

УДК 130.2

**Бойко Л. А.,**  
кандидат философских наук, доцент,  
кафедра философии, теологии и религиоведения,  
Кубанский государственный университет

### **Философско-религиозные предпосылки становления абстрактного искусства**

**DOI: 10.33979/2587-7534-2024-2-101-111**

*Предметом данного исследования выступают философские и религиозные основания абстракционизма в изобразительном искусстве. Цель настоящей статьи состоит в анализе влияния философских взглядов А. Бергсона и религиозных практик на творчество основоположников абстрактного искусства. Учитывая сложность и неоднозначность темы статьи, был предпринят следующий методологический подход: анализировались не только художественные, но и теоретические труды самых заметных фигур абстракционизма: В. Кандинского, К. Малевича, П. Мондриана. Представлен теоретический обзор исследований, посвященных проблеме кризиса в искусстве и абстракционизму как реакции на него. В статье использовались методы интерпретации, герменевтики, компаративистский метод, который применялся для исследования мировоззренческих взглядов, зафиксированных в художественных и теоретических произведениях абстракционистов, семиотический метод, аксиологический метод – при анализе ценностей эпохи кризиса культуры начала XX века, в обработке исследовательской литературы применялся аналитический метод. В работе был задействован междисциплинарный подход, ориентирующий на изучение абстракционизма как многомерного явления. Научная новизна данного исследования заключается в том, что в статье впервые произведения вышеупомянутых художников рассматривались сквозь призму философии жизни и интуитивизма А. Бергсона, а также религиозно-духовных практик (шаманизм, даосизм, древнегреческая мифология, христианство и теософия), мотивы которых использовались художниками-абстракционистами в своих картинах. Был сделан вывод о том, что для абстрактного искусства характерно желание разрыва с художественной традицией, конфликт со временем, неприятие однозначности, стремление максимально выразить себя, культ творческого протеста, противоречия и эксперимента, что привело к формальному и концептуальному новаторству, формированию нового художественного сознания под воздействием данных философских и религиозных идей.*

**Ключевые слова:** абстракционизм; искусство; философия культуры; бергсонизм; иррационализм; интуитивизм; философия жизни; шаманизм.

**Boyko L. A.,**  
*Candidate of Philosophy, Docent,  
 Associate Professor of Department of Philosophy,  
 Theology and Religious Studies,  
 Kuban State University*

### **Philosophical and religious prerequisites for the formation of abstract art**

*The subject of this study is the philosophical and religious background of abstractionism in the visual arts. The purpose of this article is to analyze the influence of the philosophical views of A. Bergson and religious practices on the work of the founders of abstract. Given the complexity and ambiguity of the topic of the article, the following methodological approach was taken: not only artistic, but also theoretical works of the most prominent figures of abstractionism were analyzed: V. Kandinsky, K. Malevich, P. Mondrian. A theoretical review of studies on the problem of the crisis in art and abstractionism as a reaction to it is presented. The article used the methods of interpretation, hermeneutics, the comparative method, which was used to study the worldviews recorded in the artistic and theoretical works of abstractionists, the semiotic method, the axiological method in the analysis of the values of the cultural crisis of the early XX century, and the analytical method was used in the processing of research literature. The work involved an interdisciplinary approach that focuses on the study of abstractionism as a multidimensional phenomenon. The scientific novelty of this study lies in the fact that in the article for the first time the works of the above-mentioned artists were considered through the prism of the philosophy of life and intuitionism of A. Bergson, as well as religious and spiritual practices (shamanism, Taoism, ancient Greek mythology, Christianity and theosophy), elements of which were used by artists-abstractionists in their paintings. It was concluded that abstract art is characterized by the desire to break with artistic tradition, conflict with time, rejection of unambiguity, the desire to express oneself as much as possible, the cult of creative protest, contradiction and experiment, which led to formal and conceptual innovation, the formation of a new artistic consciousness under the influence of these philosophical and religious ideas.*

**Keywords:** *abstractionism; art; philosophy of culture; Bergsonianism; irrationalism; intuitionism; philosophy of life; shamanism.*

Кризис искусства в начале XX века породил множество эстетических теорий возможности прогресса в искусстве. С одной стороны, появились концепции, признающие, что «золотой век» искусства остался в прошлом, поэтому необходимо вернуться назад, к старому искусству, создавать реалистические произведения, а не заниматься экспериментами и «спекулятивным творчеством». Среди представителей подобных взглядов

можно отметить, например, советских художников С. Я. Адливанкина, А. М. Глускина, А. М. Нюренберга, М. С. Перуцкого, Н. Н. Попова и Г. Г. Рязского, входивших в Новое общество живописцев (НОЖ), функционировавшее в Москве в первой половине 20-х годов XX века [Северюхин, Лейкинд, 1992: 146-147]. Отметим, что еще Г. Гегель в рамках своей эстетической концепции предвосхитил подобные взгляды, упоминал о «конце искусства» в его романтической форме, рассматривал возрастание роли субъективного начала вполне закономерной особенностью искусства.

С другой стороны, появились теории, например, Гвидо Калоджеро, утверждавшие, что в будущем люди будут больше потреблять искусства, но меньше его производить, а дальнейшее развитие науки и техники приведет к угасанию искусства [Rieser, 1971: 23]. Наступление кризиса в художественной культуре отмечал и российский философ Н. А. Бердяев, однако он был более оптимистичен, преодоление подобного кризиса философ видел в изначальной свободе духовной жизни человека и важности творческого дерзновения [Бердяев, 1990: 4].

Существует и такая точка зрения, выразителем которой можно назвать английского философа и писателя Олдоса Хаксли, который настаивал на том, что никакого прогресса или регресса в искусстве не может быть, есть уровни искусства, рассчитанные на различные категории потребителей культурной продукции, иными словами, по его мнению, существуют только две категории читателей: одни читают только детективы (потребители продуктов массовой культуры), а другие – только философскую литературу (ценители произведений элитарной культуры) [Huxley, 1960: 78]. Но возможно и оригинальное соединение двух этих видов читательской установки, например, такое мы можем наблюдать в произведениях Ф.М. Достоевского.

Весьма дискуссионным оказался и вопрос о ценности искусства. Фрейдисты, как, например, Лоуренс Кьюби, считали, что бессмысленно приписывать искусству какое-то социальное значение, т.к. оно есть продукт иррациональной фантазии, никак не связанной с действительностью, биологические влечения участвуют в творческом создании художественных, культурных, социальных ценностей духа человеческого [Kubie, 1953 – 1954: 350]. Народ – это «бессмысленная толпа», движимая слепыми инстинктами, с несовершенной психикой, бессильная управлять своей природой, не способная разрешить извечный антагонизм между бессознательным влечением и разумом. Только критически мыслящие одиночки объявляются носителями прогресса и творческого начала.

Идея о взаимосвязи кризиса культуры и будущего искусства с проблемой «массового человека» и представителя «элиты» будет весьма популярна во многих философских и искусствоведческих работах XX века. Видный теоретик абстрактного экспрессионизма К. Гринберг в своей книге «Искусство и культура» утверждал, что во все времена существовало искусство новаторское, доступное «избранным», и ремесленническое искусство, рассчитанное для масс [Greenberg, 1965: 3-12]. В частности, автор рассматривал абстрактное искусство

как своего рода высшую ступень в развитии художественной культуры. Даже в самых абстрактных проявлениях искусство красноречиво, за формальными поисками всегда ощущаются эмоциональные глубины содержания.

Характеризуя кризисное состояние духовной культуры в начале XX века, следует отметить такие проблемы, как разочарование в действительности, страх перед будущим, чувство надвигающейся гибели культуры, кризис идеалов, оязычивание, обезбоживание мира, распространение атеистической мистики, переход от научного мышления к символике древних культов, к разнородным элементам мифологии, к синкретизму, отказ от традиций и рационалистических установок, поиск новых средств выражения действительности, противопоставление разума и души, – всё это привело к триумфу иррациональности, к огромному влиянию на культуру философии жизни и интуитивизма. Теоретики философии жизни не только обосновали роль витальных ценностей, теорию духовной эволюции человека, но и отстаивали идеал аристократической элитарной культуры творческих гениев.

Одним из ярких представителей философии жизни и интуитивизма был французский мыслитель Анри Бергсон, который также разделял элитарную концепцию творчества, полагая, что эволюция человечества возможна благодаря талантливым личностям, чьё творчество служит благу человечества. По А. Бергсону, на переживании реальности как жизненной активности основана свобода человека, его стремление к творчеству, философия действия. Способность к творчеству, а оно связано с иррациональной интуицией, есть только у избранных. Интуиция движется по ходу самой жизни, которую нельзя познать при помощи интеллекта, а только при помощи интуиции. От интеллекта к интуиции перейти невозможно. Благодаря интуиции может обнаруживаться реальность времени и длительность сознания, что даёт возможность осознать себя свободным существом. Интуиция зондирует сущность реальности, однако при этом в эстетической интуиции соединяются вещи, не связанные с повседневностью.

Основоположникам абстракционизма были близки идеи А. Бергсона, согласно которым интуиция познаёт мир как жизнь, как сверхсознание, а жизнь – это свободный и необратимый «жизненный порыв», постоянно обогащающееся действие, «несущийся поток», в свою очередь, человек – лишь его маленький фрагмент, то есть «жизненный порыв» состоит в потребности творчества, возможной при наличии свободы выбора и угасающей в условиях автоматизма жизни [Бергсон, 2001: 246, 255]. Для А. Бергсона творчество было непрерывным рождением нового, сущностью жизни, познаваемой только интуитивно. Он возвышал художественное творчество в ущерб науке и технике, которые, по его мнению, не способны дать абсолютное знание о мире, а лишь комбинируют старое.

Мыслителя очень интересовал вопрос о цвете, о том, как человек воспринимает цветовые оттенки, степень интенсивности белого, чёрного и серого цветов, его наработки были восприняты и развиты многими художниками-абстракционистами в их творчестве [Бергсон, 1992: 75]. Кроме

того, А. Бергсон утверждал, что вещей как таковых нет, есть лишь действие, а объекты можно представлять как дезинтегрирующие креативные жесты. Эта идея впоследствии была реализована в творчестве В. Кандинского, К. Малевича, П. Мондриана и других.

Бергсонизм стало одним из самых модных философских направлений XX века. Философские идеи А. Бергсона оказали влияние не только на формирование европейской философии первой половины XX века: экзистенциализма, персонализма, феноменологии (которая показала условия возможности восприятия, воображения, использовала понятия «интенция», «поля», «позиции», «горизонты», что привело к попыткам в живописи первой половины XX века изображать не сами предметы, а условия возможности их восприятия), философию А. Тойнби, П. Тейяра де Шардена, но и на развитие искусства данного периода, в особенности – на становление абстракционизма.

Революционизирующее воздействие философии А. Бергсона на искусство сохранялось несколько десятилетий. У. Джеймс называл философию А. Бергсона «благой вестью», «бегством из тёмной каморки на свежий воздух», отмечал, что А. Бергсон «опрокидывает» традиционное платоновское учение, называя интеллектуальное познание более поверхностным, «грубо неадекватным», неспособным раскрыть природу вещей [Джеймс, 1911: 138]. По словам У. Джеймса, А. Бергсон призывает «углубиться обратно в самый поток», то есть к ощущению, если вы хотите понять реальность, когда как подобный подход был негативно оценен платонизмом с его уверенностью, что только неизменяемое совершенно [Джеймс, 1911: 139]. Далее указывается, что в действительности существуют не созданные вещи (т.к. когда вещи созданы, то они уже мертвы), а вещи в процессе созидания, а в данный процесс привести может только «сила интуитивной симпатии к вещам» [Джеймс, 1911: 145].

Особое ощущение жизни, о котором писал А. Бергсон, принцип творческого релятивизма мира с наибольшей полнотой передал абстракционизм, который являлся порождением упоминавшегося ранее глубокого кризиса культуры. Если ранее художник приносил свои переживания и видение в произведения, но не ломал при этом «живые формы», не выходил за пределы возможностей человеческих чувств, то абстракционизм «снимает» эти ограничения и пытается создать новые культурные знаки XX века, новую парадигму, которую можно назвать словами немецкого философа Вальтера Бенямина, «путешествием наугад». В отличие от творцов предыдущих эпох, художники-абстракционисты, используя видимый мир, придают ему черты личного восприятия, порой имеющее совсем немного общего с изображаемым предметом, сознательно уходят от реального мира, подчиняя свое творчество подсознательному началу. Главным становится интеллектуальное осмысление содержания произведения, а не эстетическое наслаждение. Проблема красоты становится неактуальной, воспринимается как нечто устаревшее, банальное и «салонное». В связи с этим XX век даёт новые критерии эстетических ценностей и анализа произведений искусства.

Упорядоченность мира, вещей, унифицированные и лишённые индивидуальности люди парализуют сознание, повседневность страшит художников-абстракционистов. Отсюда желание не красоты, а силы выражения. Они сумели добиться минимальными средствами максимальной экспрессивности, порой за угловатыми наивными формами скрывались искренние чувства, свежесть ощущения и собственное восприятие мира. В этот период художники всё чаще вдохновлялись созданием новых комбинаций, подбором форм и красок из богатства природы, но не воспроизведением видимого мира. Они стремились передать свои переживания, чувства непосредственно, как в музыке, но при этом пользовались живописными средствами. Абстрактное искусство дало неограниченную свободу художнику.

Бен Хеллер, рассуждая об абстрактном экспрессионизме (предтечей которого нередко называют В. Кандинского) как о новом этапе развития живописи, предшественниками этого направления называл кубистов, «диких» художников (фовизм), художников, открывших примитивное искусство и придавших ему «религиозно-магическую силу» [Хеллер, 1962: 30]. Одним из достижений современной живописи исследователь называл чувство полной дозволенности, возможность ухода художника в самого себя, как средство самоанализа, ничем не ограниченное искажение действительности, независимость от ценностей общества. Иными словами, необходимо закрыть глаза, чтобы увидеть, отвернуться от мира, чтобы понять его. Искусство извлекает на свет то, что скрывается, непознанное или непризнанное внутри духовного мира человека или общества.

Так, художники-абстракционисты проявляли интерес к архаичным религиозным верованиям, особенно к шаманизму и его идее своеобразной трансгрессии из одного измерения в другое. Яркий пример – творчество В. В. Кандинского, который в своих работах неоднократно прибегает к мотивам шаманизма, а именно: вращению, вибрациям как средствам «ухода в картину». Чтобы передать экспрессию, ритм, для него важнее изображение, чем сюжет. Исследовательница П. Вейсс в произведениях Кандинского находит отголоски архаического искусства. Например, в работах художника от 1924 года используются образы круга, змеи, шамана, всадника; в работах 1925–1928-х годов наблюдается деление композиции в соответствии с языческими представлениями о Верхнем и Нижнем мирах [Weiss, 1995: 182]. Кроме того, в своих теоретических работах В. Кандинский использует выражения, заимствованные из шаманизма: «Великое Духовное», «душевные вибрации», «внутренний звук» [Кандинский, 2020]. Искусство даёт ему особый опыт путешествия в «другое измерение», освобождение от цивилизации. Полотна В. В. Кандинского, по его мысли, должны вызвать у зрителя ощущения подобно тем, что испытываются в момент удара в бубен шамана. Искусство становится своеобразным шифром, мифом, перефразируя Ф. Кафку, чьё литературное творчество сформировалось под влиянием философии А. Бергсона, «топором» для «замёрзшего озера внутри нас».

Уже в 1912 году В. Кандинский писал, что художник не может использовать только абстрактные формы из-за их неточности, т.к. это лишает многих возможностей, делает бедными средства выражения. В связи с этим одновременно с изучением древнейших шаманских практик у В. Кандинского появляется увлечение «золотым веком» Средневековья, которое приводит его к представлению о художнике как боговдохновлённом творце. В трактате «О духовном в искусстве» художник использует не только метафоры и цитаты из Библии, но и говорит о необходимости возврата искусства к древнейшему предназначению – быть опорой духовной жизни человека и связующим звеном с высшим миром, он призывает к созданию нового духовного, трансцендентального искусства. Мотивы православных фресок, священная геометрия православного канона использовались В. Кандинским во многих картинах, например, «Страшный суд» (1911 год), «Все святые» (1912 год), «Черные линии» (1913 год), «Квадраты с концентрическими кругами» (1913 год), «Жёлтое-красное-синее» (1925 год), «Несколько кругов» (1926 год), в которых он помещает фигуры или в священный треугольник, обозначающий Троицу, или в нимб, символизирующий внутреннее сияние святого в православной иконографии.

В. Кандинский, являясь основоположником беспредметной живописи, даёт определение нового духовного искусства, которое выражается в субъективной абстракции. Для него художественное творчество есть священнодействие, а «вопрос об искусстве лежит не в области формы, а в области художественного содержания». На наш взгляд, произведения В. Кандинского не соответствуют ни формалистскому, упрощённому подходу, который был выработан К. Гринбергом в середине XX века, ни ставшей традиционной в науке интерпретации ранних работ художника в духе примитивизма и теософии. Что касается последней, то в своих теоретических трудах В. Кандинский неоднократно подчёркивал, что отсутствует какая-либо связь его творчества с теософской традицией [Кандинский, 2020: 71].

Другой представитель абстракционизма – Казимир Малевич – полагал, что эпоха индивидуального восприятия закончилась, необходимо создавать формы массовой культуры. Он разрабатывает возможности цветоформ, на основе которых до сих пор строятся любые пространства, интерьеры, современная живопись. К. Малевич долгие годы интересовался даосизмом, много писал о нём, изучал сложные смысловые обозначения цвета и формы в даосизме. Белый цвет для древних китайцев – это Дао, бесконечное, безначальное, бесформенное, первообраз, это всё – и ничто. Чёрный цвет – максимальная концентрация света [Малевич, 2021: 163].

К. С. Малевич ради беспредметного, «вневременного» отказывается от изображения внешнего мира, делает цвет непредметным [Малевич, 2021: 490]. Если главным в эстетике И. Канта был вопрос: «Что красиво?», то «Чёрный квадрат» К. Малевича ставит вопрос: «Что составляет произведение искусства?». Картина «Чёрный квадрат» – первая геометрическая абстракция – символизировала конец старой изобразительной традиции. А. Н. Бенуа

критически относился к данной картине, отмечая, что это разрушение определённой системы ценностей и установление новой иерархии – преобладания форм над природой.

К. Малевич создаёт свою художественно-философскую систему – геометрический абстракционизм, полагая, что любая геометрическая фигура может стать «первоформой» и породить множество других. Вращение квадрата, например, даёт образование креста, а потом круга. Все жизненные ощущения возможно выразить через цвет, композицию, расположение элементов. Однако в творчестве К. Малевича сильны и европейские традиции искусства. В «Чёрном квадрате» (1915 год) он сохраняет традиционную форму картины: отсутствие цвета – чёрное – обрамляется белой рамой. Наблюдается явная параллель легендарного спора древнегреческих художников Зевксиса из Гераклеи и Паррасия из Эфеса, в котором победителем должен был стать тот, кто создаст картину, трудно отличимую от природы. Победил Паррасий, который написал чёрный занавес, а зрители попросили убрать его и показать полотно.

Помимо обращения к мотивам античного искусства и традициям даосизма, К. Малевич, создавая в 1933 году свой автопортрет, использует стиль эпохи Возрождения, стиль А. Дюрера. Данное произведение написано в канонах европейского религиозного искусства: испытывающий строгий взгляд Мастера, Творца, движение руки практически как на иконах и на картинах эпохи Возрождения. Кроме того, на художественных выставках К. Малевич составлял композицию из полотен «Чёрный квадрат», «Чёрный крест», «Чёрный круг» – супрематическую Троицу – по образцу алтаря.

В продолжении главной темы философии А. Бергсона – темы времени – К. Малевич, вдохновлённый бергсонизмом и даосизмом, разрабатывает идею времени, которое у него «все и ничто». Его абстракционистские картины словно выступают отражением идеи А. Бергсона об интуитивно познаваемом времени-качестве (в отличие от интеллектуально постигаемом времени-количестве), а также воплощают мысли А. Бергсона о чистой длительности, уходе от реалистичных пространственных форм, дискретности, погружении в себя.

Основой творчества художников-абстракционистов стали эксперименты над действительностью, над собой, эксперименты с формой, которая не зависимо от содержания может нести собственный эмоциональный и смысловой заряд. Экспериментируя над формой, художники искали новые подходы к новому содержанию. Нидерландский художник Пит Мондриан всю свою творческую жизнь искал себя, всегда был нацелен на формальный эксперимент. Когда привычные формы оказывались художественно малоэффективны, живописец раздвигал привычные изобразительные границы. Увлечение эзотерикой и теософскими идеями было характерно для П. Мондриана, считавшего, что цвет, линия и фигура в определённом сочетании и взаимодействии могут выражать абсолютную гармонию, взаимосвязь человека, природы, мира и вселенной на полотне, свою теорию он назвал неопластицизмом. Художник пытался создать свой идеальный мир,



основанный не на законе борьбы противоположностей, а по закону гармонии и полноты проявления всех начал [Mondrian, 1986]. Он использовал лишь элементарные абстрактные формы и пять основных цветов (красный, синий, черный, белый, желтый), чем попытался выразить индустриальный характер культуры XX века. Яркими примерами отражения подобных идей в его работах служат полотна: «Композиция II» (1920 год), «Таблица II» (1922 год), «Композиция II в красном, синем и желтом» (1929 год).

Представители абстракционизма в живописи искали до-культурные символы, сакральные знаки абсолютного начала, чтобы вернуть миру архаически-магическое единство. Это направление в искусстве стало отражением тех сдвигов, которые произошли в мировоззрении людей: «онтологический нигилизм», то есть отказ от признания существования объективного Абсолюта, отказ от ощущения того, что есть бытие, являющееся основанием жизни людей. Духовная жизнь художников-абстракционистов была лишена поступательной непрерывности; это «экстатические художники», подверженные мгновенным озарениям, для них главное – это новизна, в том числе и в форме произведения. Форма – это непосредственное и наиболее искреннее выражение духовного «строения» художника, его мироощущения.

Для В. Кандинского, К. Малевича, П. Мондриана художник – это «играющий музыкант». Они видели в абстракционизме высшую форму реализации основного назначения искусства: выражение Духовного и возвышения к нему зрителя посредством интуиции. По учению А. Бергсона, наш логический интеллект приспособился к оперированию предметами физического мира, но оказался несовершенным орудием для проникновения в самую суть бытия. Познание должно отталкиваться не от данных интеллекта, а от непосредственной интуиции. Подчеркиваемая А. Бергсоном важность иррационального познания мира нашла отражение в творчестве рассматриваемых нами основоположников абстрактного искусства. Замысловатое сочетание элементов философии А. Бергсона, а также архаических религиозных практик и средневекового христианского искусства, как у В. Кандинского, западных и восточных эстетических традиций, как у К. Малевича, эзотерики и теософии, как у П. Мондриана, стали основанием для трансформации визуальной культуры и формирования абстракционизма как одного из самых заметных направлений в искусстве XX века.

Следует отметить, что абстрактные мотивы в живописи характерны не только для представителей данного направления в искусстве. Большинство исследователей, в частности и В. Кандинский, склонны полагать, что в творчестве прерафаэлитов и символистов Г. Россетти, Д. Берн-Джонса есть уже первые абстракционистские образы [Кандинский, 2020: 33], а в творениях А. Матисса и П. Пикассо проявляется стремление к абстрактному и нереалистическому.

Абстракционисты демонстрировали как можно по-новому жить в искусстве, искали «другой язык» в творчестве для новых условий существования цивилизации, пытались вырваться вперед, дать яркие образцы

нового искусства, обозначить полюса современной жизни, современного мышления. Раскрепощённый характер их живописи, отсутствие стройной логики построения композиции, безграничный простор, движение, динамизм, огромный интерес к возможностям цвета, когда каждый цветовой оттенок порой сливался в колористическое целое, – не нарушают восприятия картин, а усиливают впечатление зрителей. Творчество абстракционистов можно назвать бескомпромиссным, неортодоксальным и новаторским в изобразительном искусстве. Слова Ф. Кафки о том, что искусство – это зеркало, которое иной раз «уходит вперёд», как спешащие часы [Кафка, 2007], в полной мере можно отнести к абстрактному искусству, которое во многом предопределило современные формы искусства, поставило новые акценты во взаимодействии искусства с обществом, освободило художественное сознание. Бергсонизм и абстракционизм нанесли удар по «бескрылому», «плоскостному» позитивистско-натуралистическому сознанию. Изобразительное искусство стало говорить на языке современной философии, бросив вызов человеку, апеллируя к самым чувствительным точкам его сознания.

Таким образом, рассмотрение произведений художников-абстракционистов позволяет определить своеобразие их творчества на фоне философских и художественных тенденций того времени. Если классическое искусство отражало гармоничный мир, то для абстрактного искусства свойственна переоценка ценностей, для него действительна лишь относительность, нет единственной концепции красоты и истины. Стремление зафиксировать бесконечное многообразие мира, отказ от изображения живых форм, превращение творчества в игру, попытка поднять индивидуальное сознание над действительностью, а искусство – над жизнью, создают духовную атмосферу тех лет. Как и идеи А. Бергсона, творчество художников-абстракционистов по-прежнему современно. По сегодняшний день абстракционизм является предметом оживлённых дискуссий, это большой художественный эксперимент, искусство, не имеющее ярко выраженной смысловой предметности: произведение не равно предмету, который оно изображает. Оригинальный стиль художников, соединивший в себе философские воззрения А. Бергсона, мистические практики шаманизма, даосизма и теософии, античную мифологию и традиции христианского религиозного искусства, стал образцом для подражания, модной «креатурой». Эстетические эксперименты абстрактного искусства не только дают новую картину мира, требующую философского осмысления, но выступают средством коммуникации и интеллектуальной провокации. Живопись становится способом философствования, спонтанного выражения внутреннего мира, новых мироощущений человека. Художественная деятельность абстракционистов соединяет интуитивный опыт, абсолютную творческую свободу, эстетическое мироощущение и индивидуальное самовыражение как протест против всего, что утвердилось в искусстве.

### **Список литературы**

Бергсон, 1992 – *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: «Московский Клуб», 1992. С. 50–159.

Бергсон, 2001 – *Бергсон А.* Творческая эволюция / пер. с фр. В. Флеровой. М.: ТЕРРА. Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. 384 с.

Бердяев, 1990 – *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. М.: СП Интерпринт. 1990. 48 с.

Джеймс, 1911 – *Джеймс У.* Вселенная с плюралистической точки зрения / пер. с англ. Б. Осипова и О. Румера; под ред. Г. Г. Шпета. М.: Космос, 1911. 235 с.

Кандинский, 2020 – *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве. М.: Эксмо-Пресс. 2020. 160 с.

Кафка, 2007 – *Кафка Ф.* Афоризмы. Письмо к отцу. Письма (сборник). М.: АСТ. 2007. 416 с.

Малевич, 2021 – *Малевич К. С.* Супрематизм. Мир как беспредметность. М.: Книговек, 2021. 528 с.

Северюхин, Лейкинд, 1992 – *Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). Спб.: Изд-во Чернышева, 1992. 400 с.

Хеллер, 1962 – *Хеллер Б.* Корни абстрактного экспрессионизма // Америка. 1962. № 74. С. 27–35.

Greenberg, 1965 – *Greenberg Cl.* Art and Culture: Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1965. 276 p.

Huxley, 1960 – *Huxley A.* On Art and Artists. N.Y.; L.: Harper & Brothers, 1960. 320 p.

Kubie, 1953 – 1954 – *Kubie L.* The Forgotten Man in Education // Harvard Alumni Bulletin. 1953 – 1954. LVI: 8. Pp. 349–353.

Mondrian, 1986 – *Mondrian P.* The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian. Boston: G.K. Hall, 1986. 414 p.

Rieser, 1971 – *Rieser M.* The Aesthetics of Guido Calogero // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1971. Vol. 30, № 1. С. 19–26.

Weiss, 1995 – *Weiss P.* Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman. New Haven: Yale University Press, 1995. 291 p.