

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 [Bowl, 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 [Misl, 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 аритмологически, 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 сопровождают четыре цветковые 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 светоносность 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 взаимобратимую 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 «Соляные 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: микроразм (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