

(10). No 1. Available at: <https://cmd-journal.hse.ru/article/view/26856/22359>
(accessed: 15.05.2025). (In Russ.)

Сведения об авторе

Эберт Елена Николаевна, старший преподаватель кафедры культуры и педагогической антропологии, Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина (Россия, 167001, г. Сыктывкар, Октябрьский пр., 55)

Information about the author

Elena N. Ebert, senior lecturer of the Department of Cultural Studies and Pedagogical Anthropology, Pitirim Sorokin Syktyvkar State University (55, Oktyabrsky Av., Syktyvkar, 167001, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	15.05.2025
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	20.05.2025
Принята к публикации / Accepted for publication	25.05.2025

Научная статья / Article

УДК 159.9.01: 7.071.1: 77.041.5: 77.041.3
<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-121>

**А. Н. Фешина и ее амбивалентная роль натурщицы:
экзистенциально-феноменологический анализ**

Елена Людвиговна Яковлева

Казанский инновационный университет имени В. Г. Тимирязова,
Казань, Россия,
mifoigra@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-4940-604X>

Аннотация. В научном дискурсе к числу малоисследованных проблем можно отнести тему особенностей профессии натурщицы. Частично проблема затрагивается в контексте изучения роли музы в жизни художника, но в полном объеме вопрос о сложной и неоднозначной профессии натурщицы рассматривается небольшим количеством авторов. Статья посвящена Александре Николаевне Фешиной, жене и натурщице художника Н. И. Фешина. Цель статьи — изучить экзистен-

циальный опыт А. Н. Фешиной как натурщицы. Методом исследования избран экзистенциально-феноменологический анализ. В результате изучения проблемы выяснилась амбивалентная роль женщины в качестве натурщицы: она была для художника одновременно музой и инструментом, выступала в качестве субъекта и объекта, демонстрируя силу и уязвимость, присутствие и отсутствие. Александра Николаевна соответствовала критериям натурщицы, обладая привлекательной внешностью и фигурой, дисциплинированностью, актерским мастерством и эмпативностью. Работая с мужем-художником, женщина прониклась его художественной идеей и хорошо воплощала требуемый образ при позировании. Сложным экзистенциальным опытом для А. Н. Фешиной стало ее обнажение для полотен в жанре ню. Обнаженная Александра Николаевна, испытывая стыд перед взглядом художника-мужа, прошла путь познания себя. Восхищение женой со стороны художника и «энергичность» Александры Николаевны рождали настроенные пространства в мастерской, что передавалось фешинским полотнам. Они излучают «энергичность» атмосферы и взаимоотношений художника и натурщицы, создавая притягательный эффект воздействия, что позволяет говорить об ауре художественного произведения. Но отношение к А. Н. Фешиной со стороны мужа-художника было непростым — поэтизированным и вещным. Неоднозначное положение Александры Николаевны в роли натурщицы сказалось на семейных взаимоотношениях и привело к негативным последствиям: художник и его муза развелись. Проведенный анализ позволяет осуществлять дальнейшее исследование проблемы сложного взаимодействия натурщицы и творца на конкретных примерах в истории искусств с целью понимания личности художника и портретируемой женщины, а также интерпретации произведений портретной живописи.

Ключевые слова: Александра Николаевна Фешина, Николай Иванович Фешин, натурщица, актерское мастерство, нагота, телесность, взгляд, стыд, настроенные пространства, аура художественного произведения

Для цитирования: Яковлева Е. Л. А. Н. Фешина и ее амбивалентная роль натурщицы: экзистенциально-феноменологический анализ // Человек. Культура. Образование. 2025. № 2. С. 121–149. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-121>

A. N. Feshina and her ambivalent Role as a Model: an Existential-phenomenological analysis

Elena L. Iakovleva

Kazan Innovative University named after V. G. Timiryasov, Kazan, Russia,
mifoigra@mail.ru, <http://orcid.org/ORCID: 0000-0002-4940-604X>

Abstract. *In scientific discourse, the topic of the peculiarities of the profession of a model can be considered one of the little-studied problems. The problem is partially addressed in the context of studying the role of the muse in the artist's life, but the issue of the complex and ambiguous profession of a model is fully considered by a small number of authors. The article is dedicated to Alexandra Nikolaevna Feshina, the wife and model of the artist N. I. Feshin. The purpose of the article is to study the existential experience of A. N. Feshina as a model. The existential-phenomenological analysis is chosen as the research method. As a result of studying the problem, the ambivalent role of a woman as a model became clear: she was both a muse and an instrument for the artist, acted as a subject and an object, demonstrating strength and vulnerability, presence and absence. Alexandra Nikolaevna met the criteria of a model, possessing an attractive appearance and figure, discipline, acting skills and empathy. Working with her husband, an artist, the woman was imbued with his artistic idea and embodied the required image well when posing. Her nudity for paintings in the nude genre became a difficult existential experience for her. Naked Alexandra Nikolaevna, feeling ashamed before the gaze of her husband, an artist, went through the path of self-knowledge. The artist's admiration for his wife and Alexandra Nikolaevna's energy gave rise to customized spaces in the studio, which was transmitted to the Feshin's canvases. They radiate the energy of the atmosphere and the relationship between the artist and the model, creating an attractive effect, which allows us to talk about the aura of the artwork. But the attitude towards A. N. Feshina on the part of her husband, an artist, was not easy — poetic and materialistic. Alexandra Nikolaevna's ambiguous position as a model affected family relationships and led to negative consequences: the artist and his muse divorced. The analysis makes it possible to further explore the problem of the complex interaction between the sitter and the creator using specific examples in art history in order to understand the personality of the artist and the woman being portrayed, as well as the interpretation of portrait paintings.*

Keywords: *Alexandra Nikolaevna Feshin, Nikolai Ivanovich Feshin, model, acting, nudity, physicality, gaze, shame, customized spaces, aura of an artistic work*

For citation: *Iakovleva E. L.* A. N. Feshina and her ambivalent Role as a Model: an Existential-phenomenological analysis. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie* = *Human. Culture. Education*, 2025; 2: 121–149. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-121>

Введение. Художник и особенности его (портретного) творчества вызывают множество вопросов на протяжении всей истории искусств. Особый интерес рождает портретируемая женщи-

на. И если ее биографические данные и причины выбора в качестве модели можно выяснить, то проблемы трудностей работы с художником оказываются умалчиваемыми. Женщина всегда остается в тени гения, а сложности, возникающие при позировании, вообще не поднимаются, что актуализирует предпринятый нами анализ.

В качестве объекта исследования избрана Александра Николаевна Фешина (1892–1983), служившая моделью для огромного количества работ своего мужа — художника Николая Ивановича Фешина (1881–1955). Методом исследования выступает экзистенциально-феноменологический анализ. В основу статьи положены идеи М. Шаму о неоднозначности и сложности профессии модели, О. М. Мазаненко об актерском мастерстве, Дж. Агамбена, Ж. Батая, А. Зернера, К. Кларка, И. Кона о наготы в изобразительном искусстве, М. Мерло-Понти о феноменологии восприятия, которые были перенесены на конкретный пример.

Результаты исследования и их обсуждение. Александра Николаевна Фешина довольно часто выступала для своего мужа, художника Николая Ивановича Фешина, в роли *натурщицы / модели или демонстратора пластических поз*. Данная профессия относится к числу редких и довольно специфичных. Несмотря на древность профессии, появившейся вместе с художниками-портретистами, актуализировалась она в парижской богеме в XIX веке. В России долгое время натурщиками выступали крепостные, а затем — свободные крестьяне. Только в середине XVIII века в русском изобразительном искусстве можно обнаружить обнаженное тело, и первоначально существовал запрет на подобное изображение лиц, имеющих дворянское происхождение. Но постепенно многие табу смягчались и впоследствии полностью исчезли.

Необходимо отметить, что в системе художественного образования натурщикам была отведена особая роль. Они «являлись неотъемлемой частью академической жизни»: «помимо позирования, в их обязанности входило присматривать за мастерскими и зимой отапливать помещения» [1, с. 436]. На рубеже XIX–XX веков в художественных заведениях России женщинам разрешили позировать в обнаженном виде, а в Академии художеств в 1893 году открылся класс обнаженной женской натуры. К числу первых художников, использовавших женскую на-

туру в педагогической практике, относился Илья Ефимович Репин. Именно в его классе проходил обучение Николай Иванович Фешин, закрепив навык работы с демонстраторами пластических поз и усовершенствовав свое письмо в изображении человеческого тела.

Особо обратим внимание на женский портрет. Качественный женский портрет невозможно написать без натурщицы. Неслучайно выбор модели важен для художника: она должна обладать идеальной внешностью и фигурой. Практически все портретисты отмечали сложность нахождения идеальной женской натуры и ее написания. «Найти натурщицу со стройной фигурой было трудной задачей»; «требования к модели были особенно высоки — в связи с преобладающими академическими представлениями об идеализированной женской форме» [1, с. 440]. Определенные изъяны натурщицы заставляли художников прибегать к услугам нескольких моделей, комбинируя в рисунках элементы их тел. «Проблема физических недостатков натурщицы иногда решалась «дроблением» фигуры: были «специальные» модели для торса, головы, ног или рук» [1, с. 440].

К натурщице предъявляется ряд требований, которым она должна соответствовать, чтобы обладать безупречной репутацией в художественных кругах. От нее требуются ответственное отношение к работе, уважение к людям, дисциплинированность и послушание художнику. Модель обязана следовать советам мастера, терпя его капризы и причуды. Она должна обладать *актерским мастерством*, позируя в одежде / без нее, показывая необходимый художнику характер и демонстрируя определенные эмоции и чувства во взгляде, выражении лица и / или позе. «Профессиональной модели следовало владеть целым репертуаром поз, которые она наделяет движением и выразительностью» [1, с. 440]. При этом хорошая натурщица отличается выносливостью, позволяющей длительное время находится в определенной позе и осуществлять контроль за телом, мышцами и взглядом. Во время сеансов позирования позвоночник натурщицы остается прямым, туловище и лицо — неподвижными. Мимика при позировании фиксируется и замораживается. Натурщица обязана смотреть только в одну точку в пространстве. В зависимости от замысла художника нередко модель держит какие-либо предметы, но ее поза и мимика должны выглядеть

естественными и непринужденными. Динамика движения создается благодаря асимметричности в положении тела.

Перед «замораживанием» лица и позы натурщица проявляет артистичность, чтобы ее образ был колоритным, имеющим ярко выраженные психологические характеристики. Для этого у модели должны наличествовать качества актера, среди которых выделим сценическую свободу, обаяние, эмоциональный интеллект, развитое внимание, элементы творческого мышления, работоспособность, физическую выносливость и стрессоустойчивость. При позировании происходит трансформация натурщицы и ее телесности в художественный объект: Я перевоплощается в Я-Другого. «Ситуативная и одновременно надситуативная телесность как осознанность и эмоциональное переживание роли и есть специфика профессиональной позиции актера» [2, с. 89], что характерно и для модели. В зависимости от замысла творца, его концепции и композиции произведения натурщица выступает в качестве реального или романтизированно-идеального, земного или сакрального, возвышенного или демонизированного объекта. Создание художественного образа требует от натурщицы умения перевоплощаться в Я-Другого и осуществлять драматизацию эмоциональных реакций, передаваемых не только в мимике и взгляде, но и в позе и жестах. Но, создав необходимый образ, натурщица должна зафиксировать его и не двигаться в принятом положении на протяжении сеанса. Более того, во время следующего сеанса позирования она должна воссоздать утвержденные художником положение тела, взгляд и мимику, вновь входя в образ.

Особую роль при создании художественного образа играет экзистенциальный опыт натурщицы. Как известно, «человеческий опыт конституируется во взаимосвязях актуального и потенциального аспектов восприятия» [3, с. 213]. При этом «телесность может актуализировать мир чувств и переживаний, только освоив его» [2, с. 88]. Натурщица при создании художественного образа осуществляет сложный целенаправленный и осознанный процесс, включающий в себя «интуитивные интенции воображения и воспоминания, в которых оживляются собственные переживания, схожие с эмоциональными состояниями героя»; «интенции творческой переработки собственных жизненных переживаний, аналогичных по условиям возник-

новения обстоятельствам жизни героя в целом» и «внутреннее сближение с душевным миром героя путем сознательной перестройки эмоциональной организации личности актера, которая объективируется в его телесном перевоплощении в условиях сценической интерпретации», то есть «восхождение к нечувственному восприятию универсального, требующего надситуативной телесности» [2, с. 89].

Сеанс позирования благодаря преобразению Я в Я-Другого являет собой театрализованное событие как особый опыт личности. Здесь осуществляется взаимодействие реальности и созданного творцом воображаемого мира, художника и натурщицы, ее сознания, воспринимающего художественную идею, и телесности, включенной в ситуацию позирования согласно замыслу мастера. Артистические способности модели, ее эмпативность и гибкость характера помогают создать необходимый образ. При работе в мастерской натурщица воспринимает идею автора и воплощает ее, в том числе опираясь на свой жизненный опыт. У модели выстраивается следующая *интенциональная цепочка*: приобщение к художественной идее — ее освоение — подключение жизненного опыта, эмоций, чувств (и нередко интуиции) — воплощение художественного образа при позировании [2, с. 88].

Подчеркнем, профессия натурщицы относится к числу тяжелых и опасных. В пользу данного тезиса говорят следующие факты. Например, модель во время сеансов позирования может получить токсическое отравление парами красок. Поднимаясь во время работы на неустойчивые конструкции или подставки и принимая неподвижную позу, она может потерять равновесие или устать от напряжения в принятой позе, что влечет за собой падения и травмы.

Обращает на себя внимание неподвижность поз, которые нередко оказываются неудобными для человека. Подчеркнем, даже естественные позы при долгой неподвижности приводят к проявлению *симптомов парестезии*, сначала в виде затекания и онемения каких-то частей тела (например, головы, шеи, спины, рук или ног), позже — к ощущению боли во всем теле, вплоть до обморочных состояний. Но натурщице вменяется в обязанность беспрекословно подчиняться художнику. При этом в течение се-

анса (до трех-четырех часов с небольшими перерывами для разминки тела) модель должна быть покорной художнику.

Бездвижное нахождение в одном положении требует дисциплины, выносливости, физической подготовки, послушности, усидчивости, терпения. Табу на изменение позы в течение сеанса буквально превращает состояние натурщицы в пытку. Ей приходится уже после двадцати минут в неподвижной позе испытывать физические страдания, сопровождающиеся желанием поскорее закончить сеанс. К числу негативных последствий профессии относят не только боли в мышцах и суставах, затекание тела, но и характерные заболевания натурщиков — остеохондроз коленных суставов, варикозное расширение вен, ухудшение зрения. Их считают профессиональными заболеваниями демонстраторов пластических поз.

Подчеркнем, умение сохранять долгое время неподвижность тела генетически дано немногим людям и приходит только в результате тренировки. Для качественного выполнения своих профессиональных обязанностей натурщица должна поддерживать физическую форму, следить за питанием, соблюдать режим бодрствования и сна.

В позировании художнику возникает множество проблем, негативно влияющих на восприятие моделью собственного Я. Довольно часто в процессе работы к натурщице относятся как к *вещи*: она находится во власти мастера, и он проявляет к ней одновременно внимание и пренебрежение. С одной стороны, мастер тщательно выбирает модель, ее ракурс, постановку тела и выражение лица, а при работе над полотном постоянно вглядывается в натурщицу. Она выступает в качестве музы, обладая для творца вдохновением как трудно постижимой силой. С другой стороны, демонстратор пластических поз в глазах художника становится неживым объектом, вещью, чему способствуют манипуляции с его телом при постановке и неподвижность позы.

Такова специфика творческого процесса, в результате которого у художника восприятие (живой) личности трансформируется в идеальный, воображаемый образ как неживой. У творца «идея формы, эйдоса как образца, включающего в себя все возможные преобразования внешнего вида объекта, передается воображению, которое может иметь с ним дело в полном отрыве от фактического присутствия исходного объекта», и «эта отде-

лимость образа, то есть “формы”, от его “материи”, “сущности” от “существования” лежит в основании всякой свободной мысли» и творчества [4, с. 128]. Само отношение художника к натурщице оказывается вещным: нередко он не берет во внимание ее *мир-в-себе* и экзистенциальный опыт. Для творца в рамках художественного замысла *здесь-и-сейчас* важны ее внешность, тело, актерское мастерство и умение позировать в зафиксированном положении. Художник видит в натурщице образ, что превращает ее в объект. И нередко объектность модели заставляет мастера пренебрежительно относиться к реальной женщине. Так, закончивший Императорскую академию художеств скульптор Николай Александрович Рамазанов (1815–1867) отметил, «во время экзаменов ученики повышали голос и обзывали модели, угрожали расправой, если те смели хоть сколько-то пошевелинуться» [1, с. 435]. Данный факт есть свидетельство «ничтожения» личности натурщицы со стороны художника, что сказывается не только на их взаимоотношениях, но и на восприятии моделью самой себя.

Сам процесс работы с натурщицей как инструментом замыслов художника состоит из нескольких этапов. Первоначально осуществляется постановка. Художник выбирает позу модели (сидя, стоя, откинувшись на кресле, изогнувшись и пр.), зависящую от художественной идеи и композиции полотна. После выбора позы художник внимательно всматривается в натуру. Цепкий взгляд мастера, воображение и интуиция ищут выражение лица и жесты, способные раскрыть и передать в тончайших нюансах характер портретируемого и особенности окружающей атмосферы. Художник ставит цель показать в образе его суть, сокрытую жизнь, и «процесс извлечения на поверхность этого... есть неконцептуализированное мышление, адекватное изображаемому началу» [5, с. 134]. Актерское мастерство натурщицы способствует раскрытию внутреннего мира образа. Благодаря принятой ею позе, взгляду и жестам художник зрит образ. Воспринимая видимое, мастер переводит его в изображаемое. Именно взгляд творца, имея дело с моделью в ситуации «здесь-и-сейчас», способен трансформировать видимое им в настоящем в вечное в шедевре.

Отметим, написание портрета занимает определенное время, для чего проводится не один, а несколько сеансов позиро-

вания (в среднем — четыре). Но художник в зависимости от настроения может работать быстро, написав портрет всего за один сеанс / день, или долго, растянув работу на несколько дней / месяцев / лет. Некоторые художественные произведения требуют предварительных эскизов. Как правило, первым на полотне заканчивается лицо портретируемого.

Качество оказываемых услуг зависит от личности демонстратора. В связи с этим М. Шаму различает профессионалов и любителей. Исследователь подчеркивает, «профессиональный натурщик... принимал непосредственное участие в творческом процессе, считался помощником или даже сотрудником художника», а «случайная натурщица, напротив, заботилась в основном о заработке, в создании позы задействована не была и могла в любой момент перейти на более выгодное место» [1, с. 441].

В целом хорошая натурщица прилагает большие физические, эмоциональные и интеллектуальные усилия для выполнения требований художника и создания образа как Я-Другого. В специфике профессии и требований к ней заложена амбивалентность положений модели. Она одновременно муза и инструмент, субъект и объект, присутствующая и отсутствующая, сильная и уязвимая. Вдохновляя художника к творческому процессу (как муза), она оказывается инструментом для реализации его художественных замыслов. Обладая собственной индивидуальностью и телесностью (субъект), при работе с художником она ничтожит себя, подчиняясь власти творца и становясь объектом. Ее телесность выступает «главным инструментом, средством выражения и передачи мыслей и эмоций человека-творца» (художника), демонстрируя «диалектику внешнего и внутреннего уровней телесности, свободы и детерминированности телесной организации» [2, с. 86]. Выступая в качестве объекта художественного восприятия художника и трансформируясь в вещь, натурщица одновременно (для самой себя) остается субъектом, имеющим свой внутренний мир и личную историю жизни.

Нередко ситуационная настроенность на жизнь модели в мастерской (здесь-и-сейчас) не совпадает с замыслом мастера и мироощущением художественного образа (даже если это портрет реальной личности). Получая при позировании онтологический опыт, натурщица не является инициатором своих действий. Во время сеансов позирования модель вынуждена подчи-

нить собственное тело требованиям художника, выбирающего позу, взгляд, выражение лица и эмоций, а управление телесностью регулировать самостоятельно, преодолевая определенный (болезненный) дискомфорт. При этом ее тело «не просто фрагмент мира, но определенное “видение мира”, децентрирующее и релятивирующее “мое” положение в этом мире» [3, с. 216].

Тело модели не только воспринимается Другим, но и воспринимает Я, что позволяет говорить о нем как объекте и субъекте. Как подчеркнул М. Мерло-Понти, тело — «это наш общий способ обладания миром» [6, с. 196]. Натурщица в мастерской одновременно демонстрирует собственное присутствие и отсутствие: она присутствует в физическом осязаемом смысле, занимая место в пространстве, а ее отсутствие заключается в трансформации в Я-Другого и сокрытии субъективных эмоций и мыслей, что нередко представляет загадку для творца. Во время сеансов позирования натурщица для художника остается *неведомым шедевром* (О. де Бальзак), скрывающим в себе собственное восприятие ситуации в мастерской, экзистенциальные переживания и индивидуальность. Для художника модель как муза трансформируется в символ иррационального, ускользающего от понимания. И художник пытается постичь суть модели через ее присутствие и энергичность, проступающую даже в молчании. В энергичном присутствии в мастерской и позировании заключается сила натурщицы, но нахождение под критическим взглядом художника (особенно в обнаженном состоянии) делает ее уязвимой.

Причастность к миру искусства в роли демонстратора пластических поз и доступ к творческому процессу как сакральному пространству художника возвращает в натурщице ее значимость. Благодаря воплощенному в произведении искусства женскому образу (как реальному, так и идеализированному / фантазийному, появившемуся посредством привнесения воображаемых творцом черт) статус модели повышается: она становится известной, и / или к ее услугам начинают обращаться чаще. Но одновременно художник своим отношением к натурщице как вещи вносит раскол в ее сознание между пониманием себя как личности (Я-Нечто) и как натурщицы (Я-Ничто), что имеет негативные последствия, сказываясь на физическом и психическом состоянии модели. Амбивалентность личности в роли на-

турщицы доставляет ей противоречивые чувства и эмоции, одновременно возвышая и принижая женщину, что вносит определенный раскол в ее жизнь.

Обратимся к анализу жизни А. Н. Фесиной, ставшей женой и музой художника Н. И. Фешина. Среди причин, побудивших Александру Николаевну стать для мужа моделью, назовем несколько: любовь к Николаю Ивановичу и ревность к другим женщинам, трепетное отношение к искусству и желание быть приобщенной к нему, притязание на признание в обществе в роли музы и желание славы. Николай Иванович, привыкший работать с натурщицами со времени обучения в художественных заведениях, неслучайно избрал жену в качестве модели для огромного количества своих полотен: Александра Николаевна соответствовала критериям демонстратора пластических поз. Для художника женщина воплощала идеал красоты. У нее были хорошая фигура, выразительное и красивое лицо. Она могла позировать в одежде и в обнаженном виде, выполняя требования мужа в мастерской и терпя его непростой нрав.

Николай Иванович (первое время) ценил послушность и дисциплинированность жены во время сеансов. Но за этим стоял тяжелый труд женщины, испытывавшей множество проблем из-за долгого нахождения в статичной позе (нередко в обнаженном виде), демонстрируя необходимые художнику положение тела, жесты, взгляд и мимику. Безусловно, время сеанса и его длительность регулировались между супругами в зависимости от ситуации. Тем не менее пребывание в неподвижной позе продолжительное время утомляло женщину и приносило муки.

Некоторые художники для создания непринужденной атмосферы и комфортности модели ведут с ней беседу, что облегчает участь натурщицы, отвлекающей от затекания и онемения частей тела в принятой позе. Но данный вариант не был характерен для замкнутого Фешина, любившего работать в тишине. Не терпел он и разговоры других людей, находящихся в его мастерской. Скорее всего, сеансы позирования с женой проходили в молчании, что не облегчало участи Александры Николаевны. Принять позу, контролировать тело, мышцы и взгляд, быть рядом с мужем и безмолвствовать в течение нескольких часов можно отнести к числу тяжелых испытаний, выпавших на долю довольно общительной женщины.

Усугубляли ситуацию и нелучшие для Александры Николаевны как натурщицы бытовые условия в мастерской. К ним отнесем слабое освещение и холодное помещение, что приводило к быстрому охлаждению тела и замерзанию. Фешинское творчество пришлось на период, когда только начинает появляться электрическое освещение и отопление. В 1887 году запущен процесс постепенной электрификации Москвы и только в 1920 году, согласно плану ГОЭЛРО, осуществляется централизованный характер электрификации по России. Неслучайно долгое время в казанской мастерской (или дома) художник и натурщица работали при восковых свечах или керосиновых (настольных, подвесных, переносных) лампах (с плоским или круглым фитилем), довольно плохо освещавшим помещение и объекты в нем. Были проблемы и с отоплением (особенно в годы революций и Гражданской войны в России). С момента женитьбы Фешиных (1911 г.) до отъезда из России (1923 г.) тепло в домах и учебных заведениях в России поддерживалось благодаря печам, основным топливом для которых выступали дрова. Печи приходилось постоянно подтапливать: после окончания топки комната прогревалась до 18 °С, а через десять часов после топки температура была только 7 °С. В целом температурный режим в помещениях соответствовал 12–17°С, что было довольно чувствительно для натурщицы, позировавшей в больших и холодных мастерских. Считается, что уже при температуре ниже 18 °С появляются трудности в многочасовой работе демонстратора, находящегося в неподвижной позе обнаженным или легко одетым. У него наступает переохлаждение тела, что приводит к заболеваниям.

Обратим внимание еще на один принципиально важный момент. Н. И. Фешин нередко писал свою жену обнаженной. В истории живописи особая страница связана с женской обнаженной натурой. «Преобладание женской наготы над мужской, чему «Суд Париса» Рафаэля является первым примером, будет усиливаться в течение следующих двух столетий, пока к XIX веку не сделается абсолютным» [7, с. 230].

Нагота — явление неоднозначное как в обществе, так и в искусстве. Она «не всегда непристойна, и... может показывать себя, не напоминая о неуместности полового акта» [8, с. 119]. В истории искусств «обнаженной женской натуре... суждено было

стать одной из центральных тем в изобразительном искусстве XIX века» [9, с. 72]. Именно с этого времени начался расцвет жанра ню, воспевающий красоту обнаженного тела женщины, чья телесность стала мощным инструментом передачи эмоций и характера портретируемой. В художественной культуре начиная с XIX века нагота приобретает статус художественного объекта, демонстрируя не только физическую, но и духовную красоту личности, ее тайну и недоговоренность (посредством поз, выражения лица и мимики). В искусстве «нагое человеческое тело само по себе — объект, на котором глаз останавливается с удовольствием и изображение которого мы рады видеть» [7, с. 12]. Обнаженная фигура позволяет восхититься телом натурщицы и прикоснуться к красоте ее внутреннего мира. На художественном полотне нагота воспринимается как «социальный и эстетический конструкт»: «это тело, которое не просто не прикрыто, но сознательно выставлено напоказ с определенной целью, в соответствии с некими культурными условностями и ценностями» [10]. При этом эстетизация наготы не противоречит реалистичности изображаемого тела: в его изъянах проступает неидеализированная аутентичная красота натурщицы. Более того, следуя замыслу творца и принимая определенную позу, модель требуемые «переживания предъявляет миру в телесных реакциях», что свидетельствует о «трансцендентальном характере духовного опыта понимания мира писателя [в нашем контексте художника] и его замысла, который актуализируется в мыслях, эмоциях, желаниях актера [в контексте статьи *демонстратора пластических поз*], «домом» которых становится его тело» [2, с. 87]. Натурщица, приобщаясь к художественной идее и воспринимая ее, передает посредством актерского мастерства, эмпативности и жизненного опыта замысел творца в образе, используя для этого тело, принятую позу, мимику и жесты.

Но встает вопрос: каково состояние самой натурщицы при позировании в обнаженном виде? Оно оказывается довольно сложным.

С одной стороны, обнажение есть *мгновение греха* и лишение *дара благодати* в виде одежды (Дж. Агамбен). Нагота делает личность уязвимой, открытой взору Другого и неспособной защититься от него. Как известно, одежда выступает в качестве защиты. «Снять одежду, какой бы условной и символической

она ни была, значит раскрыться, подвергнуться опасности, попасть в зависимость от Другого» [10]. Но в своей функциональности сама одежда двойственна. Она существует не только «для защиты и скрывтия тела», но и «приоткрывает его и служит для того, чтобы его можно было нарисовать» [9, с. 74].

С другой стороны, нагота олицетворяет открытость к взаимодействию и коммуникации (особенно — любовной). «Обнажение — важнейший способ самораскрытия, знак доверия, выражения любви и дружбы, проявления интимности» [10]. И данный аспект принципиален в ситуации, когда натурщица оказывается женой художника. Несмотря на рабочий процесс, нагота дает возможность мастеру визуально познать модель, наслаждаться красотой тела и вдохновляться ей, а также проявлять интимность чувств. Благодаря этому в мастерской рождается особая энергичность, заряды которой нередко передаются создаваемым полотнам. На энергичную чувственность тела указал М. Мерло-Понти, рассуждая о ее проявлениях в ситуации, «когда между видящим и видимым, осязающим и осязаемым, одним и другим глазом образуется скрещивание и пересечение, когда пробегает искра между ощущающим и ощущаемым и зажигается огонь, который будет гореть до тех пор, пока та или иная телесная случайность не разрушит то, что ни одна случайность ни в состоянии была бы произвести» [6, с. 16].

Существуют определенные нюансы позирования обнаженной женщины, обусловленные исторической эпохой, происхождением, воспитанием и психологическими особенностями натуры. Как женщина дворянского происхождения, воспитанная в строгих условиях патриархальной семьи и закрытых учебных заведений, Александра Николаевна, позировавшая обнаженной, прошла экзистенциальное испытание своей наготой. Но Александре Николаевне как натурщице вменялось проявление смирения и кротости при позировании художнику, выполнение его требований, связанных с осуществлением художественного замысла.

Александра Николаевна в роли натурщицы во время сеансов позирования находилась продолжительное время в обнаженном виде под пристальным и критическим взглядом мужа-художника, (полностью / частично) открываясь ему в своей телесности. Безусловно, она испытывала определенный дискомфорт. Диспропорция в обнаженной женщине и одетом худож-

нике, в течение продолжительного времени внимательно рассматривающего тело и фиксирующего рождаемый им образ на полотне, только утрируется. При этом происходит расщепление сознания натурщицы, демонстрирующей Я и одновременно Я-Другое, согласно художественному замыслу творца. Как справедливо замечает О. М. Мазаненко относительно роли актера, «тело, переживаемое актером изнутри как “мое тело”, соотносится с телом Другого (телесность персонажа)» [2, с. 88]. В нашем контексте натурщица, используя приемы актерского мастерства и подчиняясь логике художественного концепта живописца, выступает в роли Я-Другого (даже если это ее портрет). В сеансах позирования именно на телесности натурщицы лежит большая нагрузка по преобразованию Я в Я-Другое. При работе в мастерской модель всегда олицетворяет другого персонажа или иную грань своего Я в ситуации «здесь-и-сейчас». Происходят «изменения, касающиеся в большей мере внешней визуализации... телесности, порой кардинальные изменения» [2, с. 89], что рождает образ Я-Другого. Именно «телесность запускает этот поток, собирая воедино все накопления предыдущей работы, мобилизует все потенции когнитивной системы, все уровни эмоционально-чувственной иерархии, осуществляет духовную концентрацию» «как целостное существование в потоке творческой реализации» [2, с. 89].

Но присутствие Другого / художника, внимательно разглядывающего натурщицу, одновременно принуждает ее к пониманию своей наготы, чувствованию тела как жизненной опоры и осознанию нахождения в нем, что запускает процесс (онтологического и эмоционального) переживания своей бытийственности через призму тела. «Взгляд Другого настигает» натурщицу «в бытии, заставляя ощутить собственное присутствие и испытать стыд» [11, с. 726]. Нагота побуждает модель ощутить и осознать «переживание состояния тела в субъективном сознании», вследствие чего интенциональный процесс у женщины осуществляется разнонаправленно: в виде «движения к себе (персонализация) и движения в мир (самоактуализация)» [2, с. 86, 88–89].

Собственное тело воспринимается натурщицей по-разному (от восхищения им как прекрасным до ничтожения и понимания его отвратительности), что обусловлено множеством фак-

торов, в том числе ситуативностью бытия, настроенностью к ней и рефлексией о Я в ситуации «здесь-и-сейчас». У модели происходит внутреннее, нередко никому не видимое схватывание себя в конкретной обстановке и осмысление увиденного. «Абстрактное движение прорывает внутри заполненного мира, в котором разворачивалось конкретное движение, некую зону рефлексии и субъективности, оно наслаивает на физическое пространство — пространство виртуальное» [6, с. 153]. И тело в этом играет особую роль. Рефлексия о нем приводит к *нахождению себя*, «само-обнаружению себя в... пространстве», что «обуславливает возможность... диалога, взаимодействия различных уровней чувственного» [12, с. 19; 17], мысленно осуществляемых натурщицей.

Особенно остро переживается обнажение в первый сеанс подобного позирования: это особый экзистенциальный опыт, связанный со своеобразным перешагиванием границ дозволенного. Обнажение для мужа-художника (как Другого) даже ради искусства вызвало стресс у Александры Николаевны, играя одновременно роль героического и жертвенного жеста. Женщина субъективно переживала при раздевании волнение, беспокойство, замешательство, испуг, стыд.

Дело в том, что «тело вгравировывает себя в мысль как бессознательную память, становящуюся инстанцией знания о смятении духа»: «в теле таится информация о “перво”-событии (прерывности)» (грехопадении человека), и «она оказалась трагичной для духа, хотя и способного свою слабость утвердить в качестве силы» [13, с. 136]. Испытывая стыд, напряженно-скованная обнаженная женщина словно ощутила свою изолированность от мира, сосредоточившись на наготы. «Непрерывность восприятия нарушается, и между человеком и внешним миром образуется почти что пропасть» [13, с. 137], что ужасает личность. Она погружается в ощущение своего обнаженного тела как *мойности* и одновременно рефлексиирует над видимым и ощущаемым Я. «“Прото-я” (мойность) выступает в качестве одного из фундаментальных залогов сохранения в единстве всех модусов “я” (психологически-эмпирического, “я” внутреннего чувства, “я”, спекулятивно воспринимаемого как феномен среди других феноменов, морального “я”), инвестируя в них всех возможность самоидентификации» [13, с. 140].

Сфокусировав внимание на своем обнаженном теле и его чувствовании, Александра Николаевна размышляла *о непомысленном прожитом* (Э. Левинас), находясь в отчужденном от реальности, пространства и времени состоянии. При обнаженном позировании тело обнаруживает себя, и Я соотносится «с состоянием телесности (мойности), с интенсивной поверхностью, на которой проступает-выступает субъект, схватывающий в своем прорастании поверхность и самого себя на ней, в этом их взаимном сопряжении-напряжении» [13, с. 142]. Женщина осознает свою телесную наготу, что инициирует когнитивные процессы, связанные с пониманием Я. Как справедливо заметил Дж. Агамбен, «видеть нагое тело — значит воспринимать его чистую познаваемость по ту сторону какой-либо загадки, по ту или по эту сторону собственных объективных предикатов» [14, с. 123].

В позировании в обнаженном виде как в ситуации бытия-для-Другого начинает раскрываться бытие-в-себе и бытие-для-себя. Реальность собственного тела как периодически незамечаемая / неосязаемая сущность неожиданно предстает видимой-для-себя, зримой в новом ракурсе и включенной в жизнь. Тело трансформируется в «рефлексируемое-восприятие и в вещь-воспринятую-в-рефлексируемом восприятии»: оно становится «увиденным бытием, которое является манифестацией Себя, разоблачением на пути к этому становлению» [15, с. 59, 135].

Соприкосновение с миром искусства в роли натурщицы и позирование в обнаженном виде способствует переоткрыванию Я через призму собственного тела. Александра Николаевна в роли модели утверждает собственную телесность в существовании не только посредством опыта тела и *мойности*, но и благодаря видению в нем прекрасного творцом и его художественному полотну. В мастерской художника, среди ее обстановки и вещей натурщица словно «обретает вес, плотность и плоть именно потому, что тот, кто их схватывает, чувствует себя вынырнувшим из них [вещей]... осязаемое... оказывается перед глазами как дубликат или расширение плоти видящего» [15, с. 166]. У А. Н. Фешиной словно произошло *осязание осязания* (М. Мерло-Понти), когда она начала видеть (по-новому) собственное тело (его контуры, материальность, явность обнаженности в пространстве перед художником / Другим и на полотне) и ощущать сопряженные с этим чувства и мысли.

Предполагаем, что и впоследствии женщина, получившая довольно строгое воспитание и образование, не избавилась до конца от неловкости и напряжения при позировании в обнаженном виде. Она (онтологически и эмоционально) переживала собственное обнажение: оно выступило для нее в качестве экзистенциального испытания и опыта познания Я.

У обнаженной женщины из-за взгляда Другого, его внимания к телу, утверждающего существование модели в бытии, обострялись все чувства восприятия себя. Александра Николаевна становилась одновременно видимой (в своей наготe) и видящей (свою наготу). Как справедливо заключил М. Мерло-Понти, «как только мы начинаем видеть других видящих, перед нами прекращает существовать всего лишь взгляд без зрачков, зеркало без амальгамы вещей, то слабое отражение, тот фантом нас самих, который воскрешается вещами, указывающими на то место между ними, откуда мы их видим: отныне благодаря глазам других мы оказываемся полностью видимыми для самих себя», «в присутствии других видящих мое видимое подтверждает себя в качестве экземпляра универсальной видимости» [15, с. 208, 211]. Онтологическое и эмоциональное переживание обнаженности зависело у Александры Николаевны от экзистенциальной ситуации и настроенности на жизнь в здесь-и-сейчас, поэтому амплитуда эмоций и чувств ее страстной натуры колебалась от позитивных до негативных показателей.

Рассмотрим еще один аспект экзистенциального испытания наготой. Александра Николаевна в роли натурщицы посредством взгляда художника увидела себя в обнаженном виде, что смутило ее и вызвало *стыд*. Он сопряжен с обнажением, потому что нагая телесность есть «смутный, неосязаемый носитель вины» из-за своей порочности [14, с. 120]. Как известно, индивиду свойствен стыд при обнажении, сопровождающийся желанием прикрыть свое тело перед Другим, что объясняется социализацией личности и определенными нормами регулирований взаимоотношений между людьми в обществе. Как отмечает Д. С. Михайлова, «стыд возникает вследствие противоречия между образом человека в сознании других людей, «Я-концепцией» и совершаемыми им поступками» [16, с. 279]. Снимая одежду, личность не раскрепощается, а закрепощается, испытывая (особенно в первый раз) страх, стыд, вину.

Взгляд художника позволяет не только ему, но и натурщице видеть саму себя. Она зрит свою наготу, чувствуя себя объектом в виде бытия тела, и видит рождающийся образ на полотне, который будет доступен взгляду других людей. Понимание видимости своей наготы на картине для поклонников творчества художника рождает новую волну стыда.

Испытываемый при обнажении стыд оказывается равнозначным *физической боли*, вызывая мощные экзистенциальные переживания, что несколько угнетает удовольствие от жизни и позволяет через страдание глубоко прочувствовать свое существование. «Переживание боли накладывает значительный отпечаток на бытие человека, зачастую в корне меняя его», а «психическая возможность трансформации боли в страдание» позволяет испытать «осознанное душевное переживание» [17, с. 25]. Описать муки Александры Николаевны, испытывающей стыд и страдающей от этого, невозможно. Дело в том, что равнозначная стыду боль метафизична: «она может длиться, нарастать и убывать, менять свой характер, становиться невыносимой, внезапно исчезать — жизнь боли и ее проявлений неисчерпаемы» [18, с. 139]. Скорее всего, со временем Александра Николаевна, обнажаясь, научилась переключать внимание на то, что снижало ее ощущение стыда (как боли), но первоначальные сеансы были дисгармоничными для ее душевного состояния.

Одновременно со стыдом у натурщицы рождается понимание своей ценности как портретируемой модели и желание художественного возвышения. Восприятие своего тела и телесности через призму творчества художника приводит к пониманию значимости Я для себя и окружающего мира. Происходит субъективное переживание «как оценка своего интереса, желания изменить и представить свою телесность как новую данность» [2, с. 89]. Но художник ничтожит как личность натурщицу в ее наготы. И на данный факт указывает Дж. Агамбен: «...нагота — это всего лишь способ, посредством которого вещь открывает себя для познания, вернее, снимает с себя скрывающие ее одежды», поэтому «нагота не может быть ничем иным, кроме как вещью, она и есть вещь» [14, с. 130].

При рассмотрении проблемы наготы натурщицы в изобразительном искусстве важна и позиция мастера. Николай Иванович при работе над портретами жены, особенно в жанре ню, вы-

ходил за рамки повседневного видения. Рождаемый на полотне художественный образ Александры Николаевны выступал итогом его творческого и мыслительного процесса, обусловленного восприятием реального тела. И об этом свидетельствует изображенное тело: оно есть переданный художником образ, в котором не всегда считаются все естественные характеристики натурщицы. Фешинский взгляд при восприятии жены-модели трансгрессировал, способствуя на полотне «воплощению видящего в видимом, к которому он причастен» [15, с. 210].

Не только взгляд, но и тело художника поддавалось восприятию натуры, что влияло на творческий процесс: опыт видения трансформировался в изображенный художественный образ. Как отмечает Е. В. Кондратьева, модель, пробуждая отклик в теле художника, приводит к тому, что «те или иные линии, цветовые решения на холсте кажутся исходящими и подсказанными самими вещами руке мастера»: оказываясь при работе над портретом жены «перед выбором множества вариантов», мастер «выбирает только один», «который как будто зовет его, чтобы картина стала такой, какой он ее задумал» [19, с. 101].

Перечисленное свидетельствует о невидимой, но ощущаемой энергичности натурщицы, выступающей в качестве *голо-са безмолвия*. Тело и телесность модели своим присутствием в пространстве мастерской заявляют о себе. На полотне «“молчаливость”... тела побуждает нас выводить наружу “несказанное”, “сырое”, “дикое” бытие — говорить» [5, с. 134]. Безмолвность проступает в живописи, высвечивая взаимоотношения художника и его модели. «Художник... выражает свое телесное столкновение с миром на бумаге, холсте», «концентрирует рассеянные смыслы его восприятия и делает их более явными» [19, с. 102]. Акцентируя внимание на теле и телесности, творец художественно выражает их красоту и ценность.

Психологическая, эмоциональная и когнитивная настроенность натурщицы и художника, их восприятие Я и друг друга в мастерской рождает особую среду *настроенных пространств*. Как отметил Г. Беме, «атмосферы — это настроенные пространства... мы испытываем их, когда в них входим, и мы узнаем их свойства по тому, как они изменяют наше расположение» [20, с. 16]. Дело в том, что энергичность присуща индивиду («всякая сущность энергийна» [21, с. 279]), выступая в качестве живу-

щей в нем силы, способной исходить от него. Энергичность личности проступает не только в ее проявлениях (в речи, поступках, творчестве), но и в пространстве ее пребывания. Настроенные пространства есть «фундаментальный способ присутствия в мире, заявляющий о себе через отношение, «разомкнутость»», открытость к бытию-в-мире и задетость / затронутость им, свидетельствуя о «со-настроенности воспринимающего и воспринимаемого», «нахождении в определенном расположении духа» через «телесное настраивание», где «само тело, обладая способностью направления “на...” или “к...”, открыто, выходит навстречу вещам и событиям» [12, с. 18, 19].

Взаимодействие обнаженной натурщицы и работающего над ее портретом художника создает особую атмосферу настроенного пространства, где у каждого из коммуникантов осуществляется выход субъективной энергии за границы собственного тела, являя определенную экстаичность. В сеансах позирования, несмотря на стыд обнажения, обнаруживалась сила женственности и эротизм Александры Николаевны. Дело в том, что «нагота буквально бесконечна, она никогда не прекращает своего осуществления»: «она никогда не сможет насытить взгляд, перед которым она предстает и который продолжает жадно искать ее, даже когда последняя деталь одежды сброшена и все сокровенные части тела дерзко выставлены на обозрение» [14, с. 105]. В этом отношении нагота Александры Николаевны для мужа-художника концентрировала в себе эротическую энергичность. Об энергичности тела, не вводя самого понятия, пишут многие исследователи. Так, Дж. Агамбен, описывая обнаженное тело, указывает на его энергичность через действия, благодаря которым оно «окутывает себя невидимой одеждой, полностью скрывая свою плоть, хотя плоть целиком присутствует перед глазами зрителей» [14, с. 118].

На фешинских полотнах обращают на себя внимание позы обнаженной Александры Николаевны со спины (*Rückenfigur* / *фигура сзади*) или вполоборота тела. С одной стороны, их выбор доказывает определенный дискомфорт женщины при позировании в обнаженном виде, испытываемый ею стыд, желание изолироваться от всех или переключить внимание зрителя на окружающие ее пространства. Неслучайно на этих полотнах лицо женщины оказывается скрытым. С другой стороны, поза

со спины или вполоборота выступает в качестве эротического вызова взгляду Другого / мужа, высвечивая стратегии женского обольщения как определенной власти над художником. Неподвижное обнаженное тело Александры Николаевны служило искушением для Фешина. Но «чем богаче делался эротизм, тем сильнее было стремление свести женщин к объекту обладания», и «полная непристойность не тревожила» [8, с. 110, 119]. Обнаженная натурщица воплощает эротический объект, и в ней происходит *сгущение всех знаков эротизма* (Ж. Батай), позволяющих управлять сексуальными реакциями художника. «Внешняя красота, которая разжигает желание в первую очередь, не только позитивный знак бьющих через край сил жизни: в форме, где произвольность едва ли присутствует, она всегда подчеркивает черты другого пола» [8, с. 117]. К энергичности эротизма присоединяется энергичность стыда, испытываемого Александрой Николаевной. Но, как отметил Ж. Батай, «мы нуждаемся в стыде... который привходит всевозможными окольными путями в алхимию эротизма» [8, с. 112].

Энергичность, создающая настроенные пространства, передавалась и фешинским шедеврам. Его образ жены на полотне есть «некая жизнь, как если бы вещь возрастала в себе самой и кипела в себе самой», «истечение, переливание всецелой, чистой и обнаженной сущности» (Экхарт) [14, с. 129]. Обнаженное тело Александры Николаевны на полотнах энергично: оно олицетворяет не только чувственность и страстность натуры женщины, но и передает отношение художника к портретируемой.

Восприятие Николаем Ивановичем Фешиным жены в качестве натурщицы отличалось от восприятия Александры Николаевны, исполнявшей эту роль. Так, для Николая Ивановича работа с женой-натурщицей была вдохновляющей и энергичной. Об этом свидетельствует специфика передачи тела Александры Николаевны в жанре ню. Ее изображения несут в себе одновременно черты реализма, идеализации и эротизма, передавая импульсы жизнелюбия и чувственности. «В основе импульса нарисовать что-то лежит стремление приблизиться», а значит — понять личность портретируемого, и «этот процесс опирается на процессы объективации и субъективации, когда расстояние до цели намечается, а затем преодолевается» [4, с. 137].

Энергийная молчаливая коммуникация обнаженной натурщицы и мастера рождала со-настроенность, в результате чего происходил обмен энергиями: «казание себя становится касанием другого» [12, с. 21]. И данная энергийность при наличии таланта у художника передается его полотну, что позволяет говорить об *ауре художественного произведения*. Она есть «нечто одухотворенное, гипнотически-завораживающее, энергийное и одновременно невидимое, нефиксируемое, непостижимое, непередаваемое, присущее творению художника» как «энергия авторского посыла» [22, с. 71]. Картина, обладающая магнетическим полем в виде ауры, «суть индивидуальность, то есть существо, в котором выражение нельзя отделить от выражаемого, смысл которого доступен лишь в непосредственном контакте с ним и которое излучает его значение вовне, не покидая своего временного и пространственного места» [6, с. 202]. Именно аура способствует интенсивности воздействия шедевра на зрителей, позволяя созерцать художественное полотно «с его невидимыми для заурядного зрения излучениями» [5, с. 134] и осознать особенность взаимоотношений художника и натурщицы.

Подчеркнем, пока Александра Николаевна была женой художника и позировала ему, у Н. И. Фешина присутствовали вдохновение и стимул к творчеству. Жена-натурщица стала для мастера источником *экзистенциальной энергийности*, которая передавалась ему и излучалась с полотен. Работая над жанром ню, Николай Иванович «не просто получал возможность разглядеть точные формы, он вдохновлялся близостью реального образца» [9, с. 80], обладающего женственностью и красотой. Это стимулировало фешинское творчество. Эротизм «обнаженной, молодой и красивой женщины, пожалуй, является образцовой формой» позитивной энергийности [8, с. 108], что передается творцу и его работам. Воспевая красоту Александры Николаевны, фешинские полотна несут в себе энергийность их любви.

Но одновременно обнаруживается и двойственность фешинского отношения к жене-натурщице как вещи, что было усвоено Николаем Ивановичем во время обучения в Академии художеств, а затем перенесено во взаимоотношения с Александрой Николаевной. Как мы отмечали, вещьность модели обусловлена спецификой работы художника, пишущего объект, а также положением самой натурщицы в застывшей позе во время се-

ансов позирования. Вещное отношение к Александре Николаевне как натурщице постепенно вышло за пределы мастерской. Ситуация усугублялась неуравновешенным характером Фешина. Воспринимая жену как вещь, он *ни во что ее не ставил*, обещенив тем самым Александру Николаевну как личность. Заметим, «мужчины, как правило, были склонны смотреть на женщин как на вещь», и «супруг, в свою очередь, становился хозяином той сексуальной области, которой женщина должна была его обеспечить» [8, с. 109].

Фешин все чаще стал демонстрировать нервные срывы, вымещающая на Александре Николаевне негативные эмоции. Свой травматичный опыт детства, связанный с тем, что его бросила мать в подростковом возрасте, и неудовлетворенность творческим процессом или художественными произведениями Николая Иванович переносил на жену. Она превратилась в объект, подвергающийся негации, отрицательному воздействию. Перенаправляя свою накопленную негативную энергию на жену, художник защищался от эмоционального перенапряжения и детских травм. Периодические срывы на Александре Николаевну уравнивали художника, делая его на определенное время спокойным и благожелательным. Но у самой женщины постепенно накапливался внутренний протест против мужа и своей амбивалентной роли натурщицы, что в итоге привело к разводу.

Заключение. Анализ деятельности натурщицы позволяет выявить определенную амбивалентность ее положения. Модель для художника одновременно выступает музой и инструментом, объектом и субъектом, присутствующей и отсутствующей, сильной и уязвимой. Телесная арт-практика натурщицы довольно сложна, что обусловлено перевоплощением Я в Я-Другого посредством актерского мастерства и жизненного опыта, а также трансформации живого женского тела в неподвижный художественный образец, вещь. Выполняя роль модели для полотен мужа, Александра Николаевна Фешина демонстрировала и полное подчинение творческим замыслам Фешина, и свою власть над ним. Довольно непростым оказался для женщины опыт обнажения для жанра ню в изобразительном искусстве. Нагота Александры Николаевны олицетворяла героический и жертвенный жест. Она помогла женщине, испытывающей стыд, познать себя и заявить об энергичности сво-

ей женственности. Амбивалентность опыта натурщицы позволила Александре Николаевне ощутить разнополярные чувства: от понимания своей роли музы в мире искусства до ничтожения Я. Данная противоречивость способствовала прохождению женщиной сложного пути к пониманию Я и своей значимости, что привело к разводу с мужем и изменило ее траекторию судьбы.

Художник Н. И. Фешин в портретах Александры Николаевны показал ее роль в своей судьбе как жены и музы, вдохновляющей к творчеству и подчиненной его мужскому желанию. Он воспел свою жену, продемонстрировав ее многогранность и умение быть разной (для мужа). Но одновременно при работе в мастерской он указал на вещьность женщины как натурщицы, что сказалось на их семейных взаимоотношениях.

Анализ роли натурщицы на конкретном примере позволяет осуществлять дальнейшее исследование проблемы в мире искусств с целью лучшего понимания коммуникации художника и его музы, а также неоднозначного положения женщины при творце.

Список источников

1. Шаму М. Служа искусству... Художник и модель в русской художественной культуре XIX века // Искусствознание: Журнал по истории и теории искусства. 2014. № 3–4. С. 434–447.
2. Мазаненко О. М. Феноменология телесности актера в театральном творчестве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 4 (120). С. 85–94. DOI: 10.24412/1997-0803-2024-4120-85-94 (дата обращения: 31.12.2024).
3. Бедаш Ю. А. Анализ пространства в феноменологии Эдмунда Гуссерля и Мориса Мерло-Понти // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2014. № 4 (28). С. 211–218.
4. Круткин В. Л. «Человек рисующий» в пространстве культурного ландшафта // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2022. № 4 (34). С. 123–141.
5. Жапарова А. К. Перспективы философии тела и Новый реализм // Омский научный вестник. Сер.: Общество. История. Современность. 2022. Т. 7. № 4. С. 130–138. DOI: 10.25206/2542-0488-2022-7-4-130-138.
6. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 603 с.
7. Кларк К. Нагота в изобразительном искусстве. Исследование идеальной формы. СПб.: Азбука-Классика, 2004. 478 с.
8. Батай Ж. История эротизма. М.: Логос, 2007. 198 с.

9. Зернер А. С точки зрения изобразительного искусства // История тела. Т. 2. От Великой французской революции до первой мировой войны. М.: НЛО, 2014. 391 с.
10. Кон И. Нагой мужчина в искусстве и в жизни // Сексология: Персональный сайт И. С. Кона. URL: http://www.neuronet.ru/sexology/book12_1.html (дата обращения: 31.12.2024).
11. Саптр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. 644 с.
12. Яковлева Л. Понятия прекрасного и возвышенного в эстетике атмосфер Г. Беме // *Terra aetheticae*. 2021. № 1 (7). С. 10–32.
13. Кузин И. В. Страдание и признание тела // *Человек*. 2013. № 5. С. 133–145.
14. Агамбен Дж. Нагота. М.: Грюндриссе, 2014. 204 с.
15. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. М.: Логвинов, 2006. 400 с.
16. Михайлова Д. С. Трансформация репрезентации телесного стыда в визуальной культуре // 76-я научная конференция студентов и аспирантов Белорусского государственного университета : материалы конференции. Минск: Изд-во БГУ, 2019. Т. 3. С. 279–282.
17. Антюхина А. В. Боль и страдание: философское осмысление // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 4 (30). Ч. I. С. 25–28.
18. Савченкова Н. М. Производство аффекта в греческой культуре // Вестник института психоанализа. 2002. № 1. С. 137–152.
19. Кондратьева Е. В. Интерпретация живописи в феноменологии восприятия М. Мерло-Понти // Известия Томского политехнического университета. 2013. Т. 322. № 6. С. 99–103.
20. Böhme G. *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag Publ., 2013. 217 с.
21. Хоружий С. С. Очерки синергийной антропологии. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 408 с.
22. Яковлева Е. Л. Разрушение ауры искусства в творчестве Энди Уорхола // Вестник Северного (Арктического) федерального ун-та. Сер.: Гуманитарные и социальные науки. 2023. Т. 23. № 1. С. 69–79. DOI: 10.37482/2687-1505-V232

References

1. Shamu M. Serving art... An artist and model in the Russian art culture of the 19th century. *Iskusstvoznanie: Zhurnal po istorii i teorii iskusstva* [Art Studies: A journal on the history and theory of art]. 2014. No 3–4. Pp. 434–447. (In Russ.)
2. Mazanenko O. M. The Phenomenology of the Actor's Physicality in Theatrical work. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury*

i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]. 2024. No 4 (120). Pp. 85–94. DOI: 10.24412/1997-0803-2024-4120-85-94 (In Russ.)

3. Bedash Ju. A. The Analysis of Space in the Phenomenology of Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofija. Sociologija. Politologija* [Bulletin of Tomsk State University of Philosophy. Sociology. Political Science]. 2014. No. 4 (28). Pp. 211–218. (In Russ.)

4. Krutkin V. L. The “man who paints” in the space of the cultural landscape. *Praksema. Problemy vizual'noj semiotiki* [The proxema. Problems of visual semiotics]. 2022. No. 4 (34). Pp. 123–141. (In Russ.)

5. Zhaparova A. K. Perspectives on Body Philosophy and New Realism. *Omskij nauchnyj vestnik. Ser. Obshchestvo. Istorija. Sovremennost'* [Omsk Scientific Bulletin. Ser. Society. History. Modernity]. 2022. Vol. 7. No. 4. Pp. 130–138. DOI: 10.25206/2542-0488-2022-7-4-130-138. (In Russ.)

6. Merlo-Ponti M. *Fenomenologija vosprijatija* [Phenomenology of perception]. Saint-Petersburg: Juventa; Nauka, 1999. 603 p. (In Russ.)

7. Klark K. *Nagota v izobrazitel'nom iskusstve. Issledovanie ideal'noj formy* [Nudity in the visual arts. Exploring the perfect shape]. St. Petersburg: Azbuka-Klassika, 2004. 478 p. (In Russ.)

8. Bataj Zh. *Istorija jerotizma* [The history of eroticism]. Moscow: Logos, 2007. 198 p. (In Russ.)

9. Zerner A. From the point of view of fine art. *Istorija tela. T. 2. Ot Velikoj francuzskoj revolyucii do pervoj mirovoj vojny* [History of the Body. Vol. 2. From the Great French Revolution to the First World War]. Moscow: NLO, 2014. 391 p. (In Russ.)

10. Kon I. The naked man in art and in life]. *Seksologija: Personal'nyj sajt I. S. Kona* [Sexology: I. S. Cohn's Personal Website]. Available at: http://www.neuronet.ru/sexology/book12_1.html (accessed: 31.12.2024). (In Russ.)

11. Sartr Zh.-P. *Bytie i nichto: Opyt fenomenologicheskoy ontologii* [Being and Nothing: The Experience of Phenomenological Ontology]. Moscow: Respublika, 2000. 644 p. (In Russ.)

12. Jakovleva L. The concepts of the beautiful and sublime in the aesthetics of G. Boehme's atmospheres. *Terra aestheticae* [Earth aesthetics]. 2021. No 1 (7). Pp. 10–32. (In Russ.)

13. Kuzin I. V. Suffering and recognition of the body. *Chelovek* [Person]. 2013. No. 5. Pp. 133–145. (In Russ.)

14. Agamben Dzh. *Nagota* [Nudity]. Moscow: Grjundrisse, 2014. 204 p. (In Russ.)

15. Merlo-Ponti M. *Vidimoe i nevidimoe* [Visible and invisible]. Moscow: Logvinov, 2006. 400 p. (In Russ.)

16. Mihajlova D. S. Transformation of the representation of body shame in visual culture. *76-ja nauchnaja konferencija studentov i aspirantov Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta : materialy konferencii* [76th Scientific Conference

of Students and Postgraduates of the Belarusian State University : Conference materials]. Minsk: Izd-vo BGU, 2019. Vol. 3. Pp. 279–282. (In Russ.)

17. Antjuhina A. V. Pain and suffering: a philosophical understanding. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvo-vedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice]. 2013. No 4 (30). Pp. 25–28. (In Russ.)

18. Savchenkova N. M. The production of affect in Greek culture. *Vestnik in-ta psihoanaliza* [Bulletin of the Institute of Psychoanalysis]. 2002. No 1. Pp. 137–152. (In Russ.)

19. Kondrat'eva E. V. Interpretation of Painting in the Phenomenology of Perception by M. Merleau-Ponty. *Izvestija Tomskogo politehnicheskogo universiteta* [Proceedings of Tomsk Polytechnic University]. 2013. Vol. 322. No 6. Pp. 99–103. (In Russ.)

20. Böhme G. *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag Publ., 2013. 217 p.

21. Horuzhij S. S. *Ocherki sinergijnoj antropologii* [Essays on Synergetic Anthropology]. Moscow: Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2005. 408 p. (In Russ.)

22. Iakovleva E. L. The destruction of the aura of art in the work of Andy Warhol. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo un-ta. Ser.: Gumanitarnye i social'nye nauki* [Bulletin of the Northern (Arctic) Federal University. Ser.: Humanities and Social Sciences]. 2023. Vol. 23. No 1. Pp. 69–79. DOI: 10.37482/2687-1505-V232. (In Russ.)

Сведения об авторе

Яковлева Елена Львовна, доктор философских наук, кандидат культурологии, доцент, Казанский инновационный университет им. В. Г. Тимирязова (Россия, 420111, Казань, ул. Московская, 42).

Information about the author

Elena L. Iakovleva, Doctor of philosophy sciences, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Kazan Innovative University named after V. G. Timiryasov (42, Moskovskaya St., Kazan, 420111, Russian)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	09.01.2025
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	18.04.2025
Принята к публикации / Accepted for publication	25.04.2025