

Д. А. Авдошин

**Мир как беспредметность и мир как идея сущего:
философские тексты Казимира Малевича
и Василия Чекрыгина**

В статье рассмотрены теоретические основания творчества Казимира Малевича и Василия Чекрыгина и их скрытая полемика. В центре внимания авангардные проекты художников, сходство которых состоит в неразрывном единстве художественной практики и теоретических разработок. Сделана попытка показать тождество теоретических проблем, которые ставили оба художника, в связи с чем возникает два взгляда на модель нового человека и строительство новой реальности.

Ключевые слова: Казимир Малевич; Василий Чекрыгин; русский авангард; теория авангарда; философия искусства; беспредметное искусство

Авдошин Даниил Алексеевич

Санкт-Петербургская академия художеств.

Аспирант кафедры русского искусства.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: Danil.avdd@yandex.ru. ORCID: 0009-0005-4274-8118

Daniil Avdoshin

**The Non-objective World and World as Idea of the Entity:
Philosophical Writings by Kazimir
Malevich and Vasily Chekrygin**

The article examines theoretical foundations and hidden polemics of avant-garde artists Kazimir Malevich and Vasily Chekrygin. The focus is on the avant-garde projects of artists, whose connection consists in the synthesis of creativity and theoretical developments. An attempt to show the identity of the theoretical problems posed by both artists is made. Therefore, two views on the model of a new humanity and the construction of a new reality arise.

Keywords: Kazimir Malevich; Vasily Chekrygin; Russian avant-garde; avant-garde theory; philosophy of art; non-objective art

Avdoshin Daniil

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Post-graduate student of the Department of Russian Art.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: Danil.avdd@yandex.ru. ORCID: 0009-0005-4274-8118

Василий Чекрыгин избирает Казимира Малевича в качестве одного из главных оппонентов в дискуссии об отношении к подлинному

искусству. Чекрыгин пишет серию писем, адресованных Николаю Пунину [10], в которых разбирает современные художественные течения и подробнее всего критикует именно супрематизм. При этом Чекрыгина не интересует философское обоснование супрематизма. Более того, нет свидетельств, указывающих на то, что Чекрыгин был знаком с текстами Малевича. Супрематическую живопись Чекрыгин определяет как «обезличенный мир», а главное достижение Малевича видит в «очищении первоэлементов живописи» [10, с. 208]. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что на теоретическом уровне Чекрыгин и Малевич близки, так как оба в своих текстах ставят фундаментальные проблемы – познания и субстанциальной основы мира. Как для Малевича, так и для Чекрыгина теоретическая работа не вторична, а является необходимым компонентом в понимании мира и творчества. Из этой теоретической предпосылки рождаются две модели в понимании мира: «беспредметный мир» у Малевича и «мир как идея сущего» у Чекрыгина.

В отличие от многих художников, у которых теория шла вслед за искусством, у Малевича и Чекрыгина теория и творчество развивались параллельно и, в сущности, неотделимы друг от друга. Например, детально продуманная теория Василия Кандинского [4] была основана на осмыслении того, что художник уже создал ранее в своем искусстве. То же самое мы можем сказать о теории Александра Родченко. На другом полюсе такие теоретики, как Алексей Ган [2], которые строили свою теорию без особого внимания к творческой работе и ее достижениям, погружаясь в чистую теорию и идеологию. У Малевича и Чекрыгина искусство принципиально не могло обрести свою форму, не могло быть завершено без теории. Причем эта теория, предмет которой не искусство, а проблема познания сущности мира, напрямую влияет на понимание роли искусства и на постановку грандиозных творческих задач. Искусство становится у Малевича и Чекрыгина способом переустройства старого мира и создания нового.

Малевич пишет, что мир непознаваем, а познание способно уловить только фрагменты. Человеческий разум слаб, поэтому

Малевич утверждает скептицизм в качестве принципа – невозможность доказательства с помощью познания, неизвестность «вещи в себе» и того закона, который является конечной причиной и двигателем бытия: «Супрематизм отрекается от познания чего-либо, полагая, что нет ни такого уровня культуры, ни такого света разума, при котором познание было бы осуществимо. <...> Философия супрематизма скептически относится ко всей человеческой мудрости и к ее попыткам познания, полагая, что в мире ничего выявить нельзя» [8, с. 36]. Если предмета нет, то Малевич утверждает сущую беспредметность, то есть существование беспредметности в основании мира. Малевич приводит пример: «Нет той точки, от которой возможно было бы провести линию, нельзя установить точку даже в воображении, ибо само воображение знает, что нет пустого места, нельзя также и провести линию и другой фигуры, ибо все занято и заполнено, и сама точка или линия уже множество, уже бесконечна и вширь, и вглубь, и в высоту, и во время, и в пространство, и все в бесконечности будет ничем, то есть необъятным для сознания думающего овладеть выявлениями линии или объема и плоскости» [7, с. 5]. В действительности за предметом скрывается беспредметность, бесконечное ничто. Рассудок человека всякий раз сталкивается с проблемой размножения характеристик предмета, с проблемой отсутствия плотности материи. Предмет есть безграничность, которую не ухватить. Мышление для Малевича есть акциденция, то есть некоторая способность человека, которая не имеет необходимой связи с миром – случайность, для которой мир в своей подлинной форме недоступен: «...предмет как бы нарочно распадается на множество, на песок, как бы желая сохранить беспредметность, уберечься перед острием разума» [8, с. 37]. Таким образом, беспредметность двояка: для человеческого разума она непознаваема, но Малевич определяет ее как бесконечное ничто.

Малевич откровенно говорит, что в основании супрематизма находится скептицизм: «Супрематизм – это скептицизм, лишенный всяких надежд. Супрематизм занимает позицию скептицизма по отношению ко всем начинаниям культуры, пробующей с помощью

своих отмычек вломиться в сокровищницу природы и вынести оттуда причины явлений и предметов для того, чтобы мир несознательный сделать сознательным» [8, с. 38–39]. Человек пытается подступиться к природе с разных сторон, что-то с ней сделать, познать с помощью чувственного опыта, но в конечном счете напрасно: «Природа стала для него тайной – тайна стала перед мыслящим его челом, зорко всматриваются глаза и напряжен слух, разум напрягает все усилия рассудка, чтобы рассудить ее, следит за каждым ее движением, чтобы понять ее; но увы, бесконечность не имеет ни потолка, ни пола, ни фундамента, ни горизонта, и потому слух его не может услышать шелеста движения, глаз не может достигнуть края, ум не может постигнуть» [7, с. 5].

По Малевичу, кажется, что нельзя ничего сказать о мире, его внутреннем устройстве, познать его законы, нельзя получить достоверного знания, но все же Малевич решается утверждать и говорит, что мир есть некое «возбуждение»: «Началом и причиною того, что называем в общежитии жизнью, считаю возбуждение, проявляющееся во всевозможных формах – как чистое, неосознанное, необъяснимое, никогда ничем не доказанное, что действительно оно существует» [7, с. 1]. Художник полагает, что в мире есть сила, энергия или «возбуждение», которое двигает беспредметное бытие, проникает во все явления. Только мы не можем доказать, как-то ухватить эту силу. Малевич говорит, что все обоснования наук и наглядного опыта остаются в конечном счете недоказанными: «...видим всегда то, что не можем никогда познать и видеть действительно. И то, что проявляется человеком или в мире вообще, несмотря на все его „наглядные“, „научные“ и „другие“ обоснования, остается недоказанным, ибо все проявления – результат непознаваемого возбуждения» [7, с. 1].

Отметим, что для истории классической философии скептицизм – это не новый взгляд, а уже возникший и развитый. Этот способ мысли получил завершенную форму у Секста Эмпирика в труде «Против математиков» [11]. В философии Нового времени скептицизм наиболее остро был выражен Дэвидом Юмом в трактате «Исследование о человеческом разуме» [16]. В отличие

от античного скептицизма Юм учитывает результаты эмпирических наук и даже эти «научные» данные не позволяют справиться с проблемой познания, которую ставит скептицизм. Философ имел такое влияние, что, по признанию Канта, прервал его «догматическую дремоту» [5, с. 112]. Юм пишет, что мы наблюдаем на опыте множество фактов, но не можем знать той силы, которая является первой причиной движения этих фактов. Он исследует познание и приходит к выводу, что в основании всякого опыта, всякого обобщения лежит лишь привычка связывать одно явление с другим, вера в то, что за одним явлением всякий раз будет следовать другое. В этом состоит граница человеческого познания, поскольку доказать существование предмета мы не можем. Но если с философской точки зрения скептицизм Малевича не обладает новизной, то выведенная из скептицизма теория искусства и целое направление в искусстве – это прецедент. Кроме того, содержательное единство Малевича с классическим скептицизмом доказывает присутствие классической мысли в теории и практике художника. По Малевичу, предмет растворяется в беспредметности, когда мы подступаем к нему: «Мир существует за призмой супрематизма, реальные вещи не преломляются в ней, поскольку нет их – они беспредметны» [8, с. 41]. Так, для Малевича мир есть беспредметность в форме некоей возбуждающей всю реальность силы или энергии, а видимые цельные вещи – лишь иллюзия нашего сознания.

Если, по Малевичу, разум знать мира не может, то откуда Малевич берет все то, что он утверждает о природе беспредметного бытия? Вместо способности разумного познания Малевич опирается на способность интуитивного или мистического знания. Александра Шатских пишет, что «мистический опыт сыграл генеративную роль в возникновении философии Малевича» [15, с. 8]. Важно подчеркнуть, что мистический способ познания возник на предпосылке скептицизма и из скептицизма Малевича. Художник называет способность интуитивного познания «живописным ощущением». С помощью этого «ощущения» можно дотянуться до сути явлений, но только дотянуться не аналитически, а непосредственно и интуитивно, как бы воссоединяясь с самим

явлением: «...супрематизм мы не должны рассматривать, а только ощущать воспроизведенные в нем ощущения (динамика, контраст, пространство). <...> Воспроизведение этих ощущений может быть действительным воспроизведением сути явлений беспредметных функций Вселенной, которые охотно претворяются в предметную Вселенную. Эта суть явления ощущается нами беспредметно, ибо такова ее действительность. Эта действительность никогда не будет понята сознанием, ибо сознание формально существует в предмете, в чем-то конкретном, что человек хочет понять» [9, с. 811].

Живописное ощущение для Малевича подобно неоплатонической атараксии или религиозному откровению, поскольку такое состояние может длиться кратковременно, приходит извне и срывает покров с тайн мира, позволяет ощутить его глубинные вечные характеристики: «Мир, воспринятый ощущением, – есть мир постоянный. Мир же, воспринятый как форма сознанием, – непостоянен» [9, с. 812]. Малевич говорит, что высказывание есть оформление, а оформление есть ограничение, которое нельзя называть беспредметной реальностью. То, что Малевич называет ощущением, – это не эмпирическое ощущение. Ощущение для Малевича не источник внешнего опыта, а духовное созерцание действительного мира, который лежит за пределами внешнего. Супрематическое искусство вызывает именно к живописному ощущению, а не к рассудочной мысли. Малевич пишет, что «постижение явлений Вселенной не может быть лишь по формальным линиям, а только через ощущение их сущности» [9, с. 812]. Все категории разума растворяются в ничто, в беспредельной неопределенности – принципиальной неопределенности всей действительности. «То, что называем действительностью, – бесконечность, не имеющая ни веса, ни меры, ни времени, ни пространства, ни абсолютного, ни относительного, никогда не очерченного в форму» [8, с. 9]. Действительность есть такая бесконечность, которую никогда не получится ограничить, ведь если ее ограничить, то она, по Малевичу, потеряет себя: «Нет познаваемого, и в то же время существует это вечное „ничто“» [7, с. 9]. Даже понятие «абсолют», по Малевичу, есть недопустимое ограничение бесконечного, даже

абсолют есть недостаточное определение для мира: «Итак, перед человеком стоит начертанный Бог, которого нельзя достигнуть, хотя воображение человека и ограничило его абсолютом» [7, с. 24]. Реальное должно быть неопределенным, неопределимым, а это значит, что никаких понятий быть не может, чтобы в действительности иметь дело с всеохватным. Что делать в этой ситуации? Отвергнуть предрассудки и построить новое отношение к миру: «Очевидно, человеку, свергающему Бога, нужно строить мир свой, небо свое на совершенно новых началах – „действительных наглядных причинах“, а не на Божеских беспричинных предрассудках» [7, с. 25]. Малевич призывает к созданию новой реальности на базе совершенной трансформации сознания, на базе «живописного ощущения», которое, с одной стороны, есть особый способ познания мира, а с другой – метод творчества, направляющий чистые элементы живописи. В результате мы видим не сами по себе цвет и форму, не первоэлементы живописи, а первоэлементы самого бытия, супрематизм организует художественную форму под властью «живописного ощущения». «Чем выразительнее живописное ощущение, чем больше будет у живописца стабильности воображения, тем скорее наступает момент, когда признаки предметов совсем исчезают» [9, с. 809]. В результате искусство вместо видимых вещей начинает выражать «новую действительность, созданную вследствие соотношения художественных элементов» [9, с. 809].

Каково влияние теории Малевича на искусство супрематизма? Если бы не теория «беспредметного мира», нельзя было бы осознать, что Черный квадрат есть образ одновременно бытия и ничто: бытия – поскольку оно включает в себе сразу все возможные определения, но и сущее ничто – поскольку оно пока еще совершенно не определено¹. Квадрат, между тем, есть видимая фигура, с границей, углами, фактурой, соотношением сторон, поэтому в нем уже есть конкретика, все же он не является полной неопределенностью. Следовательно, «Черный квадрат» не может быть абсолютно тождествен понятию бытия. Сам Малевич объясняет почему: беспредельное не может вписаться в ограниченную форму. Белый супрематический цвет все-таки не есть сама бесконечность,

ведь в таком случае за пределами бесконечности осталось бы еще что-то, что не является частью бесконечности, что противоречит ее природе. Именно поэтому «Черный квадрат» и символика цвета в супрематизме немыслимы без супрематической теории. Ни сам «Черный квадрат», ни супрематизм еще не были вполне созданы, пока Малевич в 1919–1922 гг. не написал свои основные философские тексты. В 1915 г. супрематизм только начал рождаться в области искусства и одновременно с этим теоретически в изданной к выставке брошюре «От кубизма и футуризма к супрематизму» (1915), а в 1920-е по-настоящему стал всесторонним духовным явлением благодаря развитию понятия «мир как беспредметность». В конечном счете необходимо понимать, что, по Малевичу, ни образа «Черного квадрата», ни теоретической мысли недостаточно, чтобы ухватить бесконечность и удержать ее в границах нашего сознания, ведь главная характеристика бесконечного беспредметного мира в его неисчерпаемости.

В отличие от Малевича, Василий Чекрыгин строит свое отношение к проблеме познания и сущности мира на основе понятия идеи в платоновском смысле. Чекрыгин пишет о реальности идеи, которая не является субъективным представлением человека, как ее определял эмпирик Джон Локк [6], а понимается как основа всей реальности: «Платоновский образ, т. е. идея сущего, есть действительность более реальная, чем предметы мира видимого, объективная основа и источник бесконечной цепи явлений» [1]. Связь человека и сущей идеи, по Чекрыгину, – это мышление, поэтому само мышление как процесс – неслучайно, у мышления и мира должно быть единое всеобщее основание. Иначе говоря, источник мышления и всего внешнего мира – один, а потому мир и мышление родственны, внутренне едины. В связи с этим разум становится для Чекрыгина настоящим способом знания истины, мышление у Чекрыгина субстанциально, а не только субъективно.

Чекрыгин утверждает, что цель человека – разумом познать первооснову мира и сознательно вернуться к первоначальному единству мира: «Человечество идет от раздвоения к конечному единству по тем же самым ступеням, по которым оно шло от пер-

воначального единства к раздвоению, только в обратном порядке. Этот путь озаряет ярким светом всю бесконечность мысли и бытия. Вместо хаоса случайных возникновений, идей, среди которых теряется человек, мы видим стройный порядок, управляющий общей идеей» [12, с. 187]. Чекрыгин утверждает, что множество идей есть только потому, что в мире над ними господствует абсолютная идея. Чекрыгин прямо признает влияние классического идеализма на свое мировоззрение: «Появление на земле Сократа и Платона вскрыло новое состояние человеческого духа, новую эру развития его» [13, с. 177]. Когда Малевич пишет о «возбуждении» мира, то для него это возбуждение имеет всеобщий характер, а следовательно, является тем же самым единством мира, которым является для Чекрыгина абсолютная идея. Но Малевич не вводит понятия идеи, поскольку идея органически связана с разумом, идея раскрывается только разуму, которому Малевич отказывает в способности судить о сущности мира. На том месте, где у Чекрыгина стоит «идея», у Малевича – «беспредметность».

Из понятия идеи для Чекрыгина рождается понятие образа. Образ для него представляет собой целостность в искусстве – идейный источник целого. Образ – это внутренняя связь видимой формы. Видимая глазу форма одухотворена образом, но сам образ нельзя увидеть с помощью зрения. Без образа форма мертва, без видимой формы образ не может быть выражен. Чекрыгин утверждает, что художник из образа творит форму, форма обретает себя благодаря образу и только тогда становится по-настоящему выразительной. Образ этим отличается от идеи в чистом виде, так как образная идея выражена с помощью художественных средств, а не теоретически словесно. «Я же говорю об образе как понятии форм, нашедших свою осмысленность существования, высшую выразительность во взаимном соединении, о целом, о вещи в себе в смысле живописной целесообразности, которая разлита с глубокой мудростью всюду в природе, в море явлений. Художник, стоящий вне форм, свободен. Он в целом, синтезируя их, познает через действие, назначение или содержание образов, будучи сам одним из возвышеннейших образов. Но участвуя в общем потоке,

в творчестве мира» [13, с. 170]. Художник, по Чекрыгину, глубоко связан с миром, он питается из него и способен в «море явлений» найти образы, достойные искусства. Художественное творчество есть вычленение идей из мира и превращение их в образы.

Чекрыгин призывает к преобразению реальности на основании органического развития действительности для достижения нового, разумного бытия. Он призывает примкнуть к идее, в то время как Малевич отбрасывает разум и вводит понятие «живописного ощущения» беспредметной действительности. Настоящее положение дел в современном мире, по Малевичу, подобно игре, в которую все привыкли верить, человечество выдумало себе мир, который не имеет отношения к подлинной действительности: «...чтобы закрепить бесконечное, очертить его границы, общежитие прибрегло к одному закону условности, и потому жизнь принимает вид исключительно условный и напоминает собою великую детскую, в которой дети играют во всевозможные игры с представляемыми условностями, переживая действительность, – строят башни, замки, крепости, города, потом разоряют, после опять строят» [9, с. 3]. Но наконец-то современный художник встает на верный путь: «...новый художник выражает не иллюзию, а новую реальную действительность» [10, с. 769]. Чекрыгин в философском сочинении «О Соборе Воскрешающего Музея» описал свой план преобразования мира. Он призывает к разумному делу и феноменологическому развитию человека. Для него путь преобразования проистекает из понимания мира, в котором всем правит разум. Разумный план изначально заложен в человеке. Разумная деятельность есть причастность закону мира, познание единой идеи мира и нахождение этого закона в себе самом, а затем следование ему на практике: «Не ослепленными призраками и борьбой – глазами закона посмотри на гибнущий мир от твоего бездействия и слушай правду голоса мира» [14, с. 469]. Искусство занимает свое место в этой иерархии идейного мира, оно творит образ будущего. Этот образ должен быть предельно убедителен, он направляет зрителя к объединению в «общем деле», поэтому Чекрыгина больше всего привлекает монументальное искусство. Несмотря на то, что Че-

крыгин видит несовершенство мира, он его не отталкивает, а находит в нем возможность совершенства, возможность обретения рая: «Совершив высшее дело жизни – утверждение мира в чистоте и единстве, – человек, самосоздавший себя, подобен Божественной Первопричине; сияющий в радости и неувядаемом свете человек-воскреситель больше человека, и имя ему – Богочеловек, властитель разума» [5, с. 479].

Эскизы для фрески «Воскрешение мертвых» Василия Чекрыгина были бы невозможны ни как замысел, ни как художественный образ без взгляда Чекрыгина на мир, который существует как идея и вполне познается разумом. Эскизы Чекрыгина нельзя вообразить без осмысления художником природы человека и признания мощи человеческого разума как способности знать истину. По Чекрыгину, самопознание создает субъекта-субстанцию – истину в форме человеческого разума. Именно в результате этого знания следует мысль о практическом строительстве нового мира. Если бы художник не мыслил разум именно так, не верил бы в возможность знания, то для него не было бы никакого смысла пытаться преобразить мир, нельзя было бы поставить человека так высоко. Не было бы никакого источника для гуманизма. Образ «Воскрешения мертвых» был последним и самым значительным в наследии художника, родившимся в результате философской мысли.

Таким образом, именно стремление переустроить мир и желание доказать правоту своего пути позволяет поставить Чекрыгина и Малевича рядом: их близость заключается в масштабе творческих и теоретических задач. Противоположность их проектов – в подходе к теории познания. Для Малевича мир принципиально непознаваем разумом, недоступен для разума – беспредметен, в связи с чем он предлагает альтернативный способ познания – интуитивное «живописное ощущение». По Чекрыгину, бытие разумно, имеет внутреннюю цель, в связи с чем возникает понятие мира «как идеи сущего». Так проявляются и внутреннее родство художников, и причина несовпадения представлений о будущем мире и роли человеческого разума в его переустройстве. Несмотря на это различие и даже противоположность, каждый из них предлагает свой

вариант преобразования мира. Само же стремление к преобразованию реальности, к сверхискусству, которое не просто творит свои образы, отражающие мир, но начинает творить сам мир, творить образы, еще не явленные природой, и обрабатывает мир в нечто новое – одна из характерных черт русского авангарда в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Именно о такой интерпретации «Черного квадрата» пишет Т. В. Горячева, в то же время делая вывод, что «Черный квадрат» для Малевича есть «Абсолют». В действительности для Малевича гегелевское понятие абсолюта было неприемлемо, поскольку через него выражается стремление ограничить бесконечность. Для Гегеля абсолютом есть не просто бытие, а многообразие определений бытия – разумно познанная логика Вселенной [см.: 3, с. 9].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 1223. *Чекрыгин В. Н.* Доклад «Настает время, когда мы приближаемся к окончательному очищению живописи...». 1919–1920.
2. *Ган А. М.* Конструктивизм // Формальный метод: антология русского модернизма / под ред. С. А. Ушакина. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 867–908.
3. *Горячева Т. В.* Теория и практика русского авангарда: Казимир Малевич и его школа. М. : АСТ, 2020. 240 с.
4. *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве / пер. с нем. Е. Козиной. М. : АСТ, 2022. 352 с.
5. *Кант И.* Пролегомены / предисл. и ред. А. Сараджева. М. ; Л. : ОГИЗ – Соцэкгиз, 1934. 377 с.
6. *Локк Дж.* Опыт о человеческом разумении / пер. с англ. А. Н. Савина. СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2022. 864 с.
7. *Малевич К. С.* Бог не скинут: Искусство, церковь, фабрика. Витебск : УНОВИС, 1922. 40 с.
8. *Малевич К. С.* Мир как беспредметность // Малевич К. С. Собр. соч. : в 5 т. / общ. ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. А. С. Шатских. М. : Гилея, 1998. Т. 2. С. 36–51.
9. *Малевич К. С.* Попытка определения зависимости между цветом и формой в живописи // Формальный метод: антология русского модернизма / под ред. С. А. Ушакина. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 799–820.
10. *Малевич К. С.* Форма, цвет и ощущение // Формальный метод: антология русского модернизма / под ред. С. А. Ушакина. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 788–798.

11. Секст Эмпирик. Сочинения : в 2 т. / [пер. с древнегреч., общ. ред. и вступ. ст. А. Ф. Лосева]; Ин-т философии АН СССР. М. : Мысль, 1975. Т. 1.

12. *Чекрыгин В. Н.* Лекция вводная. Философия изобразительных искусств. Для чтения ученикам Высших Государственных свободных художественных мастерских. 1920 // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М. : РА, 2005. С. 178–187.

13. *Чекрыгин В. Н.* Об искусствах изобразительных, о природе их // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М. : РА, 2005. С. 168–178.

14. *Чекрыгин В. Н.* О Соборе Воскрешающего музея // Н. Ф. Федоров: pro et contra : антология: в 2 кн. / сост. А. Г. Гачевой, С. Г. Семенов; коммент. А. Г. Гачевой и др. СПб. : Изд-во РХГА, 2008. Кн. 2. С. 450–482.

15. *Шатских А. С.* Малевич после живописи // Малевич К. С. Собр. соч. : в 5 т. / общ. ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. А. С. Шатских. М. : Гилея, 2000. Т. 3. С. 7–69.

16. *Юм Д.* Исследование о человеческом разумении. М. : Прогресс. 1994.



1. К. Малевич. Черный супрематический квадрат. 1915.
Холст, масло. 79,5×79,5. Государственная Третьяковская галерея



2. К. Малевич. Женский торс. 1928–1929.
Фанера, масло. 73×52,5. Государственный Русский музей



3. В. Чекрыгин. Эскиз для фрески «Воскрешение мертвых». Многофигурная композиция. 1921. Бумага, уголь. 36,3×28,3. Государственная Третьяковская галерея



4. В. Чекрыгин. Эскиз для фрески «Воскрешение мертвых». Композиция с ангелом. 1922. Бумага, графитный карандаш. 25,5 × 37,8. Государственная Третьяковская галерея