

# ЖАНР НЮ В ГРАФИКЕ

*Ирина Лейтес*

Важную роль в процессе воспитания руки и глаза художника придавалось искусству изображения обнаженной натуры. Примерно до конца XIX века рисование в основном посвящалось «изъяснению краткой пропорции человека» и возможности «начертания академической фигуры». Под этим понятием подразумевалась фигура человека, стилизованная под античный образец. В российской Академии художеств примерно до конца XIX века рисунки обнаженной натуры представляли собой почти сплошь мужские фигуры. Графических изображений женской обнаженной натуры в русском искусстве XVIII–XIX веков известно сравнительно небольшое количество, и это почти всегда камерные по формату произведения служебного назначения – зарисовки в альбомах, эскизы, этюды, причем некоторые из них выполнялись опять-таки явно с натурщиков-мужчин. Так поступал, в частности, П.В. Басин, создавая в 1820-х годах композицию «Сусанна, застигнутая старцами в купальне». Весьма скромно представлены женские ню в огромном графическом наследии корифеев русского искусства первой половины XIX века К.П. Брюллова и Ф.А. Бруни. Пожалуй, самая известная и красивая из них – это фигура нимфы (набросок для картины Брюллова «Гилас, увлекаемый нимфами в воду»). В середине и второй половине XIX века положение продолжает оставаться примерно на том же уровне, хотя и появляются работы и даже целые альбомы с изящными салонными изображениями стилизованной обнаженной натуры. Большим мастером рисования такого рода был В.А. Бобров.

Такая ситуация продолжалась почти до конца XIX столетия. Перелом наступил, когда в 1893 году было произведено реформирование структуры Академии художеств и в ней появился класс женской обнаженной натуры. Немногим позднее вошедшие в состав преподавателей Московского училища живописи,

ваяния и зодчества В.А. Серов и К.А. Коровин окончательно ввели в учебную практику рисование с женской модели. Своим стремлением к естественности, к лирике, ко всему, что, не отступая от естественности выражения, окрашивает человеческие эмоции в отрадные краски, они открывали глаза начинающим художникам, в частности и на то, что женская модель, в большей степени, чем мужская, реагирует на свет, она гораздо более светоносна и сложна для композиционного построения. Сам Серов, не считая знаменитого темпераментного изображения на холсте Иды Рубинштейн 1910 года, оставил сравнительно небольшое количество ню, однако именно с его времени они все чаще оказываются в фокусе внимания российских художников как в процессе обучения, так и в их дальнейшем творчестве.

Не мог пройти мимо этого жанра ученик Серова К.С. Петров-Водкин, которого с первых шагов творчества отличал аналитический подход ко всему, что его интересовало. Позднее художник вспоминал: «Кажется, не было ни одного движения человеческого тела, которого не зарисовал бы я на тысячах листах бумаги карандашом, пастелью или акварелью»<sup>1</sup>. И его ранние живописные композиции создавались на основе этих пластически очень разработанных и выверенных рисунков. Тем не менее Петров-Водкин со временем все более обращался к жанру мужской или, вернее, юношеской обнаженной натуры, считая, что скорее в юношеских, нежели в женских образах удастся полнее воплотить в искусстве волновавшие его идеи.

Мечтой о красоте, способной преодолеть несообразности жизни, одушевлялось творчество и других мастеров, входивших в «Мир искусства». Для многих из них эта мечта реализовывалась в образах прекрасных обнаженных молодых женщин. «Русская Венера» стала одной из главных героинь творчества



*В.А. Серов. Натурищица. 1905. Картон, темпера, уголь. 68х63. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Б.М. Кустодиева. Но если в его живописи это пышущая здоровьем красавица почти всегда очень объемных форм, то в графике художник главное внимание уделял позам и жестам модели, ее соотносительности с окружающим пространством. Блестящий мастер стилизованных под XVIII век «галантных сцен» К.А. Сомов предпочитал и с обнаженными моделями разыгрывать сцены – чаще всего это сцены омовения, совершаемые в таинственных вечерних

водоемах. Вечернее освещение скрадывает детали, и поэтому купальщицы Сомова похожи на изысканных хрупких нимф, которых так любили изображать художники эпохи рококо. З.Е. Серебрякова, напротив, любила представлять свои красивые и сильные модели при значительном освещении. Тела этих молодых женщин, при всем внимании художницы к их индивидуальным особенностям, все же в значительной степени выдают ориентацию автора

на идеальные и монументальные образы Высокого Возрождения, а лица в той или иной степени имеют сходство с выразительным и красивым лицом самой Серебряковой<sup>2</sup>.

Никаких аллегорий и отсылок к традициям не присутствует в рисунках молодого Н.А. Тырсы. Его, как и многих других в это время, человеческое тело интересовало в качестве сложной формы, которую художник не списывает с натуры, но создает сам, при этом очищая ее от всякого рода натурализма, светотени и всего временного и преходящего, создает ее, как хороший ремесленник создает хорошую вещь из тяжелого материала. Недаром критик Н.Н. Пунин применял к аскетичным и строгим рисункам молодого художника характерное выражение: «выдолбленное в пространстве искусство, металло-бронзовый стиль»<sup>3</sup>.

Рисунки Тырсы при всей своей «металличности» все же отличаются известной элегантностью, свойственной мирискусникам, — недаром он какое-то время учился у столпов «Мира искусства» Л.С. Бакста и М.В. Добужинского. Ее уже совсем не терпит нарочито грубое искусство тех мастеров, которые тяготели к объединению «Бубновый валет» и которые само понятие телесности связывали по преимуществу с идеями доминирования физической мощи, силы, тяжести (И.И. Машков, А.А. Осмеркин, П.П. Кончаловский), а также резкости и яркости (А.В. Лентулов). Эти идеи начинали превалировать в общественном сознании уже перед Первой мировой войной и в ходе ее, но самую широкую популярность они при-

обрели в 1920-е годы. Молодое поколение, например художники объединения ОСТ (А.А. Дейнека, Ю.И. Пименов) и АХРР (П.П. Соколов-Скаля), не только с готовностью воплотили эти идеи в своем творчестве, но, каждый по-своему, совместили их с характерным для времени минимализмом и жесткостью. При этом что грузные, ширококостные натурщицы, представляемые мастерами «Бубнового валета» и художниками 1920-х годов в разных техниках и различными способами, изображаются с исключительной виртуозностью, композиционной сбалансированностью и даже, можно сказать, с особой легкостью, которые в какой-то мере призваны компенсировать грубость тематики и низменность моделей.

Интересы группы художников, отделившихся от «Бубнового валета» и образовавших группу «Ослиный хвост», также никак не соотносились с идеализацией. Напротив, в своем отрицании идеалов эти художники зашли еще дальше и ориентировались уже не на новейшие течения европейской школы, как это по большей части делали «бубновые валеты», но на искусство примитива и культуру социальных низов. Это наделяло их творчество какой-то особой «хулиганской» иронией и легкостью. Немалую дань отдал жанру ню А.В. Шевченко. Особенно много таких мотивов заметно в графическом творчестве М.Ф. Ларионова. В конце 1920-х годов, заново проживая интерес по отношению к своим старым темам «венер», «турчанок», «обнаженных с птицами», «обнаженных на пляже», он во множестве



К.А. Сомов.  
Купальщицы. 1904.  
Бумага, акварель,  
черный карандаш.  
28,8x38. Государственная  
Третьяковская  
галерея. Москва

представляет их на бумагах самого разного качества и цветов. И каждый раз один и тот же мотив приобретает дополнительный смысловой оттенок, не теряя при этом характерного для Ларионова иронического подтекста. Художник, наделенный необыкновенным пластическим даром и изощренным чувством цвета и композиции, даже очерчивая фигуру на первый взгляд нарочито грубым, а на самом деле удивительно мягким контуром, находит возможность указать на пластические особенности этой фигуры.

Казалось бы, в революционные и постреволюционные годы нежному жанру ню в любом его изводе (строго натурном, романтическом, примитивистском, декадентски-хулиганском и т. д.) следовало бы спрятаться и не напоминать о своем существовании. Ведь это был, согласно тогдашней терминологии, род искусства сугубо буржуазный, отражавший разложенчески-декадентские интересы представителей эксплуататорского класса, ненужный широким народным массам. Массам он, действительно, был совершенно не нужен, но вот художники, как оказалось, в своей значительной части не могли без него обойтись. И тогда графика, как искусство изображения самыми простыми средствами, пришла им на помощь. Изображение обнаженного человеческого тела являлось емкой метафорой, которая не сразу, но по прошествии совсем небольшого срока оказалась

Б.М. Кустодиев. В натурном классе Академии художеств. Около 1899 г. Бумага, графитный карандаш. 36,6x26,9. Государственная Третьяковская галерея. Москва

К.С. Петров-Водкин. Обнаженная с зеркалом. 1910–1912. Бумага, итальянский карандаш, акварель. 45,5x53,5. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Н.А. Тырса. Лежащая натурщица. 1910-е гг. Бумага цветная, уголь. 70,7x45,5. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Б.П. Чернышев. Модель на фоне вертикальных полос. 1959. Бумага, темпера. 28,2x40,2. Государственная Третьяковская галерея. Москва



А.В. Шевченко. Обнаженная на синем фоне. 1916. Бумага цветная, гуашь, графитный карандаш. 26,2x18,6. Государственная Третьяковская галерея. Москва

весьма прочувствованной деятелями культуры.

В творчестве многих мастеров первой половины и середины XX века в целом возобладала романтическая традиция любования красотой и естественностью обнаженного человеческого тела. Так, Л.А. Бруни предпочитал помещать своих персонажей в некий, иногда вымышленный, природный ландшафт, проводя совсем не новую, но такую привлекательную для людей его склада мысль о единении человека и природы, каковое является источником гармонии и добра. Бруни, выходец из художественной среды, имевшей давние традиции, был, что называется, акварелист от Бога. Он сам неоднократно говорил, что в его жилах «течет не кровь, но акварель». С помощью совсем немногих красок он создавал в своих листах мир, как бы исполненный свежести первых дней Творения. Недаром деревья, изображенные им в известном листе «На ветке над водой», хочется назвать деревьями райского сада, а обнаженную девушку, спрятавшуюся в их листве, — праматерью Евой.

Мастерам недолго существовавшей, но оставившей заметный след в российской графике группы «Тринадцать» (названной так по числу экспонентов) были чужды эстетство и мифологизм. Более всего они ценили смелый быстрый темп рисования, который должен был соответствовать стремительному ритму современной жизни. При этом выработанные темпы быстрого рисования они пытались совместить не только с ритмами городской суеты, но также и с более неспешными ударами пульса самой природы, внутри которой помещали своих персонажей. Весьма часто этими персонажами были обнаженные девушки и женщины, которые, скинув одежду, как бы переставали быть обитательницами городского мира и становились частичками природы. При этом ритм быстрых гибких штрихов, из которых В.А. Милашевский, Т.А. Маврина, А.Ф. Софронова, Д.Б. Даран, Н.В. Кузьмин — каждый по-своему — образуют контуры фигур купаль-



Р.Р. Фальк. Обнаженная. Париж. 1930-е гг. Бумага, черный карандаш, пастель. 56,2x39,2. Государственная Третьяковская галерея. Москва

щиц и отдыхающих на пляже, словно бы замедляется причудливым ритмом тончайших и более плотных акварельных отмылок, которые существуют и внутри контуров, и вполне самостоятельно.

Неизбывное тяготение к гармонии определяет творчество старшего современника «тринадцати», в чем-то близкого им по духу Р.Р. Фалька. Бывший член группы «Бубновый валет», в конце 1920-х годов оказавшись во Франции, вновь обращается к жанру ню, которым занимался на родине<sup>4</sup>. Удлиненные фигуры своих изысканных моделей, напоминающих натурщиц Модильяни, Фальк очерчивает временами прерывающимся черным контуром, наложенным на коричневатую-золотистую «подкладку», чаще всего выполненную пастельными мелками и нередко не совпадающую с очертаниями тел. По-видимому, назначение пастельного пятна состоит в том, чтобы чудесный цвет, неравномерно пропитывая пространство вокруг контура и внутри его, создавал впечатление мягкой дымки, как бы окутывавшей фигуру. А белизна листа вокруг нее и местами осветление фактуры внутри контура при всей своей легкости как бы

призваны не давать ей полностью утонуть в золотистом мареве.

Творческое сотрудничество В.В. Лебедева и С.Д. Лебедевой (урожденной Дармолатовой) продлилось гораздо дольше их супружества, прервавшегося в 1925 году. В наследии обоих художников обнаженная натура занимает весьма значительную часть. В их многочисленных листах «балерины и кухарки, физкультурники и купальщицы без каких-либо атрибутов современности, без “говорящих” деталей выступают носителями духа времени, как его рисует искусство, уставшее и от романтического пафоса, и от концептуального конструирования, и от литературности, и от рационалистической зауми»<sup>5</sup>. Нередко они рисовали с одной и той же модели, притом что в результате выходило нечто похожее, однако более все-таки ощути-мо чувственное, рождающееся из неуловимо-го соприкапания напитанной краской кисти и поверхности бумаги у Владимира Васильевича и какое-то более целеустремленное и «деликатное» у Сарры Дмитриевны.

Безошибочным чувством формы отличался художник следующего поколения Б.П. Чернышев. По своей основной специализации и по своей природе он был мастером монументального жанра. Рамки этого жанра были на-



М.Ф. Ларионов. Венера с птицей. 1920–30-е гг. Бумага оберточная коричневая, гуашь. 50,1x38,7. Дар по завещанию в 1988 г. А.К. Ларионовой-Томилиной. Государственная Третьяковская галерея. Москва

столько тесными и идеологически замутненными, что художнику, который стремился к естественности, неизбежно приходилось обращаться к природе и человеку в их не тронутом никакой идеологией виде, то есть к пейзажу и ню. В 1950-х годах он вместе с друзьями-художниками организовал в Москве редкую по тем временам свободную студию рисунка обнаженной натуры. В силу тогдашних условий она вынуждена была ютиться по подвалам. Наброски и эскизы, которые писались очень быстро, помогали лучше «схватить» особенности строения человеческого тела и его динамические возможности. И если его ню 1950-х характеризуются определенной формальной сдержанностью, то работы следующего десятилетия отличаются большей яркостью, раскованностью и даже резкостью. И можно смело утверждать, что оживление общественного сознания часто проявляется даже в такой социально не значимой области, как жанр ню. Чувство свободы в этих листах Чернышева нередко переходит в экстаз, то есть в ощущение овладевшей человеком некоей иррациональной силы. Зрительно она выражена либо в сугубой динамике фигур, либо, наоборот, в иератической статуарности и в повышенной декоративности, напоминающих об искусстве древних цивилизаций.

Начиная примерно с 1960-х годов жанр

ню постепенно выходит за границы, определяемые свойствами и задачами именно этого жанра. До этого времени он в целом оставался в пределах почти исключительно частного опыта и сугубо частной жизни, то есть в границах, которые, как известно, в советское время были максимально сужены. Однако в ограниченном пространстве частной жизни на уровне чуть ли не коллективного бессознательного продолжали сохраняться некоторые базовые понятия, в частности, представление о целостности и неприкосновенности человеческого тела как основы жизни, поддерживаемое литературой и художественной практикой. Примерно с 1960-х годов рамки частной жизни заметно расширяются, в них врываются ветры перемен, которые коснулись многих сфер жизни, в том числе искусства. Уже в начале этого процесса становится заметно, что в жанре ню тело как таковое перестает быть сугубым центром художественного внимания. У П.Я. Зальцмана изображение обнаженной женщины помещено в характерное для этого своеобразного мастера, ученика П.Н. Филонова, сложно устроенное символическое пространство, в котором оно в качестве олицетворения добра и красоты контрастирует с образами страшных механистических животных, аллегорически воплощающих идею зла и насилия и угрожающих ее целостности. А в работах М.А. Кастальской



В.Г. Вейсберг. *Обнаженная*. 1975. Бумага, акварель. 33x48. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Л.А. Бруни.  
*На ветке над водой*.  
1920-е гг. Эскиз  
плафона. Бумага,  
акварель, гуашь,  
тушь. 44,6x55,9.  
Государственная  
Третьяковская  
галерея. Москва

и В.М. Орлова, казалось бы, представляющих традиционную тему «Модель в мастерской художника», происходит своего рода развеществление модели, которая на глазах зрителя словно бы растворяется в воздухе.

Казалось, более традиционно подходил к изображению обнаженного тела В.Г. Вейсберг. Но это только на первый взгляд. Увлеченный глубоко пережитой им идеей «невидимой», то есть глубоко прочувствованной и одухотворенной, живописи и графики, он в 1970–80-е годы создает работы, в которых многократно прописывает поверхность прозрачными слоями краски почти невидимого нейтрального тона, всякий раз чуть изменяя его. В результате возникает образ идеально выстроенный, но почти нематериальный в своей утонченности и хрупкости. Кажется, что эти обнаженные застыли в каком-то метафизическом сне и тихо растворяются в своей незримой, но угадываемой многослойности.

Идея «развеществления» и деконструкции в ее более зримой и наглядной форме в конце XX – начале XXI века захватила едва ли не большинство серьезных мастеров, работающих в различных видах и жанрах искусства. Современность, не предоставляя людям позитивных идеалов ни в духовном, ни в социальном плане, все-таки оставляет им способность творчества. Это позволяет наиболее чутким художникам увидеть в разрозненном, некрасивом, замусоренном современном мире какие-то существующие как бы сами по себе

первоэлементы. Будучи сложенными хотя бы первоначально неправильно, негармонично и второпях, тем не менее они дают возможность заметить – пусть и на мгновение – некий незримый и безгласный, но неизменно присутствующий в мире первообраз.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Цит по: Тамручи В.А. Петров-Водкин. Л.: Художник РСФСР, 1977. С. 13.
- <sup>2</sup> Увлеченность художницы жанром ню чуть позже проявилась в создании серии виртуозно исполненных эскизов круглых темперных панно, которые должны были украшать помещения возводившегося по проекту А.В. Щусева Казанского вокзала. Они задумывались в качестве аллегорий ближних и более отдаленных стран Востока (а это были Сиам, Турция, Индия, Япония), в направлении которых пролегло ответвление российских железных дорог, начинавшееся у Казанского вокзала.
- <sup>3</sup> Рисунки нескольких молодых – Н.Н. Пунин. Русское и советское искусство. М.: Изобразительное искусство, 1976. С. 153.
- <sup>4</sup> Вдова Р.Р. Фалька А.В. Щекин-Кротова так передавала его рассказ о возможностях работы в Париже, которые, по мнению художника, были много легче условий, существовавших в Советской России: в Париже «было очень удобно рисовать обнаженную модель: имеются студии, куда можно прийти и, заплатив несколько франков, выбрать себе модель и спокойно два-три часа рисовать. Обычно в таких студиях стоят или лежат несколько моделей, тут же расставлены стулья, мольберты». См.: Щекин-Кротова А.В. Комментарии к работам Р.Р. Фалька. Машинопись. Частный архив. Москва.
- <sup>5</sup> Алла Вершинина. Рисунки Сарры Лебедевой в собрании Т.Л. Красиной-Тарасовой // Русское искусство. 2013. № 4. С. 126.

*Ключевые слова:* «Магия тела», Государственная Третьяковская галерея, графика, линия, штрих, пятно, обнаженная натура, ню.