

Мир науки. Социология, филология, культурология <https://sfk-mn.ru>
World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies

2022, №2, Том 13 / 2022, No 2, Vol 13 <https://sfk-mn.ru/issue-2-2022.html>

URL статьи: <https://sfk-mn.ru/PDF/44KLSK222.pdf>

DOI: 10.15862/44KLSK222 (<https://doi.org/10.15862/44KLSK222>)

Ссылка для цитирования этой статьи:

Лекус, Е. Ю. Красота в искусстве: синтез прекрасного и безобразного / Е. Ю. Лекус // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2022. — Т. 13. — № 2. — URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/44KLSK222.pdf>
DOI: 10.15862/44KLSK222

For citation:

Lekus E.Yu. Beauty in art: synthesis of the beautiful and the ugly. *World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies*, 2(13): 44KLSK222. Available at: <https://sfk-mn.ru/PDF/44KLSK222.pdf>. (In Russ., abstract in Eng.). DOI: 10.15862/44KLSK222

Автор выражает благодарность за поддержку, оказанную в подготовке этого исследования, своим коллегам — художнику Александру Добровольскому и доктору философских наук, профессору Пожарскому Святославу Дмитриевичу

The author expresses gratitude for the support provided in the preparation of this study to colleagues artist Alexander Dobrovolsky and PhD Svyatoslav Pozharsky for the support provided in the preparation this research

УДК 7.01

ББК 71.08

Лекус Елена Юрьевна

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица», Санкт-Петербург, Россия
Доцент Центра инновационных образовательных проектов

Кандидат культурологии

E-mail: lekus_elena@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7752-2160>

РИНЦ: https://www.elibrary.ru/author_profile.asp?id=820746

Researcher ID: <https://www.researcherid.com/rid/AGG-2261-2022>

Красота в искусстве: синтез прекрасного и безобразного

Аннотация. Красота — та категория эстетики, дефиниция которой до сих пор является предметом полемики среди философов и исследователей искусства. Красота одновременно объективна и субъективна, абсолютна и относительна, она является императивом искусства и развивается исторически. Вместе с двумя другими ведущими эстетическими категориями — прекрасным и безобразным — она образует диалектическую триаду, в которой разные виды синтеза прекрасного и безобразного ложатся в основу исторических типов красоты.

Диалектическая связь «прекрасное-безобразное» во все времена была предметом профессионального интереса философов, художников, исследователей искусства. Однако, во-первых, отношения между этими категориями не исследовались ранее с позиции одновременно их диалектического анализа и синтеза, и, во-вторых, не выделялись разные виды синтеза прекрасного и безобразного, тогда как именно два эти условия, а также рассмотрение красоты как эстетической метакатегории в контексте диалектической триады делают возможным описание, объяснение и прогнозирование смены исторических типов красоты в пространственных искусствах, что и продемонстрировано в статье.

Согласно авторской концепции, выделены три таких объективных типа, соответствующие миметическому, немиметическому и постмиметическому этапам развития

пространственных искусств: прекрасное доминирует над безобразным (искусство Древнего мира, Античности, Средневековья, Ренессанса и Нового времени); прекрасное граничит с безобразным (искусство модернизма); безобразное доминирует над прекрасным (искусство постмодернизма). Также в статье обосновывается предположение о появлении следующего типа красоты, который, как и предыдущие, возникает в условиях радикальных изменений в художественном восприятии системно-организационных принципов мироздания.

Ключевые слова: красота; прекрасное; безобразное; мимесис; конструкция; деконструкция; культура; искусство; художественный символ

Красота неслучайно является одной из самых «сложных» категорий эстетики, по поводу «которой больше всего сказано и меньше всего ясно» [1, с. 5]. Будучи одновременно *объективной и субъективной, абсолютной и относительной*, она есть императив искусства, его культурная константа, которая составляет суть и основу художественного творчества и при этом развивается исторически. Так в истории искусства были периоды, когда эстетическая и художественная ценность произведений измерялась степенью их соответствия таким понятиям, как *«гармония», «упорядоченность», «совершенство»*, но также были и те, в которых художника привлекали совершенно противоположные проявления — *дисгармония, хаос, несовершенство*. Первые характеристики являются качественными характеристиками прекрасного, восприятие которого дает человеку (художнику и зрителю) возможность ощутить, пережить, прочувствовать *сопричастность к конструктивным законам Универсума*. Тогда как вторые выступают качественными характеристиками безобразного и позволяют обрести *опыт соприкосновения с деструктивным началом мира*.

Диалектика красоты, объясняющая тот удивительный факт, что человек может видеть красоту в гармонии и дисгармонии, в упорядоченности и хаотичности, в совершенстве и несовершенстве проявляется во всей своей творческой мощи тогда, когда эта трудноуловимая эстетическая категория рассматривается с точки зрения разных видов отношений между прекрасным и безобразным, которые выступают в качестве равноправных атрибутов красоты и диаметрально *противоположных моделей системной организации формы-содержания*.

Диалектическая пара «прекрасное-безобразное»

Прекрасное и безобразное — это своего рода социокультурные или эстетические коды, в которых заключена информация о структурных закономерностях и деструктивном начале мироздания. То есть это две в равной степени структурно развитые художественные формы организации, но со знаком «плюс» и знаком «минус». Иначе говоря, *прекрасное в искусстве есть чувственно воспринимаемое высшее проявление организованности, единства и завершенности формы-содержания*, тогда как находящееся в диалектической взаимосвязи с прекрасным *безобразное представляет собой чувственно воспринимаемое высшее проявление дезорганизованности, разобщенности и незавершенности формы-содержания*.

Необходимо дать некоторые пояснения относительно использования термина «форма-содержание». Он употребляется в смысле, вкладываемом в него Н.А. Бердяевым, для которого не существовало отдельно «формы» и отдельно «содержания», так как «в искусстве сама форма есть содержание» [2, с. 441]. Что в общем-то означает, что и само содержание в искусстве есть форма. Диалектическая трактовка этой же мысли встречается ранее у Гегеля: «...содержание не бесформенно, а форма одновременно и содержится в самом содержании и представляет собой нечто внешнее ему [...] содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма есть не что иное, как переход содержания в форму» [3, с. 224]. Как в процессе создания произведения искусства, так и во время его восприятия зрителем никогда не

удастся уловить тот момент, когда «заканчивается» одно и «начинается» другое, поскольку содержание и форма настолько взаимопроникнуты, настолько работают на усиление друг друга и на создание общего, синергического эффекта, который и обеспечивает событие встречи в пространстве художественно-эстетического, что разграничить их не представляется возможным. Поэтому говоря о прекрасном и безобразном мы имеем ввиду не организованность/деорганизованность, единство/разобщенность и завершенность/незавершенность формы и содержания (т. е. отношения *между* этими категориями), а именно отношения *внутри* формы-содержания как художественной целостности.

Прекрасное и безобразное в качестве диалектической пары всегда сосуществовали в искусстве, однако формы их взаимодействия в разные исторические периоды искусства различны. Так в искусстве Древнего мира, Античности, Средневековья, Ренессанса и Нового времени безобразное находится на периферии эстетического пространства, но не исчезает из него полностью, тогда как в искусстве модернизма значение этой категории возрастает, а в постмодернистских арт-практиках прекрасное и вовсе уступает место безобразному как доминанте постнеклассической эстетики¹. В *диалектической триаде «прекрасное — безобразное — красота»*, где прекрасное и безобразное представляют собой противоположности, находящиеся в отношениях борьбы и единства, то есть они одновременно взаимоисключают и взаимодополняют друг друга, *красота есть синтез прекрасного и безобразного*. Причем в разные периоды развития изобразительного искусства *виды этого синтеза различны*, следовательно, можно выделить *разные исторические типы красоты*.

Диалектическая связь «прекрасное-безобразное» во все времена была предметом профессионального интереса философов, художников, исследователей искусства. Однако, во-первых, *отношения между этими категориями не исследовались ранее с позиции одновременно их диалектического анализа и синтеза*, и, во-вторых, *не выделялись разные виды синтеза прекрасного и безобразного, тогда как именно два эти условия*, а также рассмотрение *красоты как эстетической метакатегории в контексте диалектической триады* делают возможным описание, объяснение и прогнозирование смены исторических типов красоты в пространственных искусствах.

Мимесис как творческий метод. Первый исторический тип красоты в искусстве

Если попытаться охватить взглядом все исторические трансформации категории «красота» в пространственных искусствах, то выявляется любопытная закономерность: *качественные изменения представлений о красоте соответствуют смене универсальных творческих методов искусства*, определяющих не только способ взаимодействия художника с реальностью, но и отношение между произведением и внешним миром. Поясним эту мысль. До тех пор, пока *мимесис* оставался основным творческим методом искусства, красота отождествлялась с прекрасным. С появлением немиметических практик модернизма, в основе которых лежал *метод конструкции*, прекрасное утрачивает свое превосходство в

¹ Такие понятия как «отвратительное», «мерзкое», «отталкивающее», «ужасное» и т. п., которые зачастую используются в качестве синонимов безобразного, в отличие от последнего не принадлежат к числу эстетических категорий, хотя и относятся к сфере эстетического из-за своей эмоциональной окрашенности. Они представляют собой субъективные оценочные суждения, подобно тому как «притягательное», «восхитительное», «завораживающее» часто упоминаются в одной цепочке с прекрасным, но также не являются синонимичными с ним, а выступают лишь субъективным выражением нашей оценки эстетического качества произведения искусства. Иначе говоря, безобразное не обязательно должно быть омерзительным, уродливым и т. п. Как и у прекрасного у него есть множество проявлений: безобразное как трагическое, комическое, возвышенное и т. д. Все негативные эпитеты в адрес безобразного, как правило, являются реакцией на то, что художник соотносит безобразное с эстетической категорией «низменное».

художественном творчестве и начинает граничить с безобразным, являя новый тип красоты. Постмодернизм, предложивший еще один творческий метод — *деконструкцию*, благодаря которой безобразное становится новой доминантой искусства, раскрывает новую красоту — красоту дисгармонии, неупорядоченности и несовершенства, то есть красоту безобразного.

Однако, с чем связана смена универсальных творческих методов искусства?

Главное и, к счастью, неискоренимое противоречие, лежащее в основе развития художественной творчества и по-разному разрешаемое на его разных исторических циклах, принадлежит к сфере эстетического опыта, поскольку данное противоречие выражается в противопоставлении того, *как художник воспринимает этот мир (а также универсальные законы его устройства)* и *адекватным претворением этого мировосприятия в художественных образах*. Именно неудовлетворенность в художественных способах воплощения изменившегося мировосприятия толкала творца на поиск новых способов взаимодействия с реальностью — от мимесиса к конструкции, от конструкции к деконструкции. Следовательно, *появление каждого нового универсального творческого метода искусства связано с радикальными изменениями мировосприятия*, затрагивающими проблему рецепции и понимания системно-организационных оснований мира, поскольку *универсальные творческие методы искусства — это отражение принципов системной организации мироздания* — такой, какой ее воспринимает художественное сознание на том или ином историческом цикле искусства.

Так, *мимесис* изначально заключал в себе смысл «представления» и «выражения», а не «подражания» (*imitatio*), как это стало позднее. «Представлять» означает давать возможность выражения тождества с выражаемым, возможность выразить то, что принадлежит сущности другого или других через идентификацию с этим другим или другими [4, с. 341]. Даже в последующем упрощенном понимании мимесиса (как «подражания») в изобразительных искусствах частично сохранилось сакральное значение этого понятия, поскольку художник не просто дублировал или репрезентовал художественными средствами предметы и явления, а представлял и выражал своим действием созидательное (организующее, упорядочивающее) действие высших сил, преодолевающих бесформенное, неконтролируемое, стихийное начало мира. Творить прекрасное, то есть создавать художественную целостность для него было совершенно естественно, поскольку прекрасное выражало и представляло собой идею победившего хаос космического порядка как высшей формы организации. На протяжении всего того длительного периода, когда *мимесис оставался доминирующим творческим методом в искусстве*, художник осуществлял «претворение хаотического уродства мира в красоту [прекрасное — комм. мой, *ЕЛ*] космоса» [2, с. 455]. Так или иначе он отождествлял себя и свою деятельность с созидательной силой, которая сотворила и поддерживала мировой порядок — с анимусом (мировой душой), с богами или богом, с природой, с абсолютизируемым разумом и с тем, что возникало в результате творческого действия этой силы — с упорядоченным миром вещей и явлений. Именно это определяло доминирование категории «прекрасное» в художественном творчестве и обуславливало отождествление красоты с прекрасным.

Так, несмотря на очевидные различия в образах красоты искусства Древнего мира, Античности, Средневековья, Ренессанса, Нового времени, между ними было нечто общее, а именно — в них безгранично царил прекрасное, хотя могли меняться представления о том, что оно собой представляет, из чего оно возникает, по каким признакам оно распознается и к чему оно может быть отнесено. Здесь можно было бы возразить: а как же искусство романтиков или символистов, в котором присутствует очевидный интерес к фантастическому, нередко безобразному, или реализм, призывающий художника с одинаковой правдивостью изображать все, в том числе неприглядные, стороны жизни, или «Эстетика безобразного» К. Розенкранца?

Однако на этот вопрос ответил еще Аристотель: «на что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например, на облики гнуснейших животных и на трупы. Объясняется же это тем, что познание — приятнейшее дело... если же [изображенного] не случилось видеть прежде, то удовольствие бывает не от подражания, а от отделки, краски и тому подобных причин» [5, с. 648–649]. Сам предмет изображения мог быть ужасным, безобразным, отталкивающим, например, мучительная смерть, страдания, дряхлость, буйство стихии, уродство и т. д., но изображался он согласно принципам художественной гармонии, совершенства, упорядоченности, то есть как прекрасное, в котором выделась в тот период красота. Вспомним лишь некоторые образцы такого *прекрасного безобразного*: невыносимые мучения Лаокоона; почти что сюрреалистические видения ада Босха; Сатурна, в безумии пожирающего своих детей на картинах Рубенса и Гойи; ужас от содеянного, застывший в глазах Ивана Грозного на полотне И. Репина, или увядшее женское тело в «Зиме» Родена. Но несмотря на то, что эти произведения демонстрируют разные проявления деструктивного начала мира, они вызывают восхищение и даруют чувство эстетического наслаждения именно благодаря тому, что созданы они по законам прекрасного. Иначе говоря, в тот период развития изобразительного искусства, который можно обозначить как миметический, *прекрасное максимально доминирует над безобразным*.

Прекрасное в искусстве проявляет себя через те же универсальные закономерности, которые отвечают за гармонизацию и стройность Универсума, включая природу и человека. «Необходимо иметь в виду, что произведения искусства подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям (logos), из которых состоит и получается сама природа...» [6, с. 57]. И, действительно, природа всегда стремится к созданию совершенных конструкций и упорядочению хаоса, который, к слову сказать, играет не менее важную, чем порядок, роль в эволюции природных объектов. Это созидательное, организующее начало природы и мира осознавалось уже в древности и стало основой художественного языка миметических искусств, а затем и изобразительных, правда, в уже «уплощенном», по выражению В. Вейдле, смысле.

Конструкция как творческий метод. Второй исторический тип красоты в искусстве

Отказ от мимесиса, характеризующий большинство художественных практик авангарда и модернизма, и утверждение *нового творческого метода* — *конструкции* ознаменовал собой начало следующего исторического цикла искусства, в котором категория прекрасного вовсе не исчезла, несмотря на целый ряд эпатажных заявлений представителей творческих кругов. Понимаемая как высшая степень художественной организованности формы-содержания в произведениях модернистских художников она вступила в противостояние со своей противоположностью — художественной дезорганизованностью формы-содержания, которая и составляет суть безобразного. Это был ответ искусства на вызов современной действительности — попытка создания (конструирования) художественными средствами разных моделей нового порядка на месте рушащегося традиционного мира и нахождения той первоформы (через геометрию, движение, цвет), которая смогла бы стать основой нового мироустройства. Однако творческий поиск этой первоформы осуществлялся уже не в природе, не во внешнем мире, утратившим свои основания, а в сознании художника, который творил не как прежде — по образцу сущего, должного или возможного в реальности, — а из самого себя. «Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни» [7, с. 3].

Миметический язык оказался не тем языком, который смог бы донести революционные художественные идеи нового искусства, родившегося в до предела напряженной атмосфере

крушения старого порядка, а прекрасное — не тем понятием, которое могло бы вместить и передать в своих образах весь сложный комплекс чувств, мыслей, переживаний, страхов, противоречий, владевших художником-бунтарем, художником-индивидуалистом, противопоставившим свое творческое Я дисгармонии и несовершенству действительности. «Все формы подражания должны быть презираемы, все формы оригинальности должны прославляться», — утверждалось в «Техническом манифесте» 1910 года Умберто Боччони и его единомышленниками [8, с. 17]. Язык этого искусства формировался под влиянием радикальных изменений во всех сферах частной и общественной жизни, полностью менявших представление о мире и его устройстве. Мир уже не виделся художнику в качестве некоего упорядоченного целого: подобно шагающим в пространстве «Уникальным формам непрерывности» Боччони, он стремительно двигался к никому неведомой цели, и в этом движении обнажал свои незнакомые человеку грани. Эти грани — фрагменты другой, неизвестной реальности — «прорезали» ткань привычной жизни, причудливо преломлялись в сознании творца, порождая совершенно новые художественные конструкции. «Я изображаю предметы так, как я думаю о них, а не так, какими я их вижу» — говорил Пикассо.

Произведение модернизма — результат столкновения упорядочивающей силы художественно-образного мышления и неконтролируемой стихийности окружающей действительности. Неистовое буйство цвета и гениальная простота линии в работах Матисса, органически живые «предметы символического действия», как сам называл свои скульптуры Джакометти, суприма-реальность парящих в вакууме элементов у Малевича, анимационная последовательность движения «Обнаженной, спускающейся по лестнице» Дюшана, упорядоченный хаос или хаотизированный порядок «Герники» Пикассо, фантастические видения Дали и Магритта, рожденные на границе сознания и подсознания — каждое авторское открытие свершалось в процессе творческого эксперимента над возможностями художественного языка в выражении тех мощных трансформаций, которые происходили в сознании творца, стоящего в самом центре радикально меняющегося мира. В поисках новых оснований для миропорядка художники-новаторы конструировали незнакомые, непривычные для традиционного искусства образы, в которых гармония скрыто или явно вступала в схватку с дисгармонией, упорядоченное — с хаотическим.

Таким образом, модернизм предъявил *новый исторический тип красоты и новый вид синтеза, в котором прекрасное граничит с безобразным.*

Однако уже в этот период в художественном творчестве закладываются основы для не просто отличного от традиционного понимания красоты, а для формирования полностью противоположного представления о ней, которое, начиная со второй половины XX века, станет доминирующим в художественной культуре.

Деконструкция как творческий метод. Третий исторический тип красоты в искусстве

Девальвация прекрасного как наиболее часто отмечаемая характеристика постмодернистского художественного творчества (в определенной степени это относится и к искусству авангарда-модернизма) приводит ряд исследователей к выводу, что арт-практики этого периода следует расценивать как онтологическую смерть искусства или антиискусство. Так, например, Г.А. Завалько пишет по этому поводу «Мы имеем здесь дело с деятельностью, противоположной искусству, деятельностью, направленной на создание безобразного, — антиискусством. Именно так и следует его называть, не поддаваясь приманкам самоназваний «авангард», «модернизм», «постмодернизм», «неклассическое искусство» и т. д. Это антипод, а не разновидность искусства» [9, с. 98]. И это, действительно, совершенно логичное заключение при условии рассмотрения художественного творчества постмодернизма с позиций

миметической парадигмы и классической эстетики, в которых красота отождествляется с прекрасным, а художественная целостность выражает целостность мироздания. Однако, как можно было убедиться, историческое развитие искусства показывает постепенное увеличение значения категории безобразного в художественном творчестве. И если в модернизме (то есть в преимущественно немиметическом искусстве) безобразное граничит с прекрасным, то в постмодернизме (то есть постмиметическом искусстве) *безобразное предельно над ним доминирует*.

Интерес художников второй половины XX века и первых двух десятилетий XXI столетия к дезорганизованности, незавершенности и разобщенности формы-содержания, то есть к безобразному, объясняется не только и не столько «упадком нравов», «деградацией культуры», «дегуманизацией и бессмысленностью искусства» — факторами, которые часто упоминаются в исследованиях авторов, дающих негативную оценку культуре и арт-практикам постмодернизма, — сколько поиском художественных средств, способных передать мироощущение, мировосприятие и миропонимание творца, для которого реальность окончательно утратила четкость своих очертаний, превратившись в нечто ризоморфное, деиерархизированное, ацентричное. Такое восприятие реальности предполагало принципиально иную модель взаимодействия художника с реальностью, а именно ее *деконструкцию*, которая становится новым творческим методом искусства². В процессе арт-деконструкции целостность мироздания и соотносимая с ней художественная целостность не разрушаются, а разбираются на составные элементы и затем собираются заново в нечто иное, то есть трансформируются в свою противоположность — *инаковую целостность*. Причем это рас(пере)строенное структурное образование *не является результатом* деконструкции, поскольку последняя *имманентно процессуальна* по своей природе. Иначе говоря, оно открыто для дальнейших трансформаций формы-содержания на всех уровнях восприятия, тем самым вовлекая зрителя в бесконечную игру по производству смыслов.

Но вернемся к вопросу доминирования категории безобразного в искусстве постмодернистского периода. На первый взгляд, такая постановка проблемы вообще не актуальна для постнеклассической эстетики, так как существуют минимум два обстоятельства, подтверждающих это.

Во-первых, подвергаются деконструкции как сами понятия «прекрасное» и «безобразное», так и их отношения, поскольку к бинарной оппозиции всегда будет добавляться новый признак, а затем еще один и еще, уводя в блуждание по лабиринтам смысла.

Во-вторых, бинарная оппозиция прекрасное-безобразное, казалось бы, вообще не должна иметь значения для постмодернистского художественного дискурса, ведь нивелирование различий между противоположностями является одной из главных его установок [10, с. 386]. Однако и здесь проявляется симулятивно-игровая природа постмодернизма, которая, в частности, нашла выражение в одном из противоречий, выявленном П. Розенау: «постмодернизм призывает сосредоточиться на маргинальном, что само по себе является оценочным суждением, против которого он же и выступает» [11, с. 95]. В данном случае безобразное³, которое в течение долгого времени принадлежало к маргинальной области культуры и искусства, сразу же становится одной из центральных категорий постмодернистских арт-практик, так как будучи высшей формой дезорганизованности, разобщенности и незавершенности формы-содержания является как

² Хотя Ж. Деррида указывает на то, что деконструкция не является ни анализом, ни критикой, ни методом [12, с. 55], тем не менее в искусстве она выполняет ту же функцию, что мимесис и конструкция — выступает способом взаимодействия художника с миром и на этом основании может считаться творческим методом.

³ Безобразное, понимаемое с точки зрения системной организации формы-содержания.

нельзя более созвучной, соразмерной тому состоянию мира, каким его отражает художественное сознание эпохи постмодерна — состоянию текучести, спонтанности, состоянию хаоса. В этом смысле художник-постмодернист в отличие от своего классического коллеги по цеху «вдохновляется» не миром прекрасного, существующим в действительности или в воображении, а миром, лишенным своей определенности, единства и завершенности творения [13, с. 247], то есть миром безобразного.

Восприятие образов, позволяющих соприкоснуться, сопережить, ощутить через дезорганизованность формы-содержания «искаженное в своих истоках, в своих основах, своей логике и принципах бытие» [14, с. 142], порождает широкий диапазон эмоций, причем совсем не обязательно резко отрицательных. Так, например, сталкиваясь с симулятивностью постмодернистского произведения, где все есть не то, чем оно видится, зритель погружается в мир кажимостей, мнимостей и видимостей, которые могут вызывать удивление, любопытство, страх, замешательство, недоумение, смущение и даже смех. Эти и подобные им эмоции и состояния возникают при восприятии провокативных работ скульптора и инсталлятора Давида Черны («Розовый танк», «Святой Вацлав», «Акула», «Подхалимство»), эксгибиционистских откровений Д. Кунса («Сделано на небесах»), до невозможности гиперреалистичных образов Рона Мьюека («Мертвый отец», «Дрейф», «Женщина с палками»), анатомических фантазмагорий Берлинды Де Брёйкере («Мы все — плоть») и многих других постмодернистских произведений. Чувства дезориентированности, растерянности или озадаченности, которая сменяется внезапным озарением, свободы и вместе с тем безвыходности, возникают тогда, когда человек попадает в пространство деконструкции, где он начинает блуждать по смысловым конструкциям, выстроенным художником, и оказывается один на один с множественностью значений объекта искусства, число которых ограничено только воображением, личностным опытом и культурно-интеллектуальным багажом самого реципиента. Зритель может часами «угадывать» идею, заключенную в «Физической невозможности смерти в сознании живущего» Дэмиена Херста, «Ниагары» Джеффа Кунса, «Head On» Цай Гоцяна или инсталляциях «Пространственные рисунки» Моники Гжималы, и ни одна из найденных интерпретаций не будет окончательной, поскольку деконструкция не оставляет ни единого шанса найти какую-либо онтологическую точку опоры в бесконечном процессе смыслопроизводства. Если прибавить к этому тот факт, что границы художественности как сущностной характеристики искусства в арт-практиках постмодернизма размываются, а порой исчезают совсем, то становится очевидным, что *создание художественной целостности*, восприятие которой рождает в нас чувство прекрасного, *в рамках постмиметической парадигмы невозможно в принципе*.

Но парадокс заключается в том, что данный совершенно новый для искусства эстетический опыт также может приносить эстетическое удовольствие, поскольку человек способен видеть красоту в том, что лишено упорядоченности, организованности и связности, то есть не только в прекрасном. Утонченная, рафинированная красота постмодернизма расцветает в фильмах П. Гринуэйя, застывает распавшейся на множество фрагментов в «Квантовом облаке» Э. Гормли, обрушивается подобно метеориту в композиции здания Королевского музея Онтарио Д. Либескинда, убаюкивает обманчивой простотой в «Опосредованном движении» О. Элиассона. Это красота беспорядка, красота хаоса, который, по определению Д. Бома, представляет собой «порядок бесконечно сложной природы» [15].

Однако было бы неверным сводить все искусство постмодернизма к любованию хаосом, ведь безобразное оказывается не единственной категорией классической эстетики, привлекающей внимание художника. Так, обращение к низменному (или к безобразному как низменному) приводит к появлению откровенно шокирующих работ, подрывающих веру в искусство как важнейшую ценностно-гуманистическую составляющую общества и культуры

(«Дерьмо художника» П. Мандзони, «Piss Christ» А. Серрано, «Несварение желудка» Лю Вэй, «Проект дверей» Антеи Гамильтон, «Сумерки» О. Нердрума).

Тем не менее, учитывая сегодняшний запрос на повышенную эмоциональность восприятия, возникший в результате двух «поворотов» в культуре — *визуального* (или *иконического*) во второй половине XX века [16, с. 132] и *мультисенсорного*⁴ в начале XXI столетия — и давший основания для того, чтобы назвать современное общество «обществом переживаний» или «эмоциональной цивилизацией» [17], произведения, несущие в себе *низменно безобразное*, продолжают вызывать интерес у части публики.

Саморазвитие как творческий метод. Прогнозируемый четвертый исторический тип красоты в искусстве

Исследование эволюции категории «красота» в художественном творчестве, приводящее к выводу о существовании ее исторически сложившихся объективных типов, было бы неполным, если бы мы не попытались спрогнозировать, какой тип красоты придет на смену постмодернистскому.

Так как взаимосвязь между изменениями в восприятии системно-организационных принципов мироздания, универсальными творческими методами и типами красоты проявлена достаточно убедительно воспользуемся этой уже установленной закономерностью для того, чтобы выявить наиболее вероятный сценарий развития исторической типологии красоты.

Если постмодернистское сознание воспринимало мир как хаос, то идущее ему на смену мировосприятие — это постепенно формируемый опыт отношения к Универсуму как к системе, в которой хаос и порядок, гармония и дисгармония, единство и разобщенность важны в равной степени, они сосуществуют и непрерывно взаимодействуют, переходят друг в друга, образуя систему мироздания. Так Д. Глик говоря о прекрасном вообще, а по сути о красоте, отмечает: «Наше чувство прекрасного [красоты — *Е.Л.*] «подпитывается» гармоничным сочетанием упорядоченности и беспорядка, которое можно наблюдать в естественных явлениях: облаках, деревьях, горных цепях или кристаллах снежинок. Все такие контуры суть динамические процессы, застывшие в физических формах, и для них типично сочетание порядка и беспорядка» [18, с. 149].

Выступая противоположностями друг друга хаос и порядок⁵ являются теми крайними точками, через соотношения которых формируются отношения человека с миром. Это понимание нашло отражение в разных эстетических и философских теориях: в античной космологической традиции, в аполлонически-дионисийской трактовке сущности искусства Ницше и др. Своеобразие сегодняшнего восприятия этих двух категорий⁶ заключается в том, что мир представляется не противоборством порядка и хаоса, не доминированием одного на другим и не утверждением первичности одного из них. Современный нам мир — это

⁴ Данный термин был предложен в докторской диссертации «Феномен иммерсивности в современной художественной культуре» А.В. Венковой.

⁵ В самом общем смысле хаос есть состояние или форма организации, характеризующаяся беспорядочностью, неопределенностью, неустойчивостью взаимосвязей, тогда как порядок представляет собой противоположное состояние или форму организации, которую отличают упорядоченность, определенность, устойчивость взаимосвязей.

⁶ Разные интерпретации идеи взаимодействия хаоса и порядка как противоположных форм системной организации, в равной степени играющих важную роль в системе мироздания, в природе, в обществе и всех его социальных институтах, содержатся в теории самоорганизации, в концепциях устойчивого развития и глобального эволюционизма, также ряде других современных теорий в разных областях научного знания.

становящееся единство порядка и хаоса, которое обладает качеством становления в силу того, что эти начала не достигают состояния антогонизма, поскольку они, будучи противоположными, не отрицают друг друга, а образуют все новые и новые комбинации единства в саморазвитии их отношений.

Такое восприятие мира позволяет осознать его творческий потенциал, в котором свернуты удивительные возможности его развития, а также предполагает раскрытие и наращивание творческих способностей человека как неперенное условие взаимодействия с реальностью.

Поскольку изменение представлений об устройстве мироздания (не только научных, но и тех, которые складываются в результате опыта наблюдения человека за действительностью) всегда находит отклик в искусстве, а порой проявляются в нем даже раньше, чем рождаются серьезные научные теории, то можно предположить, что уже сегодня закладываются основы новой художественной парадигмы, способной предложить искусству новый универсальный творческий метод, а следовательно, и новый тип красоты.

Из известных на данный момент концептуализированных художественных практик, претендующих на столь ответственную роль (рассматривались концепции метамодернизма, альтермодерна, трансмодернизма, постпостмодернизма, а также вирактуализма), была выбрана *арт-синергия*, поскольку данное художественное направление не только основано на принципиально новом творческом методе в отличие от других современных практик искусства, но и воплощает в своих произведениях тип красоты, который до этого не был известен художественному творчеству.

Концепция арт-синергии строится на том, что художник и зритель совместно участвуют в создании художественных символов, которые «проявляются» в сознании реципиента в процессе восприятия произведения.

Но как происходит возникновение такого символа? Ведь практика символической коммуникации в культуре и в искусстве предполагает, что символическая функция так или иначе уже заключена в конкретном предмете. Поскольку речь идет именно о художественных символах, то можно сказать, что художник использует в своем творчестве либо визуальные символические объекты с устойчивым рядом значений, которые известны, знакомы зрителю как участнику символической коммуникации в искусстве, либо создает изображения того, что само по себе (традиционно) символом не является, но в определенном, заданном художником, контексте и при помощи выразительных художественных средств обретает для зрителя символическое значение. Так, например, образ распятого Христа в произведениях искусства, помимо художественной функции, обладает также функцией символа, поскольку воплощает в себе главные ценности христианской культуры. Значение этого традиционного символа понятно зрителю благодаря сложившимся социокультурным традициям. Тогда как «Герника» Пикассо проявляет свое закладываемое художником символическое качество благодаря тому, что зритель в процессе чувственно-эмоционального восприятия способен преодолеть границы визуального образа и выйти в пространство высшего духовно-эстетического сопереживания — сопереживания ужаса войны, но не как чего-то конкретного (столкновение деформированных условных фигур людей и животных), а как той экзистенциальной катастрофы, которая обрушивается на все человечество.

И тот, и другой вид символтворчества предполагает намерение художника выразить через художественный образ-символ те смыслы, которые невозможно передать при помощи обычных визуальных средств, поскольку только символ в отличие от всех других форм иносказания (аллегории, метафоры, эмблемы) наделен способностью аккумулировать в себе

всю множественность смыслов отдельной вещи и проявлять, открывать эти смыслы в процессе энергичной деятельности сознания и мышления воспринимающего их человека.

Художественная практика арт-синергии предлагает еще один вид символтворчества. Его принципиальное отличие от известных заключается в том, *художник изначально не закладывает символическое значение в свою работу, оно рождается/становится только во время восприятия произведения зрителем.* Иначе говоря, зритель выступает творцом художественного символа и полноправным соавтором произведения.

Рассмотрим этот творческий механизм на примере работы «Колонна-Башмак» (рис. 1).



Рисунок 1. Башмак-Колонна Студия Креативной Вещи.
Бронза, 21 x 12,5 x 22 см. 2005 г. Частная коллекция (фото автора)

Художник создает трехмерный знак, который отсылает одновременно к двум означаемым — башмаку и колонне. Причем, что очень важно, этот визуальный художественный знак в равной степени указывает на два предмета, существующих в реальности. Иначе говоря, знак башмака и знак колонны не дополняют и не достраивают друг друга, то есть не вступают в механический синтез, интересные примеры которого так часто можно увидеть в произведениях модернистов (например, «Телефон-Омар» С. Дали, «Голова быка» П. Пикассо) или в работах постмодернистских авторов (например, «Yuanyang II» Дж. Цанга, скульптуры К. Магаракиса) и не симулируют один другой (также частый прием, используемый в практиках постмодернизма), а находятся во взаимопроникновении, полностью занимая одно и то же пространство. В результате возникает эффект порождения художественных знаков друг другом: башмак возникает из колонны, колонна из башмака и т. д.

На первый взгляд, такой принцип сосуществования напоминает о реверсивных изображениях в искусстве, одно из которых хорошо известно благодаря картине С. Дали «Невольничий рынок с явлением незримого бюста Вольтера». Однако в отличие от скульптурного объекта «Башмак-Колонна» эффект «являющегося» Вольтера создается за счет мастерски построенной игры фона и рисунка: портрет великого философа-просветителя складывается из комбинации трех человеческих фигур, расположенных определенным образом на фоне стенного проема. То есть здесь мы также видим пример механического синтеза, но с применением зрительной иллюзии. В случае арт-синергии никакой иллюзии нет, это, действительно, два предмета (визуальных знака), которые в одно и то же время занимают одно и то же художественное пространство. Фантазия художника, его умение видеть потенциал

развития каждой вещи порождают этот и подобные ему⁷ парадоксально неоднозначные знаки. На этом заканчивается творческое действие художника, однако не завершается процесс создания произведения.

И здесь мы вплотную подходим к творческому методу арт-синергии, уникальность которого заключается в том, что без соучастия зрителя не может произойти рождение художественного символа, тогда как именно его возникновение в качестве высшей формы выразительности в искусстве является главным предназначением этой арт-практики.

Механизм символтворчества в арт-синергии «запускается» благодаря диалектическому, то есть творческому мышлению, обладающему способностью находить/создавать такие мыслимые комбинации, в которых противоположности перестают выступать как противоречивые и могут сосуществовать не уничтожая друг друга⁸. В рассматриваемом нами примере неоднозначный знак, отсылающий одновременно к «башмаку» и к «колонне», с точки зрения формальной логики, содержит противоречие, поскольку он не может быть окончательно идентифицирован в каком-то одном значении: одно значение будет всегда отрицать другое. Однако с позиции диалектического мышления оказывается возможным существование такого объекта (или такой ситуации), в котором это противоречие снимается, и знаки перестают восприниматься как взаимоисключающие противоположности. Таким объектом становится художественный символ. «Символ всегда многозначен. Он является единством противоположностей, синтезом, решением противоречия, но притом решением не рациональным, а иррациональным, ибо он есть образ, а не понятие. Символ образно выражает невыразимое, неизвестное, лишь предчувствуемое, лишь предугаданное, еще не познанное» [19, с. 258]. Но как возникает это единство, в котором противоположности сосуществуют не отрицая друг друга, но *порождая новое качество? Оно рождается в сознании зрителя*, поскольку единственный способ *удержать, уравновесить и упорядочить* два совершенно различных значения одного и того же знака — это *создание диалектического синтеза* разнообразных ассоциаций (смысловых, эмоциональных, причинно-следственных и др.), связанных с теми объектами реальности, на которые одновременно указывает этот знак. Творческий поиск различных вариантов единства этих множественных ассоциаций пробуждает воображение, усилием которого и рождается художественный символ, а творческий процесс создания произведения обретает свое завершение.

Ассоциативный ряд, возникающий при восприятии одного и того же неоднозначного знака, отличается не только у разных людей, он может быть разнообразным даже у одного зрителя, а следовательно, вариантов единства противоположностей, из которого возникает художественный символ, существует несколько⁹. Так, художественный знак «Башмак-

⁷ Произведения арт-синергии представлены в нескольких скульптурных проектах, среди которых «TERTIUM DATUR» (2004 г.), «Первая скрипка» (2008 г.), «MetaOrder» (2009 г.), а также ряде отельных произведений, созданных в период с 2000 по 2021 гг. творческим объединением художников «Студия Креативной Вещи». Данные проекты демонстрировались на персональных и коллективных выставках Студии (Государственный Русский музей, Эрмитаж, Государственный музей-заповедник «Гатчина» (Приоратский дворец), Петропавловская крепость и др.). Скульптурный ансамбль «Первая скрипка» установлен в сквере композитора Андрея Петрова в Санкт-Петербурге.

⁸ Любопытно сравнить: если в постмодернистских произведениях к бинарной оппозиции прибавляются все новые и новые признаки, благодаря чему и происходит рассеяние смысла и уход от противоположностей, то в арт-синергии ведется поиск общих оснований, на которых противоположности могут сосуществовать и производить новое качество — художественный символ.

⁹ Для сравнения: вариативность смысла и интерпретативный характер произведений арт-синергии позволяет соотносить их с постмодернистскими симулякрами, однако в случае арт-синергии в ходе коммуникации с произведением в сознании зрителя возникает художественный символ (или несколько символических значений одного и того же произведения), тогда как процесс взаимодействия в художественным симулякром предполагает непрерывную интеракцию, обусловленную деконструктивной и интертекстуальной природой этих образов.

Колонна» благодаря «всматриванию» зрителя постепенно самораскрывается для него, давая возможность увидеть в себе смыслы *устойчивого развития, культурной экспансии, античного наследия, истории архитектуры, культурного туризма* и т. д., поскольку эти обнаруженные, проявленные, прочувствованные взаимосвязи между принципиально разными ассоциациями выступают теми формами единства, в которых могут не противореча друг другу сосуществовать совершенно противоположные вещи, в данном случае — башмак и колонна. То же происходит и со всеми другими произведениями арт-синергии, например, «Медуза-Часы» не обозначает, а скорее проявляет собой *биологическое время, экологическое мировоззрение, естественный ход вещей* и т. д. (рис. 2), а «Женщина-Якорь» — *ожидание, материнскую заботу, эмансипацию* и т. д. (рис. 3).



Рисунок 2. Часы-Медуза. Студия Креативной Вещи.
Алюминий, стекло 51 x 51 x 103 см. 2004 г. Частная коллекция (фото автора)



Рисунок 3. Женщина-Якорь. Студия Креативной Вещи.
Бронза, 33 x 19 x 14 см. 2010 г. Частная коллекция (фото автора)

Однако в отличие от других художественных символов произведения арт-синергии, как уже отмечалось выше, не обладают символической функцией изначально: художник, скорее, создает ситуацию столкновения противоположностей, которая побуждает зрителя к символтворчеству, открывая перед ним возможность находить скрытые взаимосвязи и

закономерности между, казалось бы, бесконечно удаленными друг от друга вещами. Установление таких отношений, связывающих все явления нашей действительности, и через них создание разнообразных непротиворечивых форм единства этих явлений, в которых они сосуществуют полноправно и не отрицая друг друга, позволяет человеку творчески осваивать мир в его саморазвитии¹⁰.

Художественные символы арт-синергии — это результат динамического, подвижного соединения чувственного и рационального, логического и алогического, упорядоченного и хаотичного. Таким образом, новый творческий метод, который, с одной стороны, является альтернативой другим методам искусства — мимесису, конструкции и деконструкции, — а с другой — соотносится с современными представлениями о мироустройстве, можно обозначить как *саморазвитие*.

Поскольку каждый универсальный творческий метод напрямую связан с одним из исторических типов красоты в пространственных искусствах, то можно предположить, что метод арт-синергии, рассматриваемый в данной статье как гипотетически всеобщий, также обладает своим пониманием красоты, в основе которого лежит новый вид синтеза прекрасного и безобразного. Анализ концепции этого художественного направления и его произведений позволяет сделать вывод, что в данном случае речь идет о *синтезе, который представляет собой различаемое единство прекрасного и безобразного*, то есть ту форму отношений, где *организованность и дезорганизованность, единство и разобщенность, завершенность и незавершенность формы-содержания сосуществуют не противореча друг другу*. Отталкиваясь от авторских определений прекрасного и безобразного, предложенных ранее, *безобразное* в произведении арт-синергии *характеризует неоднозначный знак*, который представляет собой крайне неустойчивую, окончательно неопределимую, а потому незавершенную модель формы-содержания, тогда как *прекрасное относится к художественному символу как высшей форме художественной выразительности*, отличающейся сверхразвитыми упорядоченностью, единством многообразия и завершенностью в выражении глубинных связей окружающего мира.

Заключение

В основе исторического развития категории «красота» в пространственных искусствах лежит смена разных видов синтеза прекрасного и безобразного, где каждый такой синтез обуславливает конкретный тип красоты в определенный исторический период:

- *прекрасное доминирует над безобразным* (искусство Древнего мира, Античности, Средневековья, Ренессанса и Нового времени);
- *прекрасное граничит с безобразным* (искусство модернизма);
- *безобразное доминирует над прекрасным* (искусство постмодернизма).

Три типа отношений между прекрасным и безобразным — эстетическими категориями, которые вместе с красотой образуют диалектическую триаду, — соотносимы с универсальными методами искусства: мимесисом, конструкцией и деконструкцией. В свою очередь, данные всеобщие методы художественного творчества возникают и формируются как

¹⁰ С профессиональной точки зрения, активная роль зрителя в процессе восприятия и взаимодействия с произведениями арт-синергии, в первую очередь, может быть интересна тем представителям рецептивной эстетики, которые рассматривают художественный «текст» как имеющий границы интерпретации (пусть и достаточно широкие), но при этом обладающий исторической изменчивостью его смысла, обусловленной социокультурным контекстом, коллективным и индивидуальным опытом зрителя.

результат разрешения противоречия между *радикальными изменениями в художественном восприятии мира* (а также законов его устройства) и *адекватным претворением этого мировосприятия в художественных образах*. Такое сухое, даже схематичное изложение, которое, казалось бы, не совсем уместно, учитывая сам предмет исследования — красоту, тем не менее имеет под собой весомые основания как в эстетике, так и в практике пространственных искусств.

Есть вероятность, что дальнейшее историческое развитие категории «красота» будет связано с видом синтеза, где *прекрасное и безобразное находятся в отношениях различаемого единства* — сосуществуют в качестве противоположностей, которые непрерывно находят все новые и новые способы разрешения противоречия, таким образом заключая в себе смысл развития в чистом виде. Это предположение подкрепляется тем, что такой вид синтеза стал возможен благодаря новому творческому методу искусства — саморазвитию, сформировавшемуся в условиях смены художественного мировосприятия, при котором мир представляется становящимся (то есть непрерывно обновляющимся) единством порядка и хаоса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буткевич О.В. Красота: природа, сущность, формы / О.В. Буткевич. — Л.: Художник РСФСР, 1979. — 438 с.
2. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества / Н.А. Бердяев. — М.: Правда, 1989. — 607 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Часть первая. Логика / Ин-т К. Маркса и Ф. Энгельса. — М.-Л.: Государственное изд-во, 1929 г. — 368 с.
4. Вейдле В.В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства / В.В. Вейдле. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 465 с.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии. — М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1957. — 183 с.
6. Плотин. Первая эннеада. — СПб.: Изд-во О. Абышко; Университетская книга, 2004. — 317 с. (Plotiniana).
7. Бердяев Н. Кризис искусства / Н. Бердяев / Репр. изд. — М.: СП Интерпринт, 1990. — 48 с.
8. 100 Artists' Manifestos from the Futurists to the Stuckists. Selected by Alex Danchev. Penguin Books Ltd, 2011. 455 p.
9. Завалько Г.А. Антиискусство как социальный феномен / Г.А. Завалько // Философия и общество. — 2009 — Вып. № 1(53). — С. 98–123.
10. Parul J. Postmodernism in the light of Romanticism. Journal of Emerging Technologies and Innovative Research (JETIR). October 2018, Volume 5, Issue 10. pp. 384–388.
11. Bazargani D.T., Larsari V.N. "Postmodernism": Is the Contemporary State of Affairs Correctly Described as "Postmodern"? Journal of Social Issues & Humanities, Volume 3, Issue 1, January 2015. pp. 89–96.
12. Деррида Ж. Письмо японскому другу / Ж. Деррида // Вопросы философии. — 1992. — № 4. — С. 53–57.

13. Schrijver L. Ugliness as aesthetic friction: Renewing architecture against the grain. *Architecture and Ugliness: Anti-Aesthetics and the Ugly in Postmodern Architecture*, Ed. by W. van Acker, T. Mical. London, Bloomsbury Visual Arts, 2020. pp. 245–256.
14. Самохвалова В.И. Безобразное: размышление о его природе, сущности и месте в мире (К феноменологии, метафизике, методологии понимания) / В.И. Самохвалова. — М.: МАКС Пресс, 2010. — 304 с.
15. Попов В.П. Мировоззренческий хаос вокруг энтропии / В.П. Попов // Академия Тринитаризма. — 2016. — № 77–6567. — URL: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0016/001e/00162914.htm> (дата обращения: 27 марта 2022).
16. Moxey K. *Visual Studies and the Iconic Turn*. *Journal of Visual culture*. Los Angeles; London; New Delhi; Singapore, Sage, 2008. Vol. 7 (2). pp. 131–146.
17. Сувалко А.С. Эмоциональный капитализм: коммерциализация чувств / А.С. Сувалко / Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. — 48 с.
18. Глик Д. Хаос. Создание новой науки / Д. Глик. — М.: АСТ; Corpus, 2021. — 432 с.
19. Юнг К.Г. Либи́до, его метаморфозы и символы / К.Г. Юнг. — СПб: Восточно-европейский институт психоанализа, 1994. — 416 с.

Lekus Elena Yur'evna

Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz, Saint Petersburg, Russia

E-mail: lekus_elena@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7752-2160>

RSCI: https://www.elibrary.ru/author_profile.asp?id=820746

Researcher ID: <https://www.researcherid.com/rid/AGG-2261-2022>

Beauty in art: synthesis of the beautiful and the ugly

Abstract. Beauty is that category of aesthetics, the definition of which is still the subject of controversy among philosophers and art researchers. Beauty is both objective and subjective, absolute and relative, it is an imperative of art and it develops historically. Beauty forms a dialectical triad together with two other leading aesthetic categories — the beautiful and the ugly. In this triad, different types of synthesis of the beautiful and the ugly form the basis of historical types of beauty.

Philosophers, artists, art researchers have always had a professional interest in the dialectical connection "beautiful-ugly". However, firstly, the relations between these categories have not been studied previously from the standpoint of their dialectical analysis and synthesis at the same time. Secondly, different types of synthesis of the beautiful and the ugly did not stand out. These two conditions are taken into account in the article. In addition, beauty is considered as an aesthetic meta-category in the context of the dialectical triad "beautiful — ugly — beauty". Together, this made it possible to describe, explain and predict the change of historical types of beauty in the arts in the article.

According to the author's concept, three such objective types are distinguished and they correspond to the mimetic, non-mimetic and post-mimetic stages of the development of spatial arts. So the beautiful dominates the ugly (the art of the Ancient World, Antiquity, the Middle Ages, Renaissance and Modern times); the beautiful borders on the ugly (the art of modernism); the ugly dominates the beautiful (the art of postmodernism). The author also substantiates the assumption that today the next type of beauty has appeared. It arose like the previous ones in the conditions of radical changes in the artistic perception of the system-organizational principles of the Universe.

Keywords: beauty; beautiful; ugly; mimesis; construction; deconstruction; culture; art; artistic symbol