

## АБСТРАКТНАЯ ЖИВОПИСЬ XX ВЕКА: ДИАЛЕКТИКА УНИКАЛЬНОГО И УНИВЕРСАЛЬНОГО

Л. В. Лозовая

Донецкий национальный университет, г. Донецк, Российская Федерация

Статья посвящена абстрактной живописи XX века, которая рассматривается с точки зрения диалектической связи уникального и универсального. В статье прослеживается, как поиски новых художественных методов приводят к становлению двух направлений абстрактной живописи – эмоционального и рационального, рассматриваются основные этапы становления каждого направления с учетом особенностей проявления уникального и универсального.

Уникальное в абстрактной живописи проявляется на трех уровнях: на уровне личности (художника или зрителя) – носителя уникальности; на уровне формы и содержания произведения; на уровне метода работы над картиной. В абстрактной картине находят материальное воплощение индивидуально-своеобразные и сложные представления художника XX века. Беспредметность, отрицающая жизнеподобное изображение, предоставляет зрителю неограниченную свободу восприятия и создает ситуацию уникального сотворчества, открывая широкий простор для личных интерпретаций и новых смыслов. Уникальность формы абстрактной картины во многом определяется использованием неизобразительных средств (сходных с музыкальными, архитектурными или орнаментальными) для выражения духовного или идейного содержания живописного образа. Неизобразительный, орнаментально-ритмический принцип формообразования рождает уникальные нетрадиционные методы работы над картиной, подобные дриппингу.

Универсальное в абстрактной живописи связано с воплощением универсальных характеристик человека (жажда творчества, стремление к новизне, стихийность духа) и мира (его упорядоченность и структурность). Абстрактная живопись не воссоздает жизнь, не отсылает к некой реальности, а потому становится универсальным языком, понятным зрителю любого возраста, уровня образования, любой культурной принадлежности.

**Ключевые слова:** живопись XX века, абстрактное искусство, уникальное, универсальное, бессознательное творчество.

### Введение

Поиски перехода от фигуративности к абстракции в живописи начала XX века были явлением закономерным и не единичным. Многие европейские художники стремились уйти от традиционной предметной живописи, которая отражала внешнюю физическую реальность. Между 1910 г. и 1915 г. Р. Делоне, М. Ларионов, П. Клее, Ф. Марк, А. Явленский, У. Бочионни, Ф. Маринетти и др. делали попытки написать беспредметные картины. Одни – чтобы с помощью абстракции отразить эмоциональное состояние человека и выразить гармонию мира духовного, другие – чтобы заглянуть за внешние оболочки предметов и языком живописи передать структуру мира материального.

Решающий шаг в беспредметность в своих живописных и теоретических работах делает Василий Кандинский. Абстрактность становится тем изобразительным методом, который значительно расширяет возможности уникального и универсального в живописи. С одной стороны, абстрактная живопись обращается к уникальности внутреннего мира человека, к его разным эмоциональным состояниям и оригинальным рассуждениям. С другой стороны, абстрактная живопись стремится

проникнуть внутрь зримой гармонии и показать суть внешних явлений, открывая в них существенное и универсальное.

Цель статьи: проследить диалектическую связь уникального и универсального в абстрактной живописи XX века.

### Обзор литературы

Искусствоведческую литературу, посвященную абстрактной живописи, можно разделить на две большие группы. К одной относятся работы, посвященные изучению творчества конкретных художников, исследованию биографий, этапов становления и развития творчества, а также раскрывающие уникальные психологические и духовные свойства личности, воплощенные в живописных полотнах [1–9]. Вторую группу составляют исследования, рассматривающие беспредметную живопись в контексте истории искусства XX века. Здесь заслуживают внимания монография Е. Ю. Андреевой «Постмодернизм» [10] и работа В. С. Турчина «Образ двадцатого ... в прошлом и настоящем» [11], в которых абстрактная живопись рассматривается в контексте перехода от модернизма к постмодернизму. Среди исследований, посвященных философскому рассмотрению диалектической пары «уникальное – универсальное»,

следует отметить работы О. Ю. Порошенко, в которых автор применяет категорию универсального как к явлениям природы, так и к явлениям культуры [12, 13].

### Методы исследования

Исследование было проведено на основе принципа взаимной дополнительности исторического и логического, синхронного и диахронного подходов к материалу искусства. Герменевтический метод используется в интерпретации содержания живописных полотен. Феноменологический анализ позволяет рассмотреть абстрактную живопись как единое художественное направление с близкими идейно-эстетическими принципами изобразительности.

### Результаты и дискуссия

Поиски новых изобразительных средств, способных выразить как особенное (уникальное), так и общее (универсальное), развернулись еще в XIX веке, определив в дальнейшем два направления абстрактной живописи – экспрессивное и рациональное.

Первое направление берет начало в творчестве Винсента Ван Гога, для которого уникальность человеческих переживаний и эмоциональность становятся основными содержательными элементами живописи. Ван Гог, погружаясь в действительность, насыщается в ней чувствами, для выражения которых вырабатывает свою темпераментную живописную манеру. Художник делает выразительным каждый штрих и каждый мазок, благодаря чему в его полотнах всегда присутствует ярко выраженное личное отношение к изображаемому объекту, будь то человек, природа или простой предмет повседневной жизни, как деревянный стул или стоптанные ботинки на полотнах «Стул Винсента с трубкой (1888)» и «Башмаки» (1886). Художник, будучи приверженцем идеи психологической значимости цвета, использует цвет как главное выразительное средство, наделяя каждый тон определенным эмоциональным значением. «Ведь вместо того чтобы пытаться точно изобразить то, что находится у меня перед глазами, я исповедую цвет более произвольно, так, чтобы наиболее полно выразить себя» [14, с. 416]. Выразить себя, свое неповторимое видение мира и тронуть своими картинами людей – вот что стало для Ван Гога целью творчества.

Но если Ван Гог, усиливая эмоциональное начало, все же остается в рамках зрительного правдоподобия, то французские фовисты и немецкие экспрессионисты, добиваясь максимальной выразительности, уже предельно деформируют и упрощают увиденное. «Я не могу рабски копировать натуру, я вынужден ее интерпретировать и подчинять духу картины» – писал Матисс [14, с. 238]. Художник отдалается от действительностью, перенося акцент с чувств, вызванных действительностью, на чувства, рожденные эмоциональ-

ной атмосферой картины. Для фовистов цвет становится основным средством передачи эмоциональной энергии, главным формообразующим элементом полотен. При этом выбор цветов, предельно звучных и часто не смешанных, определяется не теорией, а личными наблюдениями и чувствами художника. Матисс писал: «Я просто кладу краску, которая выражает мои чувства» [15, с. 11]. Чувства же, воплощенные в полотнах художником и щедро одаривающие зрителей, всегда радостны и светлы. За свою долгую жизнь Матисс как человек испытывал разные чувства, но как художник всегда стремился воплотить лишь самые праздничные и безмятежные, так как высший смысл художественного творчества видел в том, чтобы доставлять человеку наслаждение и приносить успокоение. Отсюда красочное пиршество палитры с использованием звонких, ярких цветов, которые в сочетании с простотой сюжетов и плоскостностью придают полотнам Матисса декоративный характер.

Немецкий экспрессионизм по содержанию является антиподом фовизма. Фовизм жизнерадостен, а экспрессионизм трагичен, ему присущи чувства страха, боли и отчаяния. При этом оба течения развивают выразительность за счет изобразительности, деформируют видимое внешнее ради выражения скрытого внутреннего. Художник-экспрессионист подчиняет воспринимаемую реальность своим переживаниями и преобразует изображение природы, чтобы полнее выразить себя и свое впечатление от окружающего мира. Широко используется изломанность и геометрическая упрощенность художественной формы, резкое смещение планов, подчеркнутый контраст светотени и повышенная выразительность цвета. В результате возникает уникальный образ, не изображающий действительность, а выражающий чистые эмоции и будоражающий чувства зрителя. «Уникальное и непосредственно переживаемое человеческое существование в своих конкретных формах уникальной человеческой жизни воздействует на появление уникальных объектов его деятельности. Такое отношение раскрывается в проблеме существования уникальных произведений человеческого гения» [13, с. 61].

Василия Кандинского интересуют уже не конкретные чувства, а выражение духовности как чего-то единого и всеобщего, но скрытого и доступного лишь эмоциональной сфере восприятия. Убежденный в том, что видимый мир имеет мало общего с духовностью, художник ставит перед собой задачу очистить живопись от природных форм и создать особую форму, которая не имеет аналогов в природе и непосредственно ритмом, фактурой и цветовыми сочетаниями выражает духовную стихию (рис. 1). «Но как музыкант может передать свои впечатления от восхода солнца, не употребляя ни одного тона кукарекающего петуха,

так и художник располагает чисто художественными средствами, чтобы воплотить свои впечатления утром, без того, чтобы писать петуха. Это утро или, скажем мы, вся природа, жизнь и весь мир, окружающий художников, а также жизнь их души, – это единственные источники любого искусства» [14, с. 136]. Художник стремится к тому, чтобы живописные формы и краски не вызвали никаких предметных или сюжетных ассоциаций, а рождали лишь душевные вибрации, помогающие услышать тайную музыку духовности. С этой целью в качестве выразителей эмоций Кандинский использует колористические и абстрактно-логические сочетания, избегая каких-либо геометрических закономерностей, поскольку эмоциональный мир по своей природе хаотичен, изменчив, лишен ясности и порядка.

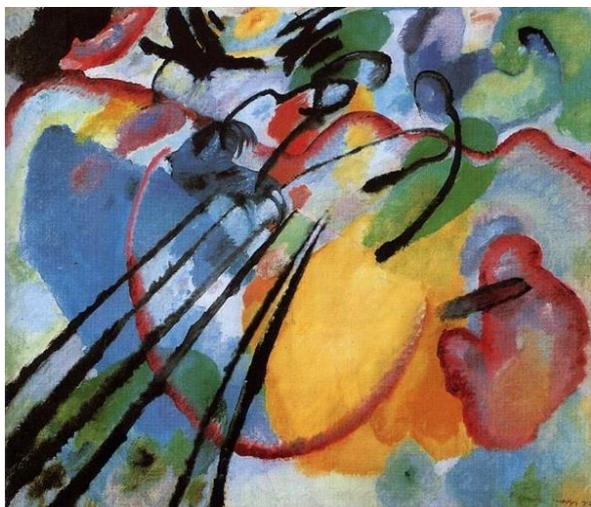


Рис. 1. В. Кандинский. Композиция IV. 1911  
Fig. 1. V. Kandinsky. Composition IV. 1911

Духовное содержание живописного образа художник стремится выразить неизобразительными средствами, подобными музыкальным. Согласно теории Кандинского, чувства как вибрации человеческого духа являются отзвуками космического духа и обладают формосозидающей силой. Каждое эмоциональное состояние (как и звучание музыкальной мелодии) способно генерировать соответствующую ему светоформу, которая в конечном итоге не только передает индивидуальное психическое состояние, но и представляет вечную, непреходящую, универсальную мировую духовность. Художник полностью изгоняет пространственность из своих работ, тем самым подчеркивая, что духовная энергия существует только во времени, и власть пространства, всемогущая в материальном мире, на нее не распространяется. Поэтому свои цветоритмические композиции Кандинский не случайно сравнивает с музыкой (искусством исключительно временным), которой одной из всех видов искусства дано выразить наиболее полно и глубоко как палит-

ру человеческих чувств, так и энергию духовных основ мира.

Беспредметная живопись Кандинского, в которой натура полностью теряет свое влияние на картину, на ее композицию и цвет, становится пространством свободы, в котором художник получает возможность с помощью цвета и линий запечатлеть наиболее полно личное неповторимое бытие. Абстрактная картина отражает уникальный внутренний мира автора, является отриском его субъективности и одновременно – отражением универсальной духовности, при этом для изображения универсального духовного мира художник погружается в свой уникальный внутренний мир.

В середине XX века на смену сознательному творчеству в абстрактной живописи приходит творчество бессознательное, основанное на процессе активного механического движения. В жестикуляционной «живописи действия» Джексон Поллок создает картины движениями своего тела, импульсивно разбрасывая по холсту краски, стекающие из продырявленных банок, или красочное месиво с песком (техника дриппинга) (рис. 2). Двигаясь по периметру расстеленного на полу холста, иногда ступая на него, художник оставляет на полотне красочные следы ритмичных движений своего тела и темперамента. «Поллок превращает картину в след экстатической энергии движущегося тела» [10, с. 60]. Процесс создания картины уподобляется танцу с неповторимой хореографией, а потому сам процесс становится искусством, выражающим внутреннее состояние и внутренний мир художника. «Хореографической» можно назвать и работу над картиной Жоржа Матье. Для художника процесс написания картины – это сражение, во время которого живописец, часто переодевшись в костюм мушкетера или другой военный костюм, с кистями «нападает» на холст как на противника. В результате на полотне остаются рельефные мазки краски, сосредоточенные в центре как в месте главного сражения (рис. 3).

Жестикуляционная манера письма способна воплотить лишь особенности психики художника через экспрессивные движения, обладающие темпом, ритмом, интенсивностью, но исключает художественное субъективирование реальности. В момент творчества художник не знает и не понимает, что создает. «Когда я нахожусь внутри моей картины, я не имею представления, что я делаю. Только после некоторого периода и знакомства я вижу, что у меня получается» [2, с. 36]. Именно поэтому в абстрактных работах Поллока и Жоржа Матье нет сюжета, нет центра, нет главного и второстепенного, а есть особое внимание к фактуре живописи, что дает зрителю возможность воспринимать картину исключительно через ее красочный слой, а не через сюжет или композицию.

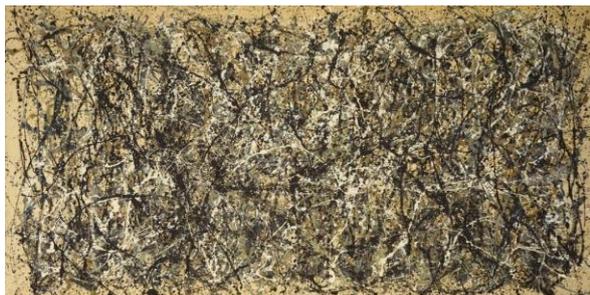


Рис. 2. Джексон Поллок. Один: Номер 31. 1950  
Fig. 2. Jackson Pollock. One: Number 31. 1950



Рис. 3. Жорж Матье. Вальс. 1947  
Fig. 3. Georges Mathieu. Waltz. 1947

Стремление восстановить значимость холста с его красочным слоем присуще и «живописи цветного поля». Марк Ротко, первый создатель цветных полей, рассматривает их как универсальное средство эмоционального выражения. Цветные поля-прямоугольники в его картинах воплощают переживания человека при столкновении с внешним миром. «Мне не интересно взаимоотношение цвета и формы, мне интересно выражение только основных человеческих эмоций – трагедии, экстаза, отчаяния» [1, с. 45]. Именно энергия цвета, передающая универсальные человеческие эмоции, определяет уникальность полотен Ротко. Цвет в его картинах становится аналогом композиции и заменяет все другие художественно-выразительные средства. При этом цветные прямоугольники в картинах не кажутся четкими и застывшими, они находятся в зрительном движении, в них чувствуется дрожание руки автора, создавшей эту «пульсирующую», красочную поверхность (рис. 4). Созерцание гармоничных цветовых сочетаний на больших полотнах, поглощая полностью внимание и пробуждая воображение зрителя, вызывает определенные эмоциональные реакции и предлагает погрузиться в медитацию.



Рис. 4. Марк Ротко. № 1  
(Королевский красный и голубой). 1954  
Fig. 4. Mark Rothko. No. 1 (Royal Red and Blue). 1954

Второе направление – рациональное – связано с творческими поисками Поля Сезанна, стремившегося передать мир как объективное явление, для этого умерив и приведя в порядок с помощью интеллекта эмоции. Сезанна интересует не изображение предметов самих по себе, а выявление их внутренней структуры, их пластической формы. Художник, стремясь отразить природу объективно, утверждает простейшие геометрические фигуры (цилиндр, шар и конус), которые, по его мнению, и обеспечивают устойчивость и постоянство природных форм. Эта идея Сезанна по поиску геометричности материального мира была односторонне воспринята кубистами.

Кубисты игнорируют реальный мир и заменяют его придуманным иллюзорным миром, построенным из геометрических форм. Произвольная игра с формами, плоскостями и объектами не позволяет создать целостный образ, так как для кубистической картины характерно субъективистское соединение элементов природы. При этом композиции картин всегда основательно продуманы и рассудочно построены. «Я изображаю мир не таким, каким я его вижу, а таким, каким я его мыслю», – утверждает Пикассо [14, с. 181].

Еще дальше в дроблении образа продвинулись футуристы. Стремясь передать движение, они изоб-

ражают не предметы, перемещающиеся в пространстве, а отдельные их части, пронизывающие друг друга. Предметы, разложенные на множество округлых и прямоугольных простых форм, теряют свою целостность и причудливым образом воспроизводятся на плоскости. В футуристических картинах «...материя дематериализуется, развоплощается, теряет свою крепость, твердость, оформленность» [16, с. 21]. Материя дробится на простейшие элементы и утрачивает возможность проявлять себя через уникальность отдельного объекта.



Рис. 5. К. Малевич. Супрематизм № 56. 1915  
Fig. 5. K. Malevich. Suprematism No. 56. 1915

Полный отказ от предметности происходит в супрематизме и неопластицизме. Казимир Малевич и Пит Мондриан предлагают варианты геометризированной живописи, которая позволяет осмыслить единую структуру мироздания и выявить ее базовые формы. Для Малевича такими формами становятся прямоугольник, круг и крест. Варьирование на плоскости холста этих простейших фигур в разных колористических сочетаниях позволяет конструировать красочные композиции, передающие космический ритм движения и универсальные законы мира (рис. 5). Структурными элементами живописи Мондриана становятся прямоугольники и квадраты, раскрашенные в основные цвета (синий, красный, желтый) и дополнительные «не цвета» (черный, серый, белый), и часто разграниченные черной линией (рис. 6). Различные комбинации прямоугольных фигур напоминают цветные чертежи, исключая конкретные предметы материального мира и все естественные связи между ними. Рациональный геометрический принцип построения делает полотна Мондриана похожими друг на друга и лишает их уникальности, что проявляется и в отсутствии названий – художник отмечает полотна лишь бук-

венными или цифровыми обозначениями. Однако в однообразном ритме прямоугольников проявляется стремление передать универсальный характер равновесия и порядка как основу мироздания. Малевич и Мондриан, как и Кандинский, свои идеи выражают неизобразительными средствами, используя приемы орнамента и ритмические принципы архитектуры.

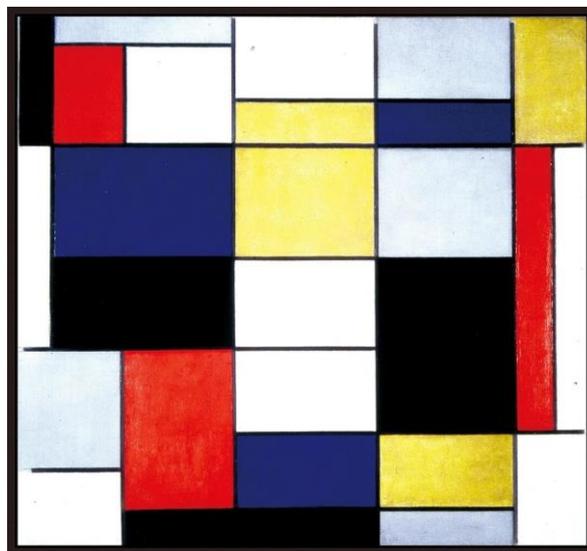


Рис. 6. П. Мондриан. Композиция А. 1923  
Fig. 6. P. Mondrian. Composition A. 1923

Абстрактное искусство, свободное от подчинения натуре, стимулирует работу продуктивного воображения и наделяет беспредметную картину множеством смыслов. В абстрактной живописи художник, отказываясь от сюжета, от композиции, от узнаваемой формы, самоустраивается и тем самым дает зрителю полную свободу восприятия, увеличивая субъективность прочтения картины. Зритель получает возможность для личных интерпретаций и поиска новых смыслов в своем сознании и становится активным сотворцом произведения. При этом в каждом случае зрительского восприятия субъективность воображения определяет разные результаты, зависящие от художественной установки, от степени образованности, от вкуса и от темперамента личности.

#### Выводы

Уникальность абстрактной картины как художественного объекта заключается в единственности и неповторимости ее содержания и формы. Поскольку в беспредметной живописи возрастает роль субъективного начала, то индивидуальное творческое воображение художника становится источником как уникально сложной системы его представлений, так и уникальных методов работы над картиной. Универсальное в абстрактной живописи XX века связано с воплощением общих характеристик человека (стихийность человеческого духа, стремление человека к творчеству и новизне) и мира (упорядоченность и структурность материи).

### Литература

1. Бааль-Тешува, Я. Марк Ротко / Я. Бааль-Тешува. – М. : Арт-Родник, 2006. – 96 с.
2. Эмерлинг, Л. Джексон Поллок / Л. Эмерлинг. – М. : Арт-Родник, 2006. – 96 с.
3. Турчин, В. С. Кандинский: опыт разных лет, сумма искусств, художник в России и Германии, живопись, музыка, театр, стихи, взгляд из России / В. С. Турчин. – М. : Государственный институт искусствознания : Libri di arte, 2008. – 331 с.
4. Розенберг, Г. Американская живопись действия / Г. Розенберг // Искусство. – 2008. – № 3. – С. 56–63.
5. Хан-Магомедов, С. О. Казимир Малевич / С. О. Хан-Магомедов. – М. : С. Э. Гордеев, 2010. – 271 с.
6. Карасевич, А. Пит Мондриан (1872–1944): жизнь и творчество / А. Карасевич. – М. : Комсомольская Правда : Директ-Медиа, 2015. – 70 с.
7. Сидорина, Е. В. Казимир Малевич и его пророчества о «новом бытии»: монография / Е. В. Сидорина. – М. : Буксмарк, 2021. – 639 с.
8. Лебедева, И. Путешествие по вертикали: от Пита Мондриана до Сарры Морисс / И. Лебедева // Искусствознание. – 2021. – № 3. – С. 316–343.
9. Джонсон, К. Прогресс живописи Марко Ротко / К. Джонсон // *The New York Times*. – URL: <http://www.nytimes.com/2004/02/06/arts/art-in-review-mark-rothko-a-painter-s-progress-the-year-1949.html> (дата обращения: 15.08.2024).
10. Андреева, Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Ю. Андреева. – СПб. : Азбука-Классика, 2007. – 448 с.
11. Турчин, В. С. Образ двадцатого ... в прошлом и настоящем: Художники и концепции. Произведения и теории / В. С. Турчин. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 664 с.
12. Порошенко, О. Ю. Философия уникальности / О. Ю. Порошенко // Известия Саратовского университета. Серия: Философия. Психология. Педагогика. – 2019. – Т. 12 (3). – С. 277–281.
13. Порошенко, О. Ю. Уникальное как философская категория: введение в проблему / О. Ю. Порошенко // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия: Философия. – 2020. – № 4. – С. 56–62.
14. Мастера искусства об искусстве: в 7 т. Т 5. Кн. 1. Искусство конца XIX – начала XX века / под ред. А. А. Губера. – М. : Искусство, 1969. – 448 с.
15. Матисс, Анри. Живопись. Скульптура. Графика: [Каталог]: Письма / Анри Матисс. – Л. : Советский художник. – 1969. – 148 с.
16. Бердяев, Н. Кризис искусства / Н. Бердяев. – М. ; СПб : Интерпринт, 1990. – 48 с.

**Лозовая Людмила Витальевна** – кандидат философских наук, доцент кафедры дизайна и art-менеджмента, Донецкий национальный университет (Донецк), e-mail: l.v.lozovaya-02@inbox.ru. ORCID 0000-0002-2871-8386

*Поступила в редакцию 24 августа 2024 г.*

DOI: 10.14529/ssh240406

## ABSTRACT PAINTING OF THE XX CENTURY: DIALECTICS OF THE UNIQUE AND UNIVERSAL

**L. V. Lozovaya**

*Donetsk National University, Donetsk, Russian Federation*

The article focuses on abstract (non-objective) painting of the twentieth century and considers it from the point of view of the dialectic of the unique and universal. The article traces how the search for new artistic methods leads to the formation of two trends in abstract painting – emotional and rational. The study analyses the main formation stages of each trend taking into account the peculiarities of the manifestation of the unique and universal.

The unique in abstract painting manifests itself at three levels: at the level of personality (of an artist or a viewer) being the bearer of uniqueness; at the level of the work's form and content; at the level of the method of work on the painting. Individual, peculiar and complex ideas of the twentieth century's artists find material embodiment in abstract painting. Nonobjectivity, which denies a life-like image, provides the viewer with unlimited freedom of perception and creates a situation of unique co-creation opening up a wide scope for personal interpretations and new meanings. The uniqueness of an abstract painting form is largely determined by the use of non-fine means (similar to musical, architectural or ornamental) to express the spiritual or ideological content of the pictorial image. The non-fine, ornamental and rhythmic principle of shaping gives rise to unique non-traditional methods of work on a painting, similar to dripping.

The universal in abstract painting is associated with the embodiment of universal characteristics of a person (thirst for creativity, desire for novelty, spontaneity of the spirit) and the world (its orderliness and structural properties). Abstract painting does not recreate life and it does not refer to a certain reality. As a result, it becomes a universal language understandable to the viewer of any age, level of education, and any cultural affiliation.

**Keywords:** painting of the twentieth century, abstract art, unique, universal, unconscious creativity.

### References

1. Baal-Teshuva Y. Mark Rotko [Mark Rothko]. Moscow: Art Spring, 2006. 96 p.
2. Emerling, L. Dzhekson Pollok [Jackson Pollock]. Moscow: Art Spring, 2006. 96 p.
3. Turchin V.S. Kandinskij: opyt raznyh let, summa iskusstv, hudozhnik v Rossii i Germanii, zhivopis', muzyka, teatr, stihi, vzglyad iz Rossii [Kandinsky: Experience of Different Years, Sum of Arts, Artist in Russia and Germany, Painting, Music, Theater, Poetry, View from Russia]. Moscow: State Institute of Art Studies: Libri di arte, 2008. 331 p.
4. Rozenberg G. Amerikanskaya zhivopis' dejstviya [American Action Painting] // *Iskusstvo*. 2008. № 3. P. 56–63.
5. Han-Magomedov S.O. Kazimir Malevich [Kazimir Malevich]. Moscow: S. E. Gordeev, 2010. 271 p.
6. Karasevich A. Pit Mondrian (1872–1944): zhizn' i tvorchestvo [Piet Mondrian (1872–1944): Life and Creation]. Moscow: Komsomolskaya Pravda: Direkt-Media, 2015. 70 p.
7. Sidorina E.V. Kazimir Malevich i ego prorochestva o “novom bytii” [Kazimir Malevich and His Prophecies about the “New Being”]: monografiya. Moscow: Buksmart, 2021. 639 p.
8. Lebedeva I. Puteshestvie po vertikali: ot Pita Mondriana do Sarry Moriss [Vertical Etravel: From Piet Mondrian to Sarah Moriss] // *Iskusstvoznanie*. 2021. № 3. P. 316–343.
9. Johnson K. Progress zhivopisi Marko Rotko [The Progress of Painting by Mark Rothko] // *The New York Times*. URL: <http://www.nytimes.com/2004/02/06/arts/art-in-review-mark-rothko-a-painter-s-progress-the-year-1949.html> (date of accessed: 15.08.2024).
10. Andreeva E.Y. Postmodernizm: Iskusstvo vtoroj poloviny XX – nachala XXI veka [Art of the Second Half of the Twentieth and Early Twenty-first Centuries]. Moscow: ABC Classics, 2007. 448 p.
11. Turchin V.S. Obraz dvadcatogo ... v proshlom i nastoyashem: Hudozhniki i koncepcii. Proizvedeniya i teorii [The Image of the Twentieth Century... in the Past and Present: Artists and Concepts. Works and Theories]. Moscow: Progress-Tradition, 2003. 664 p.
12. Poroshenko O.Y. Filosofiya unikal'nosti [Philosophy of Uniqueness] // *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Seriya: Filosofiya. Psixologiya. Pedagogika*. 2019. T. 12 (3). P. 277–281.
13. Poroshenko O.Y. Unikal'noe kak filosofskaya kategoriya: vvedenie v problemu [The Unique as a Philosophical Category: Introduction] // *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya*. 2020. № 4. P. 56–62.
14. Mastera iskusstva ob iskusstve: v 7 t. T. 5. Kn. 1. Iskusstvo konca XIX – nachala XX veka [Masters of the Art about Art: in 7 tons. Vol. 5, Book 1. Art in the Late XIX – Century and Early XX Century]. Moscow: Art, 1969. 542 p.
15. Matiss Anri. Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika: [Katalog]: Pis'ma [Painting. Sculpture. Graphics: [Catalog]: Letters]. Leningrad: Soviet artist, 1969. 148 p.
16. Berdyaev N. Krizis iskusstva [Art Crisis]. Moscow; Saint-Petersburg: Interprint, 1990. 48 p.

**Lyudmila V. Lozovaya** – Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor of the Department of Design and Art Management, Donetsk National University (Donetsk), e-mail: l.v.lozovaya-02@inbox.ru

Received August 24, 2022

### ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Лозовая, Л. В. Абстрактная живопись XX века: диалектика уникального и универсального / Л. В. Лозовая // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2024. – Т. 24, № 4. – С. 49–55. DOI: 10.14529/ssh240406

### FOR CITATION

Lozovaya L. V. Abstract painting of the XX century: dialectics of the unique and universal. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*, 2024, vol. 24, no. 4, pp. 49–55. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh240406