

Раннее творчество скульптора И.И. Суворова

Анна Якубова

Коллектив «Мастеров аналитического искусства» (школа П.Н. Филонова) – самое многочисленное художественное объединение за всю историю существования русского авангарда. В целом в него входило (в разные годы) свыше 90 участников. Многие не задерживались надолго, стремясь к иным методам работы, но все же продолжали испытывать на себе влияние мастера. Его личность, непреклонность и принципиальность зачастую подавляли волю молодых художников. Но тот, кто устоял и прошел сложный путь ученичества, стал если не вровень, то рядом с фигурой учителя. Одним из последовательных учеников Филонова, пронесшим принципы аналитического искусства через все свое творчество, является скульптор Иннокентий Иванович Суворов (1898–1947).

Ключевые слова: Павел Филонов, МАИ, Дом печати, аналитическое искусство, скульптура, И.И. Суворов.

17 апреля 1927 года в ленинградском Доме печати состоялось открытие выставки «Мастеров аналитического искусства»¹. На ней были представлены двадцать живописных полотен, размещенных в простенках Белоколонного зала бывшего Шуваловского дворца, и один скульптурный барельеф «Свержение буржуазии», авторами которого являлись И.И. Суворов и С.Л. Рабинович². Предположительно, барельеф располагался при входе в центре зала, напротив основной сцены, на которой шла футуристическая постановка И.Г. Терентьева³ «Ревизор», и обрамлялся мощной лентой броских, новаторских по пластическому языку картин⁴. По уровню мастерства и целостности замысла эта выставка не знала аналогов. Работы 31 художника связывались единым стилем и экспонировались анонимно, как неразрывное произведение, как проект-утверждение истинности выбранного метода в искусстве.

Многие показанные на выставке вещи ныне утрачены. Судить о них можно лишь по некоторым отрывкам из воспоминаний и черно-белым репродукциям. В газете «Смена» сохранилось изображение скульптуры «Свержение буржуазии»⁵. Динамичная композиция – переплетение двух фигур в физической борьбе – уравнивалась общей статикой⁶. Это было плакатное произведение-манифест, вызвавшее

к освобождению искусства и человека от оков прошлого. На барельефе изображался побежденный буржуй, с проломленным черепом, в небрежно надетых разодранных штанах и рубашке. Противоположностью ему являлся образ строителя будущего, пролетария, борца за всеобщие идеалы и независимость. В основе всей композиции лежал образованный фигурами символ свастики⁷. Рельефная пластика тела пролетария была передана максимально выразительно, что выявляло состояние героического подъема, характерное для эпохи Октябрьской революции. Неслучайно одним из вариантов названия барельефа считался «Октябрь»⁸.

Скульптура была раскрашена: «Перламутровые, палевые, охристые тона. Переходы от синих, ярко-фиолетовых – к приглушенно коричневому и желтым»⁹. Сделанность выражалась в минимуме средств, работа велась по «филоновскому» методу – от частного к целому, при этом художники руководствовались интуитивными ощущениями, не мешая спонтанному развитию формы. По воспоминанию С.Л. Рабиновича, скульптуру можно было лепить прямо «на столе», по частям. «Вылепить нос, к нему – губы, рельеф скул. Нет структуры, главное в объеме – поверхность; под ней – ощущение сухожилий и костяка»¹⁰. Подобное свободное обращение с материалом привело в итоге к некоторой «сырости» барельефа. В завершение работы над ним принял непосредственное участие П.Н. Филонов. Именно ему принадлежало доведение до пластической законченности головы рабочего, обретшей особую напряженность, читавшуюся в чертах лица, что роднило его с «Давидом» Микеланджело. «На днях он за нее взялся, и сегодня я ее не узнала. Прекрасное лицо, полное мощи и глубокого смысла», – писала Е.А. Серебрякова¹¹.

Скульптура вскоре подлежала уничтожению. По свидетельству Павла Филонова, «мотивировкой для сломки было – что “в присутствии этой вещи неприятно танцевать”, что “у поверженного буржуа отвратительное, прогнившее лицо”... После сломки вещь хотели перенести в Выборгский дом культуры – и это не было исполнено, прекраснейшее, действительно пролетарское произведение искусства лежит в кусках и гибнет»¹².

После выступления в Доме печати деятельность коллектива была легализована, иными словами, объединение «Мастера аналитического искусства» прошло регистрацию в отделе ИЗО Наркомпроса. В подписанном участниками типовом (отпечатанном) уставе художественного объединения говорилось о возможности любого желающего быть зачисленным в члены группы при условии обязательной работы в рамках принципа аналитической сделанности. «Общество МАИ имеет целью объединение лиц, научно и практически работающих в области изоискусства, а также научную разработку относящихся к этой области вопросов и распространение соответствующих сведений среди трудящихся

масс и пробуждение интересов к задачам Общества в общественной среде»¹³. Коллективу официально разрешалось проводить обсуждения, публичные лекции, учреждать печатные издания, организовывать образовательные программы. Кроме того, было создано правление МАИ, избиравшееся сроком на один год из наиболее активных участников, в составе пяти человек. По решению большинства членов группы ведущим секретарем, за которым устанавливалась основная работа по документированию всех положений объединения, неоднократно назначался И.И. Суворов, столь громко заявивший о себе на выставке.

Иннокентий Иванович Суворов родился в 1898 году в Иркутске, в многодетной семье рядового пехотного полка, а позже почтальона Ивана Васильевича и «неграмотной женщины» Марии Михайловны¹⁴. Рано потеряв родителей, мальчик воспитывался у Анатолия Львовича Левентона, революционного деятеля, юриста, мужа старшей сестры Евгении. С 1908-го по 1915 год Иннокентий Суворов проходил обучение в Иркутском городском коммерческом училище по классу черчения. Работал чертежником при постройке путей Забайкальской железной дороги и на заводе Раковицкого. Далее значился агентом по закупке на службе иркутского «Центросоюза». В 1919 году произошла перемена в судьбе Иннокентия Ивановича – он впервые покинул родные места, войдя в состав участников монгольской экспедиции В.Г. Гея (Монголэкс) по снабжению армии и населения различным продовольственным сырьем. Впечатления от местной культуры и традиций вскрыли долго сдерживаемые художественные импульсы Суворова и определили направление его дальнейшего пути.

В 1922 году И.И. Суворов переехал в бушующий событиями Петроград, где к тому времени уже обосновался его опекун А.Л. Левентон¹⁵. Поступил на скульптурный факультет Академии художеств (ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН), в мастерскую А.Т. Матвеева. Вскоре познакомился с П.Н. Филоновым, стал посещать его диспуты. Несмотря на различные сложности, в 1927 году защитил квалификационную работу «Строительство» и сразу погрузился в жизнь коллектива МАИ.

В декабре 1928 года в Московско-Нарвском Доме культуры была открыта выставка живописи и скульптуры под названием «Современные ленинградские художественные группировки». Главной задачей выставки являлось ознакомление зрителя с состоянием современного искусства, для чего, помимо экспонирования представленных 164 произведений, были организованы многочисленные встречи и дискуссии¹⁶. Среди участников-экспонентов значились члены Общества художников им. А.И. Куинджи, АХРР, обществ «Круг художников» и «4 искусства». Отдельным блоком показывались работы коллектива «Мастера аналитического искусства». Количественно (31 мастер, 79 работ) и качественно произведения участников МАИ преобладали над изображениями образцовых комсомольцев, рабочих и работниц.

Для объединения это была третья большая выставка после скандально-известной экспозиции в Доме печати и выставки, посвященной 10-летию Октября.

П.Н. Филонов, избежав прямого участия в ней, влиял на ход событий. Совместно с коллективом он составил «Краткое пояснение к выставленным работам» – программный текст, разъяснявший аналитический метод, роль интуиции и интеллекта в нем: «Мастера аналитического искусства воспринимают любое явление мира исключительно в его внутренней значимости, объективно исчерпывающе, стремясь, поскольку это возможно, к максимальному видению и наивысшему изучению и постижению объекта»¹⁷. Документ подчеркивал необходимость упорной работы, сопровождаемой аналитическим мышлением, стремлением к сделанности формы и содержания. Предполагалось, что наибольшую трудность для воплощения подобных принципов содержит в себе скульптура, часто не позволяющая идти на радикальный эксперимент, исходя из изначальных видовых свойств. Однако из теоретической и педагогической системы Павла Филонова следовало, что сделанной вещью считается любая картина, рисунок, иной проект, отвечающий критерию «сделанности», независимо от материала¹⁸.

На выставке редким примером скульптуры как «сделанного» произведения стала новая работа И.И. Суворова «Мудрость» (1928, ГРМ), сразу же вызвавшая одобрительную критику в печати: «“Филоновцы” дали совершенно новые вещи, прекрасно проработанные. Есть среди них и такая работа, как деревянная статуя скульптора Суворова, произведение исключительное и по мастерству, и по силе, и по своеобразности художественного восприятия и оформления»¹⁹.

Это декларативное произведение для МАИ. Округлая, довольно большого размера композиция представляла собой фигуру некоего мифического существа, вождя или жреца. На ее сакральность указывала общая торжественная поза, застывшее, отстраненное выражение лица, наличие пьедестала под ногами. Помещенная на голове жреца корона «Гибель капитализма» определяла смысл произведения как торжество нового общества, в котором нет места прогнившей старой системе. Суворов самым невероятным образом соединил натуралистические и гротескные детали. Так, в наверхши за основу он взял куб с эмблемой серпа, поддерживающий полусферу Земли. Между ними поместил кишащие фигурки людей: женщин, мужчин, детей. В целом же вся композиция была раскрашена (вероятно, как и в случае «Свержения буржуазии», С.Л. Закликовской²⁰, женой и верным товарищем по группе).

«Мудрость» выполнена, по терминологии П.Н. Филонова, «в принципе “сделанного примитива”»²¹. Для облика этой композиции характерны резкие асимметричные черты. Короткое тело дополнено несколько деформированными ножками и невероятно длинными руками с вытянутыми «по-филоновски» пальцами. Для создания скульптуры

использовалось старое хвойное дерево с множественными кольцами, испещрившими тело и лицо фигуры бесконечными морщинами – свидетелями эпох. Художник отсылает зрителя к древним изваяниям то ли египетских, то ли монгольских божеств. Так Суворов стремился в своем произведении решить задачу образного воплощения единства современности с вечностью.

Несмотря на обучение у А.Т. Матвеева, Суворовым отрицалось понимание формы как нерасчлененной массы. Если Матвеев и брал за основной материал дерево, то обрабатывал его в том размере, который изначально соответствовал объемным особенностям предполагаемой композиции. Суворов же работал над вещью по частям, в нужный момент приклепывая к основе композиции недостающие детали.

Выполненная из тонированного дерева «Мужская голова» (1927, ГРМ) характеризуется подробной проработкой всей поверхности скульптурной формы. Кажется, что вырезанное смелыми движениями руки, деформированное лицо с искривленным носом и впальми щеками застыло в пугающей немоте. Но внутри объема идет жизнь. Мускулы, морщины-трещины необычайно напряжены, сведены экспрессией. Кажется, что из огромных ноздрей готово вырваться дыхание, а увеличенное левое ухо, нарочито «приставленное» к основному объему, жадно впитывает все звуки вокруг. Эта голова – не конкретное портретное изображение, а абстрагированное до особого типа обозначение «выращенного» новым социумом человека.

В 1930 году И.И. Суворов принял участие в последнем совместном экспонировании работ МАИ на «Первой общегородской выставке изобразительных искусств», во время которой произошел раскол в составе объединения, приведший к образованию двух художественных лагерей. Большинство учеников покинуло Павла Филонова, сохранив за собой права на причастность к официальному названию коллектива. Но ему не удалось сохранить хотя бы внешнее единство. Вскоре коллектив окончательно распался. Суворов, в числе немногих, остался вместе с Филоновым, продолжал рьяно отстаивать его первенство, неоднократно высказывал волнение за его дальнейшую судьбу.

Официальное искусство «наступало на пятки», подметало под себя. Постановление ЦК ВКП(б) 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» предусматривало роспуск всех существующих группировок. В таких условиях школа Филонова становилась опасной – слишком она была радикальной и независимой. Отныне желание получать заказы, а значит, иметь средства, не могло совмещаться с присутствием в объединении. В 1932 году начались допросы в ОГПУ, последовал ряд арестов и отречений. Пристальное внимание органов было направлено на идеологию МАИ, метод Филонова. К тому же по уставу «Мастеров аналитического искусства» члены коллектива не имели права входить в какие бы то ни было другие художественные

общества, экспонировать на их выставках свои работы и продавать их с этих выставок²².

Суворову пришлось выйти из числа учеников, но вопреки сложившимся обстоятельствам он продолжал работать с установкой на принципы школы Филонова. Он часто встречался с мастером, который однажды записал в дневнике: «Суворов сказал мне, что с тех пор, как он ушел от меня, его работа застыла и он потерял почву под ногами»²³.

Работы И.И. Суворова 1930–40-х годов выполнены в традиционных принципах классической скульптуры. Их названия – «Мальчик с рыбой» (1930-е гг., ГРМ), «Идущая в шляпке» (1930-е гг., ГРМ) – говорят о сомнительной близости автора к «аналитической сделанности» произведений. Но это лишь на первый взгляд. С одной стороны, в поясном «Портрете старухи» (1930, ГРМ) отчетливо читается не прерываемая экспериментальным подходом П.Н. Филонова линия классического искусства. А с другой – в этой вещи Суворов ушел от какого-либо портретного сходства – оно его не интересовало. Изображенная старуха с тонкими чертами несколько удлиненного лица и его застывшим выражением являет собой некий архетипический образ, ассоциирующийся с человеческой мудростью.

В 1935 году Иннокентий Суворов все же представил новые вещи вместе с бывшими товарищами по МАИ на «Первой выставке ленинградских художников»²⁴. В дальнейшем он числился членом комиссии по ревизии Ленинградского фарфорового завода, работал над заказами Реввоенсовета, был реставратором Государственного Русского музея.

С началом Великой Отечественной войны пришло переосмысление ценностей. Суворов не сразу оставил блокадный Ленинград. В это страшное время ему предстояло проститься со своим учителем – Павлом Филоновым, ушедшим из жизни в декабре 1941 года. Организовать похороны оказалось возможным благодаря Суворову. Ему удалось, несмотря на отсутствие средств и какой-либо помощи со стороны Союза художников, достать доски на гроб²⁵. Первоначально он даже хотел снять с Филонова маску, но в итоге отказался от этого. Слишком изможденным, неузнаваемым стало лицо Мастера аналитического искусства.

Сразу после похорон Филонова И.И. Суворов соединился с находящейся в эвакуации семьей (женой и двумя дочерьми), жил в деревне Селище близ Ярославля, а затем в селе Емуртла Омской области. С 1943-го по 1945 год эвакуация проходила в Комсомольске-на-Амуре, где Суворов участвовал в масштабном строительстве Дворца культуры «Судо-строитель» (ДК АСЗ). Предположительно, им был создан скульптурный фриз главного фасада, а его женой Закликовской – росписи плафона²⁶.

В 1945 году семья Суворовых возвратилась в Ленинград. Иннокентия Ивановича назначили ведущим художником по восстановлению фонтанов Петергофа. Спустя год при невыясненных обстоятельствах

была варварски разрушена его мастерская, в которой подверглись уничтожению почти все работы скульптора. Ночью банда мальчишек-беспризорников проникла и разгромила все находящиеся в студии произведения, не оставив шанса на их восстановление. Новость о случившемся окончательно подкосила и без того слабое здоровье И.И. Суворова. Через год его не стало. Спустя какое-то время дочь Кира, продолжив дело отца, реанимировала часть работ, собрав их буквально по кусочкам. Благодаря этому они обрели новую жизнь уже в стенах музея.

И.И. Суворов был не просто учеником П.Н. Филонова, но человеком, близким ему и по духу, и по взглядам на жизнь, на искусство. Пожалуй, для него наиболее существенным в творчестве и концепции Филонова была интеллектуальная напряженность художественного процесса, позволявшая достичь максимальной сделанности каждого «атома» создаваемого произведения. Именно это стало определяющим для Суворова и в выборе тем для своих композиций. Скульптор поставил перед собой сложную задачу – раскрыть в многогранности взаимодействий внешних черт внутренние характеристики изображаемых лиц, предметов. Концептуально композиционные решения были найдены еще в середине 1920-х годов и проверены, разработаны в главных работах «филоновского» периода. По своему смысловому звучанию и по формальным принципам они являлись одновременно итогом предшествующих исканий и основой будущих «классических» работ.

Академическая традиция изображения человеческого лица или фигуры на основе рационального анализа всегда входила в творческий «инструментарий» скульптора Суворова. При этом в его произведениях присутствовали разного рода деформации – разрывы, сколы, ритмические сбои. Острая выразительность была обусловлена калейдоскопичным столкновением всевозможных элементов, соединением кусков формы, наделенных самозначимостью внутренней энергии. Интересно, что Суворов почти всегда резал, а не лепил. Принцип наращивания, напластования был ему чужд. Вероятно, поэтому он так часто обращался к дереву.

Законченность и сделанность – непререкаемые постулаты филоновской системы – наиболее ярко проявились в работах конца 1920-х годов. «Мудрость», «Мужская голова» – самые «филоновские» произведения по формальным характеристикам, заключающимся в активной проработке лиц, сгущенности формы, акцентировании ее структуры, монументализации целого. Композиции Суворова будто вырублены из кристаллической массы, единство с которой придает им еще большую внутреннюю силу и вневременность – как и в тщательно прописанных вещах Павла Филонова, впечатляющих богатством пластических решений и динамикой словно рождающихся на глазах форм («Живая голова», 1923).

Творчеству Иннокентия Суворова не свойственно то многообразие тем и образов, которым отличалось искусство его учителя. Но подобно Павлу Филонову он стремился стать «очевидцем незримого», проникающего в глубины человека, констатирующего иррациональность его существования.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Дата 17 апреля 1927 года указана на афише к выставке. Однако вернисаж мог состояться несколькими днями позже. Закрытие произошло 17 мая.
- 2 Рабинович Саул Львович (1905–1988), скульптор. Родился в семье разнорабочего. В 1913–1918 годах учился во Второй мужской гимназии в городе Одессе. Значился подмастерьем у мраморщика. В 1919–1923 годах проходил обучение в Одесской Свободной академии художеств (с 1924 года – политехникум изобразительных искусств, ныне Одесское худ. училище им. Грекова) на скульптурном факультете. Работал в производственно-отливочной мастерской у профессора П.В. Митковицера. В 1923 году переехал в Петроград, где поступил на скульптурный факультет Академии художеств (ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН) в мастерскую А.Т. Матвеева. Во время учебы заинтересовался методом П.Н. Филонова. В одной из ученических работ («Сидящий натурщик») применил нормы аналитической сделанности. Явился соавтором полихромного барельефа «Свержение буржуазии». Вскоре пришел к выводу, что «принцип “от частного к общему” не применим к скульптуре, ориентирует на поверхность, в то время как в пластике форма в объеме развивается из глубины. “Сделанность” приводит к академизму» (Цит. по: Филонов П. Дневник. СПб.: Азбука, 2000. С. 529.). На открытии выставки в Доме печати не присутствовал, так как за успешную учебу был откомандирован во Францию, где сотрудничал и тесно общался со многими скульпторами, художниками, литераторами – А. Бурделем, Ш. Деспю, Ж. Липшицем, Ле Корбюзье, А. Матиссом, М.Ф. Ларионовым, И.Г. Эренбургом. В 1939 году, избегая грядущих нацистских репрессий, вернулся в СССР. Работал в области монументально-декоративной и станковой скульптуры. Его произведениями декорированы станции московского метрополитена «Новокузнецкая», «Семеновская», «Белорусская». В 1945–1973, 1983–1988 годах преподавал в Московском высшем художественно-промышленном училище. Был учителем В.А. Сидура, А.Н. Красулина, Ю.Г. Орехова, Л.М. Бренера. См.: Личное дело С.Л. Рабиновича. НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 2210.
- 3 Терентьев Игорь Герасимович (1892–1937), поэт, художник, критик, драматург, режиссер. Участник тбилисской группы футуристов-заумников «41°». Заведующий отделом фонологии ГИНХУКа. Сотрудник журнала «ЛЕФ», «Новый ЛЕФ». В конце 1926 года был приглашен для постановки в новом помещении

- театра Дома печати в Ленинграде экспериментального спектакля «Ревизор». Эта работа связала его со школой П.Н. Филонова, создавшей эскизы костюмов, декорации, бутафорию, что обусловило необходимый синтез звукового и визуального ряда. Спектакль скоро сняли с показа. В 1930 году Терентьев стал главным режиссером театра им. Тараса Шевченко в Днепропетровске. Был арестован и приговорен к пяти годам работ на Беломорканале. Досрочно освобожден. С 1933 года руководил Центральной агитбригадой строительства канала Москва – Волга. В 1937 году был снова арестован, расстрелян.
- 4 Ефимов П.П. Объединение «Коллектив Мастеров Аналитического искусства» (школа Филонова) // Панорама искусств. 1990. № 13. С. 110.
 - 5 Фотография скульптуры помещена под заголовком «Посмотрите в Доме Печати этот барельеф» // Смена. 1927. № 78 (885). С. 4.
О том, что работа «Свержение буржуазии» являлась именно барельефом, можно судить из другого фотографического снимка к статье: В.В. Выставка «филоновцев» в Доме печати // Красная панорама, 1927. № 24. С. 14.
 - 6 Вероятнее всего, скульптура была выполнена из гипса.
 - 7 При обращении к периодическим изданиям 1927 года можно заметить частое использование символа свастики в иллюстрациях художников-карикатуристов. К примеру, рисунки А. Любимова «Весна на Балканах» (Красная газета. 1927. № 67 /2713/. С. 1), А. Юнгера «Шлем и кепка» (Красная газета. 1927. № 103 /2749/. С. 1), Б. Ефимова «Итальянская малина» (Известия. 1927. № 80 /3014/. С. 1).
 - 8 Серебрякова Е.А. Дневник. ОР ГРМ. Ф. 156. Ед. хр. 37. Л. 25.
 - 9 Из записи беседы П.П. Ефимова с Ю.Б. Хржановским // Панорама искусств. 1990. № 13. С. 131.
 - 10 Из записи беседы П.П. Ефимова с С.Л. Рабиновичем // Там же. С. 131.
 - 11 Серебрякова Е.А. Дневник. ОР ГРМ. Ф. 156. Ед. хр. 37. Л. 26.
 - 12 Письмо Филонова в Русский музей. ОР ГРМ. Ф. 156. Ед. хр. 8. Л. 1.
 - 13 Устав Коллектива Мастеров аналитического искусства (1927). ОР ГРМ. Ф. 156. Ед. хр. 258. Л. 1.
 - 14 Личное дело И.И. Суворова. НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 2601. Л. 13.
 - 15 Сведения предоставлены дочерью И.И. Суворова и С.Л. Закликовской – Кириой Иннокентьевной Суворовой.
 - 16 Современные ленинградские художественные группировки. Каталог выставки. Общество им. А.И. Куинджи, АХРР, «Круг», «4 искусства», Школа Филонова / Авт. вступ. ст.: Н. Гордон, Вл. Денисов. Л.: Печатное слово, 1928–1929.
 - 17 Краткое пояснение к выставленным работам (1928). РГАЛИ. Ф. 2348. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 1.
 - 18 Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества. Система «Мировый расцвет» (1923). РГАЛИ. Ф. 2348. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 8.
 - 19 Исаков С. Выставка в Московско-Нарвском Доме культуры // Жизнь искусства. 1928. № 51. С. 5.
 - 20 Закликовская Софья Людвиговна (1899–1975), живописец. Родилась в многодетной семье в Санкт-Петербурге. Ее отцом был обедневший польский дво-

рянин, капитан 146-го Царицынского пехотного полка Людвиг Ксаверьевич, матью – дочь надворного советника, выпускница педагогического курса Смольного института. Она держала частное учебное заведение. В 1903 году семья переехала в город Остров Псковской губернии, где отец, вышедший в отставку, представленный к званию генерала, приобрел имение, названное им по имени супруги – Александровское. В 1909–1917 годах Софья Закликовская обучалась в Псковской женской гимназии, а в 1917–1922 годах – в Псковском художественном техникуме, созданном на базе Художественно-промышленной школы им. Н.Ф. Фан-дер-Флита. В 1922–1926 годах проходила обучение на живописном факультете Академии художеств (ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН) у А.Е. Карева, К.С. Петрова-Водкина, М.В. Матюшина. Одновременно посещала занятия в мастерской П.Н. Филонова. Активно участвовала в коллективе МАИ. На выставке в Доме печати представила работу «Старый и новый быт». Экспонировалась на всех последующих совместных выставках. Принимала участие в оформлении издания «Калевала». После 1933 года не выставлялась. Работала в художественно-промышленных мастерских, в портретном цеху. В 1941–1945 годах находилась с семьей в эвакуации, где в Комсомольске-на-Амуре оформляла вместе с мужем (И.И. Суворовым) Дворец культуры «Судостроитель». После возвращения в Ленинград работала на художественно-производственном комбинате «Ленгороформление». В 1960-х годах обратилась к пейзажам, натюрмортам. Проживала в с. Березово Приозерского района Ленинградской области. См.: Личное дело С.Л. Закликовской. НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 951. Также сведения предоставлены К.И. Суворовой.

- 21 Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества. Система «Мировый расцвет» (1923). РГАЛИ. Ф. 2348. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 6.
- 22 Материалы для устава и программы коллектива Мастеров аналитического искусства (1926). РГАЛИ. Ф. 2348. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 4.
- 23 Запись П.Н. Филонова от 21 октября 1933 года // Филонов П. Дневник. Л.: Азбука, 2000. С. 224.
- 24 Работы не сохранились.
- 25 Глебова Т.Н. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове // Павел Филонов: реальность и мифы / Сост., авт. вступ. ст., коммент. Л.Л. Правовой. М.: Аграф, 2008. С. 236.
- 26 Сведения предоставлены К.И. Суворовой.