

**Галина Александровна Ланщикова**Омский государственный педагогический университет, кандидат педагогических наук, доцент, Омск, Россия  
e-mail: galalan8@gmail.com**Андрей Иванович Сухарев**Омский государственный педагогический университет, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой дизайна, монументального и декоративного искусства, Омск, Россия  
e-mail: aist-09@mail.ru

## **Сущностные признаки реализации восходящей формы развития «абстрактного» в изобразительном искусстве**

*Аннотация.* Статья посвящена анализу метода «восхождения от абстрактного к конкретному» применительно к абстрактному изобразительному искусству. Проведена аналогия между понятиями «абстрактное» и «конкретное» в философии и изобразительном искусстве. Указаны толкования данных категорий Гегелем и Марксом. Выделены признаки, определяющие абстрактную сущность произведения изобразительного искусства, среди которых тематическая содержательность, выразительность, эмоциональность и коммуникативность. Предложена систематизация художественных произведений по степени абстрагирования, приведены имена наиболее типичных представителей различных направлений абстрактного искусства.

*Ключевые слова:* абстракция, абстрактное, конкретное, абстрактное изобразительное искусство.

**Galina A. Lanshchikova**Omsk State Pedagogical University, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Omsk, Russia  
e-mail: galalan8@gmail.com**Andrey I. Sukharev**Omsk State Pedagogical University, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of Design Department, Monumental and Decorative Art, Omsk, Russia  
e-mail: aist-09@mail.ru

## **Essential Signs of the Implementation of the Ascending Form of Development of the “Abstract” in the Fine Arts**

*Abstract.* The article is devoted to the analysis of the method of “ascent from the abstract to the concrete” in relation to the abstract fine arts. An analogy is drawn between the concepts of “abstract” and “concrete” in philosophy and fine arts. The interpretations of these categories by Hegel and K. Marx are indicated. The authors distinguished the features that determine the abstract essence of a work of fine art, including thematic content, expressiveness, emotionality and communication. The systematization of works of art according to the degree of abstraction is proposed. The names of the most typical representatives of various directions of abstract art are given.

*Keywords:* abstraction, abstract, concrete, abstract fine art.

### **Введение (Introduction)**

Понятие «абстрактное» широко применяют при описании процессов в различных сферах и направлениях науки и искусства. Термин «абстракция» (лат. abstractio — отвлечение) предложен Боэцием как перевод с греческого определения, используемого Аристотелем. Это «...одна из форм познания, заключающаяся в мысленном отвлечении от ряда свойств предметов и отношений между ними или выделе-

нии, вычленении какого-либо свойства или отношения» [1, с. 8]. Абстрагированные свойства могут быть связаны с определенными классами объектов либо мыслиться изолированно от них: «стоимость», «красота» и др.

Используют данное понятие и в изобразительном искусстве. Абстрактное искусство — неотъемлемая часть Всемирной истории искусств. Интернет-источники позволяют ознакомиться с многочисленными работами авторов, стремящихся

удивить зрителя. В выставочных залах нередко экспонируются изображения с невнятными контурами, невообразимыми искажениями и сочетаниями, которым придают статус произведения искусства. Реализм как художественное направление отошел на второй план: техническим мастерством художника-реалиста сегодня уже так не восхищаются. Мысли о необходимости отражения окружающего мира «вообще» в искусстве возникали еще в XIX в. В то время была сломлена патронажная система заказов от церкви и аристократии художникам, что позволило им свободно выбирать темы произведений и послужило причиной возникновения искусства абстрактного.

Цель данной статьи: проведение анализа философской специфики развития «абстрактного» для выявления механизмов влияния на формирование «абстрактности» произведения изобразительного искусства; рассмотрение психотипов абстракции, обусловленных различной степенью абстрагирования; определение обоснованности отнесения художественной абстракции к отправной точке знания конкретного в изобразительном искусстве.

#### Методы (Methods)

В исследовании применены методы теоретического анализа философской, психологической, искусствоведческой литературы по заявленной теме и произведений изобразительного искусства; систематизации материала.

#### Литературный обзор (Literature Review)

*Абстрактное* (часть целого, одностороннее, простое, неразвитое) в исторически-философской традиции, как правило, противопоставляется *конкретному* (от лат. *concrete* — сгущенный, сросшийся) — многостороннее, сложное, развитое, целостное.

«...Содержание мысли всегда выступает как нечто абстрактное по отношению к конкретному того объекта, который данная мысль отражает, не совпадая с ним в то же время полностью» [2, с. 7]. Эмпирико-сенсуалистическая интерпретация истолковывает «конкретное» в качестве исключительной прерогативы чувственного созерцания, а «абстрактное» сводит лишь к «абстрактно-всеобщему» (Гегель). По Гегелю, «конкретное» представляется как синоним диалектической взаимосвязи, расчлененной целостности; «абстрактным» же предстает не метафизический антагонизм «конкретного», а процесс движения самого «конкретного». Природу, общественные отношения Гегель рассматривал как инобытие, в определенной степени абстрактное, фиксированное нахождением отдельных ступеней, мгновений жизни всеобщего духа.

В истории философской науки до Гегеля «конкретное» обуславливалось чувственно данным многообразием единичных вещей (явлений), «абстрактное» — описанием исключительно продуктов мышления. Гегель первым ввел в философию эти категории, как и обнаружил закон «восхождения от абстрактного к конкретному». Гегель подчеркивает двойственную природу «абстрактного» [3]: это и могучее средство анализа конкретной действительности, и «непроницаемая ширма», загораживающая эту самую действительность [4, с. 42]. Гегель рассмотрел концепцию

«абстрактного» и «конкретного» в качестве разной степени содержания мышления, понимая его как спонтанную способность развития духа. При условии выработки «конкретного понятия», критического осмысления имеющихся абстракций, становления их предметом мышления возникает идеальное содержание, имманентное мышлению [4, с. 42].

Конкретность понятия схватывает «единство в многообразии» и «многообразие в единстве». Всеобщее выявляется как «конкретно-всеобщее», что «проникает собой и заключает в себе всё особенное» [цит. по: 2, с. 7]. Такой гегелевский подход к характеристике степени развития познавательного содержания посредством категорий «абстрактное» и «конкретное» объясняет их свойствами самой реальности (например, отношение почки и плода).

Следуя гегелевской трактовке, К. Маркс сходным образом характеризует собственно познавательную деятельность. Определяя метод политической экономии, он пишет: «Метод восхождения от абстрактного к конкретному есть лишь способ, при помощи которого мышление усваивает себе конкретное, воспроизводит его как духовно-конкретное. Однако это ни в коем случае не есть процесс возникновения самого конкретного. <...> Наиболее всеобщие абстракции возникают вообще только в условиях богатого, конкретного развития» [5, с. 727].

В философии марксизма носитель субъекта «конкретного» представлен материальной действительностью, миром чувственно данных вещей и явлений. Для предмета «конкретное» обнаруживается объективной согласованностью его сторон, назначенной находящейся в ее основании существенной закономерной зависимостью. Для самой действительности «абстрактное» выражается неполнотой каждого из ее фрагментов, так как рассматривается он «сам по себе», вне опосредующих его зависимостей. Знание абстрактное противопоставлено знанию конкретному, как обнаруживающее лишь одну сторону предмета в отрыве от других сторон. Если цель теоретического знания — воспроизвести чувственное многообразие, вычленив некие «абсолютные» логические связи, эти изолированные связи лишаются конкретности (и истинности). В научном теоретическом познании движение мысли направлено от чувственного многообразия «конкретного», устремляясь к неделимому всестороннему воссозданию объекта.

Итак, метод восхождения от абстрактного к конкретному — метод научного исследования, в следовании теоретической мысли сводящийся к «всё более полному всестороннему и целостному воспроизведению предмета» [6, с. 100]. Он описывает устремленность научно-познавательного процесса как движение от менее содержательного к более содержательному знанию. Его основой в естественных науках служат идеализированные объекты: например, молекулярно-кинетическая модель «идеального газа», система материальных точек в механике и др. Проявлением «абстрактного» являются суждения на житейском уровне, высшей формой «конкретного» выступает научная теория.

Философия рассматривает категорию «конкретное» в двух смыслах:

1. Реальность, подлежащая исследованию. Первоначальным движением пути восхождения выступает данное

в созерцании «конкретное» отдельных сторон и свойств объектов, постичь которые возможно лишь при рассмотрении их в качестве момента целого, определяемого спецификой его содержания. Специальное изучение вычлененных отдельных связей необходимо для получения общего абстрактного знания.

2. Степень и глубина отражения в теоретическом мышлении всей системы сущностных связей реальности. Конкретное мысленное в данном случае становится итогом исследования, формированием научного понятия об объекте. Синтезируя таким образом понятия в целостную систему, абстрактное движется по «восходящему» направлению к конкретному.

Абстрагирование — необходимое условие формирования разнообразных понятий, без него становится невозможно проникнуть вглубь предмета, раскрыть его сущность, выделить существенные признаки, всесторонне проанализировать их. При этом важным критерием научности абстрактных «продуктов» выступает практика.

Метод абстрагирования широко применяется в психологии как познание, мысленное вычленение одних и отвлечение от других элементов конкретного множества. С опорой на знаковое опосредование он дает возможность выявлять главные закономерные особенности и связи исследуемых объектов (явлений), предлагать в процессе изучения новые прогностические модели. Объекты абстрагирования могут быть представлены неделимыми образованиями, демонстрирующими непосредственное содержание мышления, такими как понятие, умозаключение, закон, научные структуры и т. п. Переход к абстрактным понятиям может осуществляться посредством абстракции *эмпирической* (сведением абстрактного лишь к чувственному) либо абстракции *реалистической* (отделение абстрактного от чувственного).

В зависимости от степени абстрагирования различают типы:

- примитивной чувственной абстракции, характерной для каждого процесса восприятия: отвлечение от одних качеств объекта, выделение других;
- обобщающей абстракции: выделением общего свойства для группы исследуемых объектов (широко применяется в математике);
- идеализации — замещением идеализированной схемой реального, эмпирически рассматриваемого явления (понятие «идеальный газ»);
- изолирующей абстракции — выделением содержания, на каком сосредоточено произвольное внимание;
- абстракции «актуальной бесконечности» — отвлечением от невозможной фиксации каждого элемента бесконечного множества в принципе;
- конструктивизации — «огрублением» границ реально существующих объектов, отходом от неопределенности.

Абстракции принято подразделять на виды и по целевому применению:

- формальная преследует цель выделить внешние свойства предмета, не существующие независимо, «сами по себе» (цвет, фактура);
- содержательная, с целью вычленения свойства предмета как объектов с присущей им относительной самостоятельностью (органическая клетка).

Необходимость абстракции продиктована ситуацией противоречия между спецификой «умственной» проблемы и конкретным бытием объекта. Это вызывает потребность использования человеком, например, неких геометрических форм при описании географических объектов.

Все типы абстракции в той или иной мере приемлемы в изобразительном искусстве, где взаимоотношения «абстрактного» и «конкретного» имеют свою специфику. Художественно-образная сущность абстрагирования в данном случае состоит в использовании творческого метода выявления внутренних свойств объектов, выделении скрытых явлений окружающей действительности с отражением их впоследствии в художественном произведении. «Процесс абстрагирования предполагает рассмотрение в объекте части признаков или свойств, а также комплексов признаков и свойств в подобных объектах. Совокупность осваиваемых признаков и будет абстракцией данного объекта или нескольких подобных объектов» [7, с. 81].

В определениях *абстрактного искусства* авторы отмечают его «непредметность», отказ от подробной детализации, отвлечение от конкретной реальности. Это — «искусство, которое не стремится представлять людей, животных или предметы в реальном мире, а передает смысл через предельно упрощенные или вымышленные формы» [8, с. 56]. Это «...искусство выражать сущность и качество, находясь в стороне от самого объекта» [9, с. 16]. Это «художественное направление, свободное от какого-то ни было репрезентативного, предметного воспроизведения реальности. Оно представляет, скорее, отвлеченные движения, формы, цвета, структуры и мотивы» (здесь и далее перевод наш. — Г. Л., А. С.) [10, с. 6]. Создание абстрактного произведения происходит либо предварительным обдумыванием идеи замысла будущей композиции, постепенным совершенствованием ее в процессе выполнения; либо воплощением внезапного озарения, нахлынувшего подсознательного чувства, откликом на какое-либо природное/общественное явление.

Творческая абстракция в изобразительном искусстве не должна быть поверхностной, спекулятивной. Процесс переработки формы реального объекта в абстрактную сложен для восприятия. Освоение понятий происходит аналогично специальным наукам: в философии или математике воззрения, формулы и закономерности, как правило, не возникают сами собой у большинства рядовых людей, далеких от мира науки. Более высокая степень сложности предполагает и более подготовленное восприятие, нежели восприятие конкретных «реальных» мыслей. Однако Ф. Стелла утверждает, что «абстрактная живопись должна быть такой же реальной, как и картины, созданные итальянцами XVI века» [10, с. 7].

### Результаты и обсуждения (Result and Discussions)

В процессе исследования выявлено, что подлинно ценным «абстрактным» произведениям необходимы следующие *сущностные признаки*: тематическая содержательность (наличие идеи), выразительность, эмоциональность, коммуникативность.

**Тематическая содержательность (наличие идеи).** С проблемой выбора темы, поиска идеи время от времени

сталкиваются и начинающие, и профессиональные художники. Форма проявления идеи в искусстве широко варьируется: она может быть выражена как специфическим визуальным эффектом, так и коммуникацией конкретного сообщения. Кроме формы, идея должна включать в себя содержание. В абстрактном произведении отсутствует фигуративность, предметность: основной визуальный акцент ставится на формальных качествах, поэтому содержание зачастую вторично.

Возникновение произведения искусства «из ничего» не подлежит объяснению: сознательно ли применяет художник «рычаги» стимулирования творческого процесса либо, напротив, дожидается внезапного озарения, поскольку художественная идея нередко появляется в самой обыденной ситуации. При любом «сценарии» создания произведения, для принятия инсайта нужны затраты энергии. «Случай помогает подготовленному уму» (Л. Пастер) [11, с. 16–17]. Тему следует отличать от источника, который выступает неким стимулом для идеи или изображения. Источники (природа, артефакты, культура) крайне разнообразны. К примеру, художник-авангардист В. Кандинский, определяя композицию в художественном произведении как «внутренне-целесообразное подчинение отдельных элементов и общего строения (конструкции) конкретной живописной цели» [12, с. 89], и само «мироздание» мыслил как «замкнутую космическую композицию», собранную «из бесконечно самостоятельных, также замкнутых в себе, последовательно уменьшающихся композиций» [12, с. 91–92].

Различны не только источники тем как отправные точки для создания абстрактного произведения, но и конкретные объекты художественного осмысления для выражения сущности геометрической абстракции. Для П. Мондриана, например, объект пластического образа — существующий реальный внешний мир, а для К. Малевича — сокровенный мир художника. Авторы принадлежали к одному стилевому направлению, но обнаруживали два разных типа мировоззрения. Позиция П. Мондриана основывалась на философии рационализма и дуализма: на признании разума основой познания, руководстве упорядоченной гармонией и константными законами универсума. На мировоззрение К. Малевича большое влияние оказали идеи субъективного идеализма: художественный образ — «ощущаемое материальное воплощение беспредметного хаоса внутреннего мира человека или микрокосма, который непознаваем» [13, с. 85–86].

**Выразительность, экспрессивность** (лат. expression — выражение, выявление). Абсолютная свобода и бесконечная выразительность — неотъемлемая данность природы абстрактного. Для абстракции характерны эмоциональные аллегории и опровержение господства однозначных, неоспоримых форм. Выражение может проявиться в экспрессивных, эпатажных сопоставлениях цветовых и световых пятен, линий, в мазках малярной кистью, в работе на неразглаженном холсте, в нанесении краски руками и др. [10].

В создании абстрактного, как и любого другого художественного произведения, освоение происходит в направлении от известного — к неизвестному. Художник-абстракционист,

способный к переживанию сильных чувств, обладающий богатым воображением для трансформации их в яркий визуальный образ, волен по-своему выражать личные конкретные чувства в абстрактной изобразительной форме, поскольку единственно верного пути просто не существует. Окончательный вариант вполне может оказаться неожиданным и для самого автора. Изображенные мотивы по-своему «чувствуются» и интерпретируются зрителем, при этом процесс восприятия художественной картины происходит одновременно, в отличие от развернутой во времени композиции в литературе, музыке, театральных постановках и кино.

Р. Арнхейм, известный своими трудами по психологии искусства, писал, что выразительность присуща любой форме (и цвету). «Не может быть такой модели, которая ничего не изображала бы» [14, с. 138]. Но, как отмечал автор, «концентрированное» выражение абстракций ценно при условии сохранения сенсорной связи с жизнью, позволяющей различить произведение искусства и научную диаграмму [14, с. 135]. Изображения некоторых абстракций не сводимы к простым геометрическим фигурам, они могут вызывать ассоциации и с органическими формами, и ни с чем конкретным [11, с. 173].

Абстрактная композиция в изобразительном искусстве должна выражать не только внутреннюю сущность объекта (явления), но также эмоциональное отношение к нему художника.

**Эмоциональность** (лат., фр. emotion — чувство, переживание). Авторские мысли должны быть захватывающими, эмоционально ярко проявленными, с «подсказками» для зрителя, визуальными намеками, свободой самовыражения (иногда с некоторыми сдерживающими факторами), с ожиданием сознательной реакции на восприятие. Показ гармонично связанных изобразительных элементов — инструментов для «чувствования» произведения, проникновения в мир собственного/зрительского подсознания без «привлечения» логического мышления.

Абстрактное искусство — абсолютно другой вид, интеллектуально более сложный, нежели искусство реалистичное. Продукт абстрактного искусства создается с целью передать неосознаемое, пробудить визуальный отклик у зрителя. Это некая «художественная линза» для обнаружения особых ощущений, интерактивной природы изобразительных средств «...в виде матрицы живописных форм, линий и цветов», мощной силы освобождения креативной составляющей человеческого мозга [9, с. 17–18].

Эмоциональность художника в соединении с его мироощущением, опытом прошлой жизни определяет творческий метод. Привлечь зрителя возможно либо гармоничной «красивой» композицией с позитивными ассоциациями, либо вызванной у него негативной реакцией на созерцание резких, дисгармоничных изображений, иногда даже шокирующих. Художник также может обдуманно манипулировать эмоциональным настроением зрителя, вызывая отклик искусственно, преследуя цель лишь достижения эффекта без внутренних переживаний.

**Коммуникативность** (лат. communication — под-сознательная связь, общение со зрителем). Абстрактные картины должны обладать коммуникативностью —



психофизиологическим визуальным общением со зрителями. Благодаря изображениям человек в жизни получает огромное количество информации. Коммуникация всегда выступала важнейшей задачей изобразительного искусства: рисуночные символы существовали задолго до того, как были придуманы буквы. В современных реалиях изображения с успехом выполняют роль языка международного.

В искусстве, как и в общении, художник что-то передает зрителю. При этом удачное решение наряду с визуальной убедительностью сообщает определенную мысль. Для целей коммуникации применимы любые средства. Выразить идею или чувство достаточно эффективно способны и чисто абстрактные линии, формы, и цветовые пятна. Абстракционисты пользовались универсальным языком формы — «концентрированным, ясным и логичным» [10, с. 21].

Осуществление коммуникации возможно также и посредством символического «указания» на идею либо тему. Рисунки символического характера несколько снижают художественную ценность произведения как носителя абстрактного искусства. Тем не менее такие примеры встречаются, в том числе абстракции с включением предметных либо декоративных компонентов, иллюзии пространственной глубины и др. Достижение успеха зависит от творческого воображения и изобретательности. Элементы изображения должны свободно размещаться в формате, «транслируя» зрителям авторские замыслы без избыточной визуальной стимуляции [11, с. 16].

Рассмотренные выше признаки, влияющие на становление «абстрактности» композиции, за основу движения используют «конкретное», объективно воспринимаемое. В процессе восхождения абстракционист создает (либо реконструирует) это «конкретное» так, чтобы оно выражало сущность объекта в не меньшей (а то и в большей) степени, нежели реалистическое изображение.

Применение различных изобразительных средств и, следовательно, различной степени абстрагирования от реальности позволяет условно разделить произведения абстрактного изобразительного искусства на типы:

- геометрический (редуцированный) — наиболее интеллектуальный вид, чистая форма абстракционизма: супрематизм (К. Малевич), неопластицизм (П. Мондриан). Основные изобразительные элементы — геометрические фигуры;

- «цветоносительный». Использование цвета для «отдаления» изображения от реальности (М. Ротко, К. Моне, Дж. Тернер). Минимум линий для разделения и ограничения составных частей композиции;

- «изгиболинейный» — применение ломаных линий, спиралей, переплетающихся узоров (В. Кандинский);

- лирический: плавная, «текущая» композиция (Дж. О'Кифф);

- минимализм — простота, отказ от каких-либо внешних связей и ассоциаций (Ф. Стелла);

- интуитивный (эмоциональный). Натуралистическая направленность, биоморфная (органическая) тенденция (Х. Миро), сюрреализм (С. Дали);

- экспрессионизм. «Чувствование» автором/зрителем самого акта творения (М. Ротко). Минимум геометрических форм;

- абстрактная «живопись действия» (англ. action abstract painting). Важна лишь чисто техническая сторона — нанесение красок необычным способом: широкими мазками (англ. gestural abstract painting) — Дж. Поллок, капанием краской (англ. drip painting) — В. де Кунинг и др. [9, с. 167–171].

Следует заметить, что в европейском авангардизме в первой половине XX в. существовало и так называемое *конкретное* искусство. Так определяли искусство материализации идеальных духовных начал с опорой на математические характеристики (преимущественно на гармоничных отношениях геометрических фигур), акцентированием коммуникации цвета и формы в композиции рисунка. Ни один из составляющих картину формальный пластический элемент не должен был обладать самостоятельным значением: картина прежде должна «созреть» в задумке художника (Т. ван Дусбург, К.-Х. Адлер, С. Делоне и др.). Здесь мы встречаемся не с абстрагированием чистой реальности, а, скорее, с материализацией идеальных духовных начал. Данное течение не имело сколько-нибудь значительного распространения и влияния на художественную жизнь общества. Также его неправомерно рассматривать как некую стадию, а тем более итог, в развитии абстракции.

### Заключение (Conclusions)

Итак, абстракция в изобразительном искусстве как особый вид искажения реальности подразумевает упрощение естественных форм до их основы, их сущности. Это понятие применяют по отношению к работам, где очевидные упрощения формы становятся средством создания конечного живописного эффекта. Степень абстракции может варьироваться, так как даже самый искусный художник не способен изобразить каждую деталь. Следовательно, любую картину можно в определенной степени считать абстракцией. Форма может быть абстрагирована самым неожиданным образом, что демонстрирует способность художника увидеть заложенные в ней потенциальные возможности за рамками ее буквального определения. Данная характеристика выявляет сущность абстрактного видения и мышления [13, с. 172]. «Изобразительный язык настолько специфичен, что позволяет любую, даже самую отвлеченную идею оформить в умоглядные образы, способные представить ее другим лишь в облике конкретных изображений» [7, с. 82]. Достижение уровня рационального отражения реальности обозначает интеграцию абстрактных пластических образов в систему символически связанных знаков.

Отнесение знания к категории «конкретное» либо «абстрактное» достаточно условно, возможно в процессе сопоставления знаний относительно единой реальности. Сама методика «восхождения» применима в полной мере только для исследования целостной, органично связанной системы. Изобразительное искусство — это особый вид отражения действительности, оно развивается по своим специфическим законам и нередко изображает мир иной реальности. Следовательно, необоснованно определять направление его продвижения в историческом контексте лишь как поступательное. Это движение многообразное и зачастую непредсказуемое.

Однако философские принципы возможно спроецировать на отдельные виды изобразительного искусства: при работе над сложной многофигурной композицией происходит конкретизация сюжета, ракурсов, цветового и тонового решения, учитывается окружение (время года, суток, характер освещения и т. п.). Здесь можно проследить восходящий от абстрактного «вектор» развития. Применительно же к орнаментальному искусству, направление тенденций развития может быть устремлено в противоположные стороны. При стилизации — абстрагировании от излишней детализации — происходит упрощение формы и структуры декоративного мотива [15]. Но при насыщении простых геометрических форм орнаментикой, наоборот, движение можно рассматривать как уточняющее, усложняющее и в конечном итоге конкретизирующее мотив. Упрощение формы отнюдь не означает «деградацию» восприятия или знания об объекте, напротив — это более глубокий уровень анализа и преобразования.

В искусстве появляются новомодные течения: *ташизм* (фр. *Tache* — пятно, живопись пятнами; Вольс, Ж. Дюбюффе), *унизм* (отказ от множественности форм, «лабораторная чистота»; В. М. Стржеминский) и др. Их рассмотрение в качестве единого восходящего развития безосновательно, это суть разные художественные манеры с разной степенью абстрагирования. К примеру, стиль *нео-гео* под-

разумевает изображение схем и графиков современного социума для демонстрации медийной гиперреальности как выплеск собственного подсознания (П. Хелли). Данному стилю долго не могли придумать название, были предложены оригинальные варианты, среди них: «постконцептуализм», «симуляционизм», «пост-абстрактная абстракция» и др.

Среди художников идут споры о том, как в процессе визуального экспериментирования с художественными материалами идея приобретает форму: безжизненны ли материалы до придания им формы творцом, либо окончательный вид заложен в них априори. Если акцентировать внимание только на технике абстрактного произведения, то воображение может несколько притупиться. Зачастую такие картины не претендуют на нечто большее, нежели просто живопись. Тем не менее подобное искусство побуждает зрителей заглядывать в некое воображаемое пространство, находящееся за пределами мира с узнаваемыми объектами. Поэтому художнику необходимо внимательно наблюдать за явлениями окружающего мира, анализировать работы мастеров-абстракционистов для активизации авторского «абстракционистского» потенциала, а также искать удачные траектории движения художественной мысли с учетом сущностных признаков, определяющих содержательность произведения.

#### Библиографический список

1. Горский Д. П. Абстракция // *Философский словарь* / под. ред. И. Т. Фролова. 7-е изд., перераб. и доп. М.: Республика, 2001. С. 7–8.
2. Швырев В. С. Абстрактное и конкретное // *Философский словарь* / под. ред. И. Т. Фролова. 7-е изд., перераб. и доп. М.: Республика, 2001. С. 6–7.
3. Гегель Г. В. Ф. *Энциклопедия философских наук*. Ч. 1. Логика // Соч.: в 14 т. М.; Л.: Гос. изд-во полит. лит., 1929. Т. 1. 437 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Кто мыслит абстрактно? / послесл. к ст. Э. В. Ильенкова // *Знание — сила*. 1973. № 10. С. 41–42.
5. Маркс К. Введение (из экономических рукописей 1857–1858 гг.) // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: в 30 т. 2-е изд. М.: Госполитиздат, 1958. Т. 12. С. 709–738.
6. Швырев В. С. Восхождение от абстрактного к конкретному // *Философский словарь* / редкол. С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-оглы, Л. Ф. Ильичев [и др.]. 2-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 100–101.
7. Береснева В. Я., Романова Н. В. Вопросы орнаментации ткани. М.: Легкая индустрия, 1977. 190 с.
8. Бохм-Дюшен М., Кук Дж. *Современное искусство* / пер. с англ. Т. Земцовой. М.: Премьера : Астрель : АСТ, 2001. 64 с.
9. Дагльдиан К. Т., Поливода Б. А. *Абстрактная композиция: основы теории и практические методы творчества в абстрактной живописи и скульптуре* : учеб. пособие для вузов. М.: Владос, 2018. 208 с.
10. Dietmar E. *Abstract Art*. Cologne : Taschen, 2019. 96 p.
11. Лауэр Д., Пентак С. *Основы дизайна* / пер. с англ. СПб.: Питер, 2014. 304 с.
12. Кандинский В. В. *Точка и линия на плоскости*. СПб.: Азбука-Классика, 2015. 240 с.
13. Ветрова И. Б. *Неформальная композиция: от образа к творчеству* : учеб. пособие. М.: Ижица, 2004. 174 с.
14. Арнхейм Р. *Искусство и визуальное восприятие* / сокр. пер. с англ. В. П. Шестакова. М.: Архитектура-С, 2012. 392 с.
15. Ланщикова Г. А., Скрипникова Е. В. Трансформация и стилизация в художественно-композиционном формообразовании // *Международ. науч.-исслед. журн.* 2016. № 8 (50), ч. 5. С. 48–50. DOI: <https://doi.org/10.18454/IRJ.2016.50.101>

#### References

- Arnheim R. (2012) *[Art and Visual Perception]*. Moscow, Arkhitektura-S Publ., 392 p. (in Russian)
- Beresneva V. Ya., Romanova N. V. (1977) *Voprosy ornamentatsii tkani [Issues of Fabric Ornatmentation]\**. Moscow, Legkaya industriya Publ., 190 p. (in Russian)
- Bohm-Duchen M., Cook J. (2001) *[Modern Art]*. Moscow, Prem'era Publ., Astrel' Publ., AST Publ., 64 p. (in Russian)

- Dagldiyan K. T., Polivoda B. A. (2018) *Abstraktnaya kompozitsiya: osnovy teorii i prakticheskiye metody tvorchestva v abstraktnoi zhivopisi i skul'pture* [Abstract Composition: Fundamentals of Theory and Practical Methods of Creativity in Abstract Painting and Sculpture]\*. Moscow, Vados Publ., 208 p. (in Russian)
- Dietmar E. (2019) *Abstract Art*. Cologne, Taschen Publ., 96 p. (in English)
- Gegel' G. V. F. (1929) Ehntsiklopediya filosofskikh nauk. Chast' 1. Logika [Encyclopaedia of the Philosophical Sciences. Science of Logic], *Collected Works*. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoi literatury Publ., vol. 1, 437 p. (in Russian)
- Gegel' G. V. F. (1973) Kto myslit abstraktno? [Who Thinks in the Abstract?]\*, *Znanie — sila [Knowledge is Power]\**, no. 10, pp. 41–42. (in Russian)
- Gorskii D. P. (2001) Abstraktsiya, *Frolova I. T. (ed.) Filosofskii slovar' [Philosophical Dictionary]*. 7th ed. Moscow, Respublika Publ., pp. 7–8. (in Russian)
- Kandinskii V. V. (2015) *Tochka i liniya na ploskosti [Point and Line on the Plane]*. Saint Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 240 p. (in Russian)
- Lanshchikova G. A., Skripnikova E. V. (2016) Transformatsiya i stilizatsiya v khudozhestvenno-kompozitsionnom formoobrazovanii [Transformation and Stylization in Artistic Compositional Form Creation], *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal [International Research Journal]*, no. 8 (50), part 5, pp. 48–50, doi: <https://doi.org/10.18454/IRJ.2016.50.101> (in Russian)
- Lauer D., Pentak S. (2014) *[Design Basics]*. Saint Petersburg, Piter Publ., 304 p. (in Russian)
- Marks K. (1958) Vvedeniye (iz ekonomicheskikh rukopisei 1857–1857 godov) [Introduction (From the Economic Manuscripts of 1857–1857)]\*, *Marks K., Ehngel's F. Works*. 2nd ed. Moscow, Gospolitizdat Publ., vol. 12, pp. 709–738. (in Russian)
- Shvyrev V. S. (2001) Abstraktnoe i konkretnoe, *Frolova I. T. (ed.) Filosofskii slovar' [Philosophical Dictionary]*. 7th ed. Moscow, Respublika Publ., pp. 6–7. (in Russian)
- Shvyrev V. S. (1989) Voskhozhdenie ot abstraktnogo k konkretnomu, *Averintsev S. S., Arab-ogly Eh. A., Il'ichev L. F. (eds) Filosofskii slovar' [Philosophical Dictionary]*. 2nd ed. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya Publ., pp. 100–101. (in Russian)
- Vetrova I. B. (2004) *Neformal'naya kompozitsiya: ot obraza k tvorchestvu [Informal Composition: From Image to Creativity]\**. Moscow, Izhitsa Publ., 174 p. (in Russian)

---

\* Перевод названий источников выполнен автором статьи / Translated by author of the article.