

УДК 7.01
ББК 85.103(2); 85.143(2)6; 85.153(2)6

Андреева Екатерина Юрьевна

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член
Международной ассоциации критиков AICA, 119002, Россия, Москва,
пер. Сивцев Вражек, 43
ORCID ID: 0000-0001-5765-242X
ResearcherID: V-7985-2018
andreyevaek@gmail.com

Ключевые слова: органическая традиция авангарда, расширенное
смотрение, аналитическое искусство, зеленый квадрат, символ мировой
революции в экологии

Андреева Екатерина Юрьевна

Органика петербургского авангарда: от Матюшина до Котельникова



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-3-10-69

Для цит.: Андреева Е.Ю. Органика петербургского авангарда: от
Матюшина до Котельникова // Художественная культура. 2025. № 3.
С. 10–69. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-10-69>.

For cit.: Andreeva E.Yu. The Organics of the St. Petersburg
Avant-Garde: From Matyushin to Kotelnikov. *Hudozhestvennaya
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 3, pp. 10–69.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-10-69>.

Andreeva Ekaterina Yu.

D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Art History), Member of AICA, 43 Sivtsev
Vrazhek Lane, Moscow, 119002, Russia
ORCID ID: 0000-0001-5765-242X
ResearcherID: V-7985-2018
andreyevaek@gmail.com

Keywords: organic tradition of the Avant-Garde, expanded vision,
analytical art, green square, symbol of the world revolution in ecology

Andreeva Ekaterina Yu.

The Organics of the St. Petersburg Avant-Garde: From
Matyushin to Kotelnikov

Аннотация. Модернизация XX века обычно ассоциируется с конструктивизмом и техническим прогрессом. Однако петербургский авангард 1912–1915 годов предложил альтернативную концепцию искусства, раскрывающую мир как уникальное органическое целое, а не сумму стандартных заменяемых деталей. Органический авангард как художественную традицию впервые представил Владимир Стерлигов в символическом рисунке «Чаша» 1962 года, акцентируя аналитическое искусство Павла Филонова и расширенное зрение Михаила Матюшина, то есть заумные практики, нацеленные на создание картины мира, объединяющей предметное и беспредметное. Органическая традиция в последней четверти XX века возобновляется в искусстве Вадима Овчинникова, Тимура Новикова, Ивана Сотникова и Олега Котельникова, обогащая культуру трансавангарда. Заумные и, казалось бы, маргинальные идеи 1910–1920-х годов в 1980–1990-е раскрываются как истинные точки сборки картины мира. Органическая традиция показывает историческую динамику XX века от мечты символизма о новом видении нового человека до представления постиндустриального мира после экологической катастрофы антропоцена.

Abstract. Modernization of the 20th century is usually associated with Constructivism and technical progress. However, the St. Petersburg Avant-Garde of 1912–1915 offered an alternative concept of art, revealing the world as a unique organic whole, but not a sum of standard replaceable parts. The organic Avant-Garde as an artistic tradition was first presented by Vladimir Sterligov in the symbolic drawing *A Bowl* (1962), emphasizing the analytical art of Pavel Filonov and the philosophy of the expanded vision of Mikhail Matyushin, that is, transrational practices aimed at creating a picture of the world that unites the objective and the non-objective. The organic tradition in the last quarter of the 20th century was revived in the art of Vadim Ovchinnikov, Timur Novikov, Ivan Sotnikov, and Oleg Kotelnikov, contributing to the culture of transavantgarde. The transrational and seemingly marginal ideas of the 1910s and 1920s were revealed in the 1980s and 1990s as true assembly points of the worldview. The organic tradition shows the historical dynamics of the 20th century from the Symbolist dream about a new vision of a new man to the idea of a post-industrial world after the ecological catastrophe of the Anthropocene.

Введение. Истоки, структура и особенности органической традиции

Принято считать, что модернизму XX века лучше всего соответствует практика конструктивизма и ориентация на технический прогресс. Между тем петербургский авангард в 1912–1915 годах предложил альтернативную концепцию искусства, раскрывающую мир как уникальное органическое целое, а не сумму стандартных заменяемых деталей. В XXI веке эта идея, казавшаяся ранее маргинальной и утопической, входит в основу современного понимания жизни — представления об экологии, в том числе и об экологии культуры и мышления как сил, формирующих среду антропоцена.

Создателями органической концепции русского авангарда были поэты и художники: Елена Гуро (1877–1913), Михаил Матюшин (1861–1934), Павел Филонов (1883–1941), Велимир Хлебников (1885–1922), Михаил Ларионов (1881–1964). В 1920-е их последователями становятся художники, учившиеся в петроградском Государственном институте художественной культуры: ученики Матюшина Мария (1897–1942), Ксения (1895–1955) и Борис (1893–1960) Эндеры, ученик Малевича Владимир Стерлигов (1904–1973) и успевший поучиться у К.С. Малевича, Филонова и Матюшина Павел Кондратьев (1902–1985). В Ленинграде второй половины XX века органическая традиция возобновляется благодаря Кондратьеву и особенно Стерлигову, она продолжает развиваться в искусстве Татьяны Глебовой (1900–1985), его жены и ученицы Филонова, и участников Старопетергофской школы. Новый этап наступает в 1980-е годы, когда эта традиция прирастает произведениями «Новых художников»: Олега Котельникова (род. 1958), Тимура Новикова (1958–2002), Вадима Овчинникова (1951–1996), Ивана Сотникова (1961–2015), которые возрождают авангардный универсализм 1910-х годов и прежде всего мультимедийность творчества.

Первым представил органическую концепцию авангарда именно как художественную традицию Владимир Стерлигов. Об этом свидетельствует рисунок под названием «Чаша» (1962, частное собрание) — изображение множества чаш и вокруг него по периметру прямоугольника надпись:

Чаша.

Малевич 9 II 62 Матюшин — расширенное смотрение

Татлин. Ларионов Филонов — аналитическое искусство

В Москве сегодня «Сюита зеркал Волконского».

Перед нами список органических художников с указанием высших достижений: расширенного смотрения Матюшина и аналитического искусства Филонова, к которым добавлена идея зеркальности миров, ключевая для чашно-купольного мироздания, открытого самим Стерлиговым и в этом рисунке изображенного. Стало быть, Стерлигов мыслит свою систему центральной знаковой частью традиции авангарда первой половины XX века, ее «выводом», если воспользоваться словом Филонова и Малевича. Графическая структура рисунка Стерлигова напоминает также и лучизм.

За исключением Татлина и Малевича, художники, перечисленные на этом рисунке, входят в органическую традицию авангарда, какой ее представил один из первых исследователей этого материала Евгений Федорович Ковтун, в 1960-е близко знавший Стерлигова. В 1977 году он описал в русской беспредметной живописи органическое направление, исследуя творчество Филонова. Его теория о трех направлениях беспредметности получила окончательную форму в 1993 году в статье для каталога выставки «Великая утопия», который, заметим, с органики и начинался. Ведь именно в органике Ковтун и его коллега Алла Васильевна Повелихина видели отличительное свойство русского авангарда, его особость и значение для будущего. Ковтун подразделяет беспредметность на движение снизу, когда художник (В.В. Кандинский) интуитивно абстрагирует формы реальности; движение сверху, когда он (Малевич) волевым усилием накрывает реальный мир геометрическим и стирает реальность; и третье, «органическое» движение, когда художники действуют синтетически, подобно самой природе, несущей и воспроизводящей свою живую, а не механическую геометрию форм. Эти мастера третьего пути — Ларионов, Филонов и Матюшин — тоже изобретатели, как Малевич, а не копиисты-натуралисты; они, развивая вчувствование, обладают уникальным навыком конструировать как сама природа. «Органические» школы Матюшина и Филонова, а также искусство Павла Мансурова Ковтун вписывает в перспективу развития бионики [Ковтун, 1993, с. 64–71].

Между тем мы видели в списке Стерлигова еще В.Е. Татлина и Малевича. «Органичность» Татлина подтверждает, прежде всего, «Летатлин» (1929–1932, Центральный музей Военно-воздушных сил, Монино); что же касается Малевича, его имя в этом списке отвечает за основу стерлиговской органики — веру, божественный космос. В своей зеркальной схеме Стерлигов представляет органику как мир, в котором противоположности (противоречия) балансирует вера (чаша), и мастером такого баланса он видел именно Малевича, полагая, что алогизм — это баланс рационального и иррационального.

Позднее список органических художников несколько раз менялся, однако его «стволовыми клетками» всегда являлись имена названных художников. Так, в 1996-м Джон Боулт разделил органических петроградских авангардистов на два отряда: исходящих из символизма и идеи единого мира, тотальности природы Гуро и Матюшина, с одной стороны, и условных конструктивистов-формалистов Филонова и П.А. Мансурова, с другой [Bowlt, 1999, p. 24–35]. Однако сам он пишет, что Мансуров наследует теософии в представлении о единстве органического и неорганического; а Николетта Мислер, говоря об истоках живописи и мировоззрения Филонова, останавливает внимание как на открытиях 1910-х (первые рентгенограммы кристаллов 1913 года), так и на влиянии восточных религий, что сближает Филонова со всей символистской идейной сферой Гуро и Матюшина [Misler, 1999, p. 38–46]. К началу 2000-х Боулт несколько изменил свою концепцию и в отряд органиков-научников записал москвичей Петра Митурича и Татлина, а всех петербуржцев объединил в символистском круге, сделав пересечением кругов творчество Мансурова [Боулт, 2000, с. 67; см. также: Сарабьянов, 2003, с. 9].

Действительно, петроградские органики соединяли символистское визионерство с интересом к наукам (физиологии, кристаллографии). Матюшин был именно таким исследователем, интересующимся и физиологией зрения, и теософией с целью расширения возможностей восприятия. В его дневниках встречаются имена различных ученых, нетрадиционно, можно сказать, заумно, с точки зрения обыденности, представляющих пространство от Б. Римана и Н.И. Лобачевского до А. Эйнштейна и М. Планка. Философские и научные источники органической системы расширенного смотрения, от трудов Августа Шлегеля до Мишеля Эжена Шеврёля, Германа фон Гельмгольца, Густава Теодора

Фехнера, Эрнста Генриха Геккеля, Вильгельма Вундта, Эрнста Маха, Иоганна фон Криса, предложившего понятие «затылочная точка», подробно проанализированы в монографии Изабеллы Вюнше, которая, вслед за Шарлоттой Дуглас, называет такой научно-визионерский тип мировоззрения холизмом, подчеркивая в нем приоритет целостности [Wünsche, 2015, p. 13–19, 89–91, 94–95, 104–106, 110, 115]. Николая Кульбина, Матюшина и Филонова, доказывает Вюнше, интересовал психофизиологический параллелизм: отсутствие барьера между физическим и психическим мирами, залог единства материи и духа. Вюнше привлекла внимание и к современным Матюшину научным исследованиям 1920-х: в 1923 году в ГИНХУКе он интересовался экспериментами в области биофизики, которыми занимался Петр Лазарев, разрабатывая ионную теорию возбуждения и изучая взаимодействие оптических и акустических нервов [Wünsche, 2015, p. 115]. А научные и философские основы искусства Филонова от А. Шопенгауэра, Ч. Дарвина, А. Бергсона до А.А. Богданова структурировал в своей книге Глеб Ершов [Ершов, 2015, с. 119–120, 122, 125–151].

В переосмыслении органического направления авангарда представляется основным акцент на творчестве Матюшина и Филонова — тех художников, чьи идеи дали всходы во второй половине XX века, проросли через десятилетия репрессий и умолчания, образовав художественную и философскую традицию, в которой поколения мастеров наследуют друг другу и прямо, например через Стерлигова, и ритмологически, как «Новые художники». Этот акцент представляет органическое направление петербургского — петроградского — ленинградского искусства особой культурой творческой мысли, связанной с ландшафтом и историей города, с Балтикой, Невой и Ладогой, Карелией, то есть водными просторами, соединенными переменчивой рекой и лесистыми холмами, открывающими круговые горизонты (мотивы «текучести», «зеркальности», неохватных круглящихся небес — все то, что поэт-заумник Александр Туфанов обозначил применительно к расширенному смотрению и слушанию как чувство Сестрорецка). Через этот пейзаж органическое направление связано с романтической традицией Севера как места катастрофы и возрождения, Гипербореи и вечного возвращения.

Важными особенностями петербургской органики являются ее изначальная мультимедийность — единство изображения, звука и слова

(художники, музыканты и поэты здесь в одном лице), а также родство с феноменом зауми, алогизма в духе Хлебникова, Гуро, Малевича, Д.И. Хармса. Органическая традиция — это верховья бытия зауми, потому что ее произведения действительно способны представлять непредставимое прежде и, собственно, нацелены на заумную и вместе с тем системную задачу создать единую, физическую и метафизическую, одновременно предметную и беспредметную картину мира.

Системы органического миропонимания. Органика как единство предметного и беспредметного

Михаил Матюшин и в собственном творчестве, и в творчестве своих соратников по движению авангарда видел прежде всего новый взгляд на мир и способы его визуализации и изложения в словах. Новый взгляд на мир возможен в сознании обновленного человека, именно таким пророком нового Матюшин представляет Филонова в своей статье, написанной в апреле 1916 года под воздействием стихов и живописи Филонова, в частности его поэмы «Пропевень о проросли мировой» и картины «Цветы мирового расцвета» (1915, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, далее — ГРМ). В 1912 году именно Матюшин записал манифест Филонова «Канон и закон», направленный против кубизма с его механистической геометрией — канон, тогда как форма обладает «законом органического развития». Манифест Филонова предвосхитил движущуюся в том же направлении мысль Николая Бердяева, высказанную в его работах о П. Пикассо 1914 года и кризисе искусства (1917). Уже это одно говорит об укорененности органической художественной традиции в философско-эстетической почве символизма. В статье о Филонове Матюшин, с одной стороны, подробно объясняет новую технику живописи и рисунка, изобретенную «очевидцем незримого» [Павел Николаевич Филонов, 1988, с. 92], как назвал Филонова Алексей Крученых: Матюшин описывает то самое органическое развитие формы в «сделанных картинах» и «аналитическом искусстве», которое приближает картину к растущему биологическому явлению; с другой же стороны, он акцентирует то главное, что возникает в органической живописи, — представление непрерывного, изменчивого, живого движения. Это не механическое машинное движение футуризма и, позднее, конструктивизма,

основанное на кубистической сдвиговой динамике плоскостей. Речь идет о движении во всей его мыслимой полноте, когда изменениями затронуты все элементы жизни и сознания художника и, соответственно, картины мира, когда физический порыв роста резонирует в духовном стремлении к свободе и преобразуется в метафизическом вселенском потоке творческого бытия, когда мы видим в перемене силу переломного времени, сократившего расстояние между прошлым и будущим. Вот фрагмент статьи Матюшина о Филонове:

Вся сумма движения материи нового веления, ход ее сцеплений образуют новый мир видимости. <...> Если телескоп показал объект вселенной, микроскоп ее атомистическую сложность, то художник... научил нас... понимать сложность ее состояний: идея тяжелого объема, единства движения, сила изгиба тока энергии, упругость ветра, запаха, плотность воды в ее массе, все живое комьев земли, пыл взлета пламени, живое тепло, движущее себя. Раздвинутые границы нового звука, новое понимание слова как самостоятельного звука и, наконец, медленный ритм биений жизни неорганической, жизни кристалла. <...> Мир стал населен не распыленным человечеством, а великим общим телом бога. <...> Один за всех — Филонов — втянул в себя и перекрутил все нити новых путей, как в водовороте, в своем новом общем теле. <...> Он дает новый принцип наложения красок. Тело картины, рождающееся впервые, ее плоть — краска, рисунок — должны лечь в основу в сырой монолитной форме, почти текуче живыми, причем ткань не грунтуется, а воспринимает первый жидкий груз краски и нервацию рисунка для будущего наращивания организма живой картины — как у плода. <...> Мир и предметность для него перворожденные в непрерывном шаге сдвигов и колебаний. ...Движение им понято не как заключенное в видимой периферичности вещей, но из центра кнаружи и обратно... Филонов показывает, кроме механического, движение, идущее от свободной воли вещей в самих себе, предполагая эволюцию как свободу выбора, выражением которого является самое сложное существо — человек. <...> Его большие картины втянули в себя мощь нового пространства, в котором взлеты и провалы и вся движущаяся суть охвачена распластавшимся взором нового измерения. <...> Филонов, долго и упорно творчески работая как художник, одновременно искал и создал ценную фактуру слова и речи. Как бы коснувшись глубокой старины мира, ушедшей в подземный огонь, его слова возникли драгоценным сплавом, радостными, сверкающими кусками жизни и ими зачата книга мирового расцвета «Пропевень о проросли мировой» [Матюшин, 1979, с. 232–235].

Сам Филонов в автобиографических заметках сообщает о своих работах 1906–1907 годов, что в них «были введены натуралистические

и абстрактные положения, вплоть до того, что писались физиологические процессы в деревьях и исходящий из них струящийся вокруг них запах» [Филонов, 2020, с. 58].

Удивительная кристаллическая структура живописи Филонова в «Цветах мирового расцвета» представляет свободный переход из беспредметной геометризированной формы бытия материи (микро- и макроскопического ее видения) к явлению природных форм — цветов, которые возносятся на своих «абстрактных» кристаллических стеблях — энергетических потоках, восходящих снизу вверх и воплощенных в изменчивых магматических цветовых струениях и переливах. А в вышине картины природные формы снова растворяются в космосе сияющего цвето-света. Динамика живого / неживого / живого — важнейшая тема эпохи романтизма, продолженная в символизме и модерне. Вюнше обращает внимание на исследования в области кристаллографии — книгу Отто Лемана «Жидкие кристаллы и теория жизни», опубликованную в 1908 году в Одессе и, вполне вероятно, вдохновившую и Матюшина на создание серии автопортретов «Кристалл» в 1914 году — как раз накануне зарождения «Цветов мирового расцвета» [Wünsche, 2015, p. 95–96].

Матюшин в своих классических акварелях начала 1920-х и в своих теоретических текстах по-другому представляет эту взаимопереходность предметного и беспредметного, живого и «неживого». В отличие от Филонова, он не создает символические мегакомпозиции, показывающие мир «во всех его предикатах», то есть планету растений, человека и животных в синкретическом единстве их взаимодействий. Матюшина не интересует битва за время — за человеческую историю. Он полностью погружен в пейзаж — в изменяющуюся природную среду света и цвета. Время Матюшина еще более огромно — это диапазон от короткого периода вегетации до грандиозных геологических эпох, которые петербургский дачник наблюдает, гуляя по берегу Финского залива и видя нагромождения валунов, оставшиеся от движения ледника. Беспредметность Матюшина природная, а не умозрительная. Он показывает трансформацию тела природы в энергию пространства. Так, в акварельном рисунке «Сток. Лахта» (1921, ГРМ) Матюшин ясно дает почувствовать, что сток — грудь земли, ее слагающееся из цветных линий плотное материальное тело, которое в небесах

развеивается облаками цвета, дневными северными сияниями — волнениями земного магнитного поля.

Глядя на рисунки Матюшина, мы открываем органический космос взаимодействий. В графической композиции «Без названия. (Пространство)» (1920, Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом), ф. 656, д. 36) Матюшин изображает или живые клетки с ядрами, или космические тела на разных орбитах: для него, как и для Хлебникова, который сопоставил поверхность земного шара с размерами эритроцита, это взаимообусловленные явления. Луна и Солнце для Матюшина — семена Вселенной. В этом сферическом рисунке «Без названия», как и в акварели «Вхождение сфер» (1921, Музей Петербургского авангарда (Дом М.В. Матюшина), Санкт-Петербург) уже собраны семена будущего чашно-купольного пространства Стерлигова. Матюшина занимал мотив вхождения большого тела в малое — объятия солнечными лучами Земли, момента, когда солнце словно бы садится в центр земного шара, и мы видим в композиции «Вхождение сфер», как в средостении цветовой интерференции двух световых объемов открывается темно-синий с черной чертой зрачка космический глаз. Такие же глаза-бездны мы видим в верхних слоях большой «Формулы весны» Филонова 1928–1929 годов (ГРМ). Мария Эндер, ближайшая ученица и сотрудница, соавтор Матюшина, в годы учения в его мастерской в Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских (ПГСХУМ) записала в дневнике: «Я глаз жизни» [Эндер М., 2024, с. 137]. А Матюшин в 1923 году после одной из поездок в Васкелово, где сам холмистый лесной пейзаж с глазами-озерами раскрывает горизонты расширенного смотрения, оставил в своем дневнике запись о том, что Мария «хочет видеть не лучом, а всем шаром» [Матюшин, 2017, с. 335]. Общее у Матюшина, Эндеров, Ларионова и Филонова — в самой волновой динамичной сферичности, всеохватности мирового движения, энергетического потока, который у Матюшина течет по кругу, образуя сферы. Взгляд Матюшина — это инклюзивное движение, а не прожектор. Матюшин показывает поток беспредметной материи, оплотняющейся в пейзаже, в нашей жизненной среде и вновь разносящейся космическим ветром.

Обычно развитие искусства модернизма, особенно в СССР 1920-х представляют в противопоставлении абстрактного (прогрессивного)

и фигуративного (отсталого). Творчество мастеров органической традиции показывает не такое прямолинейное противостояние, ведь оно исполнено стремления выразить современный взгляд на мир, в котором противостояния фигуративного и абстрактного нет, а действует бесконечный обмен энергий и форм, переход беспредметного в предметное и обратно.

Расширенное смотрение Михаила Матюшина — заумный взгляд на мир

Пейзаж в расширенном смотрении — тема учебной программы Матюшина в ПГСХУМ, реформированной Академии художеств, в 1919–1922 годах. Опыты по этой программе, развивавшие способность видеть с закрытыми глазами, затылком и всем телом, Матюшин продолжил в Отделе органической культуры ГИНХУКа, куда на общественных началах под его руководством перешла работать Мария Эндер. Анна Петровна Остроумова-Лебедева вспоминала, что в эти годы встретила в обществе Альбера Бенуа и услышала от него о «чуждачестве и сумасбродстве» Матюшина: как он на островах посадил своих учеников рисовать спиной к реке. Впрочем, Альбер Николаевич Матюшина не знал. «Я сразу понял, — рассказывал Альб. Ник., — что случайно попал в группу больных из сумасшедшего дома... С ними был надзиратель. Но страшнее всего было то, что этот надзиратель меня тоже принял за больного и стал уговаривать сесть спиной к реке и продолжать работать» [Остроумова-Лебедева, 1974, с. 39]. Представим эту сцену: известнейший акварелист пишет красочное разнообразие вечернего заката, а ученики заумника Матюшина — то, что они не видят, но переживают всем телом, когда пейзаж превращается в слышимое, визуальный опыт совмещается со звуковым, чувства открывают пространство за спиной в его безмерной акустической протяженности и берег Невки становится краем звучащей земли. В 1921 году Мария Эндер создает акварельные рисунки под названием «Транскрипция звука» (Столичная организация музеев изобразительных искусств (МОМус), Салоники) — композиции о свободно рождающихся и гаснущих цветовых сферах, о космосе гармонического движения волн света и звука. Мультимедийность искусства, основанная на волновой природе светозвуковой материи, является тем именно невидимым

законом органического мира и мира искусства, который Матюшин и Мария Эндер смогли сделать видимым. Мария Эндер записывает в дневнике: «Хочу делать невозможное — как морской звезде закричать (беспредметность)» [Эндер М., 2024, с. 172]. Задача расширенного смотрения — дать голос молчанию мира, передать слышимое в зримом.

О другом алогичном приеме расширенного смотрения, которому учил Матюшин, рассказывает Валида Делаacroa [Делаacroa, 2007, с. 50–51]. Художник переносит взгляд проективный (из центра дали) в стороны. Сфера обзора перестает быть зафиксированной, раздвигается, глаза ловят гигантский объем цветного воздуха, и человек соединяется с этой цветоформой окружающего бескрайнего мира. Глядя на схему расширенного смотрения Матюшина, представляющую, как перемещается точка зрения по дуге эллипса, описывая «круг земной», мы осознаем, что центр мира всюду. Онтологический смысл расширенного смотрения в том, что строение мира не иерархично. Система взглядов Матюшина демократична по сути. Хотя позднее Стерлигов упрекал Матюшина за то, что у него «я», а не Бог, в центре мира, эти упреки не обоснованны, так как эго художника — актора расширенного смотрения — растворяется в мире. Вот акварельный рисунок Матюшина «Пространство» 1921–1922 годов из собрания Валерия Дудакова (Москва): радужная коса свободно обводит перламутровую сферу «засветки» в центре и, расплетаясь цветными вихрями, уходит за края листа. Перед нами картина о просветленном сознании: мотив высветленной сферы, обведенной беспредметной цветовой волной, встречается во всех графических фиксациях опытов расширенного смотрения и явно представляет включение самого наблюдателя в окружающую среду, его опрозрачивание для мира. Человек и мир перестают быть непроницаемыми препятствиями друг для друга.

Матюшин использует также астрономическое понятие «вертикал»: он объединяет устремленность в небо и «линию назад», то есть прямую взгляда разворачивает в противоположном направлении, за спину, чтобы почувствовать обратную протяженность мира, в том числе и во времени. Он показывает, что человек — крестообразный узел вселенной — не ограничен плоскостями проекций своего видения сверху, с боков, спереди и сзади. Не только сознание, но и все эти плоскости-границы мира проницаемы и обратимы, когда представляешь

себя, свое тело центром связи вселенной, или, как это позднее сформулировал Даниил Хармс, помещаешь себя в Узел Бытия [Хармс, 2000, с. 395–398].

Мария Эндер в акварелях без названия 1920-х годов изображает деревья у земли. Это удивительные натурные и вместе с тем символические рисунки, в которых высота заумно показана через свою противоположность и одновременно дополнительность — широту. Комментируя «иероглиф», или образ-понятие Александра Введенского «Звезда бессмыслицы», Яков Друскин пишет, что путь к этой звезде уводит за ограничения разума, туда, где могут существовать не воспринимаемые рассудком объединения несоединимого [Друскин, 1998, с. 648], как, например, логически невозможный круглый квадрат (добавим, что корпускулярно-волновая теория света — научный пример такой заумной логики). В возможности этих заумных форм убеждает расширенное зрение, как показала Мария Эндер в своем докладе «О дополнительной форме» [Эндер М., 2024, с. 79–94], прочитанном в декабре 1927 года в Государственном институте истории искусств, куда после закрытия ГИНХУКа в 1926-м они с Матюшиным перешли работать. Ее доклад представлял осцилляцию противоположностей, совершающуюся в нашем восприятии, когда геометрическая форма (прямая или квадрат) самопроизвольно начинает замещаться своей противоположностью: концы прямой искривляются, она идет волнами, а стенки квадрата и его углы втягиваются внутрь, образуя многоугольник, тяготеющий к превращению в круг. «Зрительные восприятия», полагает Мария Эндер, формируют нормативные «зрительные представления», которые время от времени, благодаря изменениям условий видения, сменяются новыми под действием обновленных зрительных восприятий. В этом процессе именно динамика дополнительной и постоянная изменчивость обеспечивает возможность гармонии.

В 1920 году Матюшин пишет акварелью символический пейзаж «Открытое окно» (Государственный музей «Царскосельская коллекция», Пушкин). Оконная рама, фрагментарно изображенная, образует форму звезды. Мы видим небесные и лесные просторы далеко впереди и внизу. Рама, освещенная красными отблесками солнца, огромной звездой всходит над зелено-голубым миром, раскрывая дали голубой планеты, вид которой из космоса Матюшин предчувствовал.

Гармоничный природный колорит этого рисунка раскладывается в гамму основных, дополнительных и сцепляющих цветов, которые Матюшин с учениками описал в опытах расширенного зрительного и систематизировал вместе с Марией Эндер в «Справочнике по цвету» (1932) [Матюшин, 1932]. Если И.В. Гёте вывел принцип гармонии дополнительных цветов, Матюшин открыл сцепляющий дополнительный третий цвет, усложнив принцип цветовосприятия и описав механизм природной колористической гармонизации, очень близкий к еще не известному тогда коду ДНК, позволяющему производить из базового набора элементов множество сочетаний. А.В. Повелихина делает акцент на том, что сцепляющий цвет был открыт именно в результате созерцания природы, и лишь затем результаты наблюдений подтверждались в лаборатории [Повелихина, 1993, с. 61]. Каждый из экземпляров справочника сопровождается четыре цветные таблицы, вручную раскрашенные ученицами художника. В справочнике наблюдатель видел основной, дополнительный и сцепляющий цвета по-разному в каждой из четырех таблиц: сначала главная плоскость отводилась основным цветам на нейтральном сером, во втором случае дополнительный цвет занимал место основного, а в третьем участвовал послеобраз дополнительного цвета в закрытых глазах; в четвертой таблице Матюшин показал переход от более насыщенного цвета к менее насыщенному. Матюшин учитывал зависимости от величины окрашенных полей, от длительности созерцания и от того, как под воздействием тепло-холодности меняется в восприятии сама форма тел, стремясь к дополнительной контрастности. Павел Кондратьев рассказывал, что Матюшин признавал возможность сцепляющего цвета меняться в зависимости от индивидуального цветовосприятия наблюдателя [Павел Кондратьев, 2014, с. 39; см. также: Тильберг, 2008, с. 116, 130]. Его слова подтверждаются: в одной из таблиц справочника, хранящегося в Русском музее, вклеены сразу несколько разных полосок со сцепляющими цветами. Матюшин с учениками систематизировал варианты сочетаний в таблицах, выявляя индивидуальность цветовых отношений, а не подвергая цвета жестко закреплённой унификации.

Результаты исследований Отдела органической культуры ГИНХУКа сильно меняли распространенные представления о цвете, основанные на книге о цветоведении Вильгельма Оствальда, изданной на русском

в 1926-м. Как показывает исследовательница Матюшина Маргарета Тильберг, именно по Оствальду преподавали во ВХУТЕМАСе, по неизменной, раз и навсегда установленной расцветке [Тильберг, 2008, с. 302–343]. Круг Оствальда, ныне ставший основой шкалы RGB, — это 24 цвета. В нем доминируют холодные тона (15 холодных и 9 теплых оттенков), полученные из готовых красок математически: берется набор из 8 основных цветов и равномерный дополнительный сдвиг каждого цвета влево и вправо к соседним. Гамма Матюшина изначально также основана на 8 цветах, но в ней природная теплота доминирует над спектром холода. Оствальд и Матюшин отличаются в главном: в принципе гармонизации цветовых сочетаний, чему, собственно, и посвящен «Справочник по цвету». Оствальд решает эту задачу механически: гармоничными признаются соединения двух противоположных в круге секторов цвета (диада), двух соседних и одного противоположного (триада) или двух соседних и двух противоположных (квадрига). Труд Матюшина и его учеников, основанный на динамичной вариативности и учете органических природных параметров, был в полном смысле слова беззаконной кометой в мире машинного конструктивизма. В «Справочнике по цвету» Мария Эндер взяла на себя смелость не только критиковать механистическое «изолированное смотрение» Оствальда, но и вернулась к обсуждению истоков цветоведения в живописи импрессионистов, противопоставляя их интуицию схематизму кубистов, супрематистов и, главное, сторонников производственного искусства [Эндер М., 1932, с. 6–9].

Цветоведение Матюшина соединилось с жизнью спустя несколько десятилетий после его смерти и гибели в блокадном Ленинграде Марии Эндер: Елена Хмелевская, ученица Матюшина, в 1934 году под руководством Марии Эндер начала работать в группе окраски Ленинграда (архитектурном ведомстве, занимающемся обликом фасадов), а после войны до 1964 года возглавляла эту группу. В 1967 году Хмелевская издала «Руководство по цвету для архитекторов и строителей» [Елена Станиславовна Хмелевская, 2012], в соответствии с которым окрашивали центр города, учитывая возможность сцепляющего цвета, положенного на архитектурные детали здания, проявлять светоненосность и ясность основного и дополнительного цветов и тем самым создавать город, генерирующий свет и органически объединяющий земную и небесную сферы.

Чашно-купольное бытие Владимира Стерлигова

В эти же 1960-е годы при первой возможности либерализации запрещенные ранее в 1930-е практики авангарда вновь возрождаются: вокруг Владимира Стерлигова и Татьяны Глебовой сплачивается небольшая группа художников, которая в домашних семинарах изучает программу ГИНХУКа, созданную в 1920-е Малевичем. В начале 1970-х Стерлигов показал в своей мастерской выставку таблиц из справочника Матюшина и его произведений. Из всех учеников Матюшина он признавал лишь Бориса Эндера, однако то главное, что он у Матюшина, по его собственным словам, «взял», было впервые сформулировано и оглашено Марией Эндер и затем вошло в статью Матюшина в справочнике. Это именно учение о дополнительной форме и конкретно о преобразовании прямой в кривую. Мария Эндер рассказывала в декабре 1927 года:

В зрительном восприятии мы всегда встречаемся с взаимодействием прямой и кривой в непрерывно текущем процессе борьбы за преобладание. <...> Прямая линия изучалась на модели темного нейтрального цвета на фоне светлого нейтрального экрана ...прямо перед собой на уровне глаз, при обязательном условии одновременного охвата всего поля зрения... Таким образом модель наблюдается включенной в окружающую среду. При таких условиях прямая линия сразу же начинает волноваться. В первый момент некоторого равновесия прямая линия дает два узла сверху и снизу <...> Параллельные прямые втягиваются к середине <...> Только в результате этих резких колебаний наступает момент более устойчивого равновесия, который можно схематически представить как волновое колебание....Прямая преодолела воздействие кривой, сохранив свое направление, которое было нарушено во втором периоде. Зато кривая проявилась в том, что нарушила непрерывность прямой линии пучками последовательных изгибов [Эндер М., 2024, с. 83].

Стерлигов в своем тексте «Прямая и кривая» спустя четыре десятилетия заменяет колебательную взаимнообратимую динамику Марии Эндер своим «статическим динамизмом», когда прямая с необходимостью становится кривой и принимает символическую форму: «Если представить себе, что конечности прямой, удаленные на любое расстояние от условного центра — точки, вибрируют, то концы прямой будут стремиться показать себя чашей, отражаясь друг в друге обратным отражением» [Стерлигов, Прямая и кривая, 2010, с. 88]. Вот

та смысловая трансформация, которую осуществил Стерлигов в геометрии органического мира, воспринятой у Малевича и Матюшина с Марией Эндер.

Образ чаши, в отличие от астрономического вертикала и природного окоема расширенного смотрения Матюшина, несет в себе тысячелетнюю христианскую символику и приобщает органическую традицию к православной культуре, замещая ею встроенный Матюшиным и Гуро в 1910-е теософский пантеизм. В 1950–1960-е Стерлигов и Глебова совершают путешествия по древнерусским городам вокруг Москвы, они посещают Владимир, Суздаль и смотрят церковь Покрова на Нерли. Искусство Стерлигова обретает триединство органики, православной живописи и авангардного универсального взгляда на мир. В его рисунках и акварелях воплощается возможность соединения древнерусской и авангардной традиций, о котором думали в 1910–1920-е Татлин, Малевич и Николай Пунин.

В 1962 году, примерно в то же время, когда появилось символическое изображение «Чаша», Стерлигов нарисовал и серию «Прямая и кривая», или восемь «Объяснительных рисунков» (частное собрание), которые продолжают и изменяют схему расширенного смотрения Матюшина. Стерлигов так описывает пространственное построение своих композиций: «Трехчастность: низ, середина, верх. Низ. По ощущению, тот мир — откуда мы, откуда человек. Он прекрасен, этот мир, он без греха. Это ангельский мир. Он еще перед временным земным существованием. Середина — реальность... Верх — куда мы идем. Будущий мир присутствует независимо от нас. <...> Миры сообщаются. Сообщение подчеркивает троичность» [Стерлигов, О сферическом, 2010, с. 90]. Мы видим снопы лучей, которые образуют, двигаясь снизу, раскрытую чашу и, опускаясь сверху, купол; они взаимно отражаются по линии горизонта — иконной линии позы, земного существования, объятая двумя дополнительными кривыми снизу и сверху.

Такое трехчастное пространство однажды уже было помыслено в двух трактатах Даниила Хармса середины 1930-х. В одном из них под названием «О существовании, о времени, о пространстве» Хармс формулирует: «9. ...Основу существования составляют три элемента: это, препятствие и то. <...> 11. Итак: Деля единую пустоту на две части, мы получаем троичу существования <...> 36. “Настоящее” времени — это пространство. <...> Тут пространства — это время. 52. ...“Нечто”,

находясь в точке пересечения пространства и времени, образует некоторое препятствие... 53. Это “нечто” ...создает некоторое существование, которое мы называем материей или энергией <...> 58. Время, пространство и материя, пересекаясь друг с другом в определенных точках и являясь основными элементами существования Вселенной, образуют некоторый узел. <...> 60. Говоря о себе: “я есмь”, я помещаю себя в Узел Вселенной» [Хармс, 2000, с. 396–398]. Троица существования, парадоксально полученная не путем сложения, а — традиционно христиански — путем деления единицы, в одновременном тексте «О существовании. О ипостаси. О кресте» образует крест, «символический знак закона существования и жизни», который читается следующим образом: рай (это) — мир (то) — рай (это), но во втором варианте превращается в другую последовательность: этого — препятствия — того, «где рай совмещает в себе это и то, а мир становится препятствием сам по себе» [Хармс, 2000, с. 400–401]. В своих планах мироздания Стерлигов прямо воспроизводит трехчастную схему Хармса середины 1930-х: рай — мир — рай.

Хармс назвал свой динамический принцип миростроения цисфинитным — дополнительным к трансфинитному и означающим возврат из сферы, расположенной по ту сторону конечного (возврат из бесконечного или запредельного), в сферу по эту (нашу) сторону конечного. Стерлигов рассказывал, что вечный двигатель обновления жизни и форм мира действует в режиме, очень напоминающем переход из цисфинитного в трансфинитное и обратно:

Когда я провел прямую, которая совпала с горизонтом, то внутри у меня возникло следующее: необходимость выбора одной из двух возможностей. Рассуждение шло так: Линия горизонта; то, что ниже ее — это предметное: домики, холмики. То, что выше ее — это опять же домики, холмики и облака. Предположим, что за линию горизонта не домик выходит, а лицо человека. Две несовместимые, да еще и разных размеров вещи — лицо и домик. Нелепость. Логика предметного мира этого не допускает. Подобная задача возникла сразу, как только я нарисовал внизу чашеобразные кустики. Наверху, за линией горизонта, должны показаться не кустики, так как линия горизонта в чашном мире не линия горизонта, но Божественная Прямая-кривая как Божественное разделение. Она дает возможность сопоставить самые далекие контрасты. Я так и решил сделать: поставить наверху что-то из другого мира. И вдруг пошел по пути продолжения кустиков, и именно они и оказались из иного мира. И получилось, что

старый мир как бы вернулся назад, но стал совсем другим. <...> Вывод: А, В, А, — то есть возвращение А через какой-то контраст, где второе А уже не первое, но через В все же А. <...> Д.И. Хармсом эта чехарда обозначалась: «Арбуз, дыня, арбуз, дыня, арбуз, дыня...» [Стерлигов, Прямая и кривая, 2010, с. 87–88].

Стерлигов сообщил этим шарам и вытянутым сферам и человеческое, или фигуративное (головное, лицевое), и одновременно отвлеченное всеобщее (изначально геометрическое, беспредметное) бытие в своей живописи. Вслед за ним его пространственное построение развивали в своем творчестве ученики, которыми стал руководить Геннадий Зубков.

Экологический «Зеленый квадрат» Вадима Овчинникова

Органическая традиция обнаружила способность возрождаться аритмически, через большой временной перерыв. Это произошло во второй половине 1980-х, когда художник, музыкант и поэт Вадим Овчинников, не имевший отношения к «невидимому институту» Стерлигова и Глебовой, создал пластический живописный язык, совмещающий беспредметные и фигуративные элементы и определенно близкий живописи круга Матюшина. Овчинников интересовался авангардным искусством: его композиции начала 1980-х под названием «Солнечная энергия» (частные собрания) написаны в переосмысленной манере Филонова. Но если по одной картине Филонова время от времени показывали в Русском музее, то живопись Матюшина и Эндеров в Ленинграде впервые представили только в 1988 году: на выставке «Советское искусство 20–30-х годов» была, в частности, картина Марии Эндер «Опыт новой пространственной меры» (1920, ГРМ), которая прямо напоминает композицию Овчинникова «Огни Уренгоя» (Галеев-галерея, Москва) того же года. Однако Овчинников в это время не мог знать о рассуждениях Бориса Эндера 1920-х годов, о его желании продолжить последовательность квадратов Малевича — изобразить зеленый квадрат на белом фоне как символ жизни человека [Эндер Б., 2018, с. 52]. В этом же 1988 году, который можно считать годом второго рождения матюшинской органики, Овчинников создал свое главное концептуальное произведение — «Зеленый квадрат. Символ мировой революции в экологии» (собрание Г.А. Плискина, Санкт-Петербург). Это был перекрашенный в зеленый

цвет фанерный щит размером 100×99 сантиметров. В живописных циклах Овчинникова середины 1980-х — 1990-х («Жизнь растений», «Атмосферные явления», «Город у моря») заново рождается язык авангарда, который точнее всего было бы назвать трансавангардным, потому что художник представляет универсальную картину мира, в которой одновременно пребывают различные исторические эпохи: языческая древность и технологичная современность. Их объединяет ритмизированный музыкальный беспредметный космос живого цвета, одухотворенный и пантеистический. Овчинников по-новому представляет авангардные мотивы Филонова (синкретический одухотворенный мир природы — человека и животных) и Матюшина (цветосветовые энергетические поля и образы прорастания, гимн вегетации). В его картине мироздания планета изначально принадлежит растениям и животным, именно в них животворная сила, тогда как человеческие города — это геометрические инородные внедрения, гигантские наросты-сетки на живой сферической кривизне мира. В отличие от поэзии, в живописи Овчинникова нет социальности, она словно бы показывает планету после грандиозного кризиса, завершившего период антропоцена.

В 1988 году Овчинников написал композицию из цикла «Атмосферные явления» (частное собрание, Санкт-Петербург), которую можно было бы использовать как иллюстрацию к докладу Марии Эндер «О дополнительной форме». Мы видим абстрактную картину, удивительно точно отсылающую наше воображение к морскому пейзажу с горизонтом, прочерченным оранжевым солнечным цветом. В ее верхней части — в «небесах» — реет меняющаяся на глазах овальная форма, а под линией горизонта — на «пляже» — сверкает близкое к прямоугольнику и похожее на сгусток стекла тело. Овчинников пишет бесконечный взаимообмен форм светом — то, в чем Матюшин видел смысл и цель жизни.

«Знаковая перспектива» Тимура Новикова и «Солярные объекты» Ивана Сотникова

В первой половине 1980-х Овчинников присоединился к группе «Новые художники», которую в октябре 1982 года создал в Ленинграде художник и теоретик искусства Тимур Новиков. Одновременно с тем,

как в творчестве Овчинникова возрождается пластическое видение Матюшина, Новиков обращается к широкому спектру традиций русского авангарда: расширенному смотрению Матюшина, супрематизму Малевича и их переосмыслению у Стерлигова, а также к всечеству Ларионова, Ильи Зданевича и Михаила Ле-Дантю. Его друг и соратник в перформансах «Новых художников» Иван Сотников еще раньше, в начале 1980-х был увлечен искусством Ларионова и в 1983 году написал несколько картин под названием «Солярные объекты» — композиций, соединивших лучизм и образы литовских кованных солнц. В 1987 году Новиков начинает серию текстильных панно «Горизонты». Это завершающее русский авангардный XX век универсальное произведение искусства, предлагающее целокупный органический взгляд на мир. Свой «прибавочный элемент» Новиков назвал знаковой, или сематической перспективой. Его графическая схема мироздания, по сравнению со схемами Матюшина и Стерлигова, предельно упрощена и приближена к супрематической графике, причем со Стерлиговым Новиков роднит понимание внутренней скрытой динамики, идущее от Матюшина и Малевича. В «Горизонтах» движение не изображено, но воплощено в самих пространственных отношениях пейзажа: микрознак (домик, самолет, ель или корабль), определяющий тип пространства (землю, небо или море), задает мыслимую динамику миростроения, в котором совершается неуклонный рост и движение почти незаметных по размеру элементов. Мы осознаем, глядя на «Горизонты», как именно огромное пространство планеты, кажущееся постоянным, все время невидимо меняется и при этом чудесным образом сохраняет себя в гармонии, не впадая в хаос.

«Жировоск» и «Первый взгляд» Олега Котельникова

Олег Котельников, художник, поэт и музыкант, еще один создатель «Новых художников», вместе с кинорежиссером и художником Евгением Юфитом в 1984 году породил и движение некрореалистов. Благодаря сюжетам, роившимся в голове Юфита, Котельников многократно варьирует изображения смерти в живописи и пишет гимн некрореализма «Жировоск», финал которого стал, как теперь говорят, мемом: «После смерти наступает жизнь что надо, мужики». Радость и бодрость в широком спектре от иронически-мрачной веселости Овчинникова

до свойственной народному искусству радостной цветовой духоподъемности Новикова возрождаются в творчестве «Новых», сближая их мировоззрение с позитивным будетлянским чувством жизни авангарда. Некрореализм прямо напоминает о Матюшине. В колебательный контур всемирного движения он включил и сам момент смерти как перерождения. В первой редакции «Опыта художника новой меры» 1915 года под названием «О четвертом измерении», через два года после смерти Гуро и в разгар войны, Матюшин писал: «Разложение не пугает, если увидеть и в черве красоту и искру жизни. ...Творческий огонь, распыленный всюду: и во вше, и в человеке — все от Единого... “Наша краса на пищу червям” — только рубеж, за которым веселая жизнь червей и тоже разложение и превращение нового духа! Раньше мысль останавливалась на смерти человека... и дальше не шла. Никто не думал, что черви — тоже жизнь и что после червей микробы тоже жизнь, и пыль костей тоже полна жизни, и что нет ни на мгновение остановка жизни, бесконечной спиралью проходящей наше уплотненное маленькое сознание» [Матюшин, 2011, с. 212]. Эти слова можно рассматривать как отдаленное предчувствие жизнеутверждающего некрореализма. Оммажем расширенному смотрению Матюшина стала и серия акварельных рисунков Котельникова «Первый взгляд» (2024), развернувшая фокус от момента смерти обратно к рождению. Именно в этом развороте видит смысл органической традиции А.В. Повелихина: «Рост, увядание, смерть, превращение — непрерывное становление происходит в творящей природе. ...Это — основы Органического мировоззрения, в котором сущностное качество — это целостность. Органичность, всеединство с единым порядком, пронизывающим всю Природу и Космос» [Povelihina, 1999, p. 16].

Начало 2020-х годов в творчестве Котельникова почти безраздельно занимают пляски смерти в серии «Смерть в розовом свете» (La mort en rose). Котельников представляет финал антропоцена: всевозможные скелеты в стилях разнообразных культур, от античности до христианства и майя с инками, совершают свой неостановимый пляс, свой бесконечный рейв в опустевших городах, на заброшенных пляжах. Иногда на горизонте мирного пейзажа видны следы инопланетного присутствия, позволяющие предположить исход человечества и возрождение природы, наступившее после экологической катастрофы. Котельников изображает победившее царство органики:

планету насекомых, птиц, слонов, пингвинов и огромных растений, создавая эпос, подобный «дримингу» австралийских аборигенов.

В 1983 году Котельников на небольшом листочке бумаги нарисовал художника, который пишет картину (собрание семьи Ивана Сотникова, Санкт-Петербург). Это натюрморт: из вазы во все стороны свешиваются растения и над ними нависает мокрая свежая кисть. Вся эта реальность сделана хаотичной путаницей черных линий, а вот реальность искусства — картина на мольберте — сияет яркими природными цветами, солнцем и зеленью, рождая в хаосе жизненных пересечений радость и теплую энергию.

Заключение

Органическая традиция раскрывает историческую динамику XX века от мечты символизма о новом видении преображенного человека до постиндустриального представления мира после экологической катастрофы антропоцена. Важнейшая особенность органической традиции петербургского авангарда — это ее способность сохранять и обновлять единую картину мира, представлять универсальные основы мироздания, которые с большой силой раскрываются именно в XX веке. Заумный каркас органики, сплав предметности и беспредметности теперь, когда все изображения распадаются и пересобираются в пикселах, уже не выглядит невозможным. Что только усиливает заумный потенциал органической культуры во взглядах на будущее и способности его представить.

Список литературы:

- 1 Боулт Д. Павел Мансуров и органическая культура // Experiment. 2000. Vol. 6. С. 67–73. <https://doi.org/10.1163/2211730X-90000015>.
- 2 Делакроа В. Воспоминания о педагогической деятельности профессора М.В. Матюшина в 1922–1926 годах // Профессор Михаил Матюшин и его ученики 1922–1926 годов: Каталог выставки / Научно-исслед. музей Российской академии художеств; под ред. Н. Несмелова. СПб., 2007. С. 45–54.
- 3 Друскин Я. Стадии понимания // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский. Л. Липавский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах, исследованиях: В 2 т. / Отв. ред. В.Н. Сажин. Т. 1: А. Введенский. Л. Липавский. Я. Друскин. М.: Ладомир, 1998. С. 642–651.
- 4 Елена Станиславовна Хмелевская. Несколько рисунков // Государственный музей истории Санкт-Петербурга. 2012. URL: https://www.spbmuseum.ru/exhibits_and_exhibitions/temporary_exhibitions/4109/ (дата обращения 20.02.2025).
- 5 Ершов Г.Ю. Художник мирового расцвета: Павел Филонов. СПб.: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2015. 296 с.
- 6 Ковтун Е. Третий путь в беспредметности // Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932: Каталог выставки. М.: Галарт; Берн: Бентелли, 1993. С. 64–71.
- 7 Матюшин М.В. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний: Справочник по цвету. М.; Л.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1932. 32 с.
- 8 Матюшин М.В. Творчество Павла Филонова / Публикация Е.Ф. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1977. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1979. С. 232–235.
- 9 Матюшин М.В. Творческий путь художника. Автобиография / Под ред. А.В. Повелихиной. Коломна: Музей органической культуры, 2011. 408 с.
- 10 Матюшин М.В. Дневники / Публикация Е.В. Баснер // Архив Н.И. Харджиева: Русский авангард: Материалы и документы из собрания РГАЛИ / Сост. А.Е. Парнис, научн. ред. А.Д. Сарабьянов. Т. I. М.: ДЕФИ, 2017. С. 278–428.
- 11 Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н.Л. Приймак. Т. III. М.: Изобразительное искусство, 1974. 496 с.
- 12 Павел Кондратьев: «Не бойтесь делать не так, как учат» / Беседа с Ниной Суетиной // Павел Михайлович Кондратьев. 1902–1985: Живопись. Книжная и станковая графика / Авт.-сост. И.И. Галеев. М.: Галеев-галерея, 2014. С. 8–39.
- 13 Павел Николаевич Филонов: Живопись. Графика: Из собрания Государственного Русского музея: Каталог выставки / Авт. ст. Е.Ф. Ковтун. Л.: Аврора, 1988. 112 с.
- 14 Повелихина А.В. Мир как органическое целое // Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932: Каталог выставки. М.: Галарт; Берн: Бентелли, 1993. С. 55–63.
- 15 Сарабьянов Д.В. Символизм в авангарде. Некоторые аспекты проблемы // Символизм в авангарде / Отв. ред. сост. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2003. С. 3–9.
- 16 Стерлигов В.В. О сферическом треугольнике как о микро- и макромире / Публикация Е.С. Спицыной // Experiment/Эксперимент. 2010. Vol. 16 (1). С. 89–103.
- 17 Стерлигов В.В. Прямая и кривая / Публикация Е.С. Спицыной // Experiment/Эксперимент. 2010. Vol. 16 (1). С. 87–88.

- 18 *Тильберг М.* Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении / Пер. с англ. Д. Духавиной, М. Ярош. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 512 с. (Очерки визуальности).
- 19 *Филонов П.* Фрагменты // Павел Филонов. Аналитическое искусство: Сделанные картины. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2020. С. 55–60.
- 20 *Хармс Д.* О существовании, о времени, о пространстве // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: Л. Липавский. А. Введенский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах, исследованиях / Отв. ред. В.Н. Сажин. Т. 2: Д. Хармс. Н. Олейников. М.: Ладомир, 2000. С. 395–398.
- 21 *Хармс Д.* О существовании. О ипостаси. О кресте // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: Л. Липавский. А. Введенский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах, исследованиях / Отв. ред. В.Н. Сажин. Т. 2: Д. Хармс. Н. Олейников. М.: Ладомир, 2000. С. 399–401.
- 22 *Эндер Б.* Дневники: 1916–1959: В 2 т. / Под ред. А.В. Повелихиной. Т. 1: 1916–1936. М.: Музей органической культуры, 2018. 452 с.
- 23 *Эндер М.* Предисловие // *Матюшин М.В.* Закономерность изменчивости цветовых сочетаний: Справочник по цвету. М., Л.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1932. С. 3–10.
- 24 *Эндер М.* Дневник (1918–1920) // Мария Эндер. Взгляд на солнце / Сост. И. Аликина, А. Повелихина. М.: Музей органической культуры, 2024. С. 123–232.
- 25 *Эндер М.* О дополнительной форме // Мария Эндер. Взгляд на солнце / Сост. И. Аликина, А. Повелихина. М.: Музей Органической Культуры, 2024. С. 79–94.
- 26 *Bowlit J.E.* Pavel Mansurov and Organic Culture // *Studia Slavica Finlandesia*. 1999. Т. XVI/2. Р. 24–37.
- 27 *Misler N.* Pavel Filonov and the Organic Esthetic // *Studia Slavica Finlandesia*. 1999. Т. XVI/2. Р. 37–52.
- 28 *Povelikhina A.* Возврат к природе. «Органическое» направление в русском авангарде XX века // *Studia Slavica Finlandesia*. 1999. Т. XVI/I. Р. 10–29.
- 29 *Wünsche I.* The Organic School of the Russian Avant-Garde: Nature's Creative Principles. Ashgate, 2015. 254 p.

References:

- 1 Bowlit J.E. Pavel Mansurov i organicheskaya kul'tura [Pavel Mansurov and Organic Culture]. *Experiment*, 2000, vol. 6, pp. 67–73. <https://doi.org/10.1163/2211730X-90000015>. (In Russian)
- 2 Delakroa V. Vospominaniya o pedagogicheskoi deyatel'nosti professora M.V. Matyushina v 1922–1926 godakh [Memories of the Pedagogical Activity of Professor M.V. Matyushin in 1922–1926]. *Professor Mikhail Matyushin i ego ucheniki 1922–1926 godov: Katalog vystavki* [Professor Mikhail Matyushin and His Students 1922–1926: Exhibition Catalogue], Scientific and Research Museum of the Russian Academy of Arts, ed. N. Nesmelov. St. Petersburg, 2007, pp. 45–54. (In Russian)
- 3 Druskin Ya. Stadii ponimaniya [Stages of Understanding]. “...Sborishche druzei, ostavlennyykh sud'boyu”: A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin. D. Harms. N. Oleinikov: “Chinari” v tekstakh, dokumentakh, issledovaniyakh: V 2 t. [“...A Gathering of Friends Abandoned by Fate”: A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin. D. Harms. N. Oleynikov: “Chinari” in Texts, Documents, Studies: In 2 vols.], ed. V.N. Sazhin. Vol. 1: A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin [A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin]. Moscow, Ladomir Publ., 1998, pp. 642–651. (In Russian)
- 4 Elena Stanislavovna Khmelevskaya. Neskol'ko risunkov [Elena Stanislavovna Khmelevskaya. Some Drawings]. *Gosudarstvennyi muzei istorii Sankt-Peterburga*, 2012. Available at: https://www.spbmuseum.ru/exhibits_and_exhibitions/temporary_exhibitions/4109/ (accessed 20.02.2025). (In Russian)
- 5 Ershov G.Yu. *Khudozhnik mirovogo rastsveta: Pavel Filonov* [Artist of the World Blossoming: Pavel Filonov]. St. Petersburg, Evropeiskii un-t v Sankt-Peterburge Publ., 2015. 296 p. (In Russian)
- 6 Kovtun E. Tretii put' v bespredmetnosti [The Third Way in Non-Objectivity]. *Velikaya utopiya: Russkii i sovetskii avangard 1915–1932: Katalog vystavki* [The Great Utopia: Russian and Soviet Avant-Garde 1915–1932: Exhibition Catalogue]. Moscow, Galart Publ., Bern, Bentelli Publ., 1993, pp. 64–71. (In Russian)
- 7 Matyushin M.V. *Zakonomernost' izmenyaemosti tsvetovykh sochetanii: Spravochnik po tsvetu* [The Pattern of Variability of Color Combinations: A Color Reference Book]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo izobrazitel'nykh iskusstv Publ., 1932. 32 p. (In Russian)
- 8 Matyushin M.V. *Tvorchestvo Pavla Filonova* [The Works of Pavel Filonov], publication E.F. Kovtun. *Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma. 1977* [Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House. 1977]. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1979, pp. 232–235. (In Russian)
- 9 Matyushin M.V. *Tvorcheskii put' khudozhnika. Avtomonografiya* [Creative Path of an Artist. Automonograph], ed. A.V. Povelikhina. Kolomna, Muzei organicheskoi kul'tury Publ., 2011. 408 p. (In Russian)
- 10 Matyushin M.V. Dnevnik [Diaries], publication E.V. Basner. *Arkhiv N.I. Khardzhieva: Russkii avangard: Materialy i dokumenty iz sobraniya RGALI* [N.I. Khardzhiev Archive: The Russian Avant-Garde: Materials and Documents from the Collection of the Russian State Archive of Literature and Art], comp. A.E. Parnis, sc. ed. A.D. Sarabyanov. Vol. I. Moscow, DEFI Publ., 2017, pp. 278–428. (In Russian)
- 11 Ostroumova-Lebedeva A.P. *Avtobiograficheskie zapiski* [Autobiographical Notes], comp., author of intr. article, notes N.L. Priymak. Vol. III. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1974. 496 p. (In Russian)
- 12 Pavel Kondrat'ev: “Ne boites' delat' ne tak, kak uchat” [Pavel Kondratyev: “Don't Be Afraid to Do Things Differently Than You're Taught”], conversation with Nina Suetina. *Pavel Mikhailovich Kondrat'ev. 1902–1985: Zhivopis'. Knizhnaya i stankovaya grafika* [Pavel Mikhailovich Kondratiev.

- 1902–1985: Painting. Book and Easel Graphics], comp. I.I. Galeev. Moscow, Galeev-galereya Publ., 2014, pp. 8–39. (In Russian)
- 13 Pavel Nikolaevich Filonov: *Zhivopis'. Grafika: Iz sobraniya Gosudarstvennogo Russkogo muzeya: Katalog vystavki* [Pavel Nikolaevich Filonov: Painting. Graphics: From the Collection of the State Russian Museum: Exhibition Catalog], article's author E.F. Kovtun. Leningrad, Aurora Publ., 1988. 112 p. (In Russian)
 - 14 Povelikhina A.V. Mir kak organicheskoe tseloe [The World as an Organic Whole]. *Velikaya utopiya: Russkii i sovetskii avangard 1915–1932: Katalog vystavki* [The Great Utopia: Russian and Soviet Avant-Garde 1915–1932: Exhibition Catalogue]. Moscow, Galart Publ., Bern, Bentelli Publ., 1993, pp. 55–63. (In Russian)
 - 15 Sarabyanov D.V. Simvolizm v avangarde. Nekotorye aspekty problemy [Symbolism in the Avant-Garde. Some Aspects of the Problem]. *Simvolizm v avangarde* [Symbolism in the Avant-Garde], ed. G.F. Kovalenko. Moscow, Nauka Publ., 2003, pp. 3–9. (In Russian)
 - 16 Sterligov V.V. O sfericheskom treugol'nike kak o mikro- i makromire [On the Spherical Triangle as a Micro and Macro World], publication E.S. Spitsyna. *Experiment*, 2010, vol. 16 (1), pp. 89–103. (In Russian)
 - 17 Sterligov V.V. Pryamaya i krivaya [The Straight Line and the Curve], publication E.S. Spitsyna. *Experiment*, 2010, vol. 16 (1), pp. 87–88. (In Russian)
 - 18 Tillberg M. Tsvetnaya vselennaya: *Mikhail Matyushin ob iskusstve i zrenii* [Colored Universe: Mikhail Matyushin on Art and Vision], transl. from English D. Dukhagina, M. Yarosh. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 512 pp. (Ocherki vizual'nosti [Essays on Visuality]). (In Russian)
 - 19 Filonov P. Fragmenty [Fragments]. *Pavel Filonov. Analiticheskoe iskusstvo: Sdelannye kartiny* [Pavel Filonov. Analytical Art: Made Paintings]. Moscow, Akademicheskii proekht Publ., Gaudeamus Publ., 2020, pp. 55–60. (In Russian)
 - 20 Harms D. O sushchestvovanii, o vremeni, o prostranstve [On Existence, on Time, on Space]. "...Sborishche družei, ostavlennykh sud'boyu": A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin. D. Harms. N. Oleinikov: "Chinari" v tekstakh, dokumentakh, issledovaniyakh: V 2 t. ["...A Gathering of Friends Abandoned by Fate": A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin. D. Harms. N. Oleinikov: "Chinari" in Texts, Documents, Studies: In 2 vols.], ed. V.N. Sazhin. Vol. 2: D. Harms. N. Oleinikov [D. Harms. N. Oleinikov]. Moscow, Ladomir Publ., 2000, pp. 395–398. (In Russian)
 - 21 Harms D. O sushchestvovanii. O ipostasi. O kreste [On Existence. On Hypostasis. On the Cross]. "...Sborishche družei, ostavlennykh sud'boyu": A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin. D. Harms. N. Oleinikov: "Chinari" v tekstakh, dokumentakh, issledovaniyakh: V 2 t. ["...A Gathering of Friends Abandoned by Fate": A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin. D. Harms. N. Oleinikov: "Chinari" in Texts, Documents, Studies: In 2 vols.], ed. V.N. Sazhin. Vol. 2: D. Harms. N. Oleinikov [D. Harms. N. Oleinikov]. Moscow, Ladomir Publ., 2000, pp. 399–401. (In Russian)
 - 22 Ender B. *Dnevnik: 1916–1959: V 2 t.* [Diaries: 1916–1959: In 2 vols.], ed. A.V. Povelikhina. Vol. 1: 1916–1936. Moscow, Muzei organicheskoi kul'tury Publ., 2018. 452 pp. (In Russian)
 - 23 Ender M. Predislovie [Preface]. Matyushin M.V. *Zakonomernost' izmenyaemosti tsvetovykh sochetanii: Spravochnik po tsvetu* [The Pattern of Variability of Color Combinations: A Color Reference Book]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo izobrazitel'nykh iskusstv Publ., 1932, pp. 3–10. (In Russian)
 - 24 Ender M. Dnevnik (1918–1920) [Diary (1918–1920)]. *Mariya Ender. Vzgl'yad na solntse* [Maria Ender. A Look at the Sun], comp. I. Alikina, A. Povelikhina. Moscow, Muzei organicheskoi kul'tury Publ., 2024, pp. 123–232. (In Russian)
 - 25 Ender M. O dopolnitel'noi forme [On the Alternate Form]. *Mariya Ender. Vzgl'yad na solntse* [Maria Ender. A Look at the Sun], comp. I. Alikina, A. Povelikhina. Moscow, Muzei Organicheskoi Kul'tury Publ., 2024, pp. 79–94. (In Russian)
 - 26 Bowlit J.E. Pavel Mansurov and Organic Culture. *Studia Slavica Finlandesia*, 1999, t. XVI/2, pp. 24–37.
 - 27 Misler N. Pavel Filonov and the Organic Esthetic. *Studia Slavica Finlandesia*, 1999, t. XVI/2, pp. 37–52.
 - 28 Povelikhina A. Vozvrat k prirode. "Organicheskoe" napravlenie v russkom avangarde XX veka [Return to Nature. The "Organic" Movement in the Russian Avant-Garde of the 20th Century]. *Studia Slavica Finlandesia*, 1999, t. XVI/1, pp. 10–29. (In Russian)
 - 29 Wünsche I. *The Organic School of the Russian Avant-Garde: Nature's Creative Principles*. Ashgate, 2015. 254 p.



Ил. 1. Овчинников В. Атмосферные явления. 1988. Холст, масло. 60×120 см. Частное собрание, Санкт-Петербург

Fig. 1. Ovchinnikov V. Atmospheric Phenomena. 1988. Oil on canvas. 60×120 cm. Private collection, St. Petersburg



Ил. 2. Котельников О. Художник. 1983. Бумага, акварель, тушь. 13×19 см. Собрание семьи Ивана Сотникова, Санкт-Петербург

Fig. 2. Kotelnikov O. Artist. 1983. Paper, watercolour, ink. 13×19 cm. Collection of the Ivan Sotnikov family, St. Petersburg

UDC 7.01

LBC 85.103(2); 85.143(2)6; 85.153(2)6

Andreeva Ekaterina Yu.

D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Art History), Member of the International Association of Art Critics (AICA), 43 Sivtsev Vrazhek Lane, Moscow, 119002, Russia

ORCID ID: 0000-0001-5765-242X

ResearcherID: V-7985-2018

andreyevaek@gmail.com

Keywords: organic tradition of the Avant-Garde, expanded vision, analytical art, green square, symbol of the world revolution in ecology

Andreeva Ekaterina Yu.

The Organics of the St. Petersburg Avant-Garde: From Matyushin to Kotelnikov



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-3-10-69

For cit.: Andreeva E.Yu. The Organics of the St. Petersburg Avant-Garde: From Matyushin to Kotelnikov. *Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies]*, 2025, no. 3, pp. 10–69. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-10-69>.

Для цит.: Андреева Е.Ю. Органика петербургского авангарда: от Матюшина до Котельникова // *Художественная культура*. 2025. № 3. С. 10–69. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-10-69>.

Андреева Екатерина Юрьевна

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член Международной ассоциации критиков AICA, 119002, Россия, Москва, пер. Сивцев Вражек, 43

ORCID ID: 0000-0001-5765-242X

ResearcherID: V-7985-2018

andreyevaek@gmail.com

Ключевые слова: органическая традиция авангарда, расширенное смотрение, аналитическое искусство, зеленый квадрат, символ мировой революции в экологии

Андреева Екатерина Юрьевна

Органика петербургского авангарда: от Матюшина до Котельникова

Abstract. Modernization of the 20th century is usually associated with Constructivism and technical progress. However, the St. Petersburg Avant-Garde of 1912–1915 offered an alternative concept of art, revealing the world as a unique organic whole, but not a sum of standard replaceable parts. The organic Avant-Garde as an artistic tradition was first presented by Vladimir Sterligov in the symbolic drawing *A Bowl* (1962), emphasizing the analytical art of Pavel Filonov and the philosophy of the expanded vision of Mikhail Matyushin, that is, transrational practices aimed at creating a picture of the world that unites the objective and the non-objective. The organic tradition in the last quarter of the 20th century was revived in the art of Vadim Ovchinnikov, Timur Novikov, Ivan Sotnikov, and Oleg Kotelnikov, contributing to the culture of transavantgarde. The transrational and seemingly marginal ideas of the 1910s and 1920s were revealed in the 1980s and 1990s as true assembly points of the worldview. The organic tradition shows the historical dynamics of the 20th century from the Symbolist dream about a new vision of a new man to the idea of a post-industrial world after the ecological catastrophe of the Anthropocene.

Аннотация. Модернизация XX века обычно ассоциируется с конструктивизмом и техническим прогрессом. Однако петербургский авангард 1912–1915 годов предложил альтернативную концепцию искусства, раскрывающую мир как уникальное органическое целое, а не сумму стандартных заменяемых деталей. Органический авангард как художественную традицию впервые представил Владимир Стерлигов в символическом рисунке «Чаша» 1962 года, акцентируя аналитическое искусство Павла Филонова и расширенное зрение Михаила Матюшина, то есть заумные практики, нацеленные на создание картины мира, объединяющей предметное и беспредметное. Органическая традиция в последней четверти XX века возобновляется в искусстве Вадима Овчинникова, Тимура Новикова, Ивана Сотникова и Олега Котельникова, обогащая культуру трансавангарда. Заумные и, казалось бы, маргинальные идеи 1910–1920-х годов в 1980–1990-е раскрываются как истинные точки сборки картины мира. Органическая традиция показывает историческую динамику XX века от мечты символизма о новом видении нового человека до представления постиндустриального мира после экологической катастрофы антропоцена.

Introduction. The origins, structure, and features of the organic tradition

It is generally believed that the Modernism of the 20th century is best associated with Constructivism and the focus on technical progress. Meanwhile, in 1912–1915, the St. Petersburg Avant-Garde put forward an alternative concept of art that reveals the world as a unique organic whole, rather than a set of standard replaceable elements. This idea, previously considered marginal and utopian, in the 21st century has become the basis of the modern perception of life — the concept of ecology, including the ecology of culture and thinking as the forces that shape the environment of the Anthropocene.

The creators of the organic concept of the Russian Avant-Garde were poets and artists Elena Guro (1877–1913), Mikhail Matyushin (1861–1934), Pavel Filonov (1883–1941), Velimir Khlebnikov (1885–1922), and Mikhail Larionov (1881–1964). In the 1920s, their ideas were followed by the artists studying at the Petrograd State Institute of Art Culture: Matyushin's students Maria Ender (1897–1942), Ksenia Ender (1895–1955), and Boris Ender (1893–1960), Malevich's student Vladimir Sterligov (1904–1973), and Pavel Kondratiev (1902–1985) who studied under Malevich, Filonov, and Matyushin. It was thanks to Kondratiev and especially Sterligov that the organic tradition was revived in Leningrad in the second half of the 20th century; it continued in the art of Tatyana Glebova (1900–1985), Sterligov's wife and Filonov's student, and the participants of the Old Peterhof school. Its new chapter started in the 1980s, when the tradition was developed in the works of the New Artists group: Oleg Kotelnikov (born 1958), Timur Novikov (1958–2002), Vadim Ovchinnikov (1951–1996), and Ivan Sotnikov (1961–2015), who revived the Avant-Garde universalism of the 1910s and, above all, the multimedia nature of art.

The first to present the organic concept of Avant-Garde as an artistic tradition was Vladimir Sterligov, which is proved by the drawing entitled *A Bowl* (1962, private collection) depicting bowls and an inscription along the perimeter of a rectangle:

A bowl.

Malevich 9 II 62 Matyushin — expanded vision

Tatlin. Larionov Filonov — analytical art

Today in Moscow: Volkonsky's Mirror Suite.

This makes a list of organic artists with an indication of their greatest achievements: Matyushin's expanded vision, Filonov's analytical art, and the idea of mirror worlds — the key idea of the bowl-dome universe discovered by Sterligov himself and depicted in the drawing under consideration. Thus, Sterligov believed his system to be the central symbolic part of the Avant-Garde tradition of the first half of the 20th century and its result or *vyvod*, if we apply the term of Filonov and Malevich. The graphic structure of Sterligov's drawing is also along the lines of Rayonism.

All the artists mentioned in this drawing with the exception of V. Tatlin and K. Malevich belong to the organic tradition of the Avant-Garde as presented by one of its first researchers, Evgeny Fedorovich Kovtun, who in the 1960s was close to Sterligov. In 1977, studying the art of Filonov, he described the organic trend in Russian non-objective painting. His theory of the three dimensions of the non-objective received its final form in 1993 in an article for *The Great Utopia* exhibition catalogue (which, let us say, started with organics). After all, it was in organics that Kovtun and his colleague Alla Povelikhina saw the peculiarity of the Russian Avant-Garde, its uniqueness, and significance for the future. According to Kovtun, there are three paths to non-objectivity: the path 'from the bottom up', when the artist (V. Kandinsky) intuitively abstracts the forms of reality; the path 'from the top down', when the artist (K. Malevich) by an effort of will veils the real world with that of geometry and erases reality; and the 'organic' path, when the artist acts synthetically, like nature itself, sustaining and reproducing its living, not mechanical, geometry of forms. The masters of the third path — Larionov, Filonov, and Matyushin — are not copyists-naturalists but inventors, like Malevich; developing 'in-feeling', they gain a unique skill to create and design like nature does it. Kovtun considers the 'organic' schools of Matyushin and Filonov, as well as the art of Pavel Mansurov, to be the development potential of bionics [Kovtun, 1993, pp. 64–71].

Among others in Sterligov's list we saw the names of Tatlin and Malevich. Tatlin's 'organicity' is confirmed, first of all, by the Letatlin personal flying apparatus (1929–1932, Central Air Force Museum, Monino); as for Malevich, his name in this list is responsible for the foundation of Sterligov's organics — faith and divine cosmos. In his mirror scheme, Sterligov presented organics as a world in which opposites (contradictions)

are balanced by faith (the bowl). He thought Malevich to be the master of such a balance, believing that alogism is a balance between the rational and the irrational.

Later, the list of organic artists was updated several times, but its core was always the above-mentioned artists. In 1996, John Bowlt put the organic Petrograd Avant-Garde artists into two groups: Guro and Matyushin who built on Symbolism and the idea of the eternal world and the totality of nature, on the one hand, and the conditional constructivist-formalists Filonov and Mansurov, on the other [Bowl, 1999, pp. 24–35]. Meanwhile, he wrote that in his idea of the unity of the organic and the inorganic Mansurov inherited from theosophy. Analysing the origins of Filonov's painting and worldview, Nicoletta Misler focused on the discoveries of the 1910s (the first X-ray photographs of crystals in 1913) as well as on the influence of Eastern religions, which brings Filonov closer to the Symbolist ideological sphere of Guro and Matyushin [Misl, 1999, pp. 38–46]. By the early 2000s, Bowlt had somewhat changed his concept: he included Moscow artists Petr Miturich and Tatlin in the circle of organic-scientific artists, united all Petersburg artists in the Symbolist circle, and the two circles and attitudes towards the organic world, as he saw it, came together in the work of Mansurov [Bowl, 2000, p. 67; see also: Sarabyanov, 2003, p. 9].

Indeed, the Petrograd organic artists combined Symbolist vision with an interest in science (e.g. physiology, crystallography). As a researcher Matyushin was interested in both the physiology of vision and theosophy, pursuing the aim of extending perception. In his diaries he mentioned the names of scientists who represented space unconventionally or transrationally from the point of view of everyday life: from B. Riemann and N. Lobachevsky to A. Einstein and M. Planck. The philosophical and scientific sources of the organic system of expanded vision, including the works of August Wilhelm von Schlegel, Michel Eugène Chevreul, Hermann von Helmholtz, Gustav Theodor Fechner, Ernst Heinrich Haeckel, Wilhelm Wundt, Ernst Mach, and Johannes von Kries are analysed in detail in the monograph by Isabel Wünsche, who, following Charlotte Douglas, calls this scientific-visionary type of worldview 'holism', emphasizing the priority of integrity in it [Wünsche, 2015, pp. 13–19, 89–91, 94–95, 104–106, 110, 115]. Wünsche argues that Nikolai Kulbin, Matyushin and Filonov were interested in psychophysiological parallelism: the absence of barriers

between the physical and mental worlds, the mainstay of the unity of matter and spirit. She also drew attention to the scientific research of the 1920s: in 1923, at the State Institute of Art Culture (GINKhUK) Matyushin took an interest in the experiments in biophysics conducted by Pyotr Lazarev who at that time was developing the theory of the movement of ions and the theory of excitation and was studying the interaction of optical and acoustic nerves [Wünsche, 2015, p. 115]. The scientific and philosophical foundations of Filonov's art, including the ideas of A. Schopenhauer, Ch. Darwin, H. Bergson, and A. Bogdanov, were structured in the book by Gleb Ershov [Ershov, 2015, pp. 119–120, 122, 125–151].

In rethinking the organic dimension of the Avant-Garde, the focus is on the work of Matyushin and Filonov whose ideas sprouted in the second half of the 20th century and then grew through decades of repression and silence, having shaped an artistic and philosophical tradition in which generations of masters inherit from each other both directly, for example, through Sterligov, and arrhythmologically, like the New Artists group. This focus represents the organic dimension of St. Petersburg — Petrograd — Leningrad art as a special culture of creative thought connected with the city landscapes and history, with the Baltic, the Neva, Lake Ladoga, and Karelia, that is, wide water spaces connected by a changeable river and wooded hills opening up vast horizons (the motifs of fluidity, specularity, vast round skies — all that the zaum poet Alexander Tufanov defined in relation to expanded vision and listening as 'the feeling of Sestroretsk'). Through this landscape, the organic dimension is connected with the romantic tradition of the North as a place of catastrophe and rebirth, Hyperborea and eternal return.

The important features of St. Petersburg organic art include its original multimedia nature — the unity of image, sound, and word (artists, musicians, and poets are all in one) and its connection with the phenomenon of zaum and alogism in the spirit of Khlebnikov, Guro, Malevich, and D. Kharms. The organic tradition is the upstream of zaum, since it is truly capable of representing what was previously considered unimaginable and, in fact, is aimed at the transrational and system task of creating the eternal, physical and metaphysical, simultaneously objective and non-objective picture of the world.

The systems of the organic worldview. Organics as a unity of the objective and the non-objective

Both in his own creation and in the works of his comrades in the Avant-Garde movement, Mikhail Matyushin saw above all a new view of the world and ways of visualizing and expressing it in words. A new view of the world is possible in the consciousness of a renewed person, and it is precisely Filonov whom Matyushin presented as a prophet of novelty in his article of April 1916 inspired by Filonov's poetry and painting, in particular his poem *Propeven' o prorosli mirovoi* (Sermon-Chant on Universal Sprouting) and painting *Flowers of the World Bloom* (1915, State Russian Museum, St. Petersburg). In 1912, it was Matyushin who wrote down Filonov's manifesto *Canon and Law* directed against Cubism and its mechanistic geometry (canon), whereas form is characterised by the 'law of organic development'. Filonov's manifesto anticipated Nikolai Berdyaev's thought of the same direction which he expressed in his 1914 works on P. Picasso and the crisis of art (1917). This alone speaks of the rootedness of the organic artistic tradition in the philosophical and aesthetic soil of Symbolism. In his article about Filonov, Matyushin, on the one hand, gives a detailed explanation of the new painting and drawing technique invented by the 'eyewitness of the invisible' [Pavel Nikolaevich Filonov, 1988, p. 92], as Alexei Kruchenykh called Filonov: Matyushin describes that very organic development of form in 'made paintings and drawings' and 'analytical art' which brings the work closer to a living and growing biological phenomenon; whereas on the other hand, he emphasizes the main thing that emerges in organic painting — the representation of continuous, changeable, and living movement. This is not the mechanical movement of Futurism and later Constructivism based on the Cubist shifting dynamics of planes, but movement in all its imaginable fullness, when changes affect all elements of the artist's life, consciousness and, accordingly, the picture of the world, when the physical impulse of growth resonates in the spiritual aspiration for freedom and is transformed in a metaphysical universal flow of creative existence, when in change we see the power of a breakthrough which closes the distance between the past and the future. Here is a fragment of Matyushin's article about Filonov:

The entire sum of the motion of matter of the new decree, the course of its couplings form a new visible world. <...> If the telescope showed an object of the universe, and the microscope showed its atomic complexity, then the artist... taught us... to understand the complexity of its states: the idea of a heavy volume, the unity of movement, the bending force of the energy flow, the elasticity of the wind, the smell, the density of water in its mass, all the living lumps of earth, the ardour of the rising flame, and the living heat moving itself. The expanded boundaries of the new sound, a new understanding of the word as an independent sound and, finally, the slow beats of inorganic life, the life of a crystal. <...> The world became populated not by a scattered humanity but by the great common body of God. <...> One for all, Filonov encapsulated and twisted all the threads of new paths, as if in a whirlpool, in his new common body. <...> He proposes a new principle of applying paints. The body of the painting is first born, its flesh — paint and drawing — must shape its ground in a raw monolithic form, almost fluidly alive. Moreover, the canvas is not primed and takes on the first liquid load of paint and the nervation of the drawing for the future growth of the organism of the living painting. <...> The world and objectivity for him are firstborn in continuous shifts and fluctuations. ... He understands movement not as contained in the visible periphery of things, but coming from the centre outward and back... Apart from mechanical movement, Filonov shows movement emerging in the free will of things in themselves, considering evolution as freedom of choice, the expression of which is the most complex creature — man. <...> His large paintings absorbed the power of a new space, in which ups and downs and the entire moving essence are captured by the spreading gaze of a new dimension. <...> Filonov, while continuously and persistently performing creative work as an artist, sought and created a valuable texture of word and speech. As if touching the deep antiquity of the world, which had gone into the underground fire, his words emerged as a precious alloy and joyful, sparkling pieces of life. They conceived the book of the world bloom *Propeven' o prorosli mirovoi* [Matyushin, 1979, pp. 232–235].

As Filonov states in his autobiographical notes, in his works of 1906–1907 “naturalistic and abstract provisions were introduced to the point that physiological processes in trees and the smell emanating from them were depicted” [Filonov, 2020, p. 58].

The incredible crystal texture of Filonov's painting in *Flowers of the World Bloom* represents a free transition from the non-objective geometric form of the existence of matter (its micro- and macroscopic vision) to the phenomenon of natural forms — flowers on 'abstract' crystal stems — energy flows rising from the bottom up and embodied in changeable magmatic colour streams and overflows. At the top of the painting, natural forms dissolve in the cosmos of shining colour-light again. The dynamics

of the living/non-living/living is a key theme of the Romantic era which continued in Symbolism and Art Nouveau. Wünsche draws attention to research in the field of crystallography — Otto Lehmann's book *Liquid Crystals and the Theory of Life* published in 1908 in Odessa, which, quite possibly, inspired Matyushin to produce a series of self-portraits *The Crystal* in 1914 — just before the creation of *Flowers of the World Bloom* [Wünsche, 2015, pp. 95–96].

In his classic watercolours of the early 1920s and theoretical texts, Matyushin presents this intertransition of the objective and the non-objective, the living and the 'non-living' in a different way. Unlike Filonov, he does not create symbolic mega-compositions presenting the world 'in all its predicates', that is, the planet of plants, humans, and animals in the syncretic unity of their interactions. Matyushin is not interested in the battle for time, for human history. He is fully immersed in landscape — the changing natural environment of light and colour. In Matyushin's framework, time is even more epic — it ranges from short vegetation periods to grandiose geological epochs that a St. Petersburg summer resident sees while taking a walk along the shore of the Gulf of Finland and observing boulders left behind after glacier movement. Matyushin's non-objectivity is natural, not speculative. He shows the transformation of the body of nature into the energy of space. Thus, Matyushin's watercolour drawing *Stack. Lakhta* (1921, State Russian Museum, St. Petersburg) clearly expresses the feeling that the stack is the breast of the earth, its dense material body made up of coloured lines which disperses in the sky as clouds of colour and daytime northern lights — the waves of the earth's magnetic field.

Analysing Matyushin's drawings, one discovers the organic cosmos of interactions. In the graphic composition *Untitled. (Space)* (1920, Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (The Pushkin House), f. 656, c. 36) Matyushin depicts either living cells with nuclei or cosmic bodies in different orbits: for him these are interdependent phenomena, as well as for Khlebnikov who compared the surface of the globe with the size of an erythrocyte. Matyushin considers the Moon and the Sun to be the seeds of the Universe. This spherical drawing *Untitled* and the watercolour *Entry of the Spheres* (1921, Museum of St. Petersburg Avant-Garde (The Matyushin House), St. Petersburg) carry the seeds of the future bowl-dome space of Sterligov. Matyushin found entertaining the motif of a large body

entering a small one — sun rays embracing the earth, the sun seeming to set in the centre of the globe, etc. Thus, in *Entry of the Spheres* we see how in the middle of the colour interference of two light volumes there opens a dark blue black-pupiled cosmic eye. Similar fathomless eyes can be seen in the upper layers of Filonov's large-scale painting *Formula of Spring* (1928–1929, State Russian Museum, St. Petersburg). Maria Ender, Matyushin's closest student and collaborator, during her years of study in his studio at the Petrograd State Free Art and Educational Workshops wrote in her diary: "I am the eye of life" [Ender M., 2024, p. 137]. In 1923, after one of his trips to Vaskelovo, where the hilly forest landscape with its eyes-lakes reveals the horizons of expanded vision, Matyushin put a note in his diary that Maria "wants to see not with a ray, but with the whole sphere" [Matyushin, 2017, p. 335]. What Matyushin, the Enders, Larionov, and Filonov have in common is the undulating dynamic sphericity, the all-encompassing nature of the world movement and the energy flow, which in Matyushin's framework goes in a circle, forming spheres. Matyushin's view is an inclusive movement, not a spotlight. Matyushin shows a flow of non-objective matter which gets condensed in the landscape, in the living environment, and then is carried away by the cosmic wind again.

The development of Modernist art, especially in the USSR of the 1920s, is normally presented in opposition of the abstract (progressive) and the figurative (backward). The creative work of organic tradition masters does not demonstrate such a straightforward opposition, since it is filled with the desire to express a modern view of the world, in which there is no opposition between the figurative and the abstract, but there takes place an endless exchange of energies and forms, the transition of the non-objective into the objective and back.

Mikhail Matyushin's expanded vision: a transrational worldview

Landscape in expanded vision was the subject of Matyushin's academic program at the Petrograd State Free Art and Educational Workshops, the reformed Academy of Arts in 1919–1922. Experiments under this program, which developed the ability to see with closed eyes, the back of the head and the whole body, were continued by Matyushin at the Department of Organic Culture of the State Institute of Art Culture. Maria Ender was transferred to the institute to work under his leadership on a voluntary

basis. Anna Petrovna Ostroumova-Lebedeva recalled that in those years she met Albert Benois and heard from him about Matyushin's 'eccentricity and madness': how he made his students paint with their backs to the river. However, Albert Nikolaevich did not know Matyushin. "I immediately realized," said Alb. Nik., "that I accidentally found myself in a group of mental hospital patients... There was a warden with them. But the worst thing was that this warden took me for a patient and started to persuade me to sit with my back to the river and continue working" [Ostroumova-Lebedeva, 1974, p. 39]. Let us imagine this scene: a famous watercolourist is drawing the colourful diversity of an evening sunset, whereas the students of the zaum artist Matyushin are expressing something they do not see but experience through their entire bodies, when the landscape turns into something audible, the visual experience is combined with the sound, the senses open up the space behind them in its immense acoustic extension, and the bank of the Nevka becomes the edge of the sounding land. In 1921, Maria Ender created watercolour drawings called *Transcription of Sound* (Museum of Modern Art (MOMus), Thessaloniki) — the compositions about the freely emerging and dying colour spheres, about the cosmos of the harmonic movement of light and sound waves. The multimedia nature of art based on the wave nature of light and sound matter is the invisible law of the organic world and the world of art that Matyushin and Maria Ender managed to make visible. Maria Ender wrote in her diary: "I want to do the impossible — like screaming of a starfish (non-objectivity)" [Ender M., 2024, p. 172]. The task of expanded vision is to give voice to the silence of the world and to convey the audible through the visible.

Another illogical technique of expanded vision taught by Matyushin was reported by Valida Delacroux [Delacroux, 2007, pp. 50–51]. The artist shifts the projective gaze from the centre to the sides. The scope of view ceases to be fixed and expands, the eyes catch an enormous volume of coloured air, and the person connects with this colour form of the surrounding boundless world. Looking at the scheme of Matyushin's expanded vision representing the elliptic motion of the viewpoint that traces the 'circle of the earth', we realize that the centre of the world is everywhere. The ontological meaning of expanded vision is that the world structure is not hierarchical. Matyushin's system of views is democratic in essence. Although later Sterligov reproached Matyushin for placing the Self, not God, at the centre of the world, those reproaches were unfounded,

since the ego of the artist — the actor of expanded vision — dissolves in the world. Let us recall Matyushin's watercolour drawing *Space* (1921–1922, collection of Valery Dudakov, Moscow): a rainbow braid freely outlines a nacreous sphere of a flash in the centre and, unbraiding in coloured swirls, goes beyond the edges of the sheet. This is a picture about enlightened consciousness: the motif of a lightened sphere outlined by a non-objective colour wave is found in all graphic recordings of experiments in expanded vision and clearly represents the engagement of the observer themselves in the environment, their transparency for the world. Man and the world cease to be impenetrable obstacles for each other.

Matyushin also appeals to the astronomical concept of the vertical: he combines the orientation towards the sky and the 'line back', that is, he turns the line of sight in the opposite direction, behind the back, in order to feel the reverse extension of the world, including in time. He shows that man — the cross-shaped knot of the universe — is not limited by the planes of his vision from above, from the sides, from the front, and from behind. Not only consciousness, but also all these planes-boards of the world are permeable and reversible when you imagine yourself, your body as a communication centre of the universe, or, as Kharms later formulated it, you place yourself in the Node of the Universe [Kharms, 2000, pp. 395–398].

Maria Ender in her untitled watercolours of the 1920s depicts trees at the ground. They are amazing naturalistic and at the same time Symbolist paintings, in which height is cleverly shown through breadth — its opposite and at the same time complementation. Commenting on the 'hieroglyph' or the image-concept 'the Star of Nonsense' of Alexander Vvedensky, Yakov Druskin states that the path towards this star leads beyond the limits of consciousness, to where there can exist the unifications of the incompatible that are not perceived by reason [Druskin, 1998, p. 648], for example, round square, which is logically impossible (let us add that the corpuscular-wave theory of light is a scientific example of such transrational logic). The possibility of such transrational forms is confirmed by expanded vision, which Maria Ender showed in her report *On Supplementary Form* [Ender M., 2024, pp. 79–94] given in December 1927 at the State Institute of Art History, where she and Matyushin worked after the closure of the State Institute of Art Culture in 1926. Her report presented an oscillation of opposites that takes place in our perception when a geometric form

(a straight line or a square) spontaneously begins to be replaced by its opposite: the ends of a straight line start to curve, it becomes a wavy line, and square sides and corners are drawn inward, forming a polygon that tends to a circle. Maria Ender believed that 'visual perceptions' form normative 'visual representations' that from time to time, due to the changing conditions of vision and under the influence of renewed visual perceptions get replaced by new ones. In this process, the possibility of harmony is ensured by the dynamics of complementarity and constant variability.

In 1920, Matyushin painted a Symbolist watercolour landscape *The Open Window* (The Tsarskoye Selo Collection Museum, Pushkin). The window frame, depicted in fragments, forms the shape of a star. The viewer can see the sky and forest expanses far ahead and at the bottom. The frame illuminated by the red reflections of the sun rises over the green-blue world like a huge star, revealing the distances of the blue planet, whose view from space Matyushin had anticipated. The harmonious natural colouring of the work forms the palette of primary, complementary, and coupling colours which Matyushin and his students described in expanded vision experiments and systematized together with Maria Ender in *The Reference Book of Colours* (1932) [Matyushin, 1932]. If I. V. Goethe derived the principle of harmony of complementary colours, Matyushin discovered the third, coupling colour, having developed the principle of colour perception and described the mechanism of natural colour harmonization, very close to the then unknown DNA code, which allows for the production of numerous combinations from a basic set of elements. A. V. Povelikhina emphasizes that the coupling colour was discovered precisely in contemplation of nature, and only then the results of observations were confirmed in the laboratory [Povelikhina, 1993, p. 61]. Each copy of *The Reference Book of Colours* was accompanied by four colour tables hand-coloured by Matyushin's students. The primary, complementary, and coupling colours in each of the four tables were seen differently: the first table gave the primary colours on a neutral grey; in the second table, the complementary colours took the place of the primary ones; in the third table there appeared an afterimage of the complementary colour in closed eyes; in the fourth table, Matyushin showed the transition from a more saturated colour to a less saturated one. He took into account the dependences on the size of coloured areas,

on the duration of contemplation, and on how the very shape of objects changes in perception under the influence of warm and cold colours, striving for complementation of contrasts. Pavel Kondratyev mentioned that Matyushin recognized the possibility of the coupling colour to change depending on the observer's individual colour perception [Pavel Kondratyev, 2014, p. 39; see also: Tilberg, 2008, pp. 116, 130]. His words get confirmation: in one of the tables of *The Reference Book of Colours* kept in the Russian Museum, several different strips with coupling colours are pasted in. Matyushin and his students systematized the combination options in the tables, revealing the individuality of colour relationships, and not subjecting colours to a rigid unification.

The results of the research conducted by the Department of Organic Culture of the State Institute of Art Culture significantly affected the common ideas about colour, based on Wilhelm Ostwald's book on colour science published in Russian in 1926. According to Margareta Tilberg, researcher of Matyushin, students of the Higher Art and Technical Studios (VKHUTEMAS) were taught in line with Ostwald's concepts, the unchanging, once and for all established colour scheme [Tilberg, 2008, pp. 302–343]. Ostwald's circle, which formed the basis of the RGB scale, has 24 colours. It is dominated by cold tones (15 cold and 9 warm hues) obtained from colours mathematically: eight primary colours and an even shift of each colour to the left and right to its neighbours. Matyushin's scheme is initially based on eight colours too, but natural warmth dominates over the cold spectrum in it. The main difference between the schemes of Ostwald and Matyushin is the principle of colour combinations harmonization, which is what *The Reference Book of Colours* is actually devoted to. Ostwald solves this problem mechanically: harmonious combinations are two opposite sectors in the colour circle (dyad), two neighbouring and one opposite sectors (triad) or two neighbouring and two opposite sectors (quadriga). The work written by Matyushin and his students, based on dynamic variability and organic natural parameters, was in the full sense of the word a 'lawless comet' in the world of machine Constructivism. Not only did Maria Ender in *The Reference Book of Colours* venture to criticize Ostwald's mechanistic 'isolated vision', but she also resumed a discussion of the origins of colour science in the Impressionist painting, contrasting their intuition with the schematism of the Cubists, Suprematists and, most importantly, the supporters of industrial art [Ender M., 1932, pp. 6–9].

Matyushin's colour theory merged with life several decades after his death and the death of Maria Ender in Leningrad during the siege: in 1934, under the guidance of Maria Ender, Matyushin's student Elena Khmelevskaya, joined the Leningrad colour group (an architectural department responsible for facade design) and led it after the war up until 1964. In 1967, Khmelevskaya published *The Colour Guide for Architects and Builders* [Elena Stanislavovna Khmelevskaya, 2012], according to which the city centre was painted, taking into account the capacity of coupling colours used in architectural details of buildings to emphasize the luminosity and clarity of primary and complementary colours and thereby create a city that generates light and organically unites the earthly and heavenly spheres.

Vladimir Sterligov's cup-dome space

In the same 1960s, at the first opportunity for liberalization, the Avant-Garde practices that had been banned in the 1930s revived: a small group of artists united around Vladimir Sterligov and Tatyana Glebova and in home-based seminars studied the program of State Institute of Art Culture created in the 1920s by Malevich. In the early 1970s, Sterligov held an exhibition of Matyushin's works and the tables from *The Reference Book of Colours* in his studio. Of all Matyushin's students, he recognized only Boris Ender, but the main thing that he 'took' from Matyushin, in his own words, was first formulated and announced by Maria Ender and then included in Matyushin's article in *The Reference Book of Colours* — this is the theory of the complementary form and specifically the transformation of a straight line into a curve. In December 1927 Maria Ender narrated:

In visual perception we always have to deal with the interaction of a straight line and a curve in a continuous process of their struggle for dominance. <...> A straight line has been studied on a model of a dark neutral colour against a light neutral screen ... directly at the eye level, with a mandatory condition of simultaneous covering of the entire field of vision... In such a way, the model is observed in the environment. Under such conditions, a straight line immediately begins to waver. At the first moment of a certain equilibrium, the straight line gives two nodes at the top and bottom <...> Parallel lines are drawn towards the middle <...> Only in these sharp fluctuations there comes a point of a more stable equilibrium, which can be schematically represented as a wave oscillation... The straight

line has overcome the influence of the curve having maintained its direction disrupted in the second period. But the curve has manifested itself in disrupting the continuity of the straight line with bundles of successive bends [Ender M., 2024, p. 83].

Four decades later in his text *The Straight Line and the Curve*, Sterligov replaced Maria Ender's oscillatory mutually reversible dynamics with his 'static dynamism' when a straight line by necessity becomes a curve and takes on a symbolic form: "If we imagine that the endpoints of a straight line distanced from the conventional centre vibrate, they will strive to make a bowl, reversely reflecting in each other" [Sterligov, *The Straight Line and the Curve*, 2010, p. 88]. This is the semantic transformation that Sterligov carried out in the geometry of the organic world, which he and Maria Ender adopted from Malevich and Matyushin.

The image of the bowl, unlike the astronomical vertical and the natural horizon of Matyushin's expanded vision, carries a thousand-year-old Christian symbolism and introduces the organic tradition to Orthodox culture, replacing Matyushin and Guro's theosophical pantheism of the 1910s. In the 1950s and 1960s, Sterligov and Glebova travelled to ancient Russian cities around Moscow, visited Vladimir and Suzdal, and saw the Church of the Intercession on the Nerl. Sterligov's art acquired a trinity of organics, Orthodox painting, and an Avant-Garde universal view of the world. His drawings and watercolours express the possibility of combining the ancient Russian and Avant-Garde traditions, which Tatlin, Malevich and Nikolai Punin thought about back in the 1910s and 1920s.

In 1962, at about the same time as the Symbolist work *A Bowl* was created, Sterligov produced the series *The Straight Line and the Curve*, or eight *Explanatory Drawings* (private collection) which continue and change the scheme of Matyushin's expanded vision. Sterligov described the spatial structure of his compositions as follows: "Three-part structure: bottom, middle, top. The bottom is seemingly the world where we are from, where man is from. This world is beautiful and there is no sin. It is an angel world. It precedes temporary earthly existence. The middle is reality... The top is where we are heading. The future world is present independently of us. ... The worlds communicate, which emphasizes the trinity" [Sterligov, *On the Spherical*, 2010, p. 90]. We see sheaves of rays that, moving from below, form an open bowl and, descending from above, shape a dome; they are mutually reflected along the horizon line — the iconic boarder of earthly existence embraced by two additional curves below and above.

Such a three-part space had already been conceived of in two treatises by Kharms in the mid-1930s. In one of them, entitled *On Existence, Time, and Space*, Kharms formulated the following ideas: “9. ...the basis of existence comprises three elements: this, the impediment and that. <...> 11. Thus: dividing a unitary void into two parts, we get the trinity of existence <...> 36. The ‘present’ of time is space. <...> the here of space is time. 52. ... ‘something’ which is to be found at the point of intersection of space and time generates a certain ‘impediment’... 53. This ‘something’ <...> creates a certain existence which we call matter or energy <...> 58. Time, space and matter, intersecting one with another at definite points and being basic elements in the existence of the universe, generate a certain node. <...> 60. When I say of myself: ‘I am’, I am placing myself within the Node of the Universe [Kharms, 2000, pp. 396–398]. The Trinity of existence, paradoxically obtained not by addition but in a traditional Christian way — by division of one, in the simultaneous text *On Existence, Hypostasis, and the Cross* forms a cross, “a symbolic sign of the law of existence and life”, which is read as follows: heaven (this) — world (that) — heaven(this), but in the second version it turns into another sequence: this — impediment — that, “where heaven comprises this and that, and the world becomes an impediment in itself” [Kharms, 2000, pp. 400–401]. In his plans for the creation of the universe, Sterligov directly reproduces the three-part scheme of Kharms of the mid-1930s: heaven — world — heaven.

Kharms called his dynamic principle of world-building ‘cisfinite’ — complementary to transfinite and denoting a return from the sphere on the other side of the finite (return from the infinite or transcendental) to the sphere on this (our) side of the finite. Sterligov mentioned that the mode of perpetual motion of renewal of life and world forms resembles transition from the cisfinite to the transfinite and back:

When I drew a straight line which coincided with the horizon, the following occurred within me: the need to choose one of two possibilities. The reasoning went like this: what is below the horizon line is objective: houses, hills. What is above it is again houses, hills and clouds. Let us assume that what extends beyond the horizon line is not a house but the person’s face. Two incompatible, and even different-sized things — a face and a house. It is absurd. It is not allowed by the logic of the objective world. A similar problem arose as soon as I drew bowl-shaped bushes below. It is not bushes that should appear above, beyond the line of the horizon, since in the bowl world it is not the line of the horizon but

the Divine Straight-Curve, like the Divine Separation. It gives the possibility to compare the most distant contrasts. I decided to do that, to place on top something from another world. I continued with the bushes and they turned out to be from another world. It was that the old world seemed to return but had become something completely different. <...> Conclusion: A, B, A or the return of A through some kind of contrast, where the second A is no longer the first but via B it is still A. <...> Kharms labelled this merry-go-round ‘Watermelon, melon, watermelon, melon, watermelon...’ and so on [Sterligov, *The Straight Line and the Curve*, 2010, pp. 87–88].

In his painting Sterligov attributed both human or figurative (head, face) and abstract universal (originally geometric, non-objective) existence to these spheres. His spatial construction was further developed in the work of his students led by Gennady Zubkov.

Vadim Ovchinnikov’s ecological *The Green Square*

The organic tradition demonstrated the ability to revive arrhythmically, after a long while. This happened in the late 1980s, when the artist, musician, and poet Vadim Ovchinnikov, who had no relation to the ‘invisible institute’ of Sterligov and Glebova, created a plastic pictorial language that combines non-objective and figurative elements and is definitely close to the painting of the Matyushin circle. Ovchinnikov was interested in Avant-Garde art: his compositions of the early 1980s *Solar Energy* (private collections) are painted in a rethought manner of Filonov. But if Filonov’s paintings were occasionally on display at the Russian Museum, the paintings of Matyushin and the Enders were first presented in Leningrad only in 1988: at the exhibition Soviet Art of the 1920s and 1930s, among others there was Maria Ender’s painting *Experience of the New Spatial Dimension* (1920, State Russian Museum, St. Petersburg) which directly resembles Ovchinnikov’s composition *The Lights of Urengoy* (Galeyev Gallery, Moscow) of the same year. However, at that time Ovchinnikov could not have known about Boris Ender’s ideas of the 1920s, about his desire to continue the sequence of Malevich’s squares — to depict a green square on a white background as a symbol of human life [Ender B., 2018, p. 52]. In the same 1988, which can be considered the year of the rebirth of Matyushin’s organic art, Ovchinnikov created his main conceptual work — *The Green Square. Symbol of the World Revolution in Ecology* (collection of G.A. Pliskin, St. Petersburg). It was a 100×99 cm plywood sheet repainted green. In Ovchinnikov’s

painting cycles of the mid-1980s and 1990s (*Life of Plants, Atmospheric Phenomena, City by the Sea*), the language of the Avant-Garde is reborn and would be most accurately called transavantgarde, because the artist presents a universal picture of the world in which different historical eras, pagan antiquity and technological modernity, exist simultaneously. They are united by a rhythmic musical non-objective cosmos of living colour, spiritual and pantheistic. Ovchinnikov presents the Avant-Garde motifs of Filonov (syncretic spiritual world of nature — man and animals) and Matyushin (colour-light energy fields and images of germination, a hymn to vegetation) from a new angle. In his picture of the universe, the planet initially belongs to plants and animals, it is in them that the life-giving force lies, while human cities are alien geometric implants, giant growths-nets on the living spherical curves of the world. Unlike in poetry, in Ovchinnikov's painting there is no sociality, it seems to show the planet after a major crisis that terminated the Anthropocene.

In 1988, Ovchinnikov created a painting of the *Atmospheric Phenomena* cycle (private collection, St. Petersburg) which could illustrate Maria Ender's report *On Additional Form*. It is an abstract painting that with surprising accuracy calls in our imagination a seascape with a horizon outlined by the orange colour of sunlight. In its upper part — in the 'sky' — there is an oval shape changing before our eyes, and under the horizon line — on the 'beach' — there sparkles an object close to a rectangle, resembling a clot of glass. Ovchinnikov paints an endless interchange of forms by means of light — in this Matyushin saw the meaning and purpose of life.

Symbolic perspective of Timur Novikov and Solar Objects by Ivan Sotnikov

In the first half of the 1980s, Ovchinnikov joined the New Artists group which had been founded in Leningrad in October 1982 by the artist and art theorist Timur Novikov. Just as Matyushin's plastic vision was acquiring a new life in Ovchinnikov's work, Novikov turned to a wide range of Russian Avant-Garde traditions: Matyushin's expanded vision, Malevich's Suprematism and their reinterpretation in Sterligov, as well as the *vsechestvo* ('everythingism') of Larionov, Ilya Zdanevich and Mikhail Le Dentu. His friend and fellow performer in the New Artists group, Ivan Sotnikov, had

become fascinated by Larionov's art even earlier, in the early 1980s, and in 1983 he created several paintings entitled *Solar Objects* — compositions that combined Rayonism and images of Lithuanian forged suns. In 1987, Novikov began a series of textile panels *Horizons*. This universal work of art offered a holistic organic view of the world and concluded the Russian Avant-Garde of the 20th century. Novikov called his 'additional element' a symbolic or semantic perspective. His graphic scheme of the universe, as compared with the schemes of Matyushin and Sterligov, is extremely simplified and close to Suprematist graphics. What Novikov and Sterligov have in common is the understanding of the internal hidden dynamics, coming from Matyushin and Malevich. In *Horizons* movement is not depicted but embodied in the spatial relations of the landscape: a micro-sign (a house, an airplane, a fir tree or a ship) that defines a type of space (the earth, the sky or the sea) sets the conceivable dynamics of the world-building, in which elements, almost imperceptible in size, steadily grow and move. Looking at *Horizons*, we realize how the enormous space of the planet, seemingly constant, changes invisibly but maintains harmony and avoids chaos.

Oleg Kotelnikov's Grave Wax and First Look

Oleg Kotelnikov, the artist, poet and musician, another founder of the New Artists group, together with the film director and artist Evgeny Yufit in 1984 started the necrorealist movement. Thanks to the plots of Yufit's imagination, Kotelnikov diversified the images of death in painting and wrote the anthem of necrorealism *Grave Wax* ('Zhirovosk'), the ending of which has become a meme: "After death comes a nice life, folks". Happiness and energy across a broad spectrum ranging from Ovchinnikov's ironic-gloomy cheerfulness to Novikov's joyful colour spiritual uplift characteristic of folk art are revived in the work of the New Artists group, bringing their worldview closer to the positive Avant-Garde sense of life of *budetyane* (people of the future). Necrorealism gives a direct reference to Matyushin. In the oscillatory circuit of the world movement, he included the point of death as rebirth. In the first edition of *An Artist's Experience of the New Space* in 1915, entitled *On the Fourth Dimension*, two years after Guro's death and in the midst of the war, Matyushin wrote: "Corruption of the body is not frightening if you see beauty and a spark of life even in

a worm. ... Creative fire spreading everywhere: in a louse and in a person — all comes from the One... “Our beauty is food for worms” is only a line beyond which is the merry life of worms, corruption, and transformation of a new spirit! Previously, thought terminated at the point of a person’s death... and did not go further. No one thought that worms are also life and that after worms, microbes are also life, and the dust of bones is also full of life, and that there is not even a momentary stop in life that endlessly spirals through our condensed little consciousness” [Matyushin, 2011, p. 212]. These words can be seen as a distant anticipation of life-affirming necrorealism. An homage to Matyushin’s expanded vision is a series of watercolour paintings by Kotelnikov *First Look* (2024) which turned the focus from the moment of death back to birth. It is in this turn that A.V. Povelikhina sees the very idea of the organic tradition: “Growth, decay, death, and transformation — continuous formation takes place in creative nature. ... These are the grounds of the Organic worldview, the essential quality of which is integrity. Organicity and all-unity with the single order that saturates Nature and the Cosmos” [Povelikhina, 1999, p. 16].

The beginning of the 2020s in Kotelnikov’s work is almost exclusively marked by the dance of death in the series *Death in Pink Light* (*La mort en rose*). Kotelnikov imagines the end of the Anthropocene: all sorts of skeletons presented in the styles of various cultures, from antiquity to Christianity, Maya and Incas, perform their unstoppable dance, their endless rave in empty cities, on abandoned beaches, etc. Sometimes on the horizon of peaceful landscapes there are traces of alien presence that allow us to assume the exodus of humanity and the revival of nature after an ecological catastrophe. Kotelnikov depicts the victorious kingdom of organic matter: a planet of insects, birds, elephants, penguins, and enormous plants, creating an epic similar to the dreaming Australian aboriginal art.

In 1983, on a small piece of paper Kotelnikov painted an artist creating a picture (Ivan Sotnikov family collection, St. Petersburg). It is a still life: there are plants hanging from a vase in all directions and a wet, fresh artist’s brush over them. This entire reality is created through a chaotic confusion of black lines, but the reality of art — the painting on the easel — shines with bright natural colours, sun and greens, generating joy and warm energy in the chaos of intersections of life.

Conclusion

The organic tradition reveals the historical dynamics of the 20th century from the dream of Symbolism regarding a new vision of a transformed man to the post-industrial representation of the world after the ecological catastrophe of the Anthropocene. An important feature of the organic tradition of the St. Petersburg Avant-Garde is its ability to preserve and update a unified picture of the world, to present the universal basis of the world, which are largely revealed in the 20th century. Now, when all images disintegrate and get reassembled in pixels, the transrational framework of organics, the fusion of the objective and the non-objective no longer seems impossible, which enhances the transrational potential of the organic culture in its views on the future and the ability to represent it.

References:

- 1 Bowlt J.E. Pavel Mansurov i organicheskaya kul'tura [Pavel Mansurov and Organic Culture]. *Experiment*, 2000, vol. 6, pp. 67–73. <https://doi.org/10.1163/2211730X-90000015>. (In Russian)
- 2 Delakroa V. Vospominaniya o pedagogicheskoi deyatel'nosti professora M.V. Matyushina v 1922–1926 godakh [Memories of the Pedagogical Activity of Professor M.V. Matyushin in 1922–1926]. *Professor Mikhail Matyushin i ego ucheniki 1922–1926 godov: Katalog vystavki* [Professor Mikhail Matyushin and His Students 1922–1926: Exhibition Catalogue], Scientific and Research Museum of the Russian Academy of Arts, ed. N. Nesmelov. St. Petersburg, 2007, pp. 45–54. (In Russian)
- 3 Druskin Ya. Stadii ponimaniya [Stages of Understanding]. "...Sborishche družei, ostavlennykh sud'boyu": A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin. D. Harms. N. Oleinikov: "Chinari" v tekstakh, dokumentakh, issledovaniyakh: V 2 t. ["...A Gathering of Friends Abandoned by Fate": A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin. D. Harms. N. Oleinikov: "Chinari" in Texts, Documents, Studies: In 2 vols.], ed. V.N. Sazhin. Vol. 1: A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin [A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin]. Moscow, Ladomir Publ., 1998, pp. 642–651. (In Russian)
- 4 Elena Stanislavovna Khmelevskaya. Neskol'ko risunkov [Elena Stanislavovna Khmelevskaya. Some Drawings]. *Gosudarstvennyi muzei istorii Sankt-Peterburga*, 2012. Available at: https://www.spbmuseum.ru/exhibits_and_exhibitions/temporary_exhibitions/4109/ (accessed 20.02.2025). (In Russian)
- 5 Ershov G.Yu. *Khudozhnik mirovogo rastsveta: Pavel Filonov* [Artist of the World Blossoming: Pavel Filonov]. St. Petersburg, Evropeiskii un-t v Sankt-Peterburge Publ., 2015. 296 p. (In Russian)
- 6 Kovtun E. Tretii put' v bespredmetnosti [The Third Way in Non-Objectivity]. *Velikaya utopiya: Russkii i sovetskii avangard 1915–1932: Katalog vystavki* [The Great Utopia: Russian and Soviet Avant-Garde 1915–1932: Exhibition Catalogue]. Moscow, Galart Publ., Bern, Bentelli Publ., 1993, pp. 64–71. (In Russian)
- 7 Matyushin M.V. *Zakonomernost' izmenyaemosti tsvetovykh sochetanii: Spravochnik po tsvetu* [The Pattern of Variability of Color Combinations: A Color Reference Book]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo izobrazitel'nykh iskusstv Publ., 1932. 32 p. (In Russian)
- 8 Matyushin M.V. Tvorchestvo Pavla Filonova [The Works of Pavel Filonov], publication E.F. Kovtun. *Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma. 1977* [Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House. 1977]. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otделение Publ., 1979, pp. 232–235. (In Russian)
- 9 Matyushin M.V. *Tvorcheskii put' khudozhnika. Avtomonografiya* [Creative Path of an Artist. Autobiography], ed. A.V. Povelikhina. Kolonna, Muzei organicheskoi kul'tury Publ., 2011. 408 p. (In Russian)
- 10 Matyushin M.V. Dnevnik [Diaries], publication E.V. Basner. *Arkhiv N.I. Khardzhieva: Russkii avangard: Materialy i dokumenty iz sobraniya RGALI* [N.I. Khardzhiev Archive: The Russian Avant-Garde: Materials and Documents from the Collection of the Russian State Archive of Literature and Art], comp. A.E. Parnis, sc. ed. A.D. Sarabyanov. Vol. I. Moscow, DEFI Publ., 2017, pp. 278–428. (In Russian)
- 11 Ostroumova-Lebedeva A.P. *Avtobiograficheskie zapiski* [Autobiographical Notes], comp., author of intr. article, notes N.L. Priymak. Vol. III. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1974. 496 p. (In Russian)
- 12 Pavel Kondrat'ev: "Ne boites' delat' ne tak, kak uchat" [Pavel Kondratyev: "Don't Be Afraid to Do Things Differently Than You're Taught"], conversation with Nina Suetina. *Pavel Mikhailovich Kondrat'ev 1902–1985: Zhivopis'. Knizhnaya i stankovaya grafika* [Pavel Mikhailovich Kondratyev. 1902–1985: Painting. Book and Easel Graphics], comp. I.I. Galeev. Moscow, Galeev-galereya Publ., 2014, pp. 8–39. (In Russian)
- 13 Pavel Nikolaevich Filonov: *Zhivopis'. Grafika: Iz sobraniya Gosudarstvennogo Russkogo muzeya: Katalog vystavki* [Pavel Nikolaevich Filonov: Painting. Graphics: From the Collection of the State Russian Museum: Exhibition Catalog], article's author E.F. Kovtun. Leningrad, Avrora Publ., 1988. 112 p. (In Russian)
- 14 Povelikhina A.V. Mir kak organicheskoe tseloe [The World as an Organic Whole]. *Velikaya utopiya: Russkii i sovetskii avangard 1915–1932: Katalog vystavki* [The Great Utopia: Russian and Soviet Avant-Garde 1915–1932: Exhibition Catalogue]. Moscow, Galart Publ., Bern, Bentelli Publ., 1993, pp. 55–63. (In Russian)
- 15 Sarabyanov D.V. Simvolizm v avangarde. Nekotorye aspekty problemy [Symbolism in the Avant-Garde. Some Aspects of the Problem]. *Simvolizm v avangarde* [Symbolism in the Avant-Garde], ed. G.F. Kovalenko. Moscow, Nauka Publ., 2003, pp. 3–9. (In Russian)
- 16 Sterligov V.V. O sfericheskom treugol'nike kak o mikro- i makromire [On the Spherical Triangle as a Micro and Macro World], publication E.S. Spitsyna. *Experiment*, 2010, vol. 16 (1), pp. 89–103. (In Russian)
- 17 Sterligov V.V. Pryamaya i krivaya [Straight and Curve], publication E.S. Spitsyna. *Ehperiment*, 2010, vol. 16 (1), pp. 87–88. (In Russian)
- 18 Tillberg M. *Tsvetnaya vseennaya: Mikhail Matyushin ob iskusstve i zrenii* [Colored Universe: Mikhail Matyushin on Art and Vision], transl. from English D. Dukhavina, M. Yarosh. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 512 pp. (Ocherki vizual'nosti [Essays on Visuality]). (In Russian)
- 19 Filonov P. Fragmenty [Fragments]. *Pavel Filonov. Analiticheskoe iskusstvo: Sdelannye kartiny* [Pavel Filonov. Analytical Art: Made Paintings]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., Gaudeamus Publ., 2020, pp. 55–60. (In Russian)
- 20 Harms D. O sushchestvovanii, o vremeni, o prostranstve [On Existence, on Time, on Space]. "...Sborishche družei, ostavlennykh sud'boyu": A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin. D. Harms. N. Oleinikov: "Chinari" v tekstakh, dokumentakh, issledovaniyakh: V 2 t. ["...A Gathering of Friends Abandoned by Fate": A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin. D. Harms. N. Oleinikov: "Chinari" in Texts, Documents, Studies: In 2 vols.], ed. V.N. Sazhin. Vol. 2: D. Harms. N. Oleinikov [D. Harms. N. Oleinikov]. Moscow, Ladomir Publ., 2000, pp. 395–398. (In Russian)
- 21 Harms D. O sushchestvovanii. O ipostasi. O kreste [On Existence. On Hypostasis. On the Cross]. "...Sborishche družei, ostavlennykh sud'boyu": A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin. D. Harms. N. Oleinikov: "Chinari" v tekstakh, dokumentakh, issledovaniyakh: V 2 t. ["...A Gathering of Friends Abandoned by Fate": A. Vvedensky. L. Lipavsky. Ya. Druskin. D. Harms. N. Oleinikov: "Chinari" in Texts, Documents, Studies: In 2 vols.], ed. V.N. Sazhin. Vol. 2: D. Harms. N. Oleinikov [D. Harms. N. Oleinikov]. Moscow, Ladomir Publ., 2000, pp. 399–401. (In Russian)
- 22 Ender B. *Dnevnik: 1916–1959: V 2 t.* [Diaries: 1916–1959: In 2 vols.], ed. A.V. Povelikhina. Vol. 1: 1916–1936. Moscow, Muzei organicheskoi kul'tury Publ., 2018. 452 pp. (In Russian)
- 23 Ender M. Predislovie [Preface]. Matyushin M.V. *Zakonomernost' izmenyaemosti tsvetovykh sochetanii: Spravochnik po tsvetu* [The Pattern of Variability of Color Combinations: A Color Reference Book]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo izobrazitel'nykh iskusstv Publ., 1932, pp. 3–10. (In Russian)
- 24 Ender M. Dnevnik (1918–1920) [Diary (1918–1920)]. *Mariya Ender. Vzgl'yad na solntse* [Maria Ender. A Look at the Sun], comp. I. Alikina, A. Povelikhina. Moscow, Muzei organicheskoi kul'tury Publ., 2024, pp. 123–232. (In Russian)
- 25 Ender M. O dopolnitel'noi forme [On the Alternate Form]. *Mariya Ender. Vzgl'yad na solntse* [Maria Ender. A Look at the Sun], comp. I. Alikina, A. Povelikhina. Moscow, Muzei Organicheskoi Kul'tury Publ., 2024, pp. 79–94. (In Russian)
- 26 Bowlt J.E. Pavel Mansurov and Organic Culture. *Studia Slavica Finlandesia*, 1999, t. XVI/2, pp. 24–37.
- 27 Misler N. Pavel Filonov and the Organic Esthetic. *Studia Slavica Finlandesia*, 1999, t. XVI/2, pp. 37–52.
- 28 Povelikhina A. Vozvrat k prirode. "Organicheskoe" napravlenie v russkom avangarde XX veka [Return to Nature. The "Organic" Movement in the Russian Avant-Garde of the 20th Century]. *Studia Slavica Finlandesia*, 1999, t. XVI/I, pp. 10–29. (In Russian)
- 29 Wünsche I. *The Organic School of the Russian Avant-Garde: Nature's Creative Principles*. Ashgate, 2015. 254 p.

Список литературы:

- 1 Боулт Д. Павел Мансуров и органическая культура // Experiment. 2000. Vol. 6. С. 67–73. <https://doi.org/10.1163/2211730X-90000015>.
- 2 Делакроа В. Воспоминания о педагогической деятельности профессора М.В. Матюшина в 1922–1926 годах // Профессор Михаил Матюшин и его ученики 1922–1926 годов: Каталог выставки / Научно-исслед. музей Российской академии художеств; под ред. Н. Несмелова. СПб., 2007. С. 45–54.
- 3 Друскин Я. Стадии понимания // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский. Л. Липавский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах, исследованиях: В 2 т. / Отв. ред. В.Н. Сажин. Т. 1: А. Введенский. Л. Липавский. Я. Друскин. М.: Ладомир, 1998. С. 642–651.
- 4 Елена Станиславовна Хмелевская. Несколько рисунков // Государственный музей истории Санкт-Петербурга. 2012. URL: https://www.spbmuseum.ru/exhibits_and_exhibitions/temporary_exhibitions/4109/ (дата обращения 20.02.2025).
- 5 Ершов Г.Ю. Художник мирового расцвета: Павел Филонов. СПб.: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2015. 296 с.
- 6 Ковтун Е. Третий путь в беспредметности // Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932: Каталог выставки. М.: Галарт; Берн: Бентелли, 1993. С. 64–71.
- 7 Матюшин М.В. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний: Справочник по цвету. М.; Л.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1932. 32 с.
- 8 Матюшин М.В. Творчество Павла Филонова / Публикация Е.Ф. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1977. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1979. С. 232–235.
- 9 Матюшин М.В. Творческий путь художника. Автобиография / Под ред. А.В. Повелихиной. Коломна: Музей органической культуры, 2011. 408 с.
- 10 Матюшин М.В. Дневники / Публикация Е.В. Баснер // Архив Н.И. Харджиева: Русский авангард: Материалы и документы из собрания РГАЛИ / Сост. А.Е. Парнис, научн. ред. А.Д. Сарабьянов. Т. I. М.: ДЕФИ, 2017. С. 278–428.
- 11 Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н.Л. Приймак. Т. III. М.: Изобразительное искусство, 1974. 496 с.
- 12 Павел Кондратьев: «Не бойтесь делать не так, как учат» / Беседа с Ниной Суетиной // Павел Михайлович Кондратьев. 1902–1985: Живопись. Книжная и станковая графика / Авт.-сост. И.И. Галеев. М.: Галеев-галерея, 2014. С. 8–39.
- 13 Павел Николаевич Филонов: Живопись. Графика: Из собрания Государственного Русского музея: Каталог выставки / Авт. ст. Е.Ф. Ковтун. Л.: Аврора, 1988. 112 с.
- 14 Повелихина А.В. Мир как органическое целое // Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932: Каталог выставки. М.: Галарт; Берн: Бентелли, 1993. С. 55–63.
- 15 Сарабьянов Д.В. Символизм в авангарде. Некоторые аспекты проблемы // Символизм в авангарде / Отв. ред. сост. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2003. С. 3–9.
- 16 Стерлигов В.В. О сферическом треугольнике как о микро- и макром мире / Публикация Е.С. Спицыной // Experiment/Эксперимент. 2010. Vol. 16 (1). С. 89–103.
- 17 Стерлигов В.В. Прямая и кривая / Публикация Е.С. Спицыной // Experiment/Эксперимент. 2010. Vol. 16 (1). С. 87–88.
- 18 Тильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении / Пер. с англ. Д. Духавиной, М. Ярош. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 512 с. (Очерки визуальности).
- 19 Филонов П. Фрагменты // Павел Филонов. Аналитическое искусство: Сделанные картины. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2020. С. 55–60.
- 20 Хармс Д. О существовании, о времени, о пространстве // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: Л. Липавский. А. Введенский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах, исследованиях / Отв. ред. В.Н. Сажин. Т. 2: Д. Хармс. Н. Олейников. М.: Ладомир, 2000. С. 395–398.
- 21 Хармс Д. О существовании. О ипостаси. О кресте // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: Л. Липавский. А. Введенский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах, исследованиях / Отв. ред. В.Н. Сажин. Т. 2: Д. Хармс. Н. Олейников. М.: Ладомир, 2000. С. 399–401.
- 22 Эндер Б. Дневники: 1916–1959: В 2 т. / Под ред. А.В. Повелихиной. Т. 1: 1916–1936. М.: Музей органической культуры, 2018. 452 с.
- 23 Эндер М. Предисловие // Матюшин М.В. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний: Справочник по цвету. М., Л.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1932. С. 3–10.
- 24 Эндер М. Дневник (1918–1920) // Мария Эндер. Взгляд на солнце / Сост. И. Аликина, А. Повелихина. М.: Музей органической культуры, 2024. С. 123–232.
- 25 Эндер М. О дополнительной форме // Мария Эндер. Взгляд на солнце / Сост. И. Аликина, А. Повелихина. М.: Музей Органической Культуры, 2024. С. 79–94.
- 26 Bowlt J.E. Pavel Mansurov and Organic Culture // Studia Slavica Finlandesia. 1999. Т. XVI/2. Р. 24–37.
- 27 Misler N. Pavel Filonov and the Organic Esthetic // Studia Slavica Finlandesia. 1999. Т. XVI/2. Р. 37–52.
- 28 Povellhina A. Возврат к природе. «Органическое» направление в русском авангарде XX века // Studia Slavica Finlandesia. 1999. Т. XVI/I. Р. 10–29.
- 29 Wünsche I. The Organic School of the Russian Avant-Garde: Nature's Creative Principles. Ashgate, 2015. 254 p.