

УДК 73.03 : 73.04

Глебова Т. А.

Харьковская государственная академия  
дизайна и искусств

## ТРАНСФОРМАЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ФИЛОСОФСКО- ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТРАКТОВКИ ТЕЛА В ПАРАДИГМЕ КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

*Глебова Т. А. Трансформация пластического образа человека в контексте эволюции философско-эстетической трактовки тела в классической парадигме искусства. В последние годы наблюдается повышенный интерес к развитию пластического образа человека, изучение причин его формирования в прошлом, возможные варианты развития в будущем. На протяжении истории человечества можно проследить трансформации пластического образа человека в искусстве, которые связаны с изменением отношения человека к своему телу. Статья посвящена анализу влияния философско-эстетической трактовки тела человека на трансформацию пластического образа в скульптуре. Исследованы исторические этапы и стилевые направления в парадигме классического искусства, в которых философская трактовка представлений о теле наиболее полно отвечает воплощенному в скульптуре пластическому образу человека. Проведены параллели между целостным пониманием человека и его тела с одной стороны и отражением этого понимания в пластическом образе. Выявлена глубокая взаимосвязь между эволюцией философских представлений о теле человека и формированием образного идеала в пластическом образе скульптуры.*

**Ключевые слова:** пластический образ, тело, история искусств, эстетический идеал, стили.

*Глібова Т. О. Трансформація пластичного образу людини в контексті еволюції філософсько-естетичного трактування тіла в парадигмі класичного мистецтва. В останні роки спостерігається підвищений інтерес до розвитку пластичного образу людини, вивчення причин його формування в минулому, можливі варіанти розвитку в майбутньому. Протягом історії людства можна прослідкувати трансформації пластичного образу людини в мистецтві, які пов'язані зі зміною відношення людини до свого тіла. Стаття присвячена аналі-*

*зу впливу філософсько-естетичного трактування тіла людини на трансформацію пластичного образу людини. Досліджено історичні етапи та стилеві напрямки в мистецтві класичної парадигми, в яких філософське трактування уявлень про тіло найбільш повно відповідає втіленому в скульптурі пластичному образу людини. Проведено паралелі між цілісним розумінням людини та його тіла з однієї сторони, і відбиттям цього розуміння в пластичному образі. Виявлено глибокий взаємозв'язок між еволюцією філософських трактувань тіла людини та формуванням і відображенням образного ідеалу в пластичному образі скульптури.*

**Ключові слова:** пластичний образ, тіло, історія мистецтва, естетичний ідеал, стилі.

*Glebova T. A. Transformation of plastic image of man in the context of the evolution of philosophical and aesthetic interpretations of the body in the paradigm of classical art.*

**Background.** In recent years there has been an increased interest in the development of the plastic image of man, the study of the causes of its formation in the past, options for future development. During history of humanity it is possible to watch the transformations of plastic character of man in an art, which are connected with the change of man to his own body.

**Objectives.** The objectives of the study are to identify the features of forming and transformation of the plastic human image in sculpture in the context of the evolution of philosophical and aesthetic interpretations of the body.

**Methods.** The research is based on a modern complex method combining structural analysis, comparative-historical method and iconological method.

**Results.** The results of the research support the idea that there is a deep relationship between the evolution of philosophical ideas about the human body, the formation and transformation of the ideal shaped plastic image in sculpture. A feature of the philosophy of antiquity was the idea of the total cosmos, consisting of earth, water, air and fire, in which the body and the soul of man is subject to the same laws as another substances. Wherein the man was understood as a toy in the hands of these powerful elements and was submitted to the authority of the destiny. In Antiquity an ideal image of a man seemed as a heroic body that reflects the harmony of the cosmos and manifests itself in the idealized athletic man in the canon of art. Plastic image was built on the concept of recognition of the person of one of the pieces of rationally arranged world-Cosmos and faith in its compatibility with the gods. Canonical beauty, proportionality of forms and perfection of the body, expressing the unity of the spiritual and physical, is the hallmark of plastic image in the works of the masters of Antiquity.

*During the European Middle Ages, under the influence of canonical religious doctrines of Christianity changed the philosophical perception of man and his nature. In contrast to the philosophy of antiquity, which saw man as a harmonious, comparable to the gods of personality in the Middle Ages conception of man lined up on the dualism of its sacredness and sin, contrasting the spiritual and corporeal being. Man was considered the epitome of the divine plan, which was destroyed by the Fall of Adam and Eve, so he was born destined to in-*

*evitable punishment of God's judgment. The bodily nature of man understood as the connection of the inner world — the soul, and the outside world — the flesh. The carnal beginning in a man equated with Evil, sub-zero, with sinful instincts flesh, matched against the soul, because forged her gusts to God.*

*In the Middle Ages the plastic image focused on the spiritual repentance of man, contrasting the sublime spirituality burdensome bodily flesh, placing the struggle of spiritual and corporal in the context of the maximum of Christian mythologizing.*

*In the Renaissance man around the world interpreted based on the anthropocentric man, so the plastic combines the desire to generalize the nature of the character, his naturalistic image and grandeur, beauty and harmony of mind, body and soul. It should be emphasized that the plastic image is not simply a reflection of the ideals of beauty and harmony, and these qualities are the properties of the people of the real world that existed in the representation of the artist.*

*Plastic image of the Enlightenment had the embodiment of a dual - in classic styles (classicism, sentimentalism, neoclassicism, empire) and in the styles of the baroque direction (Baroque, Rococo, Romanticism, Neo-Gothic). This is due to different interpretations of man and his body of materialism and idealism.*

*Classicism was guided by materialism, based on cold rationality human universality, ordering, and adherence to generally accepted canons. Plastic image was formed on the belief that man is intelligent, his body is deprived of inner symbolism, in fact, the human body taboo, carefully hidden, even for seemingly naked perfect plastic body image is not real human body.*

*The plastic image of classicism was built on the concept that knowledge — the ability to analyze the meanings and logic, the ability to isolate the problem clear and simple questions. To understand a complex subject, it should be split into parts, so the product is easy to analyze the classical divide and speculative, plastic image inherent clarity, linearity, flatness and isolation composition.*

*Baroque style tendencies focused on the uniqueness of each individual, his self-worth and personal worldview. Plastic generalized image of baroque-romantic hero longed to go beyond your own mental strength, he seemed exalted and heroic, aspiring to the absolute, able to oppose the world. His body alone, it brings inner symbolism, allegorical allegory, symbolizes the inner experiences of the hero can be frivolous, erotic.*

*Basic principles of an image is an intriguing, draws the viewer into the dynamics of movement, which does not allow stopping look at the end point.*

**Conclusions.** *Every age produces its own interpretation of the plastic image of man, which is formed based on the philosophical and aesthetic concepts of human perception and embodied in concrete works of art.*

**Keywords:** *plastic image, body, art history, aesthetic ideal, styles.*

**Постановка проблеми.** Філософсько-естетичний характер осознання человеком самого себя, постановка и решение проблемы занимаемого места в мироздании, аксиологическая значимость тела, разума и души в опыте постижения человеком окружающей действительности, формировали не

только индивидуальное представление человека о себе и мире, но и идеальный образ человека эпохи. История западноевропейского изобразительного искусства показывает, что образ человека являлся ведущим мотивом в произведениях искусства, представляя собой концентрированное воплощение общей культурной парадигмы эпохи, пропущенное через индивидуальное восприятие художника. В процессе исторической эволюции искусства пластический образ человека трансформировался, что связано с развитием представлений о человеке и окружающем его мире, а также с изменением философско-эстетической трактовки собственного тела и расширением оснований для мимезис-интерпретации образного идеала человека эпохи.

**Актуальность темы.** Так как философия и искусство всегда стремились к целостному пониманию человека, то актуальным представляется анализ взаимосвязи между эволюцией теоретико-философских представлений о теле человека и трансформацией пластического образа в скульптуре. Данный анализ позволит получить более полное представление о реализации в скульптуре основных концепций образа человека эпохи в исторической динамике парадигмы классического искусства.

**Связь с научными или практическими задачами.** Тема статьи выполнена в русле основной тематики научно-исследовательской работы Харьковской государственной академии дизайна и искусств, а также связана с научной работой автора, поэтому прикладное значение заключается в возможности использования результатов исследования при анализе трансформаций пластического образа скульптуры в исторической динамике.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Поиск общих идей и взаимосвязей, касающихся человека в философии и искусстве, являются популярным предметом исследования. В частности, эстетико-философский анализ феномена пластического, который объединяет в общую конфигурацию образы человека и мира, представлен в исследовании Т. М. Пригоды [13]. Философско-антропологические основания пластического моделирования человеческого тела в скульптурной пластике исследованы в работе Э. В. Барсегова [2].

Различные аспекты тела исследованы также достаточно широко, так, эволюция восприятия тела человека и связь с общими эволюционными, природными, социально-историческими и прочими процессами представлена в работе М. И. Цой [14]. Модификации тела и телесности как объект эстетической теории искусства, представлены в работе Т. А. Алексеенко [1]. Онтологический и аксиологический аспекты тела в контексте телесности человека раскрыты в работе Р. В. Маслова [11]. Особенности отношения к обнаженному телу в Европе на примерах художественных образов изобразительного искусства представлены в работе М. Иванова [6].

Трансформация образности в пластических искусствах и историческая динамика классического искусства также исследована современной научной мыслью. Эстетико-искусствоведческий анализ мимезиса, как основного способа художественного творчества в классической парадигме искусства, представлен в исследовании Ю. В. Юхимик [15]. Культурно-исторический анализ феномена пластических искусств проведен в работе Т. А. Григорьянц [3]. Особенности пластического образа готической скульптуры рассмотрены в исследовании Е. В. Неволиной [12].

**Цели статьи:** выявить особенности формирования и трансформацию пластического образа человека в скульптуре в контексте эволюции философско-эстетической трактовки тела.

**Изложение основных результатов исследования.**

Художественный образ, как язык искусства, всегда имел определенную эстетическую и смысловую нагрузку, например, такие как идеальность и конкретность, которые воплощались в каноне и материале искусства. При этом образ являлся результатом осмысления художником какого-либо явления и выражал индивидуальное отношение автора к изображаемому предмету. А. А. Потебня в работе «Мысль и язык» рассматривал образ в качестве творчески воспроизведенного представления чувственно воспринимаемой данности [13: 68]. Именно этот смысл является базовым в значении термина «художественный образ», который актуален для искусства в целом и скульптуры в частности. Пластический образ в скульптуре, как идейный эквивалент художественного образа, обусловлен внутренним законом развития этого вида изобразительного искусства и представляется в виде гармоничной соразмерности частей чего-либо целого, являясь концентрированным воплощением общей культурной парадигмы в индивидуальной интерпретации автора [3: 7]. Культурная парадигма, как модель образа жизни и способ мировосприятия, представляет собой систему ценностей эпохи, центральным элементом которой является человек. Постановка и решение проблемы о месте человека в мироздании, значимость его тела, разума и души в системе ценностей общества, формировали индивидуальное представление человека о себе и окружающем мире и являлись ключевыми в создании образа человека эпохи, который затем находил воплощение в искусстве и формировал эстетические каноны и идеалы.

В истории мирового изобразительного искусства пластический образ человека находил самые разнообразные формы выражения, однако в основе своей всегда представлял определенные образно-эмоциональные характеристики человека, представленные в гармоничном единстве с внешней формой. Как отмечала в своем исследовании Ю. В. Юхимик, основным принципом формирования пластического образа в доклассическом и классическом искус-

стве являлась мимезис-интерпретация — прямое отображение восприятия автором реальности, во всем ее разнообразии и с учетом мировоззренческих особенностей исторической и культурно-эстетической парадигмы эпохи. Художественный мимезис, как метод отображения действительности, не тождественен реализму и натурализму, так как зависел от иерархической шкалы ценности человеческого бытия и общего познавательного уровня эпохи [16: 25]. Человек являлся одним из основных структурных элементов культурно-эстетической парадигмы, как модели образа жизни и способа мировосприятия данной культурной эпохи. Индивидуальное представление человека о себе во все времена формировалось на базе осознания собственной значимости. Характер осознания и трактовка тела, которое являлось базовой характеристикой человека, служили ключевым элементом в создании идеального образа человека эпохи. По мере эволюции философско-эстетических представлений о человеке происходили изменения в концепции идеального образа человека эпохи, соответственно трансформировался пластический образ человека, что закреплялось в конкретных произведениях искусства.

Анализ влияния философской трактовки тела человека на трансформацию пластического образа следует начать с эпохи Античности, так как именно тогда сформировалось отношение к человеческому телу как предмету познания. Мифологическое архаичное мышление выработало устойчивое понимание человека и его тела как базового сакрального символа. В восприятии досократиков человек представлялся частью космического мироздания, в сферу которого были включены природные стихии, божества и полубоги, животный мир, человеческие сообщества. Человек не выделялся из этого ряда, он был частью природы, которая в свою очередь была подвластна богам. Особенностью философии периода Античности являлось представление об общем Космосе, состоящем из земли, воды, воздуха и огня, в котором тело и душа человека подчинялись действию тех же законов, что и остальные субстанции. При этом человек являлся игрушкой в руках этих могущественных стихий и находился во власти Судьбы [4: 77].

По мере разделения материи и логоса, произошло разделение понятий тела и духа человека. Человеческое тело и его качественные характеристики представлялись отдельными частями: тело — как внешняя составляющая человека, а душа — как внутренняя [7: 192]. При этом параллельно шел процесс обобщения гармоничного единства тела и души на основе телесности, когда душа визуально проявлялась в теле. Так, Демокрит определил иерархию в связке души и тела. Сократ делал акцент на своеобразии сознания и считал, что сущность человека сосредотачивается в его душе, которой служит тело. Платон, обобщая эту взаимосвязь, пришел к главному эстетическому принципу Античности,

который заключался в том, что человек — это прекрасное тело, прекрасная душа и прекрасный ум, возглавляемые идеей прекрасного [9]. Аристотель, критикуя чрезмерную поэтику Платона, считал, что душа нуждается в той форме тела, которая ей подходит наилучшим образом. Таким образом, главенствующей философской идеей в Античности являлась гармония человека, которая понимала идеал человека как согласованное сочетание духа и тела: тело человека — это орудие души и одновременно зеркало для отображения его внутренней сущности.

Пластический образ Античности строился на концепции признания человека одной из фигур разумно устроенного мира-Космоса и вере в его сопоставимость с богами. Каноническая красота, пропорциональность форм и совершенство тела, выражающих единство духовного и телесного, являлись отличительными чертами пластического образа в работах всех мастеров Античности. Так, в 5 в. до н. э. скульптор Поликлет произвел расчет канонов гармонии и красоты человека и продемонстрировал свою теорию в скульптуре «Дорифор» (ок. 440–435 гг. до н. э.). Дорифор изображен обнаженным, с копьем в левой руке, контрапост позволил гармонично продемонстрировать внешний порыв и внутреннюю устойчивость, лицо Дорифора при этом прекрасно и невозмутимо (рис. 1). Пластический образ Дорифора отражал предельно идеализированного человека, тело которого воспроизводило космическое совершенство окружающего мира. Обнаженное, подчеркнуто атлетичное и мужественное, демонстрирующее свою наготу как парадную одежду, тело героя символизировало бесстрашие и отвагу, так как одежда, помимо знака иерархического достоинства, имела функцию оберега, защиты. Пластический образ показывал, что герой принимает вызов Судьбы, полагаясь исключительно на собственные силы, отказываясь от магической защищенности с бесстрашием и достоинством

В пластическом образе женщины эпохи Античности проявлялась двойственная символика, так как женщина являлась одновременно целомудренной хранительницей домашнего очага и женственной эротической стихией [4: 107]. Как указывал М. Иванов, эта амбивалентность образа вела к игре в сокрытие и обнажение тела, когда женское тело в пластическом образе оголялось завуалировано, с помощью драпировок либо облегалась тканью [6]. Например, в скульптуре «Ника Самофракийская» (190 г. до н. э.) богиня Ника показана в развевающихся от ветра драпировках, но спереди ткань, промокая от морских брызг, рельефно подчеркнула форму и динамику прекрасного сильного тела (рис. 2).

Нарастающая чувственность пластического образа эпохи Античности соответствовала развитию философского восприятия человека и его тела как естественной части в иерархии космо-

гической системы. Пластический образ также со временем усложнялся, становился раскованным и динамичным, раскрывая через естественную экспрессию движения тела человека сущность героев и сюжетный сценарий.

Во времена европейского Средневековья под воздействием канонических религиозных доктрин христианства изменилось философское восприятие человека и его природы. В отличие от философии Античности, которая видела человека как гармоничную, сопоставимую с богами личность, в эпоху Средневековья концепция человека выстраивалась на дуализме его сакральности и греховности, противопоставлении духовной и телесной сущности. Человек считался воплощением божественного замысла, которое было разрушено грехопадением Адама и Евы, поэтому ему от рождения уготовано неотвратимое наказание божьим судом.

В 4 веке Августин Блаженный связал первородный грех Адама и Евы с сексуальным инстинктом тела. Телесная природа человека понималась как соединение внутреннего мира — души, и внешнего мира — плоти. Плотское начало в человеке отождествлялось со Злом — низкая, с греховными инстинктами плоть, противопоставлялась душе, так как сковывала ее порывы к богу. Никакие страсти и желания, идущие от тела, не должны были смущать человека, отвлекать его от пути к добродетели. Феномен плоти, вторичность и унижение биологического телесного начала в человеке, которое выражалось в сексуальных табу, привели к появлению интимности духовного страдания человека, мук борьбы с собственной греховной природой. В свою очередь, осознанный символический отказ от собственного тела привел к идеалу монашеского аскетизма [8: 211]. Такое разделение души, тела и плоти привело к отчетливому разделению мира на два враждебных лагеря — царство Света и царство Мрака.

Отдельно следует сказать о теле женщины, которую теологи Средневековья считали гораздо более греховной, чем мужчину, успешно формируя из нее образ врага. Женщина была зависима от мужчины, ее физическая слабость считалась эквивалентом глупости, но, самое главное, она была порочной от рождения. Венцом природы было совершенное создание — мужчина, а женщина была всего лишь нереализованным потенциальным мужчиной, которому помешали развиваться полностью, несовершенным, ущербным, изувеченным созданием. Женское тело представлялось как главное орудие греха и путь к вечному проклятию, ведь через него в мир вошли смерть, страдание и труд в поте лица. Основное требование к женщине в Средние века — целомудрие, которое могло быть нарушено только для продолжения рода, но даже в богословских дискуссиях о беременном теле и родах женщины говорилось с отвращением. Интерес представляет тот факт, что на фоне тотальной нетерпимости к женскому телу

расцветал культ девы Марии. Объяснялось это тем, что христианские богословы и философы считали Марию исключением среди женщин, так как она сохраняла свою непорочность «до, во время и после родов» [5: 35–65], то есть ее тело не функционировало в соответствии с женской природой. Поэтому почести, воздаваемые Марии как Деве-Матери, не распространялась на остальных женщин.

Следует отметить, что возрождение скульптуры в Средние века происходило постепенно. Раннее христианство воспринимало скульптуру как элемент идолопоклонства из-за чувственности, красоты и гармонии пластической образности Античности. Из-за этого скульптура в раннем церковно-христианском искусстве не использовалась. Возрождение скульптуры в Средние века произошло лишь к 8–9 веку, с началом строительства крупных христианских храмов, где сначала использовался рельеф, а затем и скульптура крупных форм, причем исключительно религиозной тематики. Основными героями пластических образов являлись персонажи сцен из Священного писания и христианские образы-аллегии. Однако распространенными являлись и изображения реальных исторических лиц — канонизированных святых и мучеников, служителей церкви, донаторов (заказчиков и дарителей ценностей) и высокопоставленных особ (королей и князей).

Пластический образ Средневековья полностью соответствовал христианской борьбе Добра со Злом, отчуждая тело и превознося дух. Под влиянием христианско-богословской концепции телесности, образ человека трансформировался, красота и гармония тела потеряли свое значение, уступив место религиозному ликованию и покаянию, драматическим духовным порывам, скорби. Более того, как указывает Е. В. Неволлина, пластические образы Христа и христианских мучеников, должны были намеренно подчеркивать физические мучения, причиняемые телу: «Эпидемии породили концепцию боли, страданий и смерти. Муки святых подчеркиваются, приобретая антигуманный и нелицеприятный вид. Как будто желая “подкупить” смерть, художники злоупотребляют ее изображением, обильно вводя в произведения такие детали, как гниение, разложение и т. д. Зрителя примеряют со смертью. Земное существование лишь миг, порожденное землей земле и принадлежит, и этот момент постоянно подчеркивается в надгробных изображениях, количество которых возрастает благодаря эпидемии. Количество ран на теле Христа увеличивается, они становятся обязательным элементом» [12: 25]. В скульптуре изображения стигматов и ран на телах персонажей подчеркнута реалистично декорировались цветом. Как отмечает Ю. В. Юхимик миметический принцип отображения человека в контексте христианского мировоззрения Средневековья приобрел новое содержание: во-первых, Божественный и земной миры противопоставлены

друг другу, во-вторых, образы наполнены символически-аллегорическим значением, в-третьих, образы расположены во внеземном мире, вне природных пространственно-временных характеристик [15: 21]. Также можно отметить, что пластические образы, отражающие царство Света, наследовали идеальные черты христианского служителя-мученика, одержавшего победу над греховным телом, в то время как пластические образы царства Мрака представляли в виде химер с ужасающими деформированными гротескными телами.

Примером пластического образа царства Света может служить фигура Святого Петра на портале церкви Сен Пьер в Муассаке (1130–1135 гг.) (рис. 3). Фигура святого искажена, поза изломана, что свидетельствует о мучительной борьбе между душой и плотью, но устремлена ввысь, провозглашая грядущую победу духа. В этом случае пластический образ олицетворяет идею борьбы чистой, вечно живой души с греховностью смертного тела.

Движение вверх, к небу, стремление ввысь, обыгрывалось как аллегория освобождения от уз плоти, что ярко представлено в таком скульптурном феномене Средневековья, как статуя-колонна: фигуры святых, апостолов и служителей церкви ставились на высокие колонны, иллюстрируя тем самым идею свершившегося преодоления земного, плотского, греховного (рис. 4).

Женский пластический образ Марии — практически единственный положительный женский образ в пластике Средневековья, если не брать во внимание аллегорические образы христианских добродетелей. Другие женские образы, присутствующие в рельефах и скульптуре были олицетворением женщин греховных, нуждающихся в покаянии.

Обнаженное тело в пластическом образе трактовалось как дегероизация персонажа, поэтому такие случаи единичны: Адам, младенец Христос, полубогаженики мучеников. Обнажение женского тела представляется в церковной иконографии лишь образом Евы и сценами мученичества женщин-святых [6].

Философское понимание человека в эпоху Возрождения пришло к очередному изменению трактовки человека и его тела, что отразилось на пластическом образе. В это время активно формировались основы гуманистического мировоззрения, где человек представлен высшей ценностью — человек в центре Вселенной, осознающий себя в качестве творца и господина. Так возник антропоцентризм: человек впервые принялся искать точку опоры внутри себя — в своей душе, в своем открывшемся в новом свете теле.

Концепция тела стала меняться уже в 13 столетии, когда Ф. Аквинский в своих рассуждениях уравнивал в человеке его тело и душу. Философы-гуманисты Дж. Пико дела Мирандола, Н. Кузанский и др., развивали идею о человеке, который являлся центром и высшей целью мироздания, заключа-



*Рис. 1. Поліклет. Дорифор.  
450 – 440 г. до н.э.*



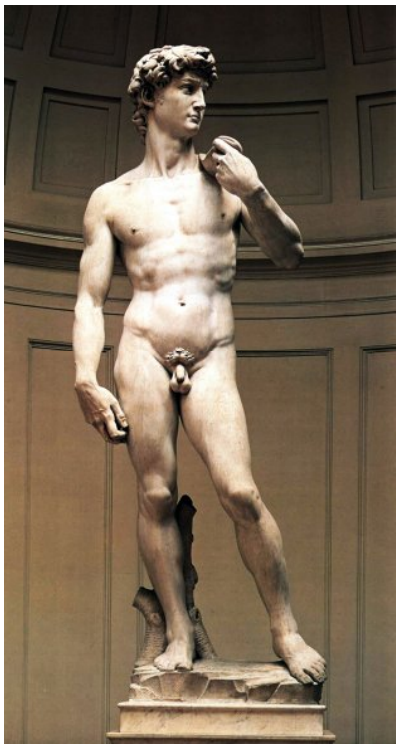
*Рис. 2. Ника Самофракийская  
ок. 190 г. до н.э.*



*Рис. 3. Св. Петр. Портал  
церкви Сен Пьер в Муассаке.  
1130 – 1135 г.*



*Рис. 4. Статуи-колонни. Собор Шарьра. 1145 – 1155 г.*



*Рис. 5. Микеланджело. Давид. 1504 г.*



*Рис. 6. Канова А. Тесеї и Кентавр. 1804 – 1819 гг.*



*Рис. 7. Бернини Л. Давид. 1623 – 1624 гг.*



*Рис. 8. Фальконе Э. Флора. 1751 г.*

ющем в себе идею пантеизма в виде Бога, Разума, Души и Тела, связанных в одно целое с помощью Единства. Понятие человеческой телесности приобрело ценность и социальную направленность, стало принципом высшего развития индивидуальных человеческих способностей [11: 12].

А. Ф. Лосев отмечал, что эстетика искусства эпохи Возрождения ориентировалась на гармонию, разум, красоту и свободу человека, его единство с природой. Пластический образ формировался на понимании эстетической ценности человеческого тела как такового, вне зависимости от происхождения или судьбы человека [10]. Леонардо, Рафаэль, Микеланджело, и другие художники изображали красоту индивидуальную, плотскую, телесную, как отражение красоты духовного мира человека. Важно подчеркнуть, что пластический образ являлся не просто отражением идеалов красоты и гармонии, а эти качества являлись свойствами людей реального мира, существовавшего в представлении художника.

Наибольший интерес художники Возрождения проявляли к античному искусству, сочетая наследование античной традиции пластического образа с библейской христианской трактовкой персонажей и антропоцентричной трактовкой человека. Например, Микеланджело Буонарроти создал скульптуру «Давида» (1501–1504) (рис. 5), в которой представил новые возможности метафоризации и индивидуализации пластического образа, заключив в облике библейского героя многозначную и многоуровневую аллегория. Скульптура была выполнена Микеланджело в соответствии с античными канонами изображения атлетов и представляла на первом уровне символики борьбу богоизбранного и богоподобного народа Израиля со своими многочисленными врагами. Уникальность образа Давида раскрывалась в знаковых метаморфозах пластических элементов статуи, которые выводили зрителя на новые ступени понимания вложенных смыслов. Например, сочетание неконструктивной опоры в виде сухого дерева с полной жизни правой ногой Давида, прочитывалось как знак кончины старой истории о богоизбранности израильского народа и появлении вместо нее новой истории Флоренции и его народа. Также известна трактовка значения сухого дерева как аллегории увядшего, неэффективного учения Ветхого Завета. Давид при этом олицетворял результат развития гармоничной и прекрасной личности — чувственный гуманизм, воплощенный в религию и социум.

В эпоху Просвещения активно развивающаяся прикладная наука повлияла на представление о человеке, его теле, душе и месте в окружающем мире, что дало импульс к дальнейшему изменению пластического образа. Под влиянием научных открытий и реформаторского переосмысления религии, философская мысль разделилась на две тенденции — идеализм, который основывался на первичности сверхчувственного духовного начала в человеке,

и материализм, признающий рационализм выше остального и доказывающий примат физического начала над духовным. Дифференциация внешнего и внутреннего мира человека увеличивалась, при этом основное различие позиций философов заключалось в том, что одни признавали равноценными тело и душу, а другие ставили одно начало выше другого [15: 18]. Так, с одной стороны (Р. Декарт, Т. Гоббс, Ж. Ламерти) тело трактовалось как сложная машина, под управлением мозга, с сердцем-двигателем, и душой — движущим и чувствующим началом. С другой стороны (Б. Паскаль) существовала концепция одновременного величия и ничтожества человека, которые ведут к уделу «мыслящего тростника», не способного ни к абсолютному знанию, ни к полному неведению, участь которого — осмысленные недостижимости истины.

Позже немецкая классическая философия изменила трактовку взаимоотношений телесного и духовного в человеке, сделав акцент на их равновесии и гармонии. И. Кант считал, что при толковании любой проблематики следует учитывать реальность телесного существования человека. Исходя из реальности тела, человек способен самостоятельно определять собственное совершенство, идеалы и красоту. В. Гегель, представляя объективный идеализм, обосновал точку зрения о теле — как индивидуальной отличительной особенности человека, основе его гармоничной личности: тело человека построено в соответствии с природным эталоном красоты — принципом симметрии и представляет собой единство души и тела [2: 21].

Для материалистов 18 века отправным пунктом рассуждений о человеке и его теле служила «природа», которая применительно к человеку оправдывала присущее всем людям право на счастье. Возникшая в эту эпоху рационалистическая трактовка человеческого тела изменила картину восприятия Мироздания: конечный, смертный человек оказался на окраинах бесконечной, вечной Вселенной; человек — всего лишь «живая машина» и его чувства обманчивы. В соответствии с постулатом, что душа не имеет пола, отвергалось неповторимость чувства, нивелировались переживания, любовь трактовалась как безумие, недостойное разумного человека. Для того чтобы познать истину и гармонию, человек обязан был страсть заменить холодным рассудком и ясным разумом. Человек смог постигнуть безграничность Вселенной, поэтому он способен осознать предел собственного совершенства, преодолеть противоречие между достоинствами и недостатками [15: 15].

В это время, в соответствии с философско-мировоззренческими взглядами общества, начали складываться основные направления в искусстве — классицизм и барокко, каждый из которых послужил в последующем становлению множества стилей.

Картина мира классицизма строилась на образцовом и упорядоченном устройстве, на принципах



и культе разума. Пластический образ классицизма строился на концепции, что познание — это способность к анализу и логике смыслов, способность выделить в проблеме ясные и простые вопросы. Чтобы понять суть сложного предмета, его необходимо разбить на части, поэтому произведения классицизма аналитичны и умозрительно легко расчленимы, пластическому образу присущи ясность, линейность, плоскостность и замкнутость композиции.

Как пример пластического образа классицизма можно рассматривать скульптуру А. Кановы «Тесей и кентавр», в которой показана битва героя с кентавром (рис. 6). Пластический образ Тесея глубоко драматичен и патетичен, но при этом в предполагаемой критической схватке весьма рационально упорядочен и предсказуем. Несмотря на сложность поз, скульптурная группа предельно линейна и фронтальна, имеет четко очерченные контуры и акцентирует силуэтный характер пластических образов, за которыми ясно видны геометрические законы построения скульптурной формы. Эта особенность относится ко всем пластическим образам классицизма, в которых четкость движения фигуры проступает внятно, легко узнается, даже если она чем-либо перекрыта или изображена лишь частично. Герой находится в спокойной уверенности, что он защищен разумной божественной любовью, поэтому пластический образ классицизма строго организован, уравновешен и гармоничен, его смысловая составляющая обязательно должна была демонстрировать силу воли и рассудок героя, сюжет всегда был дидактичным, представлявшим образцовое поведение героя в предполагаемых условиях. Эротика была чужда рационализму классицизма: тело классической школы могло быть сентиментальным, нравоучительным, даже дидактическим, но никогда не было фривольным.

Напротив, стиль барокко являлся отражением гипертрофированного идеализма, сочетая в себе возвышенную духовность, драматизм образа и натурализм. Основные характерные черты пластического образа барокко отчетливо представлены в скульптуре Л. Бернини «Давид» (1623–1624), где избран для показа кульминационный момент действия, когда Давид запускает пращу в Голиафа (рис. 7). Для пластического образа барокко был более важен процесс, происходящий с человеком, причем, самая его кульминация. Поэтому, используя прием объемной, многослойной барочной спирали движения героя — совокупность вложенных друг в друга спиральных линий в теле, плаще, ленте, — автор создал эффект движения скульптуры. Возникла иллюзия, что Давид выстрелит пращой здесь и сейчас: лицо героя напряжено, губы поджаты, волосы растрепаны, тело демонстрирует усилие для броска. Пластический образ барокко основан на чувственном напряженном движении в поиске идеала, он живописен, глубок и многозначен. Основным принципом построения образа являлась

интрига, вовлекающая зрителя в динамику движения, не позволяющая остановиться взглядом в конечной точке.

Переходя от барокко к рококо, пластический образ постепенно уходил от идеализации и романтизации телесной наготы, развивая направление эротизации тела. Примером может служить статуэтка «Флора» (1751) Э. Фальконе, которая представляет обнаженную, невинную, юную богиню природы Флору, сидящую на траве и перебирающую цветы (рис. 8). Обнаженное тело богини представлено легким, воздушным, непорочным, как девственная чистота природы. Вместе с тем, двусмысленность нескромной позы в сочетании наготой, придает образу игривый и бесстыдно-фривольный оттенок, открыто подталкивая зрителя к эротическому восприятию женской плоти. Пластический образ рококо строился на аллегорическом иносказании, которое являлось главным средством визуализации образа.

**Вывод.** В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы: если в эпоху Античности пластический образ человека представлял идеализированный атлетический канон, героическое тело, которое, в соответствии с философскими представлениями того времени, отражало гармонию Космоса, то в эпоху Средневековья пластический образ был сосредоточен на духовном покаянии человека, противопоставляя возвышенное духовное начало обременительной телесной плоти, размещая борьбу духовного и телесного в контекст максимальной христианской мифологизации. Положительные образы передавали скорбь и религиозную сосредоточенность, духовное просветление и философское самоуглубление; отрицательные образы телесно демонизировались, гротескно искажались, вплоть до антропоморфных химер.

В эпоху Возрождения дальнейшая трансформация пластического образа в связана с очередной сменой приоритетов в трактовке человека и его тела. Окружающий человека мир эпохи Возрождения трактовался исходя из антропоцентричности человека, поэтому пластический образ сочетал в себе стремление к обобщению характера персонажа, натуралистическое его изображение и воссоздание величия, красоты, гармонии ума, души и тела, которые подчеркивали его абсолютцентрическое положение.

Пластический образ эпохи Просвещения имел двойственное воплощение — в классицистических стилях (классицизм, сентиментализм, неоклассицизм, ампи́р) и в стилях барочного направления (барокко, рококо, романтизм, неоготика). Связано это с различным толкованием человека и его тела в материализме и идеализме.

Классицизм, ориентированный на материализм, основывался на холодной рассудочности человека, универсальности, упорядоченности, следовании общепринятым канонам, поэтому пластический образ формировался на убеждении, что

человек разумен, его тело лишено внутреннего символизма, более того, тело человека табуировано, тщательно скрыто: даже за внешне обнаженным идеальным телом пластического образа не стоит тело реальное человека.

Барочная стилевая тенденция ориентировалась на неповторимость каждой личности, ее самоценность и индивидуальное мировосприятие. Его тело интерпретировалось как индивидуальное, олицетворяющее внутренние переживания героя, несущее в себе аллегорическое иносказание и символизм. Пластический образ обобщенного барочно-романтического героя жаждал выхода за пределы собственных душевных сил, он представлялся экзальтированным и героичным, устремленным к абсолюту, способным противопоставить себя миру.

Таким образом, каждая эпоха вырабатывала собственную трактовку человека, основанную на философско-эстетических концепциях восприятия человека, в соответствии с которыми трансформировался пластический образ, воплощаясь в конкретных художественных произведениях.

**Перспектива дальнейших исследований** по данной проблематике заключается в освещении развития пластического образа человека в эпоху Модернизма и Постмодернизма и выявления особенностей его трансформации в исторической динамике перехода от классического гуманизма к постклассическому трансгуманизму в контексте философско-эстетического отношения к телу.

#### Литература:

1. Алексеенко Т. А. Модификация телесности как объект эстетической теории искусства / Т. А. Алексеенко // Вопросы гуманитарных наук. — 2013. — № 1 (64). — С. 21–26.
2. Барсегов Э. В. Философско-антропологические основания пластического моделирования человеческого тела (на материале скульптурной пластики): автореф. дисс. ... на соискание науч. степени канд. филол. наук: 09.00.13 / Барсегов Э. В. — Владивосток, 2004. — 24 с.
3. Григорьянц Т. А. Культурно-исторический анализ феномена пластических искусств: автореф. дис. ... на соискание науч. степени канд. культурологии: 24.00.01 / Григорьянц Т. А. — Кемерово, 2004. — 28 с.
4. Драч Г. В. Рождение античной философии и начало антропологической проблематики / Г. В. Драч. — М.: Гардарики, 2003. — 318 с.
5. Дюби Ж. Молчание Средних веков: в 5 т. / Ж. Дюби, М. Перро. — СПб.: Алатейя, 2009. — Т. 2512 с. — (История женщин на Западе).
6. Иванов М. Нагое и укрытое тело в искусстве Европы. Эссеистика и критика [Электронный ресурс] / М. Иванов // Звезда. — 2014. — № 9. — Режим доступа к ресурсу: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2014/9/12iv-pr.html>. — Название с экрана.
7. Казаков Е. Ф. Душа древнего грека / Е. Ф. Казаков // Вестник КемГУ. — 2013. — № 4 (56). — С. 191–196.
8. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Ж. Ле Гофф. — М.: Издательская группа Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. — 376 с.
9. Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев // Искусство. — 1969. — Том 2. — Режим доступа к ресурсу: <http://www.philosophy.ru/phil/library/losef/iae2/index.htm>. — Название с экрана.
10. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев // Мысль. — 1978. — Режим доступа к ресурсу: <http://psylib.org.ua/books/lose010/index.htm>. — Название с экрана.
11. Маслов Р. В. Телесность человека: онтологический и аксиологический аспекты: автореф. дисс. ... на соискание науч. степени канд. филол. наук: 09.00.13 / Маслов Р. В. — Саратов, 2005. — 46 с.
12. Неволлина Е. В. Готическая скульптура в культовых интерьерах Франции: автореф. дисс. ... на соискание науч. степени канд. искусствовед.: 17.00.04 / Неволлина Е. В. — М., 2004. — 35 с.
13. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. — М.: Правда, 1989. — 203 с.
14. Пригода Т. М. Феномен пластичного в культурі: естетико-філософський аналіз: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філософських наук: 09.00.08 / Пригода Т. М. — К., 2001. — 13 с.
15. Цой М. И. Эволюция концептов телесности человека (философско-антропологический аспект): автореф. дисс. ... на соискание науч. степени канд. филол. наук: 09.00.13 / Цой М. И. — Тула, 2009. — 23 с.
16. Юхимик Ю. В. Естетико-мистецтвознавчий аналіз міметичного способу художнього творення: історична динаміка класичного мистецтва: автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня доктора філософських наук: 09.00.08 / Юхимик Ю. В. — К., 2011. — 32 с.