

«Я осязаю, Я слышу, Я вижу, Я мыслю»
Михаил Матюшин

«Опыт нового ощущения пространства»

Татьяна М. Горяева

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
Москва, Россия, goryaevatatianamih@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена поискам и экспериментам М.В. Матюшина, одной из ключевых фигур русского авангарда, в области теории расширенного смотрения (система «Зорвед») и «четвертого измерения», основные идеи которой изложены в статье «Опыт нового ощущения пространства». Отмечается идейная общность и творческая близость с Е.Г. Гуро и К.С. Малевичем. Рассматриваются основные теоретические труды Матюшина и его деятельность в ГИНУКе, в котором он возглавлял Отдел органической культуры (Государственном институте художественной культуры) в Ленинграде с 1923 по 1926 г. Матюшин верил в безграничные физические возможности человека, его глаз и зрительного нерва, рассматривая их как инструмент для восприятия «бесконечно изменяющегося образа мира». Его концепция «Зорвед» (зоркость + ведение) была направлена на раскрытие скрытых способностей человека, расширение привычных границ восприятия звука и цвета, превращение человека в космическую силу.

В приложении публикуется авторизованный текст статьи «Опыт нового ощущения пространства» с авторской правкой, хранящийся в архиве Н.И. Харджиева в РГАЛИ.

Ключевые слова: М.В. Матюшин, Е.Г. Гуро, К.С. Малевич, Б.В. Эндер, Н.И. Харджиев, теория расширенного смотрения, супрематизм, РГАЛИ

Для цитирования: Горяева Т.М. «Я осязаю, Я слышу, Я вижу, Я мыслю». Михаил Матюшин. «Опыт нового ощущения пространства» // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2026. № 3. С. 26–61. DOI: 10.28995/2073-6401-2026-3-26-61

“I Touch, I Hear, I See, I Think”
Mikhail Matyushin
“The Experience of a New Sensation of Space”

Tatiana M. Goriaeva

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy
of Sciences Moscow, Russia, goryaevatatianamih@gmail.com*

Abstract. The article is devoted to the searches and experiments of M.V. Matyushin, one of the key figures of the Russian avant-garde, in the field of the theory of “expanded viewing” (the “Zorved” system) and the “fourth dimension”, the main ideas of which are presented in the article “The Experience of a New Sensation of Space”. The ideological commonality and creative affinity with E.G. Guro and K.S. Malevich are noted. The main theoretical works of Matyushin and his activities at GINKhUK (State Institute of Artistic Culture) in Leningrad from 1923 to 1926, where he headed the Department of Organic Culture, are examined. Matyushin believed in the limitless physical capabilities of the human being, their eye, and optic nerve, viewing them as a tool for perceiving the “infinitely changing image of the world”. His concept of “Zorved” (sorkost + vedenie: vigilance + knowledge) was aimed at revealing the hidden abilities of the human being, expanding the habitual boundaries of sound and color perception, and transforming the human being into a cosmic force.

The appendix publishes the authorized text of the article “The Experience of a New Sensation of Space” with the author’s corrections, preserved in the archive of N.I. Khardzhiev at RGALI.

Keywords: M.V. Matyushin, E.G. Guro, K.S. Malevich, B.V. Ender, N.I. Khardzhiev, theory of expanded viewing, suprematism, RGALI

For citation: Goriaeva, T.M. (2026), “ ‘I Touch, I Hear, I See, I Think’. Mikhail Matyushin. ‘The Experience of a New Sensation of Space’ ”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 3, pp. 26–61, DOI: 10.28995/2073-6401-2026-3-26-61

Среди главных теоретиков и конструкторов русского авангарда Михаил Васильевич Матюшин занимает особое место. «Самый старый левый в мире»¹, как называл его Николай

¹ *Михаил Васильевич Матюшин* (1861–1934) – русский художник, музыкант, теоретик искусства, один из лидеров русского авангарда первой половины XX в. Автор музыки футуристической оперы «Победа над Солнцем» (пролог В.В. Хлебникова, либретто А.Е. Кручёных, костюмы и декорации К.С. Малевича. 1913).

Иванович Харджиев². Музыкант, скрипач и композитор, не оставляя музыки, он занялся всерьез живописью в Обществе поощрения художеств, а потом работал в частных мастерских, где встретился с женщиной всей его жизни – Еленой Гуро³. «Это была совершенно гениальная женщина, изумительная писательница, талантливейшая художница, очень талантливая. Вообще это были люди поразительно нужные друг другу»⁴, – отзывался о Гуро Харджиев. Этот союз, один из самых гармоничных и духовных дуэтов в истории русского авангарда, продлившийся трагически недолго, породил органическое направление в авангарде, где живопись, музыка и поэзия сливались в единую философскую систему (рис. 1, 2).



Рис. 1. М.В. Матюшин.
<1905> РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 2.
Ед. хр. 930. Л. 1



Рис. 2. М.В. Матюшин и Е.Г. Гуро.
1910 г. РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 2.
Ед. хр. 931. Л. 2

² Николай Иванович Харджиев (1903–1996) – литературовед, искусствовед, коллекционер. Краткая автобиография опубликована в кн.: [Харджиев 1997, с. 294–295].

³ Елена (Элеонора) Генриховна Гуро, в браке Матюшина (1877–1913) – русская поэтесса, прозаик, художник.

⁴ Из интервью Н.И. Харджиева сербскому искусствоведу С. Миюшковичу. Апрель 1987 г. (Художник и его текст. Русский авангард: история, развитие, значение: К 80-летию Вяч.Вс. Иванова / Сост. Н.В. Злыднева, М.Л. Спивак, Т.В. Цивьян. М.: Наука, 2011. с. 372).

Помимо Гуро, с которой даже после ее смерти Матюшин не терял духовную связь, особенно близким для него был Казимир Малевич, с которым обсуждались главные прорывные идеи, в том числе и теоретические основы супрематизма [Шатских 2009]. Знакомство художников состоялось в Москве. Матюшин вспоминал:

В 1912 году наша группа⁵ отправилась в Москву договариваться с москвичами о дальнейших действиях. Мы поехали в составе: Ольга Розанова, Спандиков, Шлейфер, Школьник, Баллер и я. Там я впервые познакомился с Малевичем, который поразил меня своими работами, с Маяковским и Крученых⁶.

Обоим художникам были не чужды мистические чувства и сложные мировоззренческие представления идей «четвертого измерения» и «расширенного смотрения»⁷ в понимании единства мира. Матюшин и Гуро, находясь под явным влиянием идей Петра Успенского, Георгия Гурджиева, Елены Блаватской [Руоко 2005], щедро делились своими знаниями с Малевичем, а он в ответ доверял ему свои главные открытия в области супрематизма, новой формы объективного познания окружающего мира и возможности мирового переустройства [Сарабьянов, Шатских 1993, с. 145]. «Мне нужен человек, – обращается он к Матюшину в мае 1915 г., – с которым бы я мог откровенно говорить и который бы совместна со мною помог мне изложить теорию на основании живописных возникновений. Думаю, что таким человеком можете быть только Вы»⁸.

⁵ Речь идет о «Союзе молодежи», первом петербургском обществе художников-экспериментаторов и новаторов и первом столичном творческом объединении русского авангарда. Основано в ноябре 1909 г. по инициативе Шатских, М.В. Матюшина и Е. Гуро при участии и поддержке Л. Жевержеева.

⁶ Цит. по: *Малевич К.С.* Письма к М.В. Матюшину / Публ. В.Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 177–196.

⁷ «Расширенное смотрение» – разработанные Михаилом Матюшиным в 1920-е гг. художественные теоретико-методические подходы, направленные на преодоление ограниченности человеческого зрения, предлагая видеть не только предмет, но и окружение, достигая охвата почти в 360°. Метод объединяет активное восприятие формы, цвета и пространства, что подробно описано в материалах «Пространственного реализма» [Матюшин 2011, с. 30, 241].

⁸ *Малевич К.С.* Письма к М.В. Матюшину... С. 177–178.

Теоретическое наследие Малевича трудно переоценить. Как отмечает А.С. Шатских, он «отдал перу и бумаге гораздо больше жизненного времени, чем холсту и кисти». Анализируя теоретические работы и литературные произведения художника, она подчеркивает, что «пластика и слово великого мастера неразделимы, одно вытекает из другого, образуя уникальное явление – творческое наследие Казимира Малевича [Шатских 2001, с. 7–8]. Столь же своеобразно и синтетично по своему составу наследие Михаила Матюшина, представленное в коллекционной части Архива Харджиева [Горяева 2017; Горяева 2024].

В основе матюшинской теории «пространственного реализма» лежало «расширенное смотрение» (или система «Зорвед»). Это важный период истории русского авангарда, помогающий понять сущность искусства матюшинской школы и наполнить новым содержанием представления о художественно-философской концепции Михаила Матюшина, направленной на развитие новых возможностей человеческого восприятия.

В ГИНХУКе (Государственном институте художественной культуры) группа Матюшина исследовала, как меняется цвет и форма предмета в зависимости от состояния наблюдателя и окружающей среды [Эндер, Мазетти 1978; Козырева 1989]⁹. В еженедельнике «Жизнь искусства» (Петроград. 1923. № 20. Май) Матюшин опубликовал манифест «Не искусство, а жизнь», где речь шла о вполне сформировавшемся художественном явлении. Матюшин и его ученики утверждали непривычный способ видения окружающего мира, иной способ трансформации натуры, «совершенно иной способ отображения видимого» с помощью новых «пространственных восприятий». Изучались прямое «дневное» смотрение и периферийное, «где всё взаимосвязано». Матюшин верил в физические возможности человека, в частности его глаза, и в особенности зрительного нерва. Окружающее пространство рассматривалось как сфера, благодаря использованию которой происходило постепенное расширение угла до 360° («затылочное смотрение»). Это состояние должно было приводить к мировидению. Изображение на плоскости Матюшин назвал «новым пластическим реализмом»¹⁰.

Самый близкий ученик Матюшина Борис Эндер¹¹ незадолго до кончины, 23 апреля 1960 г., писал в своем дневнике:

⁹ Делакруа-Несмелова В.Э. Воспоминания о педагогической деятельности проф. М.В. Матюшина. 1922–1926 // Панорама искусств. 1990. Вып. 13. С. 215–224.

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 1. Ед. хр. 695. Л. 1.

¹¹ Борис Владимирович Эндер (1893–1960) – советский русский художник, представитель авангардизма.

Когда открываются почки и зацветают яблони и сирень, у меня начинается тревога, обнадеживающая и мучительная. Перебираю пройденное и сочиняю новые шаги. Мечтаю и отчаиваюсь. В 20-х гг. Матюшин мог мне рассказать в еще примитивном виде о космическом восприятии природы – он назвал такое восприятие тогда расширенным смотрением. Ни о какой теме для живописных полотен еще не могло быть речи [Эндер З. 2000] (рис. 3, 4).



Рис. 3. Комната М.В. Матюшина с развеской его картин.

<Не ранее 1912 г.>

РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 934. Л. 1



Рис. 4. Экспозиция выставки статуэток М.В. Матюшина из корней деревьев. 1919 г.

РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 935. Л. 1

Свои идеи Матюшин изложил и опубликовал в основной работе, изданной в Ленинграде в 1932 г. тиражом 400 экземпляров «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету. Справочник смещения цветов»¹², а также в научной автобиографии. Работа над текстом и его окончательной редакцией шла в последний год жизни художника при непосредственном участии его ученицы Марии Эндер, а опубликована она была только в 2011 г. [Матюшин 2011]. Подробный анализ теоретического наследия Матюшина содержится в монографии Маргариты Тильберг [Tillberg 2003; Тильберг 2008], а также в исследованиях отечественных ученых [Карасик 2003; Шаронова 2009; Мунипов 2013; Бобринская 2026, с. 97–160]. Важной вехой в освоении наследия М.В. Матюшина стала публикация его дневника 1911–1934 гг., подготовленная Е.В. Баснер и опубликованная в первом томе трехтомника научных статей и публикаций «Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ»¹³. Она же является автором предисловия и обширных научных комментариев к тексту. Этот ценнейший источник не только наиболее аутентично отражает биографические события и интимный мир художника, но и проливает свет на малоизвестные страницы истории русского авангарда.

Отдельное место в наследии М.В. Матюшина занимает его статья «Опыт нового ощущения пространства» <1925–1926 гг.>. Как отмечается некоторыми исследователями, в частности Ж.-Ф. Жаккар, [Жаккар 1995] статья готовилась для первого сборника ГИНХУКа, который так никогда и не вышел в свет. Жаккар подробно прослеживает историю формирования текста этой статьи¹⁴. Первый вариант статьи «Опыт нового ощущения пространства» (что соответствует украинскому названию) датируется 1920 г. 10 мая 1921 г. художник прочитал доклад на эту тему под названием «Художник в опыте нового пространства» в присутствии членов Вольной философской ассоциации. Андрей Белый, весьма увлекшийся теорией «расширенного зрительного пространства», попытался приблизить эти идеи к антропософии Штайнера [Жаккар 1995, с. 325].

¹² Матюшин М.В. Справочник по цвету. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Л.: ИЗОГИЗ, 1932; см. также: Матюшин М.В. Справочник по цвету. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний / Вступ. ст. Л.А. Жадовой. М.: Изд. Д. Аронов, 2007.

¹³ Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: Материалы и документы из собрания РГАЛИ / Сост. А.Е. Парнис; Науч. ред. А.Д. Сарабьянов. Т. I. М.: ДЕФИ, 2017. С. 278–429.

¹⁴ Резюме хранится в «Материалах о передаче Музею картин (1922–1924)» (ЦГАЛИ (СПб.). Ф. 244. Оп. 1. Ед. хр. 14).

Окончательный вариант статьи был апробирован в качестве докладов в Ленинградском университете (1924 г.) и в ГИНХУКе (1925 г.). Также основные теоретические идеи нашли отражение в статье «Опыт художника новой меры», опубликованной в харьковском журнале «Наука в искусстве»¹⁵, и тезисно изложены в его статье «Не искусство, а жизнь»¹⁶. Проблемам пространства был посвящен доклад «Что такое органическая культура в искусстве» (1927–1928), прочитанный Матюшиным в ГИИИ. Впоследствии статья была напечатана в 1928 г.¹⁷ в усеченном варианте на украинском языке в журнале «Новая генерация»¹⁸, где имеется указание, что этот текст был написан специально для этого издания [Схейн 2019, с. 346]. Многочисленные фрагменты в различной редакции можно встретить в дневниковых записях Матюшина и других его теоретических работах¹⁹ (рис. 5).

У Матюшина как ученого и писателя были некоторые особенности. Многие свои идеи и рассуждения о них он повторял из работы в работу – такое самоцитирование, которое, по всей вероятности, являлось своеобразной формой проверки своих открытий и достижений, их осмыслением и совершенствованием. Вот и в архиве Николая Ивановича Харджиева наряду с другими значимыми источниками – дневником, перепиской, рукописями [Горяева 2024; Горяева 2025] – сохранился машинописный окончательный текст этой статьи с небольшой авторской правкой без четкой датировки²⁰. В публикуемой статье художник продолжил разговор о восприятии человеком пространства, считая, что именно «в пространстве лежит самое глубокое понимание мира». Характеризуя постепенное развитие пространственных понятий человечества, Матюшин говорит, что «представление трех мер, оставаясь руководящим по существу, дает возможность и новых пространственных построений» (четвертое измерение).

¹⁵ Матюшин М. Опыт художника новой меры // Наука в искусстве. 1927. № 1. С. 55–63.

¹⁶ Матюшин М. Не искусство, а жизнь // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 15.

¹⁷ Матюшин М. Спроба нового видчуття просторони // Нова генерация (Харьков). 1928. № 11. С. 311–322.

¹⁸ Журнал «Новая генерация» издавался в Харькове с октября 1927 по декабрь 1930 г. ежемесячно. Редактор – поэт-футурист Михаил (Михаль) Васильевич Семенко (1892–1937).

¹⁹ Матюшин М. Опыт художника новой меры / Публ. Н. Харджиева // К истории русского авангарда. Stockholm: Гилея, 1976. С. 159–187.

²⁰ В ИРЛИ (Пушкинский Дом) в личном фонде М.В. Матюшина (Ф. 656) хранятся черновые и машинописные варианты текста статьи Матюшина «Опыт нового ощущения пространства» [Каплюш 1976].

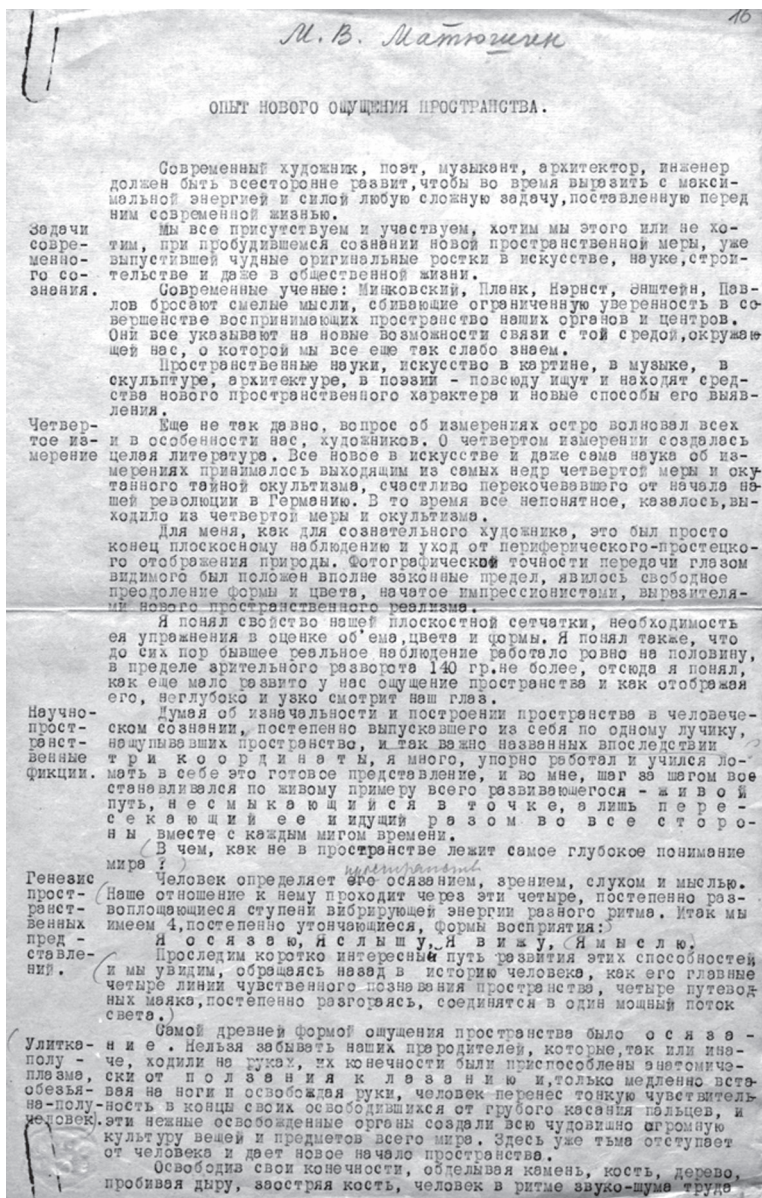
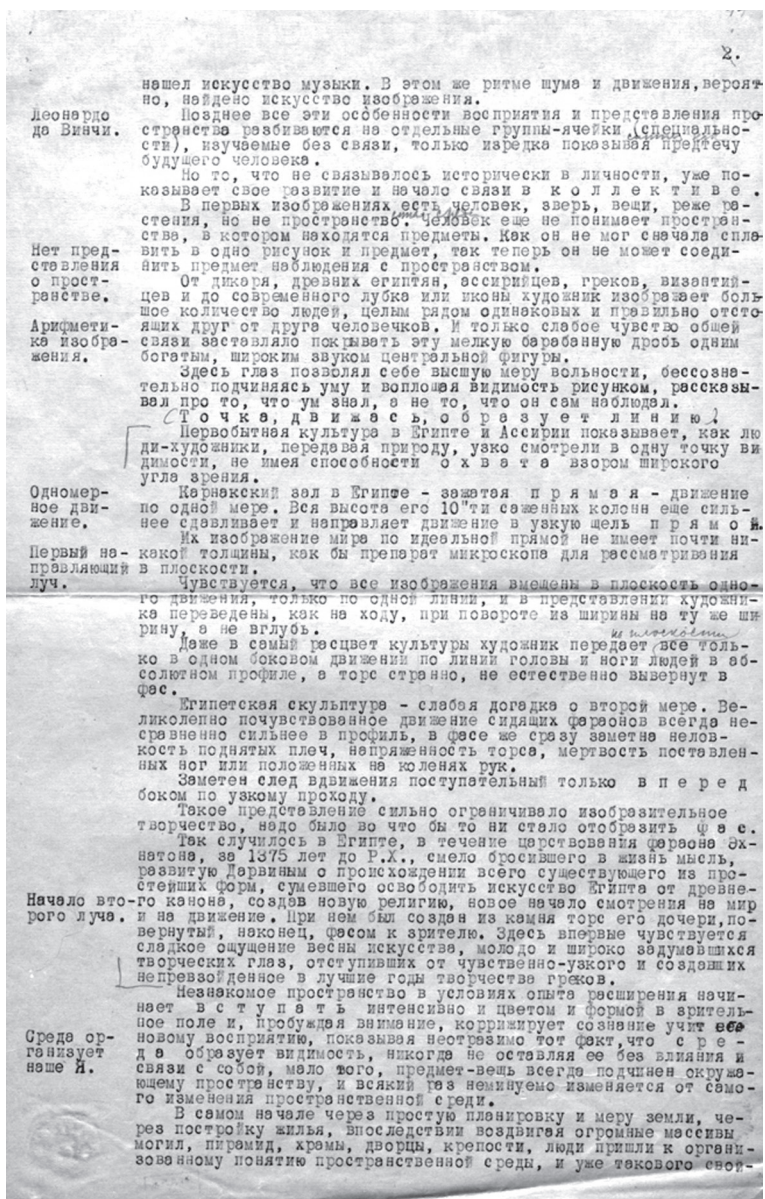


Рис. 5/5а. Статья М.В. Матюшина.

«Опыт нового ощущения пространства». <1925–1926 гг.>

РГАЛИ. Ф. 3145. Он. 1. Ед. хр. 695. Л. 16–17



Леонардо
да Винчи.

Нет пред-
ставления
о прост-
ранстве.

Арифмети-
ко изобре-
жения.

Одномер-
ное дви-
жение.

Первый на-
правляющий
луч.

Начало вто-
рого луча.

Среда ор-
ганизует
наше Я.

нашел искусство музыки. В этом же ритме шуме и движения, вероятно, найдено искусство изображения.

Позднее все эти особенности восприятия и представления пространства разбиваются на отдельные группы-ячейки (специальности), изучаемые без связи, только изредка показывая преемство будущего человека.

Но то, что не связывалось исторически в личности, уже показывает свое развитие и начало связи в к о л л е к т и в е .

В первых изображениях есть человек, зверь, вещи, реке, растения, но не пространство. Человек еще не понимает пространство, в котором находятся предметы. Как он не мог сначала соединить предмет наблюдения с пространством.

От дикаря, дравика египтян, ассирийцев, греков, византийцев и до современного лубка или иконы художник изображает большое количество людей, целым рядом одинаковых и правильно отстоянных друг от друга человечков. И только слабое чувство общей связи заставляло покрывать эту мелкую сарбаванную дробь одним богатством, широким звуком центральной фигуры.

Здесь глаз позволял себе высшую меру вольности, бессознательно подчиняясь уму и воплощая видимость рисунком, рассказывая про то, что ум знал, а не то, что он сам наблюдал.

Т о ч к а , д в и ж а с я , о б р а з у е т л и н и ю !

Первобытная культура в Египте и Ассирии показывает, как люди-художники, передавая природу, узко смотрели в одну точку видимости, не имея способности о х в а т а взором широкого угла зрения.

Карнакский зал в Египте - застоял п р я м а я - движение по одной мере. Вся высота его 10-ти саженьных колонн еще сильнее сдвигает и направляет движение в узкую цель п р я м о й .

Н а изображение мира по идеальной прямой не имеет почти никакой толщины, как бы превратил микроскопа для рассматривания в плоскости.

Чувствуется, что все изображения вынесены в плоскость одного движения, только по одной линии, и в представлении художника переведены, как на ходу, при повороте из ширины на ту же ширину, а не вглубь.

Даже в самый расцвет культуры художник передает все только в одном боковом движении по линии головы и ног людей в абсолютном профиле, а торс странно, не естественно вывернут в фес.

Египетская скульптура - слабая догадка о второй мере. Великолепно почувствованное движение сидящих фараонов всегда несравненно сильнее в профиле, в фесе же сразу заметно неловкость поднятых плеч, напряженность торса, мертвость поставленных ног или положенных на коленях рук.

Заметен след движения поступательный только в п е р е д боком по узкому проходу.

Такое представление сильно ограничивало изобразительное творчество, надо было во что бы то ни стало отобразить ф а с .

Так случилось в Египте, в течение царствования фараона Хатшепсут, за 1375 лет до Р.Х., смело бросившего в жизнь мысль, резину и равнину о происхождении всего существующего из простейших форм, сущего освобождения искусства Египта от древнего канона, создав новую религию, новое начало смещения на мирного луча, и на движение. При нем был создан из камня торс его дочери, повернутый, наконец, фесом к зрителю. Здесь впервые чувствуется сладкое ощущение весны искусства, молодое и широко задумывавшихся творческих глаз, отступивших от чувствительно-узкого и созданных непреодолимое в лучшие годы творчества греков.

Неизбежное пространство в условиях опыта расширения начинается в с т у п а т ь интенсивно и цветом и формой в з р и т е л ь ное поле и, пробуждая внимание, корригирует сознание учит а б о новому восприятию, показывая неограниченно тот факт, что с р е д а образует видимость, никогда не оставляя ее без влияния и связи с собой, мало того, предмет-вещь всегда подчинен окружающему пространству, и всякий раз неизменно изменяется от своего изменения пространственной среды.

В самом начале через простую планировку и меру земли, через постройку жилья, впоследствии воздвигая огромные мегалические пирамиды, храмы, дворцы, крепости, люди пришли к организованию понятию пространственной среды, и уже такового свор-

* * *

з чужими —
 Нью - Йорками,
 Парижами,
 Берлінами.
 За останні роки
 такого дійшли
 що дійсно
 дивом дивенним несе
 від усього
 великого й навіть
 малого.
 Річ же
 таки не проста:
 ще недавно
 Дніпро
 мляво
 кружляв
 між порогами
 зараз
 у тисячах динамо
 шумує
 Дніпрельстан!
 У всіх галузях
 сучасної культури
 стільки досягнень
 і такий підйом —
 чом же в нас
 в УСРРській
 ХУДлітературі
 рідко стрінеш
 навіть в ДВУ
 ПОРЯДНИЙ ТОМ?

СПРОБА НОВОГО ВІДЧУТТЯ ПРОСТОРНИ¹⁾

М. МАТЮШИН

Сучасний художник, поет, музикант, архітектор, інженер повинен бути всебічно розвинений, щоб вчасно з максимальною енергією та силою висловити всяке складне завдання, що його поставило перед ним сучасне життя.

Завдання сучасної свідомості.

Ми всі присутні й беремо участь, чи хочемо ми цього чи ні, у збудженій свідомості нової міри просторони, що вже пустила чудові оригінальні паростки у мистецтві, науці, будівництві й навіть у громадському житті.

Сучасні вчені: Мінковський, Планк, Нерист, Айнштейн, Павлов кидають сміливі думки, що збивають обмежену впевненість у досконалості наших органів і центрів, що сприймають просторинь. Всі вони вказують на нові можливості зв'язку з тим оточенням, що навколо нас, про яке ми все ще так мало знаємо.

Просторинні науки, мистецтво в картині, в музиці, у скульптурі, архітектурі в поезії — скрізь шукають і знаходять засоби нового характеру просторони і нові способи його виявляти.

¹⁾ Статтю написано спеціально для „Н. Г.“

Рис. 6, 7, 8, 9. Стаття М.В. Матюшина
 «Опыт нового ощущения пространства»
 Журнал «Новая генерация». 1928. № 11. С. 311–322

Четвертий обмір.

Ще не так давно питання обмірів гостро хвилювало всіх і особливо нас, художників. Про четвертий обмір утворили цілу літературу. Все нове у мистецтві і навіть сама наука про обміри приймалось, як вийшло з самих надр четвертої міри і оповите таємницею окультизму, що з початку нашої революції щасливо переходив до Німеччини. В ті часи все незрозуміле, здавалось, виходило із четвертої міри й окультизму.

Для мене, як для свідомого художника, це був просто кінець площинному спогляданню і відхід од периферійно-простяцького відбивання природи. Фотографічній точності передавання оком видимого покладено цілком законну межу, з'явилось вільне перемагання форми й кольору, що його розпочали імпресіоністи, виразники нового просторового реалізму.

Я зрозумів властивість нашої площинної сітчанки, потребу в її вправах оцінювати обсяг, колір і форми. Я зрозумів також, що досі колишнє реальне спостереження працювало рівно на половину, в межах зорового обширу на 140 градусів, звідси я зрозумів, як мало ще розвинено у нас відчуття просторони і як, відбиваючи його, не глибоко і вузько дивиться наше око.

Науково - просторові фікції.

Міркуючи про випчатковість та будову просторони в людській свідомості, що поводи випускала з себе по одному промінчику, що намащували просторинь і пізніш так пишно названих — три кординати, я багато, вперто працював і чинився ламати в собі це готове уявлення, і крок за кроком у мене відновлювався, за живим зразком всього, що розвивається, — живий шлях, що не з'єднується в точці, а тільки перетинає її і йде разом у всі сторони вкупі з кожного миттю часу.

В чому ж як не в простороні полягає найглибше розуміння світу?

Генега просторових уявлень.

Людина визначає її дотиком, зором, слухом і думкою. Наше ставлення до цього проходить через ці чотири ступені, що їх повільно вимикає хвиляна енергія різного ритму. Отже ми маємо чотири форми сприймання, що ступнево тоншають:

Я відчуваю дотик, я чую, я бачу, я мислю.

Простежмо коротко цікавий шлях розвитку цих здібностей і ми побачимо, звертаючись назад до історії людини, як його головні чотири лінії чуттєвого спінання просторони, чотири провідних маяки, поводі розгорячались, з'єднуються в один дужий потік світу.

Слимак - півплазма, мавпа - півлюдина.

Найстародавніша форма відчуття просторони — дотик. Не можна забувати наших праотців, що, так чи так, ходили на руках, їхні кінечності були пристосовані від плазування до лазіння, і, тільки повільно встаючи на ноги і звільняючи руки, людина перенесла тонку чутливість в кінці своїх, звільнених від грубих дотиків, пальців і ці ніжні звільнені органи утворили всю напрочуд величезну культуру речей всього світу. Тут темрява вже відступає від людини і дає новий початок просторони.

Звільнивши свої кінечності, обробляючи камінь, кістки, дерево, пробиваючи дірки, загострюючи кістки, людина в ритмі звукошуму праці винайшла музику. В цьому ж ритмі шуму і руху, можливо, винайдено майстерність виображення.

Леонардо да-Вінчі.

Пізніше всі ці властивості відчувати й уявляти просторинь розвиваються на окремі групи - осередки (спеціальності), вивчувані без звязку, тільки вряди - годи показуючи предтечу майбутньої людини.

Форма стала — колір лякливий

Сидів я опівдні в садку, спостерігаю, як мінялась у барвах зелена лавка, що була просто мене під сонцем. Нею пролітала вразливої краси легка блискуча блакитість, оточена розкішним густим бузковим тоном. Тіні від лавки здавались фіялковими. Лише хотів я придивитися, фіксує нерухомо своє спостереження, зачаровання летючої барвистості зникало і казка кольору нагло обиривалась.

Щоб відчутти живий колір, не треба його фіксувати довгий час оком, акомодувати зір на колір, а треба проходити повз нього, охоплюючи скоровизком поглядом. Тільки тоді око має надзвичайно багате враження основного кольору і яскравих додаткових до нього.

Форма змінюється в русі.

Рух узагальнює видимість у ціле, поїзд, що мчить, обертає в компактну масу летючу окремість вагонів.

Що швидше рухаєшся біля густих садових ґрат, то виразніше бачиш за нею загальну масу.

Рухаючись, можна дивитись по-різному: підносячись чи спускаючись у ліфті, можна бачити тільки ґрати ліфту або стіни без ґрат, але можна викинути і бачити одночасно ґрати, стіну, двері, сходи, людей.

Початок глибини.

Наводячи подібні досліди і зосереджено спостерігаючи, я вставав іноді на середині вулиці і, дивлячись в далечінь, намагався побачити разом всіх, що йшли і їхали вперед і назад, не перестаючи дивитись в далечінь, не пропускати тих, що пройшли і пройшли повз тебе, включивши все, що за спиною. Коли відчувеш цей рух спереду і ззаду у всій повноті й напруженості, то зазнаєш до ляку почуття глибини, ніби перед прірвою.

З цього почуття пробивається паросток нової думки: якби ми знали глибину — не боялись би височини.

Очевидно, що передня площина ще не має глибини для нашого зору. Ми звичкою впираємося в неї очима, як у землю ногами.

Страх глибини.

У горах, перед прірвою або на підвіконні всякого поверху звичний упір ока в передню площину порушено; народжується нестримне бажання обертися — кинутися наперекір самозбереженню, щоб заспокоїти змінене почуття рівноваги.

Упір лапи, що залишився в руках людини.

Наше око не на багато досконаліше ноги сліпого: горизонтальна площина для ноги, вертикальна для ока. Нога ступає твердою стіною, око скочує прозоро. В обох випадках, втрачаючи рівновагу, ми падаємо.

Художникове око шукає нової просторони і відчуває її майбутнє.

Для нього небо — не пофарбована блакитною фарбою запона, а постійно бездонна глибина. Земля закручується, загортається в неї своїми боками. Для нього далечінь не радісна площина спокою і красного задоволення, а момент польоту, стриманого тільки загальним законом тяжіння. Земля мчить вкупі з прилиплими туманами й хмарами, а не висить, як розмальоване полотно. Гори, каміння, ліси, будинки, моря не прилипли, а впилися в неї на бистрині польоту. Гори — найстаровинніші опуклості землі — долини, урвища — легенькі зморшки на її лиці; океани і моря — та стихія, в якій запліднилось і народилось усе живе — рухоме.

Розвиток подібних ідей з'являється в наслідок довгого досвіду і спостереження над природою, рухом, світлом, кольором, формою, включеними в кут зору, що все більше й більше розширюється. Наука дивитись і спізнавати все

разом наповнено навколо себе, змінить усе поняття видимості. Розмах та обхват зорового променя з центру будуть незмірно глибші і незрівняно ширші. Звідси з'явиться нове почуття і сприймання простору, що оточує нас своєю безмежністю, і нові шляхи до найбільшої колективної творчості.

Ленінград

LA NOVA KOMPREENO DE SPACO M. MATUŠIN

La eksperimentoj de nuntempaj scienculoj sanceligas la certecon en la precizeso de niaj organoj, centroj, kiuj perceptas spacon.

La kvar formoj de perceptado laŭgrade subtiliĝas, integriĝas kaj sintetiĝas, en la kompreno de homo.

Ili ankaŭ karakterizas la disvolviĝon de arto. Ĝi estas: palpado, aŭskultado, vidado kaj pensado.

Laŭgrade homo (ekzistas, sekve, artistoj) perceptadis unu-, du- aŭ tri-linian movadon. Laŭgrade estis perceptata ankaŭ homa korpo en la moviĝo.

Mikelo - Angelo estis sintezo de pasinta vojo.

Lobačevskij kaj Riman klinigis ĉiujn paralelojn de Eŭklido.

La unua venko super mallarĝesenta perceptado de cirkanaĵo apartenas al Sezan.

La tero ne estas plu sola perspektivo.

Naskiĝas la nova kompreno de profundeco.

La punkto moviĝas kune el la cento en du flankojn kaj faras linion.

La linio kvazaŭ sin pelas de la centro de ĉiu sia longeco ankaŭ en du flankojn, kreante per ĉi-tiu movo — plataĵon.

La plataĵo, moviĝante, kvazaŭ ŝveliĝas samtempe supren kaj malsupren, kreante korpon.

Do, en la estonteco la ecoj de vid-radio el centro estos senkompare pli profunda, ol nun kaj pli larĝa.

De tio — ĉi kreiĝos la nova sento kaj nova percepto de spaco, kiu cirkauiĝas nin per sia senlimeco.

De tio — ĉi eketsigos novaj vojoj de la plej granda kolektivo kreado.

ДИВНА КНИЖКА КОРЯКА ОЛ. ПОЛТОРАЦЬКИЙ

Мова мовиться про „Конспект української літератури“, що його допіру випустив з друку вуспівський теоретик В. Коряк.

Ми були зраділи, коли побачили на вітрині ДВУ її жовту обкладинку: либонь, гадали, вона розвіє ту безвихідну нудоту, яку навіювали Дорошків-чеві та Шамраєві підручники.

Але наше оптимістичне упередження хутко зникло. Зникло, хоч ми свідомо затуляли очі на очевидну поспішність створення книги, на поверховість письменницьких характеристик, на незграбність побудови підручника, що виявляється хочби в великій нерівномірності викладу IV розділу (письменники „другого покоління“ в радянській літературі). Ми розуміли, що при написанні підручника іноді працювати доводиться наспіх, і через те охоче пробачали викладаві огріхи В. Корякові, сподіваючись, що автор компенсує ці недоліки й насамперед чітким марксистським послідовним викладом.

Годиться відзначити, що в цьому відношенні Корякова книжка не тільки не сягнула за „передвоєнний“ ефрошківський рівень, а навіть, коли взяти на увагу бойове ім'я її автора, є чимсь рішуче дивним.

Текст статьи, публикуемый в качестве приложения по авторизованной машинописи, отложившейся в РГАЛИ (Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 695. Л. 16–24), содержит небольшую авторскую правку, которая восстановлена в процессе передачи текста с соответствующими текстологическими комментариями. Название разделов, размещенные в подлиннике в левой части страниц, в публикации выделены курсивом. Полностью воспроизводится графическая форма текста способом разрядки шрифта; подчеркивания также переданы курсивом. Публикуются фотографии по архивным фотоотпечаткам, а также цифровое изображение фрагмента статьи в журнале «Новая генерация». Учитывая то, что журнал был в то время одним из самых авторитетных международных изданий, статья М. Матюшина, как и некоторых других авторов, сопровождалась резюме на языке эсперанто²¹.

²¹ Выбор языка эсперанто для популяризации достижений советского искусствознания вполне соответствует духу времени. Одним из самых ярых пропагандистов эсперанто был Лев Троцкий. По его приказу эсперанто преподавали в частях Красной армии, а вскоре разрешили преподавать в школе. Позднее в связи с борьбой с троцкизмом язык эсперанто был признан враждебным, а в 1937 г. издана специальная закрытая инструкция ЦК ВКП(б), в которой запрещалось даже упоминать эсперанто в положительном контексте, среди эсперантистов начались репрессии.

Приложение

М.В. Матюшин
Опыт нового ощущения пространства
<1925–1926 гг.>²²

Современный художник поэт, музыкант, архитектор, инженер должен быть всесторонне развит, чтобы вовремя выразить с максимальной энергией и силы любую сложную задачу, поставленную перед ним современной жизнью.

Задачи современного сознания

Мы все присутствуем и участвуем, хотим мы этого или не хотим, при пробудившемся сознании новой пространственной меры, уже выпустившей чудные оригинальные ростки в искусстве, в науке, строительстве и даже в общественной жизни.

Современные ученые: Минковский, Планк, Нерст, Эйнштейн, Павлов бросают смелые мысли, сбивающие ограниченную уверенность в совершенстве воспринимающих пространство наших органов и центров. Они все указывают на новые возможности связи с той средой, окружающей нас, о которой мы все еще так слабо знаем.

Пространственные науки, искусство в картине, в музыке, в скульптуре, архитектуре, в поэзии – повсюду ищут и находят средства нового пространственного характера и способы его выявления.

Четвертое измерение

Еще не так давно вопрос об измерениях волновал всех и в особенности нас, художников. О четвертом измерении создалась целая литература. Все новое в искусстве и даже сама наука об измерениях принималось выходящим из самых недр четвертой меры и окутанного тайной оккультизма, счастливо перекочевавшего от начала нашей революции в Германию. В то время все непонятное, казалось, выходило из четвертой меры и оккультизма.

Для меня как для сознательного художника, это был просто конец плоскостному наблюдению и уход от периферического-простецкого отображения природы. Фотографической точности передачи глазом видимого был положен вполне законный предел, явилось свободное

²² Датировка машинописного текста по записи карандашом, сделанная, по всей вероятности, Н.И. Харджиевым, на отдельном листе с литературной нумерацией (РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 1. Ед. хр. 695. Л. 16а).

преодоление формы и цвета, начатое импрессионистами, выразителями нового пространственного реализма.

Я понял свойства нашей плоскостной сетчатки, необходимость ее упражнения и оценки объема, цвета и формы. Я понял также, что до сих пор бывшее реальное наблюдение работало ровно наполовину, в пределе зрительного разворота 140 гр. не более, отсюда я понял, как еще мало развито у нас ощущение пространства и как отображение его, не глубоко и узко смотрит наш глаз.

Научно-пространственные фикции

Думая об изначальности и построении пространства в человеческом сознании, постепенно выпускавшего из себя по одному лучику нащупавших пространства, и так важно названных впоследствии три координаты, я много, упорно работал и учился ломать в себе это готовое представление, и во мне, шаг за шагом восстанавливался по живому примеру всего развивающегося – живо путь, не смыкающийся *в точке*, а лишь пересекающий ее и идущий разом во все стороны вместе с каждым мигмом времени.

Генезис пространственных представлений

В чем, как не в пространстве лежит самое глубокое понимание мира: Человек определяет пространство²³ осязанием, зрением, слухом и мыслью. Наше отношение к нему проходит через эти четыре, постепенно развоплощающиеся ступени вибрирующей энергии разного ритма. Итак, мы имеем четыре, постепенно утончающиеся формы восприятия:

Я осязаю, Я слышу, Я вижу, Я мыслю.

Проследим коротко интересный путь развития этих способностей, и мы увидим, обращаясь назад в историю человека, как его главные четыре линии чувственного познания пространства, четыре путеводных маяка постепенно разгораясь, соединяться в один мощный поток света.

Улитка-полуплазма, обезьяна-получеловек

Самой древней формой ощущения пространства было *осязание*. Нельзя забывать наших прародителей, которые, так или иначе, хо-

²³ Вписано карандашом вместо зачеркнутого «это».

дили на руках, их конечности были приспособлены анатомически от ползания к лазанию, и только медленно вставая на ноги и освобождая руки, человек перенес тонкую чувствительность в конце своих освобожденных от грубого касания пальцев, и эти нежные освобожденные органы создали всю чудовищно огромную культуру вещей и предметов всего мира. Здесь уже тьма отсутствует от человека и дает новое начало пространства.

Освободив свои конечности, обделывая камень, кость, дерево, пробивая дыру, заостряя кость, человек в ритме звука шума труда нашел искусство музыки. В этом же ритме шума и движения, вероятно, найдено искусство изображения.

Леонардо да Винчи

Позднее все эти особенности восприятия и представления пространства разбиваются на отдельные группы-ячейки (определенности?), изучаемые без связи, только изредка показывая предтечу будущего человека.

Ну то, что не связывалось исторически в личности, уже показывает свое развитие и начало связи в коллективе.

Нет представления о пространстве Арифметика изображения

В первых изображениях есть человек, зверь, вещи, даже растения, но не пространство. Человек еще не понимает пространства, в котором находятся предметы. Как он не мог сначала сплавить в одно рисунок и предмет, так теперь он не может соединить предмет наблюдения с пространством.

От дикаря, древних египтян, ассирийцев, греков, византийцев и до современного лубка или иконы художник изображает большое количество людей целым рядом одинаковых и правильно стоящих друг от друга человечков. И только слабое чувство общей связи заставляло покрывать эту мелкую барабанную дробь одним богатым, широким звуком центральной фигуры.

Здесь глаз позволял себе высшую меру вольности, бессознательно подчиняясь уму и воплощая видимость рисунком, рассказывал про то что ум знал, а не то, что он сам наблюдал.

Точка, движась, образует линию.

Первобытная культура в Египте и Ассирии показывает, как люди-художники, передавая природу, узко смотрели в одну точку видимости, не имея способности охвата взором широкого угла зрения.

*Одномерные движения.
Первый направляющий луч*

Карнакский зал в Египте²⁴ – зажатая прямая – движение по одной мере. Вся высота его 10'ти саженных колонн еще сильнее сдавливает и направляет движение в узкую щель прямой.

Их изображение мира по идеальной прямой не имеет почти никакой толщины, как бы препарат микроскопа для рассматривания в плоскости.

Чувствуется, что все изображения вмещены в плоскость одного движения только по одной линии, и в представлении художника переведены, как на ходу, при повороте из ширины на ту же сторону, а не вглубь.

Даже в самый расцвет культуры художник передает на плоскости²⁵ только в одном боковом движении по линии головы и ноги людей в абсолютном профиле, а тело странно, неестественно вывернуто в фас.

Египетская скульптура – слабая догадка о второй мере. Великолепно почувствованное движение сидящих фараонов всегда несравненно сильнее в профиль, в фасе же сразу заметна неловкость поднятых плеч, напряженность торса, мертвенность поставленных ног или положенных на колени их рук.

Заметен след в движении поступательный только вперед боком по узкому проходу.

Такое представление сильно ограничивало изобразительное творчество, надо было во чтобы то ни стало отобрать отобразить фас.

Так случилось в Египте, в течение царствования фараона Эхнатона, за 1375 лет до рождения Р.Х., смело бросившего в жизнь мысль, развитую Дарвиным о происхождении всего существующего из простейших форм, сумевшего освободить искусство Египта древнего кануна, создав новую религию, новое начало смотра на мир и на движение. При нем был создан из камня торс его дочери, повернутой, наконец, фасом к зрителю. Здесь впервые чувствуется сладкое ощущение весны искусства, молодо и широко задумавшихся творческих глаз, отступивших от чувственно-узкого и создавших непревзойденное в лучшие годы творчества греков.

²⁴ Под названием «Карнакский зал» обычно подразумевают Большой гипостильный зал – центральную и самую впечатляющую часть Карнакского храмового комплекса в Луксоре. Архитектура зала имитирует перевозданные болота папируса, из которых, согласно египетской мифологии, возник бог Атум в начале сотворения мира.

²⁵ Вписано сверху карандашом.

Среда организует наше Я

Незнакомое пространство в условии опыта расширения начинает вступать интенсивно и цветом, и формой в зрительное поле и пробуждая внимания, корректирует сознание, учит его новому восприятию, показывая неотразимо тот факт, что среда образует видимости, никогда не оставляя ее без влияния и связи с собой, мало того, предмет-вещь всегда подчинен окружающему пространству, и всякий раз неминуемо изменяется от самого изменения пространственной среды.

В самом начале через простую планировку и меру земли, через постройку жилья, впоследствии воздвигая огромные массивы могил, пирамид, храмы, дворцы, крепости люди пришли к организованному понятию пространственной среды, и уже такового свойства самой среды, что, несмотря на крайнюю абстрактность замысла, идеи самой постройки совершенно реально создавали такую конкретную пространственную установку, которая учила всех людей видеть, слышать и осязать; таким образом последовательно создавалась культура их органов восприятия.

Клубок пространства разматывается

Приобретая культуру и путешествие, делая огромные завоевательные походы в поиске рынков люди постепенно удлинляли свое представление. Финикияне, объехавшие Средиземное море, уже значительно вытянули нить длины. Знаменитый греческий лабиринт – одна бесконечная лента сплошного, запутанного коридора, – последний знак движения человека по одной мере.

Движение глаза, бессознательно бежавшее по одному направлению, наконец, увидела в творящем восторге широту переднего плана и расплющилась на две стороны об его безграничность. Здесь точно наступил конец одномерному сознанию и показалось прочное начало понятия широты.

Так линия, движась, образует плоскость.

Очень энергичный поворот искусства в новую меру представляет архитектура и скульптура греков.

Это уже более подвижное наблюдение, но еще не углубленное.

Тенейский Аполлон²⁶ еще в свете творческого луча Египта, но он своей улыбкой уже колеблет воздух канона и страшивает с себя еги-

²⁶ Аполлон Тенейский (ок. 560–550 гг. до н. э.) – одна из самых известных древнегреческих статуй юношей-курсов архаического периода. Мраморная фигура, найденная близ древней Тенеи, отличается характерной «архаической улыбкой», фронтальной позой и стилизованными формами тела. Сейчас хранится в Глиптотеке Мюнхена.

петскую омертвелость. Его ноги и руки хотят оторваться от древней спайки и двинуться.

Нить переводит в ткань

Греческая скульптура уже вполне опознанная двумерность.

Возможно, что они, изображая в скульптуре тело, мысленно шли по линии движения вокруг, вправо и влево и научились запоминать пройденное, не идя вглубь, о чем у них могло быть весьма слабое представление, вроде нашего весьма неопределенного чувства четвертой меры.

Их наука о пространстве кладет в основу широко поставленные вехи трех измерений и создает ряд изумительных положений постулатов пространства.

Но хорошо найденная ширина обязывает к новому исканию глубины, которая является много позднее.

Акт зрения есть фотография. Важно не то, что сетчатка наша принимает на себя все видимое, а важно то, как, что и сколько из этого всего забирает машина нашего сознания, начиная с самого древнего живого существа и до современности.

Неосознанность живой проекции на собственном экране.

Хорошее, но бестолковое кино

Мы видим что дети, крестьяне, не могут оставаться в городском движении, в сутолоке домов, экипажей. В шуме и гаме движущегося потока невиданной и неслышанной людской жизни они часто погибают от несчастных случайностей – недогляда. Отчего? Их сетчатка также совмещает все изображения. Но в том-то и дело, что их сознание не выбирает и не может выбрать из всей массы движущихся точек на сетчатке самую опасную. Их глаз знает и ловит постоянно движение только в определенном покойном поле. Их глаз и их внимание постоянно прикованы к отдельным движущимся актерам-точкам, остальное только спокойно висающие декорации, плоские и пригладевшиеся.

С жителями города происходит иначе: они смело идут в движение муравейника-города, как бы велик он ни был. Их сознание расширилось, благодаря постоянному из века в век расширяющемуся движению по всей периферии сетчатки с большей или меньшей интенсивностью.

У них периферия сетчатки уже не инертна, а включает движение точек, беспокоящих ее поверхность.

Подобная стадия развития глаза и сознания только смешаны с меньшей сменой и быстротой движения, чем в нашей культуре, произошла у греков.

*Римляне<, > ставшие греками*²⁷

Итало-греческое искусство в Риме²⁸ довершило ход своего развития, разгадав движения и жизнь головы-лица и закончив великолепный портретной техникой общей канон.

Можно сказать, что исследование и познание человеческого тела в движении делится на три периода:

1. египетский – конечности (руки и ноги),
2. ассирийско-греческий – торс,
3. итало-греческий – голова (портрет).

Строительные искусства дают те же характерные три стадии развивающегося понятия пространства: Египетские храмы – дворцы, колонны. Все они как бы готовят основу будущим постройкам. Несмотря на огромную высоту и колоссальный размер – это только подножие будущего строительства.

Египет – ноги, Греки – торс, Рим – голова. – Разгадка объема на плоскости

Греки отказываются от колоссальности и развивают идею объемов дальше, без ВЕРХА, без лица. Это тоже великолепный торс с безличной экспрессией в голове.

Хорошо развитый верх является лишь во время позднего Ренессанса, где дворцы и храмы часто почти целиком выражают только верх, экспрессию головы.

В самой дальней точке пространства лежит наш осязательный сдвиг обоих глаз

Наука о пространстве – геометрия – возникла от осязательного размеренными земли. Можно сказать, что осязание прочно легло в основу нашего осознанного зрения. Произошло это так.

Наша кожа, как к периферия тела, прежде всего на себе испытала действие расстояния от еды, любви, вражды, жары, холода, режущего, тупого, тяжелого, легкого, прыжка, падения и т. д.

Люди культуры и особенно художники твердо должны помнить, что только познавая и учась у ПРОСТРАНСТВА ПРИРОДЫ, они могут овладеть всем богатством формы и цвета.

²⁷ Вставка от руки красным карандашом.

²⁸ От руки карандашом.

Человек – святая икона

Живопись начала жить всего несколько веков назад. Природа в ее целом еще не была захвачена живым наблюдением и исканием света и воздуха; живописи был дан единственный ход через портрет и икону, и она, укрепившись и бросив свое семя в несокрушимом каноне, разрушала его до основания. Начало этого трудного пути около XIII века преимущественно в Италии.

Знатные люди, желая украсить церковь, приглашали художников писать иконы.

Папа Римский изображался в виде святого Петра, а богатый и знатный того времени – в виде святых с женами и детьми, в нимбах сияние и в очень условном пейзаже.

В силу этого портрет преобладал без связи с предметностью, с воздухом. Он являлся, как фикция – психологическая догадка. Глаз глубоко или тонко протоколил реальное, взятое в узком упоре с натуры, стараясь оправдать нехватящую связь божественным или героическим анекдотом – тот же инстинкт найти связь разума, а не глазом.

Свет стал клином

Джотто – первый итальянский примитивист, ищет выхода из тупика портрета в наблюдении природы, он первый покорил плоскость чудом перспективы.

Мы действительно видим начало подхода к зрительному охвату, расширению зрения и пространственному восприятию у Леонардо да Винчи.

Путь к женщине – личного «Я»

В Монне Лизе – изображение человека задержал собой широкий охват глаза на пути новой меры. Здесь призрак пейзажа и реальность тела, точно огромная красивая печка, набухшая от выпитого кругом пространства.

Рабочая гипотеза

Люди творчества создают либо анализ новых явлений, либо синтез всего бывшего до них. Одни исследователи всего нового, другие оценщики всего найденного.

Практика гипотезы

Мы видим, как в живом мощном искусстве Микель Анджело²⁹ с великой силой синтеза протащил через себя весь огромный цикл греческого искусства.

Он видел уже больше, чем греки, но его искусство есть гениальный синтез пройденного.

Желтое пятно Гусеничный³⁰ ход

Старые голландцы наводили узкую щель своего глаза на каждую подробность и переводя ее с предмета на предмет, неминуемо теряли общую связь. Острыми краями щели разрезали даже самую ближайшую связь с предметностью все тот же анекдот подробностей, рассказываемый глазом по требованию разума.

Обузданное и осознанное кино

Переходя непосредственно к Рембрандту мы стараемся найти только тот итог, в длительной культуре органов пространственных восприятий, осязания, зрения, слуха и мысли, где сосредоточился итог, процесс собирания в одно целое.

Начало импрессионизма

Рембрандт, тщательно изучая своих предшественников, понял чрезвычайную связанность формы в лицах Гольбейна³¹, видевшего форму головы разом во всех деталях. Он понял воздушный столб в картинах Леонардо и Тициана; он делает свои наблюдения и наброски на воздухе, в толпе, может быть также и поэтому он начинает свои широкие воздушные обобщения, он первым, проникая по перпендикуляру глубины, ставит свой глаз в центре видимого и, ведя свои наблюдения из центра, широко охватывает и пишет воздушное пространство, связывая им все видимые предметы.

²⁹ Написание автора.

³⁰ Так в тексте.

³¹ Ганс Гольбейн Младший (1497–1543) – известный немецкий портретист, график, представитель Ренессанса.

Учеба показыванием непонятного

Пройденный путь был полон смысла – он учил всех смотреть. Создав невероятное множество копий природы, портретов, людей и животных, художники показывали то чего не видели и до них. Художник учит смотреть обыкновенных людей, он показывает человеку увиденное своим новым развивающимся глазом, раздражая обывателя, который гонит всю непривычное.

Учась смотреть и обучая других, художник слишком долго наполнял статистическими копиями не ждущую жизнь.

Первая встреча с воздушной средой и широким простором

Первые свободные наблюдатели-художники Барбизонцы³² вышли на воздух. В поле, в лесу, на улице они были охвачены земной ширью. Здесь они впервые поняли ошибку старых, смотревших узкими щелями коридоров на мир.

Импрессионисты распластали глаза. Обегая глазом широкое пространство, они радостно записывали новую цветность, но им не удавалось так раскрыть глаза, чтобы одновременно захватить всю земную ширь. Они видели блестящую поверхность, но не самое тело. Они были через меру поглощены исканием высшего способа передачи световых вибраций.

Первая победа над узо-чувственным восприятием среды

Первый прорезавший брешь в голубой закуте был Сезанн³³. Он уже видит не только распластанным глазом, но и вполне пассивным, отставлением от человеческого чувственного «Я», чтобы ничто не мешало объективному наблюдению.

Впервые преодолевались всякие личные анекдоты и подсказывания сознанием глазу, и он, широко охватив виденное, побежал по всем лучам перпендикуляра из центра, видимо вбирая в себя сущность охвата масс.

³² *Барбизонцы* (барбизонская школа) – группа французских художников-пейзажистов середины XIX в. (1830–1860 гг.), которые обосновались в деревне Барбизон близ леса Фонтенбло. Они стали первопроходцами реалистического пейзажа, отказавшись от академических условностей в пользу изображения реальной природы, часто работая на пленэре.

³³ *Сезанн Поль* (1839–1906) – французский художник, представитель постимпрессионизма, ставший мостом между импрессионизмом и искусством XX в. (кубизм, фовизм).

Была оставлена радость молодой гориллы дико оглашать криком то, что должно быть осознано в великом покое, вне личных радостей и печали.

Одновременность пространственных толчков в искусстве и науке

Почти одновременно Сезанном, Лобачевский и Риман³⁴ потянули и перекосили все параллели Эвклида.

Земля переходит в новое понимание. Покрывало сорвано, и земля получила начало глубины и сдалась с телом этой глубины – бесконечностью, такой же материальной, как она сама. Она уже как суть целого и всякая мера одинаково к ней не пристает, как измерение внутренности в живом организме.

Первые цветы новой почвы

Ошибка итальянских футуристов в обязательный экспрессии внешнего движения. Их необыкновенная уцепленность за небоскребы, автомобили, фабрики и всякие движущийся мировид³⁵, только необходимый переход к истинному внутреннему утверждению этого движения. Вот почему Пикассо разлагает плоскости подвижные и статичные, уйдя от изображения и разрезая как анатом цельное на части, чтобы найти внутренние движения, не заботясь о выражении видимого целого.

Кубизм и футуризм проявляют внутренний мир всею видимостью и воплощают то, чего обыкновенный глаз не видит и не воспринимает. Изламывая плоскости и показывая невидимые стороны предметов – тем самым выявляют творческую силу природы, стремящуюся к самому интенсивному проявлению жизни, к движению во всех направлениях.

Земля перестала быть клином перспективы

Глаз перестал вмещать обыкновенную предметность, и требование полноты впечатления глаза, сведенного в одну точку, как в бесконечный тоннель, сменилось желанием одного сплошного зрачка, вбирающего вибрацию всех плоскостей, и передних, и задних, и боковых,

³⁴ Лобачевский Николай Иванович (1792–1856) и Риман Бернхард (1826–1866) – выдающиеся математики XIX века, чьи достижения кардинально изменили представления о геометрии и многомерности пространства, тем самым заложили основы для современной физики, включая теорию относительности Альберта Эйнштейна.

³⁵ От понятия «мировидение».

и верхних, и нижних – в одном мгновении, с необыкновенной силой полного восприятия.

Что такое расширение зрения? Это есть развернутый до предела в моменте смотрения расширенный угол зрения. Обогащаясь наблюдением, он становится насыщенно полным и эволюционно все более и более развертывающим свои границы.

Глаза – почтовые ящики: много хлама, мало толку

Вот почему надо учиться новому умению смотреть.

Давно пора бросить дурное свойство набирать полные глаза одной стороной чепухи. Это все равно, что рассматривать мир в микроскоп.

Надо отучить глаз кричать о неважном и развить в нем сознание видимого.

Вспомните, когда вы глядите перед собой, вы всегда вешаетесь взором на окнах, на деревьях, на прохожих без всякого чувства веса и объема в полуторном измерении.

Человек еще не знает трех мер

На природе, в лесу, в поле легче не цепляться за предметность. Природа еще не заставлена громадными коридорами домов, еще не разорвано и не рассыпано человеком на пуговицы, автомобили, вывески и т. п., но и там большинство видит только маленький кусочек перед собой, чуть захватывает другой, почти всегда переводя глаз с маленького сектора длины на маленький – ширины, оставаясь в узком коридоре. И как бы не повернулся обладатель коридора, он всегда будет видеть полтора измерения, думая, что видит три.

Мой опыт нового смотрения приводит к новым видимости и новому мира определению.

Что надо особенно помнить при этом новом смотрении?

Нет линий. Есть только границы предметного. Линия – это след тупого привычного восприятия видимого, всякая плоскость, переходя в тело, образует сторонами сечения, а не линии. Это первое познание формы в пространстве. Смотри, надо как бы забежать глазами за объем, лишь тогда явится сознание объемного и его границ, а не линий и черт.

В мастерской пространственного реализма в Академии художеств 1920 году я ставил следующий опыт с работавшими у меня студентами.

К расширенному зрению

Прямой мольберт ставился боком (в профиль) в двух шагах от наблюдающего. На ребре мольберта, на высоте глаза белилами ставилась

буква или знак. За мольбертом вешалась бумага 30 x 20 см, на бумаге слово из четырех букв. По бокам на расстоянии два красных круга.

*Быстрый сдвиг и разворот зрительных осей.
Соединение в один действующий аппарат
дневного и ночного зрения*

В первом случае наблюдающий глядел в знак мольберта и видел только его; во втором случае он переводил внимание на бумагу с 4-мя буквами и к своему удивлению увидел всю бумагу и читал все слово сквозь мольберт; в третьем случае он вновь переходил глазами и вниманием на знак мольберта, но по указанию должен был смотреть одновременно и на долевые окрашенные круги, тогда свершался феномен расширение ребра мольберта, удвоение знака при одновременном включении задних четырех букв, причем мольберт не оставался спокойным, он то сжимался, то расширялся до необычайных размеров.

Глаз зверя

Если Вы хотите испытать ощущение пространства низшей меры, то попробуйте, когда вы едете в поезде боком на верхней скамье, смотреть вдаль и одновременно на пролетающие столбы (теперь параллельные осям Ваших глаз); через эту узенькую щелку смотрения Вы получите то ощущение пространства, которые когда-то имел человек-зверь, не могший поднять голову и не стоявший еще на двух ногах. Он видел также, как и Вы сейчас: небольшой сектор неба, постоянно ограничиваемый и заполняемый земной поверхностью и постоянно от него убегающий вперед.

Рабочая гипотеза

На природе, в поле угол зрения естественно шире потому, что там нет ни небоскребов, ни неистового движения, которое невольно поработывает взор. На улице особенно трудно смотреть широко, так как глаз привык к коридорам. Но дома могут помочь глазу, отказавшемуся от привычного смотрения, если учиться смотреть из центра, захватывая все более широкий угол зрения, и смотреть не точкой, а вбирать в себя изображение, получаемое на всей сетчатке.

Стоя на мосту, где в воде отражаются большие здания, я пытался увидеть сразу все дома, включая небо; не переставая видеть дома и небо, включить их отражение до края уходящего неба. Увидеть все это одновременно, хоть и на короткое время, очень трудно.

Эти опыты легко убеждают, как мы еще не готовы к трем мерам.

Научившись широко смотреть перед собой, надо учиться захватывать угол за 180 градусов, сближая стороны назад, чтобы заглянуть и за свою стенку – спину.

Спина – предел

Почему спина закрывает и отнимает у нас пространство? Почему мы должны все вечно считаться с этой стенкой? Для того, чтобы избавиться от нее, недостаточно только обернуться – ведь если обернуться, то поворачивается и стенка – спина, и опять задерживается железный занавес на три четверти всего видимого мира.

Новое чувство пространства особенно развивается, если пробовать разом видеть все движущееся. Тогда можно увидеть скрытую связь всего живого: отдельное движение, касавшиеся в начале стремительного, становится объективно спокойным, всецело зависимым от общего движения; то, что было раньше совершенно отдельно без связи с видимым – мчавшийся автомобиль – в широком углу зрения моментально вливается в цепь видимости одного общего движения. При этом странно уничтожается привычное понятие о быстроте и совершенно ясно возникает идея относительности.

Опыт и проверка нового ощущения

Входя в большую залу или храм, не замечаешь ни портретов, ни икон. Сразу видна только общая пространственность. Происходит это от того, как бы велик храм или зал ни был, мы несем в воздухе все же расширенный угол зрения, покрывающий сразу всю пространственность помещения. И обратно, когда выйдешь из закрытого помещения, наш сектор зрения уже не вмещает открытую пространственность.

Также точно и на природе мы уподобляемся зрителю, рассматривающему в громадном храме³⁶ и этажерочную мелочь, не видя главного.

Мне удавалось такое упражнение: идя в городе по тихому широкому месту, сразу обернуться на ходу, стараясь как можно интенсивнее воспринять весь пейзаж, захватывая как можно больше неба. Обернувшись на старый путь, я уверенно смотрю перед собой, сочетая все видимое с только что виденным – обведя себя кругом небом и всем видимым.

Здесь ощущение нарастающей новой меры особенно заметно в появлении нового чувства глубины – пропасти.

Еще полнее я испытал это новое ощущение пространства при опыте с движением. Мне удавалось такое упражнение: на ходу ясно

³⁶ Карандашом внизу: «зале», возможно, как вариант.

представить себе все что осталось за собой (за спиной): небо, улицу, дома. Включая все эти сложные впечатления, вижу идущего мне навстречу прохожего и стараюсь ясно его запомнить, особенно ритм его движения и шагов. Держа твердо все круговое впечатление, с большим волевым усилием иду к прохожему, сочетая себя с ним и его движениями. Мы проходим друг друга, как одна часть целого и, когда он уже за мною, я не покидаю его, как бы продолжая его видеть, очень уверенно следя за ним, не оборачиваясь, ритмично связанным со мной, стараясь при этом также внимательно видеть впереди меня, и связи с улицей и тротуаром.

Это совершенно новое ощущение пространства одновременно за собою и перед собою вызывает головокружение – начинаешь качаться.

Разомкнутый угол

Возможность нового перпендикуляра.

Эти качания разрушили упор трех пространственных координат точки моего сознания.

Наблюдая, я понял, что красота переднего плана всецело зависит от непосредственного влияния противоположного плана.

Когда видишь пылающий огненный закат и мгновенно повернешься в глубокий фиолетово-синий холод, тогда поймешь и почувствуешь их взаимное влияние и ощущаешь, что они оба действуют на тебя разом, а НЕ РАЗДЕЛЬНО. По существу мы никогда не видим иначе, мы только не осознаем этого и думаем, что видим только половину.

Работая и наблюдая, я понял, что скрепа в отправной точке трех мер неверна, что ее надо расшатать, сдвинуть и дать ход новому чувству пространства, уходя от условности углового предела.

Какую огромную радость я испытал открыв возможность сдвига с мертвой точки трех не углубленных направлений.

Я стоял спокойно наблюдая на природе схождение сторон в целом, вдруг ясно почувствовал идущее от меня лучом направление – назад.

Первый вопрос был: а не предложил ли я назад луч, идущий передо мной вперед?

Нет! Я ясно чувствую, что не продолжил, а сотворил НОВОЕ направление, мне бывшее совсем неизвестным.

Как сломалась старое представление

Луч шел от меня вперед, в бесконечность. Моя воля создала новое направление луча, в абсолютно противоположную сторону.

В правом и левом, вверх и вниз «вперед» я воспринимаю, как уже данную мне культуру из далекого прошлого, но одновременно

«вперед» и «назад» еще не появилось в человеческом сознании и это потому, что человек своим телом до сих пор был пределом для направления, спереди – назад, как земля предел направления с высоты вниз. Я уничтожаю предел, который ставит земля, создавая направление, проходящее сквозь землю через моего антипода в звезде.

Из этого я заключаю, что человечеству не хватает целого сектора наблюдения. Этот пробел должен быть заполнен. Только тогда мы сможем сказать, что мы знаем полные три измерения и поймем значение ГЛУБИНЫ.

Точка движется РАЗОМ из ЦЕНТРА в обе стороны и образует ЛИНИЮ.

Линия как бы гонит себя из ЦЕНТРА всей своей длины, также разом в обе стороны, образуя этим движением плоскость.

Плоскость движется, как бы распухает одновременно вверх и вниз, образуя этим движением тело.

Таким образом абстрактное представление трех мер, оставаясь руководящим по существу, сдвигается с мертвой точки и дает возможность и свободу новых пространственных построений.

Форма устойчива – цвет пуглив

Сдвиг точки соединения трех координат в моем сознании.

Я сидел в саду в полдень, наблюдая как изменилась в цвете стоявшая против меня зеленая скамья под солнцем. По ней пролетала поразительной красоты легкая светящая голубизна, окруженная великолепным густым сиреневым тоном. Тени от скамьи казались глубоко фиолетовыми. Как только я хотел присмотреться, фиксируя неподвижно свое наблюдение, как очарование летящей цветности исчезла и сказка цвета грубо обрывалась.

Чтобы получить живое ощущение цвета, не следует его фиксировать длительного глазом, аккомодировать³⁷ зрение на цвет, а надо проходить мимо него, охватывая скользящим взором. Только тогда глаз получает чрезвычайно богатое впечатление основного цвета и ярких дополнительных к нему.

Форма изменяется в движении

Движение обобщает видимость в целое. Несущийся поезд превращается в компактную массу, летящую отдельность вагонов.

Чем скорее движешься близ плотной садовой решетки, тем отчетливее видишь за нею общие массы.

³⁷ Приспособить.

Можно движась смотреть по-разному: подымаясь или опускаясь в лифте, можно видеть только решетку лифта или стены без решетки, но можно включить и видеть одновременно решетку, стену, двери, лестницы, людей.

Начало глубины

Проводя подобные опыты и сосредоточенно наблюдая, я вставал иногда на середине улицы и, глядя вдаль, старался увидеть разом всех идущих и едущих вперед и назад. Не переставая смотреть вдаль, не упускать прошедших и проехавших мимо, включив все, что за спиною. Когда почувствуешь это движение впереди и сзади во всей полноте и напряженности, то испытаешь до испуга чувства глубины, как бы перед пропастью.

Из этого ощущения пробивается росток новой мысли: если бы мы знали глубину – не боялись высоты.

Очевидно, что передняя плоскость еще не имеет глубины для нашего зрения. Мы по привычке упираемся в нее глазами, как в землю ногами.

Страх глубины

В горах, перед пропастью, или на подоконнике любого этажа привычный упор глаз в переднюю плоскость нарушен, рождается безудержное желание опереться – броситься наперекор самосохранению, чтобы успокоить страшно изменившееся чувство равновесия.

<Оставшийся> упор лапы в руке человека³⁸

Наш глаз не многим совершеннее ноги слепого: горизонтальная плоскость для ноги, вертикальная – для глаза. Нога шагает по твердой стене, глаз скользит по прозрачной. В обоих случаях теряя равновесие, мы падаем.

Глаз художника ищет новое пространство и чувствует его будущее.

Для него небо – не раскрашенный голубой краской полог, а постоянно бездонная глубь. Земля закручивается, заворачивается в нее своими боками. Для него даль не есть радостная плоскость покоя и красочного удовольствия, а момент полета, удержанного только общим случаем тяготения. Земля мчится вместе с приставшими туманностями и облаками, а не висит, как раскрашенный холст. Горы, камни, леса, дома, моря не прилипли, а впились в нее на быстрине полета. Горы – самые древние выпук-

³⁸ Красным карандашом на полях: «Упор лапы, оставшийся в руках человека».

лости земли и долины ущелия – легкие морщины на ее лице; океаны и моря – та стихия, в которой зачалось и родилось все живое – движущееся.

Развитие подобных идей является в результате долгого опыта и наблюдения за природою движением, светом, цветом, формой, включенными во все более и более расширяющийся угол зрения. Наука смотреть и познавать все разом, наполненно кругом себя изменит все понимание видимости. Размах и охват зрительного луча из центра будет неизмеримо глубже и шире несравненно. Отсюда явится новое ощущение и восприятие окружающего нас своей безграничностью пространства и новые пути к величайшему коллективному творчеству.

Литература

- Бобринская 2026 – *Бобринская Е.А.* Михаил Ларионов: лучистая живопись и лучистая материя. М.: НЛО, 2026. 416 с. (Серия «Очерки визуальности»)
- Горяева 2017 – *Горяева Т.М.* Как архив Н.И. Харджиева был возвращен в Россию // Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. Т. I / Ред. А.Е. Парнис, А.Д. Сарабьянов. М.: Дэфы, 2017. С. 33–44.
- Горяева 2024 – *Горяева Т.М.* Коллекционирование как научно-исследовательский метод: к анализу модели архивной части коллекций Н.И. Харджиева и И.С. Зильберштейна // Experiment. 2024. Vol. 30. P. 135–164.
- Горяева 2025 – *Горяева Т.М.* «Путешествие души»: Документы М.В. Матюшина в архиве Н.И. Харджиева // Литературный факт. 2025. № 4. С. 157–196.
- Руоко 2005 – *Ди Руоко А.* Буддийские реминисценции в русском изобразительном искусстве первого тридцатилетия XX века. Н. Рерих, «Амаравелла», Н. Кульбин, М. Матюшин, Е. Гуро: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 209 с.
- Жаккар 1995 – *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. .А. Перовской. СПб.: Академический проект, 1995. 471 с.
- Капелюш 1976 – *Капелюш Б.Н.* Архивы М.В. Матюшина и Е.Г. Гуро // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 3–23. lib.pushkinskijdom.ru.
- Карасик 2003 – *Карасик И.Н.* К истории петроградского авангарда: 1920–1930-е годы: события, люди, процессы, институты: Автореф. ... д-ра искусствоведения. М., 2003. 65 с.
- Козырева 1989 – *Козырева Н.* «Движение – жизнь» (Матюшин и его теория пространства и цвета) // Творчество. 1989. № 6. С. 13–15.
- Матюшин 2011 – Михаил Матюшин. Творческий путь художника / Общ. ред. А.В. Повелихиной. Коломна: Смик Пресс, 2011. 408 с.
- Мунипов, Мунипов 2013 – *Мунипов В.М., Мунипов М.В.* Размышления над книгой «Цветная Вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении» // Культурно-историческая психология. 2013. Т. 9. № 1. С. 71–91.

- Сарабьянов, Шатских 1993 – *Сарабьянов Д.В., Шатских А.С.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. 416 с.
- Схейн 2019 – *Схейн Шенг.* Авангардисты: Русская революция в искусстве. 1917–1935 / Шенг Схейн; [пер. с нидерландского Екатерины Асоян]; [Nederlands letterenfonds]. М., КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2019. 512 с.
- Тильберг 2008 – *Тильберг М.* Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении: очерки визуальности. М.: НЛО, 2008.
- Харджиев 1997 – *Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде: В 2 т. / Под ред. В. Ракитина и А. Сарабьянова; Сост. Р. Дуганов, Ю. Арпишкин, А. Сарабьянов. М.: РА, 1997. Т. 1. 392 с.; Т. 2. 712 с. (Архив русского авангарда)
- Шаронова 2009 – *Шаронова А.А.* Концепция глубинного сознания Михаила Матюшина и Елены Гуро // Вестник ТГУ. 2009. Вып. 7 (75). С. 132–136.
- Шатских 2001 – *Шатских А.С.* Казимир Малевич – литератор и мыслитель // Малевич К. Черный квадрат. СПб.: Азбука, 2001. С. 7–26.
- Шатских 2009 – *Шатских А.С.* Казимир Малевич и общество Супремус. М.: Три квадрата, 2009. 360 с.
- Эндер, Мазетти 1978 – *Эндер В., Мазетти К.* Эксперименты группы Матюшина // *Rassegna sovietica*. 1978. № 3.
- Эндер З. 2000 – *Эндер З.* Борис Эндер. Дневники 1921-го года // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / Под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 323–341. (Язык. Семиотика. Культура)

References

- Bobrinskaya, E.A. (2026), *Mikhail Larionov: luchistaya zhivopis' i luchistaya materiya*. [Mikhail Larionov: radiant painting and radiant matter], NLO, Moscow, Russia, pp. 97–160 (Series “Essays on Visuality”).
- Ender, V. and Mazetti, K. (1978), “Experiments of the Matiushin group”, *Rassegna sovietica*, no. 3.
- Ender, Z. (2000), “Boris Ender. Diaries of 1921”, Meilakh, M.B. and Sarabyanov, D.V. (eds.) *Poeziya i zhivopis': Sb. trudov pamyati N.I. Khardzhieva* [Poetry and Painting: Collected works in memory of N.I. Khardzhiev], Yazyki russkoi kul'tury, Moscow, Russia, pp. 323–341. (Language. Semiotics. Culture)
- Goryaeva, T.M. (2017), “How the archive of N.I. Khardzhiev was returned to Russia”, Parnis, A. and Sarabyanov, A. (eds.), *Arkhiv N.I. Khardzhieva. Russkii avangard: materialy i dokumenty iz sobraniya RGALI* [Archive of N.I. Khardzhiev. Russian Avant-Garde: materials and documents from the RGALI collection], Defi, Moscow, Russia, vol. I, pp. 33–44.
- Goryaeva, T.M. (2024), “Collecting as a research method: on the analysis of the model of the archival parts of the collections of N.I. Khardzhiev and I.S. Zilbershtein”, *Experiment*, vol. 30, pp. 135–164.

- Goryaeva, T.M. (2025), “ ‘Journey of the Soul’. Mikhail Matyushin’s Documents in Nikolay Khardzhiev’s Archive”, *Literaturnyi fakt*, no. 4 (38), pp. 157–196. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2025-38-157-196>
- Di Ruoko, A. (2005), *Buddhist reminiscences in Russian fine art of the first thirty years of the 20th century*. N. Roerich, “Amaravella”, N. Kulbin, M. Matiushin, E. Guro, PhD Thesis, Moscow, Russia.
- Jaccard, J.-F. (1995), *Daniil Kharms i konets russkogo avangarda* [Daniil Kharms and the end of the Russian Avant-Garde], Perovskaya, F.A. (transl.), Akademicheskii proekt, St. Petersburg, Russia.
- Kapeliush, B.N. (1976), “Archives of M.V. Matiushin and E.G. Guro”, *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 1974 god* [Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 1974], Leningrad, USSR, pp. 3–23, available at: lib.pushkinskijdom.ru.
- Karasik, I.N. (2003), On the history of the Petrograd avant-garde of the 1920s–1930s: events, people, processes, institutions, Abstract of Dr. Sc., Moscow, Russia.
- Khardzhiev, N.I. (1997), *Arkhiv russkogo avangarda. Stat’i ob avangarde: v 2 t.* [Archive of the Russian Avant-Garde. Articles on the Avant-Garde: in 2 vols.], Rakitin, V. and Sarabyanov, A. (eds.), RA, Moscow, Russia.
- Kozyreva, N. (1989), “ ‘Movement – life’ (Matiushin and his theory of space and colour)”, *Tvorchestvo*, no. 6, pp. 13–15.
- Munipov, V.M. and Munipov, M.V. (2013), “Reflections on the book ‘Coloured Universe: Mikhail Matiushin on Art and Vision’”, *Kulturalno-istoricheskaya psikhologiya*, vol. 9, no. 1, pp. 71–91.
- Povelikhina, A.V. (ed.) (2011), *Mikhail Matyushin. Tvorcheskii put’ khudozhnika* [M. Matiushin The creative path of the artist], Smik Press, Kolomna, Russia.
- Sarabyanov, D.V. and Shatskikh, A.S. (1993), *Kazimir Malevich. Zhivopis’. Teoriya* [Kazimir Malevich. Painting. Theory], Moscow, Russia.
- Scheijen, S. (2019), *Avangardisty: Russkaya revolyutsiya v iskusstve. 1917–1935* [Avant-gardists: The Russian Revolution in Art. 1917–1935], Asoyan, E. (transl.), KoLibri, Azbuka-Attikus, Moscow, Russia.
- Sharonova, A.A. (2009), “The concept of deep consciousness of Mikhail Matiushin and Elena Guro”, *Tambov University Review. Series: Humanities*, no. 7 (75), pp. 132–136. ISSN 1810–0201.
- Shatskikh, A.S. (2001), “Kazimir Malevich – the writer and thinker”, *Malevich K. Chernyi kvadrat* [Malevich, K. Black Square], Azbuka, St. Petersburg, Russia, pp. 7–26.
- Shatskikh, A.S. (2009), *Kazimir Malevich i obshchestvo Supremus* [Kazimir Malevich and the Supremus Society], Tri Kvadrata, Moscow, Russia.
- Tillberg, M. (2003), *Coloured Universe and the Russian Avantgarde: Matiushin on Colour Vision in Stalin’s Russia*, Stockholm University, Stockholm, Sweden.
- Tillberg, M. (2008), *Tsvetnaya vseennaya: Mikhail Matyushin ob iskusstve i zrenii: ocherki vizua* [Russian Avantgarde: Matiushin on Colour Vision in Stalin’s Russia], NLO, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Татьяна М. Горяева, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; 121069, Россия, Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1; goryaevatatianamih@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-5732-9773>

Information about the author

Tatiana M. Goryaeva, Dr. of Sci. (History), leading researcher, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bldg. 1, bld. 25A, Povarskaya Street, Moscow, Russia, 121069; goryaevatatianamih@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-5732-9773>