

II. Соціальна філософія

УДК 75.03+130.2

Риморенко Т. Ю.

*Викладач кафедри образотворчого и декоративно-прикладного мистецтва
Республіканського вищого навчального закладу «Кримський інженерно-
педагогічний університет» (м. Сімферополь)*

МИСТЕЦТВО ДВАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКИХ ТЕЧІЙ

Аналізується мистецтво двадцятого століття в контексті ідеалістичних і суб'єктивістських теорій, які набули поширення у філософії.

Ключові слова: *мистецтво, абстрактний живопис, культура, концептуальність у мистецтві, філософія, світогляд, стиль, тенденції.*

Велике бачиться на відстані, говорить народна мудрість. Двадцять перше століття входить до свого другого десятиліття, в мистецтві вже можливо говорити про нові тенденції, і про те, що дало нам попереднє ХХ століття. У кінці дев'ятнадцятого століття в мистецтві став згасати інтерес до психологічного типу, до діалектики характеру. Імпресіонізм у живопису та літературі приніс з собою нові способи зображення людської індивідуальності, коли цілісність характеру розмита музикою настроїв, захована в підтексті, стиснута в одній деталі.

Мета даної статті проаналізувати багатозаровість художніх течій, які з'явилися у двадцятому столітті, для того, щоб краще розуміти нові тенденції в сучасному художньому середовищі. Адже, кожен стиль набуває нове розуміння і застосування по витиканню часу.

Актуальність цієї теми полягає у тому, що мистецтво двадцятого століття необхідно розглядати у контексті ідеалістичних і суб'єктивістських теорій, які набули поширення у філософії. Філософія мистецтва дає більш повне розуміння цих напрямків.

З хронологічним початком ХХ століття приблизно збігається початок цілої серії переворотів у стилістиці пластичних мистецтв, які докорінно

змінюють традиційні методи цих мистецтв. Традиційні — тобто ті, які йдуть від епохи Ренесансу. Може здатися, що у ХХ столітті європейське мистецтво повертається доренесансних принципів. Це враження оманливе: виникає щось зовсім відмінне від давніх епох, хоча певні риси попередніх стилів засвоюються сучасною художньою свідомістю, схильною до історизму, і до еkleктики. Нове мистецтво користується накопиченим художнім багажем, шукаючи опору в історії для свого нового, безпрецедентного світогляду.

Але в одному новітнє мистецтво дійсно зближується з до ренесансним у тій же мірі, в якій відходить від ренесансного і після ренесансного. У останньому художник — передусім „созерцающее” око. Це не означає, що він пасивне дзеркало. Пристрасті і роздуми, любов і обурення, уся повнота власної індивідуальності художника-творця виражаються так, і тому ці почуття здатні відобразитися через об'єктивне свідчення зору. Око — незаперечний контроль, кордон, охоронець істини. «Все інше — література». Ось цим «іншим», цієї «літературою» повниться новітнє європейське мистецтво. Художник ХХ століття — вже не «око» в ренесансному розумінні; прямі свідчення зору беруть участь у його роботі лише як один з компонентів. Відбитки побаченого, звуки, думки, емоції, спогади, асоціації утворюють єдиний силовий натиск. Те, що цей натиск матеріалізується у вигляді полотна, покритого фарбами і, отже, сприймається не інакше як зором, вселяє уявлення про мистецтво, як і раніше, цілком зорове, але тут відбувається мимовільна підміна понять. Воно зримає, але не зорове, не тільки зорове, — у роботі художника домінанта оптичного сприйняття поступається місцем сплаву різних імпульсів [1, с. 6–7].

Можна уявити собі кілька гіпотетичних відповідей на питання: для чого ж образотворче мистецтво зреклося надійних заповідей Відродження? Ці зміни відбулися в ім'я більшої активності художника і свободи висловити те, що він хоче, заради вичленування власне пластичних цінностей і пошуків, їх же безпосереднього впливу на естетичне почуття. Це відбувалося в силу спалаху інтересу до інших, не ренесансних художніх традицій. І нарешті, просто в пошуках нового, ще не випробуваного, оскільки колишні методи себе вичерпали.

Сучасна дійсність спонукала не довіряти видимості: зовнішній вигляд речей — не стільки виявлення внутрішньої сутності, скільки її приховування, маска. Що 'зовнішність оманлива', ще ніколи не здавалося настільки безсумнівним. Найбільше це природно відносилось до головного об'єкту мистецтва — людині. «Ми — істоти

незримі», — сказав Метерлінк. Внутрішній світ особистості, все більш ускладнюючись, диференціюючись і одночасно відчужуючись від суспільного цілого, все менш знаходив собі адекватне вираження в зовнішніх проявах — у виконанні громадських функцій, в предметних обставинах, в міжіндивідуальних зв'язках. На все явне лягає тінь недійсності, а справжній зміст особистості — дар, і йому загрожує розчинення в напливі неправдивостей [1, с. 8].

Звичайно не в XX столітті почався процес «пошуків себе» за допомогою самоаналізу. Його джерела дуже давні (заклик «пізнати самого себе» походить ще від Сократа). Ця ідея в XVI — XVII ст. стає предметом медитацій мислителів (Монтень, Паскаль, Ларошфуко). У кінці XVII в. і потім на протязі усього XIX процес цей відбувається в мистецтві. З настанням XX століття саморефлексія досягає великої напруженості, проявляючи тенденцію зосереджуватися на «прихованому», «неявному». Прагнучи намацати потаємні шари, що лежать під покривом культури і самого розуму [1, с. 10].

Криза ідеалів і в мистецтві зроби́ть непоправні руйнування, породжуючи на світ потворні фантоми «дегуманізованої свідомості». Але, з іншого боку, цією кризою буде дано поштовх розвитку мистецтва до «відкритості», до розмивання замкнутих кордонів жанру, твору, характеру, мовних форм і т.д. Закріплені традицією образні значення, зрушені з звичних місць, прийдуть у рух, випереджаючи можливість нових творчих відкриттів і переворотів.

У цей час за кордоном фрейдизм нерідко оцінюється як каталізатор сучасного мистецтва. Йому приписується наукове обґрунтування нового, більш істинного уявлення про природу людини, і в силу цього він впливає на зміст, форму і творчий метод модернізму у всіх видах мистецтва. Мистецтво Фрейд вважав єдиною областю суспільного життя, де людство може якою мірою задовольнити свої прояви, які в житті засуджуються мораллю і законом. Заперечуючи теорію «мистецтва для мистецтва», Фрейд відвів естетичній сфері роль своєрідної віддушини для низинних і порочних бажань і почуттів. «Мистецтво майже завжди нешкідливо і благородне, воно не прагне бути нічим іншим, окрім як ілюзією. воно ніколи не прагне втручатися у сферу дійсності», — писав Фрейд [2, с. 13–14]. Виникнення кубізму невіддільне від творчих експериментів Пабло Пікассо (1881–1973) і Жоржа Брака (1882–1963) на рубежі 1907–1908 років. Першим твором кубістичного циклу у творчості Пікассо з'явилися його «Авіньйонські дівичі» (1907). У ньому легко прогля-

дається порушення контакту з реальністю, про що свідчить «зняття» повітряного середовища. Простір передається геометрично жорстко, чуттєво — емоційне сприйняття природи майже втрачено. Проте ж не втрачають ще визначеності контурів фігури жінок, які притиснуті до площини картини, роздробленою на більш дрібні геометричні плани блакитного, синього та коричневого кольорів [3, с. 18–19]. У живопису Пікассо, в окремих його створеннях і загальній еволюції його мистецтва, що складається з несумісних один з одним періодів, у його погляді на природу і людину панує — ще більше, ніж у мистецтві бароко, — принцип додатковості. Художник глибоко зрозумів і відчув цей принцип ще до того, як його сформулював, додавши йому найсучасніший і самий широкий — між іншим, і естетичний зміст.

Чим же характеризувався цей напрямок? Насамперед слід зазначити, що кубісти істотно звузили задачу відтворення почуттєво наявного світу. Їхня творчість ґрунтується на розкладанні зображення предмета на площини і комбінування цими площинами. Вони відмовилися від передачі дійсності за допомогою лінійної перспективи і кольоровоповітряного середовища і намагалися показати простір шляхом чергування площин. Вони вважали, що так називаний аналітичний шлях збагнення реальності дозволить глибше і повніше розкрити суть явищ. Художники нерідко прибігали до одночасного відтворення предмета з декількох точок зору.

На відміну від імпресіоністів і пост імпресіоністів родоначальники кубізму прагнули здійснити свої творчі цілі за допомогою тонального пророблення обсягів чи площин, на які дробиться предмет, істотно обмеживши можливості кольору, що усе менше цікавив їх. Колір свідомо переборювався і виганявся з живопису, що вражав аскетизмом палітри. Колірний лад у ряді картин в основному зводився до тональної градації охри, сірих, чорних і коричневих тонів. Полотнини кубістів представляли собою зіставлення різних геометризованих поверхонь і площин при дуже віддаленій подібності з реальним прообразом. Вони думали, що художня форма не повинна спиратися на життєву аналогію, на реальні елементи явищ.

Абстрактний почерк кубізму підтверджується дослідниками. Це відзначає, зокрема, відомий на Заході теоретик абстракціонізму Мішель Сейфор. «Художники-кубісти, — пише він, — починаючи з 1909 року зруйнували предмет і заново реконструювали його, вільно імпровізуючи засобами живопису незалежно від об'єктивної реальності. Вони

тим самим відкрили непотрібність предмета і фактично стали першими представниками абстрактного живопису» [4, с.16].

Франція, що задавала спочатку основний тон у розвитку модернізму й у його становленні, не залишилася самотньою. Футуризм, що склався майже в ті ж роки нашого століття, що і кубізм, зародився в Італії і був явищем в основному італійським. Теоретик поет Т. Марінеті (1876–1944), що опублікував у Парижі перший маніфест футуризму, художники У. Бочоні (1882–1916), К. Кара (1881–1966), Д. Бала (1871–1958), Д. Северіні (1883–1966), Л. Русоло (1885–1947) [3, с.26].

Футуристи думали, що величезний технічний прогрес, що змінив життя суспільства, — достатня підстава для скинення всіх традиційних принципів творчості. Саме на спробах зв'язати мистецтво з наукою і технічним розвитком будувалися побудови цих художників.

Особливості футуристичного трактування зображуваних явищ зводились до того, що останні відтворювалися як би одночасно пронизуючими один одного в просторі. Деякі футуристи, наприклад Бочоні, відмовившись від вертикалей і горизонталей, стали використовувати «лінію-силу», нібито здатну виразити енергію. «Лінія-сила» породжує «форму-силу» і «колір-силу». Футуристи заперечували реалістичні аспекти художньої форми. Проте, усі футуристи були солідарні в одному: бажаючи удосконалити кубізм, якому в докір ставили надмірний реалізм і навіть академізм, вони намагалися підкреслити чільне значення динаміки. Це зв'язувалося з поняттями одночасності (так називаний симультанізм) і простору, у якому рухаються і переміщуються фізичні тіла. Футуристи прагнули, за їхніми словами, як би помістити глядача в центр картини, щоб він міг краще відчутти нову концепцію руху і простору [3, с.29–30]. **Футуристи сподівалися відтворити у мистецтві фізичні явища природи — звук, швидкість, електрику, енергію.** Думаючи, що художник повинний позбутися від застійних і побитих тем, щоб прищепити людям смак до сприйняття нових рис життя, розкрити живу зацікавленість людини в розвитку техніки, вони затверджували, що тільки їхня творчість може відобразити пульс сучасного життя. Прагнення відтворити фізичні і механічні процеси привело їх на грань абстрактної творчості [3, с.32].

Але все-таки досвід кубізму та футуризму не був суто негативним — він залишився в історії мистецтва важливою, переломною віхою і естетично значущим явищем. Він на свій лад розкріпачив художню свідомість, показавши, що, в принципі, для живопису не замовлені інші

шляхи, крім ренесансного, що в мистецтві можливі поєднання, з'єднання в часі і просторі явищ, які поєднуються в пам'яті і в уяві. Для кубізму не виключена можливість нової семантики за допомогою специфічної організації елементів, якими пластичні мистецтва користувалися з давнини віків, — ліній, обсягів, кольору, світла і тіні. Ці елементи були абстраговані від предмета на зразок того, як хімічно чисті речовини штучно виділялися з природних сполук, і піддалися пильній увазі до їх іманентних властивостей. Вертикаль дає відчуття спокою; овал більш динамічний, ніж коло; розімкнуті фігури більш «подієві», ніж замкнуті; округлі форми римуються з гострими; кілька точок і рисок можна розташувати на площині так, що вони дадуть враження врівноваженості, а можна розташувати їх «конфліктно» і т. д.

Разом з тим виявилось, що поза предметним контекстом вони занадто багато втрачали в емоційній визначеності, силі і сполученості, тобто в людській значимості. І виходить, назрівало повернення до фігуративності, вже не колишньої, а зміненої відповідно з новою «граматикою». Власне, кубізм ніколи цілком не поривав з фігуративністю і в своїй внутрішній еволюції ставав фігуративним все більш — цю еволюцію виконали і Пікассо, і Брак, і Леже. Однак безпредметний живопис розвивався вже поза кубізму, навіть в опозиції до нього, як тупикове відгалуження розпочатих ним реформ живописної мови.

У атмосфері загальної незадоволеності і непевності в завтрашньому дні в Німеччині на початку нашого сторіччя зароджується експресіонізм — одне з найбільш суперечливих явищ європейського мистецтва. У ньому виразилася висока пристрасність протесту художника і його глибоке хвилювання, спрямованість до актуальних проблем сучасності. Уже влітку 1905 року у Дрездені склалася група «Міст». Ініціатором створення цього угруповання художників, творча діяльність яких на початку наступного десятиліття була визначена як мистецтво експресіонізму, був Ернст Людвіг Кірхнер (1880–1938) [3, с.34]. Тема часу, втраченої людини, що приречена жити без минулого, без сьогодення і без майбутнього відбивається у філософії К'єркегора (1813–1855).

Для експресіонізму — самовираження особистості було прямою метою. На відміну від кубізму експресіонізм і не намагався внести формальну систему, навпроти цей напрямок обтяжувало до спонтанного сплеску внутрішнього життя. Система принципово відкидалася, всі надавалося інтуїції художника. Оголене почуття повинно безпосередньо йти від душі до душі; картина — лише міст, по якому воно передається. З

усіх першоелементів живопису колір — сама емоційна стихія — мав для експресіоністів (як і для фовістів) найбільше значення. Фігуративність в більшості зберігалася, вона-то і була справжнім «мостом», завдяки якому переживання художника дійсно могли бути передані сприймаючому індивіду — глядачеві. Уявне зіставлення оптичного образу предмета з його деформованим образом на картині, реального кольору предмета з кольором його на картині давало глядачеві провідну нитку: слідуючи їй, він міг приблизно вловити «логіку» деформацій і піти за художником в лабіринти його душі [3, с. 25–26].

Як це взагалі буває, найсильніші художники стоять як би трохи в стороні від течій і напрямів, сприймають вихідні від них флюїди, але йдуть своїм шляхом, не стаючи адептами якої б то не було художньої доктрини. Ми зустрічаємо в картинах М. Шагала в різних варіантах і поєднаннях мотиви, які повторюються. Істоти і предмети розташовуються по відношенню один до одного не тільки поза просторових законів, але і всупереч їм; ніколи не можна сказати, де що знаходиться — ближче, далі, вище, нижче. Усім стросем картини заперечується простір як такий, затверджується простір як душевне поле, де немає ні верху, ні низу, ні земного тяжіння.

Необ'єктивізм — так називали течію, що слідувала за експресіонізмом після першої світової війни. У самому найменуванні зафіксовано відхід від суб'єктивності самовираження, новий похід до об'єкту. Але мова про те, що перебуває» поза «ведеться мовою, створеною ранніми експресіоністами, які говорили головним чином про те, що «всередині». Деформації, гіперболи, метафори, перебільшена експресія, вільний обіг з простором, невіддільність законам візуального сприйняття — все це, так би мовити, береться на озброєння, і в цьому полягає новий підхід до реальності. Якщо, наприклад, фігура, яка кричить на мосту в знаменитій композиції Мунка (який був одним з прямих родоначальників експресіонізму) — символічний образ крик самотньої душі, то «Поранений солдат» Дікса — це і є поранений солдат, жертва реальної війни, а не проекція особистості художника [3, с. 41]. У творчості експресіоністів однією з найбільш важливих і значних була тема людських страждань, самотності людини в суспільстві, його соціальної невлаштованості. Підняті ними проблеми багато в чому перегукувалися з філософією екзистенціалізму, з її одвічною проблемою загубленості людини, його занедбаності у величезному і ворожому світі. Відрив мистецтва від реальності досягає своєї найвищої точки в абстракт-

ціонізмі. Відмова від зображення життя неминуче спричинила за собою відмову від ідейного змісту і руйнування образної форми. М. Сейфор таким чином визначає цей напрямок: «Я називаю абстрактним мистецтвом усіляке мистецтво, яке не містить ніякого нагадування, жодного уявлення про реальність, незалежно від того, чи була ця реальність і чи була вона вихідним пунктом творчості художника» [3, с. 43].

Не задовольняючись технікою гладкої поверхні живопису, яка нібито не здатна передати підвищену експресивність, інші абстракціоністи ніби змагаються між собою в тому, кому вдасться досягти в картині більш великої рельєфності. Поруч з маслом і сухими барвниками у хід йдуть пісок, галька, смола, цемент, скло, каміння, що надавало картині і горбисту поверхню і солідну вагу -десятки кілограмів. За зауваженням одного зарубіжного критика, твори художників цього напрямку дуже нагадують згустки матерії, подібні хвилям затверділої лави. І сьогодні у творчій одержимості абстракціоністи виявляють підвищену активність в привнесення в мистецтво нехудожніх засобів.

Аргументація на захист цього руху в культурі не нова: вона вся заснована на відмові від зображення реальної дійсності, що розглядається як доля обмежених і примітивних форм творчості. Фігуративне мистецтво в очах абстракціоніста як би створює другий світ, що не має цінності вже тому, що первинний, реальний, світ — незначна ілюзія. Тому вихід безпредметного мистецтва за межі видимого світу в область деякої «чистої реальності» розглядається як свого роду панацея від банальності, що нібито супроводжує фігуративний живопис, обмежений рамками зовнішнього буття. На противагу їй абстракціонізм претендує на глибоке осмислення реальності, відкриття її основних, прихованих від очей, невидимих пластів, незалежних від візуального сприйняття світу [3, с. 62–64]

Сюрреалізм у перекладі означає «зверх реалізм» (від французького «sur»-«зверх»), хоча деякі сюрреалісти вважають, що правильніше було б визначити його як супернатуралізм (зверхнатуралізм). Друге визначення, зауважимо до речі, повніше відображає особливості почерку ряду його представників. Деяких прихильників цієї течії термін «сюрреалізм» не задовольняє тим, що недостатньо розкриває містичний характер цього мистецтва, яке відтворює, на їх думку, не те, що знаходиться «зверх» реальністю, а те, що лежить за нею. Концепція сюрреалістичної творчості ввібрала багато нюансів ідеалістичних, суб'єктивістських теорій, які набули поширення в філософії кінця XIX — початку XX століть, зокрема інтуїтивізм Анрі Бергсона (1859–1941). У гносеологічній кон-

цепції цього філософа інтуїція представлена, як спонтанне проникнення у суть, основу близьких до істинних уявлень про речі. У кінцевому рахунку, по Бергсону, пізнати речі неможливо. Але в момент інтуїтивного осяяння можливе проникнення в їх суть. Бергсон фактично зводив нанівещь роль мислення в пізнанні сутності явищ, оскільки за допомогою раціонального, нібито, можна лише чисто зовні фіксувати навколишню дійсність, що, звичайно, не має нічого спільного з істинним знанням [3, с. 66–67].

Новий рух очолив французький поет Андре Бретон (1896–1966) у співробітництві з художниками Хансом Арпом і Максом Ернстом (1891–1976) і поетами Полем Елюаром і Бенжаміном Перів у 1924 році Бретон видав у Парижі «Перший маніфест сюрреалізму», що проголосив це мистецтво як самостійний напрямок і ставши теоретичним обґрунтуванням цього плину. Другий маніфест сюрреалізму, виданий у 1929 році, носив скоріше соціально-політичний, ніж естетичний характер. Третій маніфест був опублікований пізніше, у середині 30-х років, лише фрагментарно. До цього часу в середовищі сюрреалістів збільшився розкол, викликаний внутрішньою суперечливістю течій.

А. Бретон визначав сюрреалістичну творчість як форму вільного вираження людського духу при відсутності усяких моральних і естетичних обмежень. Він у такий спосіб формулював у першому маніфесті сутність цього напрямку. «Сюрреалізм — це чистий психічний автоматизм, за допомогою якого передбачається виразити в усній чи письмовій формі чи будь-яким іншим шляхом справжній рух думки. Це — диктування думки, вільної від усякого контролю розуму і її незалежність від естетичних і моральних розумінь. Сюрреалізм ґрунтується на вірі у вищу реальність визначених форм асоціацій, дотепер не прийнятих до уваги, у всесилля сновидінь, у незацікавлену гру мислення. Він прагне остаточно знищити всі інші психічні механізми і замінити їх собою в рішенні основних проблем життя». «Сюрреалізм опирається на веру в высшую реальность форм ассоциаций, которыми до него пренебрегали, на веру во всемогущество Грезы» [5, с. 37]. Таке філософське тлумачення істоти, цілей і задач мистецтва.

У країнах континентальної Європи отримав розвиток «неореалізм» («новий реалізм»). В Англії та США, а потім в Канаді воно було назване поп-артом і отримало гучну і скандальну популярність прагненням шокувати звичну до всього публіку. Термін «поп-арт», як зазначалося, з'явився

в Англії і спочатку охарактеризував творчість групи молодих художників, що нібито прагнули змінити шкалу цінності творів мистецтва.

У цей же час Френсис Бекон (нар. 1909) почав використовувати фотографії, пропонуючи ці роботи як художній добуток. Обігруючи матеріал масових засобів інформації, де фотографія займає центральне місце, він одним з перших перекидає місток до майбутнього поп-арту і навіть у відомій мірі до фотореалізму, чим істотно відрізняється від ранніх живописців-модерністів, з порогу відкидаючи усяке натуроподобання й реалізм, як відомо, за мнимо близькість до фотографії. Його добутки тих років знаходилися як би посередині між формалістичним живописом і звичайною фотографією. Справедливості заради відзначимо, що Ф. Бекон не представляв виключення. Уживання фотоматеріалу, хоча б часткова трансформація його в мальовничий добуток з самого початку були лейтмотивом у становленні і розвитку поп-арту [3, с. 88].

Перша фаза англійського поп-арту, яка охопила період з 1953 по 1957 рік, була міцно пов'язана з технологічними темами. Як зазначала критика, молоді художники взяли індустріальну культуру і асимілювали її в своїй творчості, розчинили у живопису [3, с. 90].

У творчості їх колег також був помітний крен в область реклами промислової продукції, що відповідало духу суспільства споживання. Як і сюрреалісти, вони зіставляли, порівнювали предмети, відриваючи їх один від одного. Як і сюрреалісти, вони зіставляють, порівнюють предмети, відриваючи їх один від одного.

У статті «Оптичні ілюзії – мистецтво або іграшки», яку можна вважати показником реакції громадськості на процес деградації мистецтва, німецький критик Ф. Найгас зауважує, що поп-арт «усього лише остання ступінь абстрактного і кінетичного напрямку, відображення нашого століття автоматизації, що робить механізм машин усе більш тонким і забуває при цьому людину» [6, с.342]. Ернст Людвіг Кірхнер, наприклад, вважав, що «у наш час фотографія бере на себе точне зображення. Вивільнений від цього живопис повернув собі свою споконвічну волю» [7, с. 28].

Висновок: мистецтво ХХ століття, багатьом пожертвувавши, багато втративши, навчилася давати метафоричне тіло речам незримим. Поява фотографії звільнила художників від необхідності документально-точної передачі явищ і дозволила їм перейти до більш цікавих проблем виразу: з'явилася можливість приділяти більшу увагу питанням художньої техніки виконання картин і індивідуальній манері у творчості.

Мистецтво все більше тяжіє до того, щоб відобразити сам процес філософського розуміння дійсності.

Список використаних джерел:

1. Дмитриева Н. А. Опыты самопознания. Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века / Н. А. Дмитриева. — М.: Наука, 1984. — 216 с.
2. Афасижев М. Н. «Критика буржуазных концепций искусства» / М. Н. Афасижев. — М.: Знание, 1972. — № 10. — 48 с.
3. Малахов Н. Я. Модернизм. Критический очерк / Н. Я. Малахов— Москва: Изобразительное искусство, 1986. — 152 с.
4. Seuphor M. La peinture abstraite / M. Seuphor. — Paris, Flammarion, 1962.
5. Breton A. Les manifestes du surrealisme / André Breton. — Paris, Gallimard, 1963. (Цит. по изд.: История французской литературы, — Т. IV, с. 150).
6. Weltkunst, 1965. — № 9. — S. 342.
7. Німецькі експресіоністи: Каталог виставки у Москві. — М., 1982.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2013 р.

Римаренко Т. Ю. Искусство двадцатого века в контексте философских течений

Анализируется искусство двадцатого века в контексте идеалистических субъективистских теорий, которые были распространены в философии.

Ключевые слова: *искусство, абстрактная живопись, культура, концептуальность в искусстве, философия, мировоззрение, стиль, тенденции.*

Rymarenko T. Y. Art of the twentieth century in the context of the philosophical trends

This article analyzes the art of the 20th century in the context of the idealistic and subjectivist theories, which were spread during this period.

Key words: *art, abstract painting, culture, concept in art, philosophy, worldview, style, trends.*