, рама художника, искусство авангарда, Кандинский, Клее, Шлеммер, цвет, дизайн, супрематизм, архитектор, Суетин, Малевич

Title. The Problem of the Author's Framing in Avant-Garde Art and the Suprematist Frames of N. Suetin

Author. Lysenko, Oksana Aleksandrovna — senior researcher. The State Russian Museum, Inzhenernaia ul., 4, 191186 St. Petersburg, Russian Federation. lysenko-oks@mail.ru

Abstract. The problem of the artist's framing in the art of the avant-garde rarely becomes the subject of scientific research. This is mainly due to the peculiarity of the frames of the 20th century, which usually do not have rich decoration. Often in connection with the particularity of frames of the 20th century, specialists mistakenly believe that artists were not interested in the framing of their works. Meanwhile, the avant-garde artists chose frames for their works with great attention. The most valuable evidence of variation in the choice or creation of frames by the artists are the photographs of the exhibition "Degenerative Art", which displayed the works by V. Kandinsky, P. Klee and O. Schlemmer, created during their work at Bauhaus.

Often we know which frames the artists chose, but unfortunately, we do not know who created their design. This question requires a study. At present, it is absolutely clear that the new word in the design of frames in the 20th century was said by P. Mondrian and N. Suetin. While Mondrian was solving the local task of exhibiting his own works, for Suetin the problem of new frame designs was directly connected with the work on the "complete ensemble of modern style" begun in GINHUK under the leadership of Malevich.

Keywords: picture frame, avant-garde art, Kandinsky, Klee, Schlemmer, color, design, suprematism, architecton, Suetin, Malevich

References

- Avtomonova N. B.; Sarab'yanov D. V.; Turchin V. S. (eds.). *Kandinskii V. V. Izbrannye trudy po teorii iskusstva* (*Kandinsky V. V. Selected Works on the Theory of Art*), 2 vols. Moscow, Gileia Publ., 2001. 736 p. (in Russian).
- Becks-Malorny U. *Wassily Kandinsky. 1866–1944. The Journey to Abstraction*. Hong Kong; Cöln; London; Los Angeles; Madrid; Paris; Tokyo, Taschen Publ., 2007. 200 p.
- Carl K. H. *Paul Klee*. New York, Parkstone Press International Publ., 2013. 256 p. (in German).
- Dammert U. *Hinterglasmalerei. Europa, China, Indien. Die Sammlung Udo Dammert*. München, Prestel Publ., 1993. 132 p. (in German).
- Deikher S. *Pit Mondrian. 1872–1944. Konstruktsii v prostranstve* (*Piet Mondrian. 1872–1944. Constructions in Space*). Moscow, Taschen, Art-Rodnik Publ., 2007. 96 p. (in Russian).
- Gershtein E. *Lishniaia liubov' (Unnecessary Love)*. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=103298&p=36> (accessed 14 December 2018) (in Russian).
- Gockerell N.; Uhrig S.; Werner C. *Gabriele Münter und die Volkskunst: "Aber Glasbilder scheint mir, lernten wir erst hier kennen"*, Catalogue. Murnau, Schloßmuseum Publ., 2017. 136 p. (in German).
- Goldberg R. *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dnei* (*Art of Performance. From Futurism to Our Days*). Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 320 p. (in Russian).
- Goriacheva T. V. *Nikolai Suetin*. Moscow, S. E. Gordeev Publ., 2010. 192 p. (in Russian).
- Kandinskaia N. *Kandinskii i ia* (*Kandinsky and Me*). Moscow, Iskusstvo–XXI vek Publ., 2017. 312 p. (in Russian).
- Karasik I. (ed.). *V krughe Malevicha. Soratniki, ucheniki, nasledovateli v Rossii 1920–1950-kh* (*In the Circle of Malevich. Companions, Students, Followers in Russia of 1920–1950s*). St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2000. 360 p. (in Russian).
- Karasik I. N. (ed.). *Iudin L. "Skazat' — svoe..." Dnevniky. Dokumenty. Pis'ma. Svidetel'stva sovremennikov* (*Iudin L. "Say — One's Own ..." Diaries. Documents. Letters Testimonies of Contemporaries*). Moscow, RA Publ., 2017. 904 p. (in Russian).
- Lysenko O. A. "Painting ... Should Come to the Frame". The Problem of Preserving the Concept of K. S. Malevich. *Rama kak ob'ekt iskusstva* (*Frame as an Art Object*). Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2015, pp. 199–216 (in Russian).
- Malevich K. *Suprematizm. Mir kak bespredmetnost', ili vechnyi pokoi* (*Suprematism. The World as an Abstraction, Or Eternal Peace*). Available at: <http://www.k-malevich.ru/works/tom3/index3.html> (accessed 10 October 2018) (in Russian).
- Mengen E. (ed.). *In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920*. Zwolle, Waanders Uitgevers Publ., 1995. 278 p.
- Monakhova L. *Paul Klee in the Bauhaus. New Selection of Visual Thinking: From Euclidean Geometry — To Physics and Natural Mechanics. Iskusstvoznanie* (*Art Studies*), 2007, no. 3–4, pp. 326–342 (in Russian).
- Monakhova L. (transl.). *Itten I. Iskusstvo tsвета* (*Itten I. The Elements of Color*). Moscow, D. Aronov Publ., 2011. 96 p. (in Russian).
- Oswalt P. (ed.). *Bauhaus magazine*, 2014, no. 6. Schlemmer! 152 p.
- Ovsiannikova E. *Super Architecture or Super Graphics? Russkii avangard: problemy reprezentatsii i interpretatsii* (*Russian Avant-Garde: Problems of Representation and Interpretation*). St. Petersburg, State Russian Museum Publ., 2001, pp. 187–192 (in Russian).
- Parch S. *Paul Klee. 1879–1940*. Moscow, Taschen; Art-Rodnik Publ., 2007. 96 p. (in Russian).
- Petrova E. (ed.). *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2002. 400 p.
- Rakitin V. *Nikolai Mikhailovich Suetin*. Moscow, RA Publ., 1998. 228 p. (in Russian).
- Schuster P.-K.; Arndt K. *Nationalsozialismus und "Entartete Kunst": die "Kunststadt" München 1937*. München, Prestel Publ., 1987. 324 p. (in German).
- Solov'eva D. (ed.). *Malevich K. Chernyi kvadrat* (*Black Square*). St. Petersburg, Azbuka Publ., 2012. 288 p. (in Russian).
- Solov'eva G. (ed.). *Van Gogh V. Pis'ma k bratu Teo* (*Letters to Brother Theo*). St. Petersburg, Azbuka Publ., 2016. 478 p. (in Russian).
- Thöner W. *The Bauhaus Life: Life and Work in the Masters' Houses Estate in Dessau*. Leipzig, Seemann Henschel Publ., 2006. 88 p.
- Vakar I. A.; Mikhienko T. N. (eds.). *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniia. Kritika* (*Malevich about Himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documents. Memories. Criticism*), 2 vols. Moscow, RA Publ., 2004. 1262 p. (in Russian).
- Zhadova L. *White Porcelain of Anna Leporskaia. Dekorativnoe iskusstvo* (*Decorative Art*), 1979, no. 6, pp. 40–43 (in Russian).



Илл. 41. Николай Суетин. Супрематическая рама. 1940-е. Дерево, краска. Частное собрание



Илл. 42. Николай Суетин. Супрематическая рама. 1940-е. Дерево, краска. Частное собрание



Илл. 43. Николай Суетин. Супрематическая рама. Фрагмент