

ОБНАЖЁННАЯ НАТУ́РА

ОБНАЖЁННАЯ НАТУ́РА, одна из главных тем изобразит. искусства; жанр, посвящённый изображению обнажённого человеческого тела и его худож. интерпретации (ню, франц. nu, от лат. nudus — обнажённый, нагой). Человеческая фигура во все эпохи была центр. объектом изобразит. иск-ва, однако возможность изображения обнажённого тела зависела от установок каждой конкретной культуры.



Статуя Гермеса. Бронза. Сер. 4 в. до н. э. Национальный археологический музей (Афины).

Обнажённые фигуры первобытной эпохи («палеолитические вены») и древних культур, кикладские идолы, ближневосточные изображения богинь и др. отражали сакральное отношение к человеческому телу, его фертильным способностям, были тесно связаны с магией. Изображения нагого тела были известны и в Древнем Египте (в [амарнском искусстве](#)). В Древней Греции культ человеческого тела сформировал концепцию идеализированной мужской наготы, которая последовательно воплощалась в статуях от архаических [курсов](#) до атлетов периода высокой классики, созданных по канону (работы [Мирона](#), [Фидия](#), [Поликлета](#)). В период эллинизма нагота становится экспрессивной, чувственной и разнообразной по своему смысловому наполнению. В 4 в. до н. э. легитимность обретает и женская О. н. («Афродита Книдская» [Праксителя](#), 350–340 до н. э., также следовавшие за ней многочисл. образы обнажённых Афродит). Отсутствие запретов на изображение обнажённого тела, а также частное, камерное назначение др.-греч. сосудов и ваз (см. [Вазопись](#)) обусловили не только множественность изображений обнажённых фигур, но и связанные с этим эротич. сцены. Иск-во Древнего Рима унаследовало эллинистич. отношение к наготы, которое воплощалось в статуях богов и мифологич. героев.

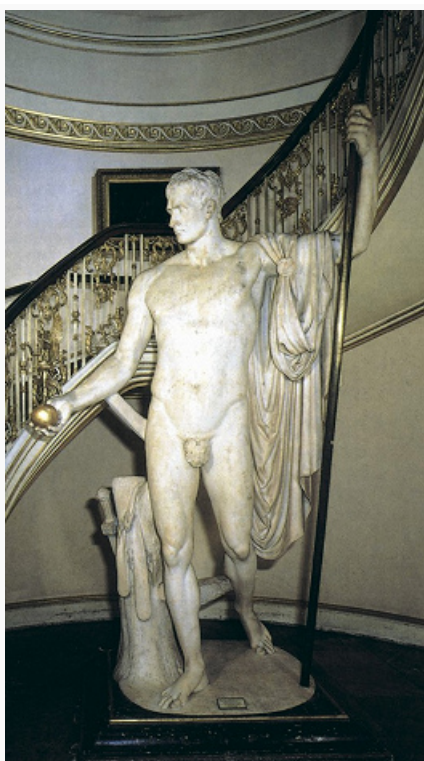
В средние века изображение нагого тела было распространено в мифологич. сюжетах в иск-ве стран Юж., Центр. и Юго-Вост. Азии, но в Европе оно занимало маргинальное положение и было строго ограничено немногими сюжетами ветхозаветной и христианской иконографии: изображение «прародителей человечества» (скульптурные изображения Евы из собора Сен-Лазар в Отёне, 12 в., Адама и Евы на портале «Врата Адама» собора в Бамберге, 1230-е гг., и др.), праведников и грешников в сценах Страшного суда, символич. изображение греховного соблазна, который таит в себе человеческая плоть, либо слабости и немощи человека (напр., изображения Иова на гноище). Из лит. источников известно о появлении обнажённых фигур в несохранившихся произведениях светского иск-ва. В эпоху Проторенессанса обращение к античности начинается, в частности, с включения мотивов О. н. в ср.-век. по своей сути памятники: аллегория Силы в виде обнажённого Геракла (кафедра баптистерия в Пизе работы Никколо [Пизано](#), 1260), аллегория Умеренности (кафедра собора в Пизе Джованни Пизано, 1302–10), воспроизводящая несохранившуюся античную статую Венеры.

Ренессансный гуманизм изменил отношение к человеческому телу, которое постепенно занимает всё более важное место в структуре объектов изображения. В Италии (прежде всего во флорентийском иск-ве) в рамках традиц. религ. сюжетов появляются изображения О. н., гл. обр. мужской, основанные на непосредственных впечатлениях от натуры, – фигуры Адама и Евы в сцене «Изгнания из Рая» [Мазаччо](#) (1424–27, капелла Бранкаччи, ц. Санта-Мария-дель-Кармине во Флоренции), они наполняются реалистич. экспрессией. С не меньшей степенью натурализма, хотя и более сдержанно в эмоциональном отношении, написаны прародители на внутр. створках Гентского алтаря Я. [ван Эйка](#) (ок. 1430 – 1432, собор Св. Бавона, Гент). Со 2-й трети 15 в. О. н. часто встречается в итал. скульптуре (бронзовая статуя «Давид» [Донателло](#), 1430–40-е гг., Нац. музей Барджелло, Флоренция; терракотовая статуэтка «Спящий Эндимион» А. дель [Верроккьо](#), Музей Боде, Берлин), графике (гравюра «Битва десяти обнажённых» А. дель [Поллайоло](#), ок. 1470–1475, галерея Уффици, Флоренция; гравюры А. [Мантеньи](#) на античные мифологич. сюжеты) и живописи (картины на тему мученичества св. Себастьяна). Включение мифологич. и историч. сюжетов в круг живописных тем в последней трети 15 в. расширило диапазон применения О. н., которая встречается в мифологич. картинах С. [Боттичелли](#), росписях [Рафаэля](#) и его мастерской (в частности, на Вилле Фарнезина, 1517). Науч. подход к О. н. воплощён в рисунках [Леонардо да Винчи](#): пропорции, анатомич. строение человека и индивидуальные физиогномические особенности фиксированы бесстрастно и точно. Для [Микеланджело](#) обнажённое мужское тело становится универсальным пластич. языком, способным передавать полный диапазон человеческих чувств со всеми их оттенками [статуя «Давид» (1501–04, галерея Академии, Флоренция), несохранившийся картон «Битва при Кашине» (1504–07), росписи плафона (1508–1512) и алтарной стены (1534–41) [Сикстинской капеллы](#)]. Более пристальное и непосредств. изучение античности в 16 в., а также археологич. раскопки, открывшие памятники эллинистич. пластики, углубили ренессансную концепцию наготы. У мастеров [венецианской школы](#) эпохи Возрождения на первый план выступает женская О. н., которая находит воплощение в образах языческих богинь или героинь Ветхого Завета. Сублимированная чувственность «Спящей Венеры» [Джорджоне](#) (ок. 1508, Дрезденская КГ) сменяется более откровенной и прямолинейной в произведениях его последователей: [Тициана](#) («Венера Урбинская», 1538, галерея Уффици, Флоренция; «Диана и Актеон», 1559, Нац. галерея Шотландии, Эдинбург, Нац. галерея, Лондон), Я. [Пальмы Старшего](#) («Венера и Купидон», Музей Фицуильям, Кембридж; «Флора», Нац. галерея, Лондон, обе ок. 1520 – 1525) и др. В иск-ве [маньеризма](#) О. н. становится эротизированной, что подчёркивается стилизованными формами, сложными позами, драгоценностями, интенсивно яркими фонами и т. д. (работы А. [Бронзино](#), Ф. [Приматиччо](#), [Корреджо](#), Ф. [Пармиджанино](#), П. Бордоне, Я. Дзукки).

В иск-ве [Северного Возрождения](#) представление об О. н. сформировалось под итал. влиянием. А. [Дюрер](#), воспринявший от А. Мантеньи и венецианцев интерес к мифологич. сюжетам, а от Леонардо да Винчи – к пропорциям и правильной анатомич. трактовке, широко использует О. н. в своих гравюрах («Адам и Ева», 1504; «Геракл на распутье», 1498). В то же время у Дюрера контакт с натурой становится более непосредственным, что приводит к появлению неидеализированных образов (гравюры «Мужская баня», ок. 1497, и «Женская баня», 1496; рисунок «Автопортрет в обнажённом виде», ок. 1505, Худож. собрания Веймара). Особый, неитальянский канон женской красоты воплощён в «Венерах» и «нимфах» Л. [Кранаха](#) Старшего. В противоположность итал. поискам идеальных форм, на севере по ср.-век. традиции продолжают подчёркивать не только красоту, но и уродства плоти (У. [Граф](#) Старший, Х. [Бальдунг](#), Н. [Мануэль](#) Дойч). Мастера [Фонтенбло школы](#) разрабатывают особый жанр портрета, в рамках которого совершенная нагота становится атрибутом высокого статуса изображённых дам: «Купающаяся женщина» Ф. [Клуэ](#) (ок. 1570, Нац. галерея иск-ва, Вашингтон),



А. Дюрер. «Автопортрет в обнажённом виде». Кисть, перо, чернила, белила. Ок. 1505. Художественные собрания Веймара.



«Портрет Габриэль Д'Эстре и её сестры в ванной» неизвестного художника (ок. 1595, Лувр), «Дама за туалетом» мастерской Клуэ (3-я четв. 16 в., Музей искусств, Вустер).

Изучение и рисование О. н., культивировавшиеся в «Академии вступивших на правильный путь» бр. [Карраччи](#), становятся неотъемлемой частью академич. системы обучения. В то же время после [Тридентского собора](#) О. н. практически изгоняется из религ. иск-ва католич. стран. Исключение составляет героизированная нагота христианских святых и мучеников в иск-ве эпохи барокко (Х. де [Рибера](#), Ж. де [Латур](#) и др.). О. н. сохраняется в мифологич. скульптуре (Дж. Л. [Бернини](#)) и живописи: у П. П. [Рубенса](#) она представлена с органической витальностью, у [Рембрандта](#) («Вирсавия», 1654, Лувр; «Даная», 1636–47, Эрмитаж, С.-Петербург) – в интимной и лирич. трактовке, Д. [Веласкес](#) напрямую обращается к венецианской традиции («Венера перед зеркалом», до 1651, Нац. галерея, Лондон), [Караваджо](#) использует О. н. в аллегорич. сюжетах («Амур-победитель», ок. 1603, КГ, Берлин). Во франц. классицизме 17 в. (Н. [Пуссен](#), П. [Пюже](#)) О. н. предстаёт идеализированной и антикизированной. Франц. [рококо](#) вернуло О. н. чувственность и эротизм («Светловолосая одалиска» Ф. [Буше](#), 1752, Старая пинакотека, Мюнхен; статуэтки Э. М. [Фальконе](#) и др.). Идеалистически-антикизированный и героизированный подход к О. н. возрождается в иск-ве классицизма 2-й пол. 18 – нач. 19 вв.: статуи «Наполеон I в виде Марса-Миротворца» А. [Кановы](#) (1803–06, собрание герцога Веллингтона, Эпсли-хаус, Лондон) и «Обнажённый Вольтер» Ж. Б. Пигаля (1776, б-ка Франц. ин-та, Париж), скульптуры Б. [Торвальдсена](#), картины «Смерть Марата» Ж. Л. [Давида](#) (1793, Королевский музей изящных искусств, Брюссель), «Купальщица Вальпинсон» (1808) и «Большая одалиска» (1814) Ж. О. Д. [Энгера](#) (обе – Лувр); аллегорич. содержанием наполнена картина «Маха обнажённая» Ф. [Гойи](#), парная его же «Махе одетой» (обе 1798–1805, Прадо, Мадрид). В 19 в. [салонное искусство](#) охотно эксплуатировало темы вост. гаремов, купален, др.-рим. пиршеств, открывавших широкие возможности для изображения наготы (картины А. В. Бугро, А. [Кабанеля](#), Л. [Альма-Тадемы](#) и др.).

Благодаря Г. [Курбе](#) О. н. освободилась от покровов античной мифологии и авторитета старых мастеров и приобрела совр. трактовку («Женщина с попугаем», 1866, Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Эту тенденцию продолжили Э. [Мане](#), который, вступая в диалог с классич. традицией, тем самым ещё сильнее подчёркивал совр. звучание этой темы («Олимпия», «Завтрак на траве»; обе 1863, Музей Орсе, Париж), затем мн. мастера зап.-европ. [символизма](#) и [модерна](#) (Г. [Моро](#), П. [Пюви де Шаванн](#),

А. Канова. «Наполеон I в виде Марса-Миротворца». Мрамор. 1803–06. Собрание герцога Веллингтона, Эпсли-хаус (Лондон).



Ф. Гойя. «Маха обнажённая». 1798–1805. Прадо (Мадрид).



◀ Ф. Буше. «Светловолосая одалиска». 1752. Старая пинакотека (Мюнхен).



А. В. Бугро. «Рождение Венеры». 1879. Музей Орсе (Париж).

А. [Бёклин](#), М. [Клингер](#), Ф. [Ходлер](#), Х. [Макарт](#), Ф. фон [Штук](#), П. [Гоген](#) и др. в живописи, О. [Роден](#), Г. [Вигеланн](#) и др. в скульптуре).

Во 2-й пол. 19 – 20 вв. заметны две новые тенденции в подходе к О. н. С одной стороны, происходит демифологизация О. н., которая утрачивает свой возвышенный характер: появляются новые «приземлённые» темы для её воплощения – «женщины за туалетом» Э. [Дега](#) и О. [Ренуара](#), обитательницы публичных домов А. де [Тулуз-Лотрека](#). О. н. становится частью эротического иск-ва, которое проявляется в творчестве О. Родена (литографии к «Саду пыток» О. Мирбо, 1902), Г. [Климта](#) (иллюстрации к «Разговорам гетер» Лукиана, 1907); Э. [Шиле](#), П. [Пикассо](#), Т. Лемпица и др. Трактовки О. н. стали бесконечно разнообразными: от условных, почти абстрактных (скульптура К. [Брынкуши](#), Г. [Мура](#)) до кубистических («Авиньонские девицы» П. Пикассо, 1907, Музей совр. иск-ва, Нью-Йорк), сюрреалистических (С. [Дали](#), Х. [Миро](#), П. [Дельво](#)) и экспрессионистских (О. [Мюллер](#), Э. Л. [Кирхнер](#), Э. [Хеккель](#), К. [Шмидт-Ротлуф](#), М. [Пехштейн](#) и др.) деформаций. С др. стороны, О. н. начинает восприниматься как отвлечённый живописный жанр, подобно натюрморту или пейзажу, со своим особым набором живописных свойств и возможностей. Эти возможности активно исследуются П. [Сезанном](#), А. [Модильяни](#) и др. Попытки реконструкции отношения архаических культур к этой теме представлены работами скульпторов европ. [неоклассицизма](#) (А. [Майоль](#), Ш. [Деспю](#), Э. А. [Бурдель](#)), также М. [Марини](#), Э. [Греко](#), А. [Джакометти](#), Дж. [Манцу](#), В. [Аалтонена](#) и др. В 1930-е гг. к изображению О. н. обращался модернизированный неоклассицизм, ставший офиц. стилем [Третьего Рейха искусства](#) в Германии (А. [Бреккер](#) и др.), [фашистского искусства](#) в муссолиниевской Италии (скульптуры «Форос Италико» в Риме) и в сталинском СССР. В середине – 2-й пол. 20 в. тема О. н. используется художниками, исследующими человеческую сексуальность, загадочные процессы подсознания (Д. [Хокни](#), Ф. [Бэкон](#), Л. Фрейд и др.).

В России до нач. 20 в. О. н. не получила развития в качестве самостоят. жанра: она встречается в академич. студиях, как графических, так и живописных (работы А. П. [Лосенко](#), А. Е. [Егорова](#), В. К. [Шебуева](#), А. А. [Иванова](#)), в отд. классицистич. картинах («Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году» А. И. [Иванова](#), 1810, ГРМ; «Вакханка, поящая Амура» Ф. А. Бруни, 1828, ГРМ; «Вирсавия» К. П. [Брюллова](#), 1832, ГТГ), значительно чаще в скульптуре (Ф. Ф. [Шедрин](#), М. И. [Козловский](#), И. П. [Прокофьев](#), Б. И. [Орловский](#), С. И. [Гальберг](#), И. П.

[Витали](#) и др.). Примеры салонного иск-ва в России, использующего тему О. н., немногочисленны [картины Г. И. [Семирадского](#) («Фрина на празднике Посейдона в Элевсине», 1889, ГРМ), Ф. А. Бронникова]. Обращение к О. н. встречается в творчестве мастеров [«Мира искусства»](#) (К. А. [Сомов](#)), [«Бубнового валета»](#) (И. И. [Машков](#), Р. Р.



Л. Фрейд. «Спящая социальная работница». 1995. Частное собрание.



Б. М. Кустодиев. «Русская Венера». 1925–26. Художественный музей (Нижний Новгород).

[Фальк](#) и др.), в живописи М. Ф. [Ларионова](#), Вал. А. [Серова](#), Б. Д.

[Григорьева](#), З. Е. [Серебряковой](#), Б. М. [Кустодиева](#), К. С. [Петрова-Водкина](#), В. Г. [Вейсберга](#), в скульптуре С. Т. [Конёнкова](#), А. С. [Голубкиной](#).

В иск-ве сов. неоклассицизма мотив О. н. занимает заметное место (живописцы А. А. [Дейнека](#), А. Н. [Самохвалов](#), А. М. [Герасимов](#), А. А. [Пластов](#), А. А. [Мыльников](#) и др., скульпторы А. Т. [Матвеев](#), С. Д.

[Лебедева](#), В. И. [Мухина](#), М. Г. [Манизер](#) и др.).

О. н. сохранила своё место в традиц. системе академич. обучения и завоевала центр. позиции в новых видах визуальных искусств (фотография, видеоинсталляции, перформанс и пр.).

Литература

Лит.: Levey M. The nude. L., 1972; Cormack M. The nude in western art. Oxf., 1976; Gombrich E. H. Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation. 5th ed. L., 1977; Walters M. The nude male. L., 1978; Lewinski J. The naked and the nude. L., 1987; Weiermair P. The hidden image. L.; Camb. (Mass.), 1988; Saunders G. The nude: a new perspective. L., 1989; Cooper E. Fully exposed. L., 1990; Bohm-Duchen M. The nude. L., 1992; Body imaged: the human form and visual culture since the Renaissance. Camb., 1993; Кларк К. Нагота в искусстве. СПб., 2004.