

УДК 730+75.01

Эволюция образа Нарцисса от архаики до эпохи «селфи»**Строева Олеся Витальевна**

Кандидат философских наук, профессор,
кафедра теории и истории культуры,
Институт кино и телевидения (ГИТР),
123007, Российская Федерация, Москва, шоссе Хорошевское, 32А;
e-mail: olessia_75@mail.ru

Аннотация

Автор статьи рассматривает историю изобразительного искусства как процесс становления субъективности и эволюцию восприятия образа «Я». Феноменология конституирования цельного образа телесного «Я» в нашем сознании происходит по аналогии в процессе интересубъективной коммуникации, а также через «стадию зеркала», описанную Жаком Лаканом. Культура проходит те же стадии личностного развития, что и индивидуум: античный мифологический Нарцисс, антропоцентрические барочные образы Караваджо, Рубенса, Брюллова, романтический герой Уоттерхауза, раздробленный модернистский персонаж Сальвадора Дали и умирающий юноша в современном произведении неоакадемизма. Современный «нарциссизм» связан с отражением в персональном экране-зеркале, ставший естественной потребностью человека новой формации в обновлении своего образа «Я» в виртуальном пространстве в условиях смешанной реальности. В результате анализа автор приходит к выводу, что «селфи» сегодня становится «стадией зеркала» для пользователей сети, этапом перерождения и желанием зафиксировать свое присутствие в новом виртуальном измерении. Однако не ведет ли симбиоз с персональным экраном к своеобразному виртуальному солипсизму, несмотря на иллюзию «соборности» и публичности интернета?

Для цитирования в научных исследованиях

Строева О.В. Эволюция образа Нарцисса от архаики до эпохи «селфи» // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 4А. С. 724-734.

Ключевые слова

Нарцисс, селфи, современная культура, медиакультура, виртуальная реальность, история изобразительного искусства.

Введение

Мифологический образ Нарцисса и его трансформацию в истории европейской культуры можно рассматривать в качестве символа изменения представления о собственном «я» в коллективном сознании. В философии исследование стадий формирования образа «я» в индивидуальном сознании сложилось в традиции классической феноменологии Э. Гуссерля, и в дальнейшем было развито в концепциях феноменологии тела, а также в психоаналитических учениях, в частности, теории архетипов К. Юнга, Э. Нойманна и «стадия зеркала» Ж. Лакана. В этом контексте образ Нарцисса становится одним из важнейших знаковых визуальных символов процесса знакомства человека образом своего «я», выраженных в различных художественных формах.

Доисторический период соответствует периоду младенчества, поэтому образ Нарцисса не встречается среди палеолитических артефактов, поскольку человеческое сознание еще находится в состоянии симбиоза с матерью-природой. Синкретизм как главная характеристика мировосприятия этого периода, подразумевает неразделенность человека и природы, человека и рода, где нет представления об индивидуальной смерти, что само по себе, является признаком отсутствия представления об индивидуальном «я», даже как об индивидуальном теле. Соответственно образ Нарцисса как символ знакомства со своим Эго не мог возникнуть на этом этапе.

Однако и в древних цивилизациях, уже более развитых, таких как Шумер, Вавилон и Египет, представление об индивидуальности в искусстве также еще не сложилось. В скульптуре и в живописи доминирует канон, что свидетельствует о том, что тело не воспринимается как конкретное и персонифицированное, а как обобщенно-абстрактное. Эстетика абстрактного человеческого тела свидетельствует о невыделенности конкретного индивидуального тела из мира, то есть другими словами «стадия зеркала» еще не пройдена. Таким образом, математический канон в искусстве удовлетворяет естественную потребность визуализировать символическое абстрактное тело, поскольку тело бога – это одновременно и идеализированное тело матери, «вторая кожа», как пишет В. Подорога [Подорога 1995, 44].

Миф о Нарциссе, как признак формирования интереса к конкретному телесному «я», зарождается лишь в античности. Античность как более прогрессивный шаг в развитии культуры, похожа на период взросления, когда ребенок начинает отделяться от матери и осваивать мир через свое тело, ориентируясь в физическом пространстве. В этот период идет активное формирование телесного или физического «я», что выражается в развитии скульптуры и в целом в телесном характере древнегреческой эстетики. Как считал А.Ф. Лосев, сама формация рабовладельческого строя также является проявлением телесной эстетики, так

как раб – это тело, с помощью которого человек воздействует на природу: «Рабство, пластика и идея судьбы. Это то, с чем античность родилась и с чем она умерла» [Лосев, 2000, 43]. Тело раба является вещью или инструментом для осуществления деятельности или удовлетворения потребностей. В божественном же проявлении прекрасное тело есть воплощение космоса в микромасштабе, это самый совершенный порядок, сложная организация, при этом хорошо работающая и имеющая границу. Концепция тела как микрокосма, вписанного в макрокосм и являющегося его аналогом, просуществовала вплоть до эпохи Возрождения.

Миф о Нарциссе как «стадия зеркала»

Итак, в греческой мифологии мы впервые встречаемся с легендой о Нарциссе, которая повествует о том, как юноша влюбился в свое изображение и погиб от любви к самому себе. По сути, легенда описывает первый момент встречи ребенка со своим отражением, что у Ж. Лакана называется «стадией зеркала» [Лакан, www]. Ребенок впервые видит образ своего физического «я», что сопровождается бурным ликованием. Ликование вызвано тем фактом, что единственный объект мира, который мы не видим целиком со стороны – наше тело, благодаря зеркалу становится доступным нашему восприятию целиком. Невозможно общаться с другим человеком, не имея в сознании образа своего собственного «я», в том числе телесного. Однако проблема состоит еще и в том, что этот образ постоянно меняется, поэтому его необходимо регулярно обновлять. Поэтому Лакан называет образ нашего «я» воображаемым, так как сознание его постоянно дорабатывает и дополняет. Благодаря изобретению фотографии и современным технологиям становится возможным формировать свой образ не только в сознании, но и визуализировать его, а также преобразовывать в виртуальной реальности.

Технология «селфи» оказалась чрезвычайно удобным инструментом, который помогает субъекту развивать, приукрашать, материализовывать воображаемое, создавать и формировать по нашему желанию образ своего «я». Кроме того, в отличие от зеркала, «селфи» позволяет выйти за границу тела. Общение с другим «я» происходит по принципу интерсубъективной аналогии [подроб. Гуссерль, 1998], поскольку свое тело субъект воспринимает по аналогии с другими телами, а другое сознание воспринимает по аналогии с собственным. Индивид не может проникнуть в чужое сознание, так как замкнут в своем сознании, при этом, не видя своего тела. Образ своего «я» мы воображаем, основываясь на отражении в зеркале или в камере, а другое «я» формируем как символическое. Селфи имеет очень важное свойство, отличающее его от фотографии – оно позволяет скорректировать свой собственный образ так, чтобы он максимально совпал с тем внутренним воображаемым

образом «я», который присутствует в нашем сознании.

Образ Нарцисса, формирующийся в мифе как символ открытия физического «я», очень показателен для древнегреческой эстетики. Однако он связан не только с буквальным изображением персонажа мифа, а в целом проявляется в развитии скульптуры. По сути, достижения древнегреческой пластики – это и есть проявление архетипа Нарцисса, хотя портрет не свойственен искусству Греции вплоть до эпохи эллинизма. Принцип изображения абстрактно-обобщенного тела бога, так называемый принцип идеализации, стал в дальнейшем характерной чертой традиционного европейского классического искусства и в современности реализуется активно в медиакulturе. Сегодня современные технологии позволяют применять принцип идеализации как виртуально, для корректировки своего образа по меркам «богов», так и физически изменять свое тело.

В римском скульптурном портрете в отличие от греческого ярко проявлялась тенденция натурализма, основанная на технологии снятия масок. В период Республики портретная скульптура была поставлена на поток, в масштабах массового производства выполняла функцию своеобразной фотографии. Однако вряд ли это явление можно считать зарождением интереса к личности, так как в Древнем Риме отсутствовал жанр автопортрета, а процесс познания другой личности невозможен, если своя личность еще не сформирована. Интерсубъективность строится по принципу аналогии, другое «я» является символом своего собственного «я», и только чужое тело доступно в непосредственном восприятии. Поэтому римский портрет также является примером телесной эстетики начального этапа формирования образов физического «я», где скульптор выполняет функцию зеркала или фотоаппарата, то есть механического отражения. И только в эпоху Возрождения, когда возникает жанр автопортрета, происходит открытие своего психического «я», формируется личность и по аналогии отражается в портрете. Автопортрет – это очевидный прообраз селфи, попытка выйти за границу своего тела, визуализировать свое воображаемое «я». Римские же портреты очень напоминают современные скульптуры гиперреализма, где эффект натуралистичности усилен за счет использования современных материалов и компьютерных технологий.

Однако наибольшее удивление вызывают древнеримские портреты, выполненные для частных заказчиков. Один из самых известных портретов расцвета империи, поражающий своим жизнеподобием, – бюст ростовщика Цецилия Юкунды (из коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина). Это портрет небольшого размера, который привинчивали над входной дверью дома, вместо фотографии. Производство подобных портретов было настолько массовым, что состоятельный человек мог заказать свое скульптурное изображение вместо таблички. Казалось бы, идеализирующая тенденция должна была стать более востребованной в сфере

частных заказов, как в современной ситуации популярна обработка фотоизображений с помощью фильтров и компьютерных программ. Однако наблюдается обратная тенденция, скульптор не стесняется изображать все дефекты лица этого человека, сбоку видна огромная бородавка, что свидетельствует о том, что автор стремился передать особенности лица портретируемого с буквальной точностью, скорее всего, скульптор использовал технологию маски. Можно сравнить подобные римские скульптуры с современными фотографиями на паспорт, где лицо человека отражается механически, фотограф не стремится передать душевное состояние или психологические особенности портретируемого, поэтому результат в большинстве случаев не удовлетворяет заказчиков.

Переосмысление образа Нарцисса

Стадию формирования психического «я» можно соотнести с эпохой Ренессанса, когда универсальный образ божественного тела начинает изменяться. Мифологические персонажи постепенно превращаются в реальных людей, как пишет об этом Э. Нойманн, средневековый архетип Бога Отца сменяется на архетип земной материнский [Нойманн, 1998, 114]. Происходит переосмысление и разрушение религиозных и мифологических образов, однако идея человеческой личности еще слишком абстрактна и универсальна. Нарцисс, как персонаж ренессансной скульптуры появляется впервые у Челлини. И это можно считать знаковым событием, аналогично формированию индивидуального «я», когда оно переходит на стадию формирования психического «я» как личности. Челлини стоит на пороге Новой культуры, новой эры естествознания и научного сознания, эры господства человека. Ярким представителем этой новой эпохи становится также Караваджо. Его Нарцисс стал первым живописным воплощением сюжета в зарождающуюся эпоху барокко. Караваджо погружает мифологических персонажей в мир повседневности: его Нарцисс, как и Давид, становятся «ребятами с соседней улицы», одетыми в современные для Караваджо костюмы. Такой подход к традиции стал характерен и для голландцев.

Начиная с XVII века, происходит постепенное разрушение представлений о цельности мира и тела как его аналога. В барокко тело становится воплощением эмоций, страстей, чувственной и душевной сферы, поэтому оно подвижно, динамично, пластично. Классицизм воспроизводит античную эстетику идеализации и математического расчета. Основатель классицизма в живописи Никола Пуссен также обращается к сюжету мифа «Нарцисс», но запечатлевает юношу не в момент любования отражением, а показывает смерть героя. Однако в картине Пуссена нет драматизма: нимфа Эхо, будто позирует художнику, само положение умирающего больше напоминает состояние блаженного сна. Классицистам был свойствен

отстраненный взгляд на мифологические сюжеты, поскольку их в большей степени занимала форма и материальная телесная сторона, чем внутренние переживания. В России одним из самых ярких представителей классицизма был Карл Брюллов, он также иллюстрирует легенду о Нарциссе в буквальном ее прочтении. В более поздние времена прерафаэлит Уотерхауз представил Нарцисса в романтической манере, наполняя историю эмоциями. Таким образом, начиная с XVII века, миф о Нарциссе становится академическим сюжетом изобразительного искусства, что крайне показательно для развития образа эго, стремящегося к индивидуализму. Впервые в работах художников Нового времени появляется нимфа Эхо, но она достаточно пассивна, поскольку ее роль не до конца осмыслена художниками. До открытия психоанализа этому персонажу не придавали должного значения, как и сам Нарцисс воспринимался лишь аллегорией эгоизма.

Процесс формирования психического индивидуального «я» в искусстве ярко проявляется в активном развитии жанра портрета, который зарождается еще в эпоху Ренессанса. Рубенс, Рембрандт, Хальс, Ван Дейк, Вермеер добиваются потрясающих результатов в изображении человека со всеми присущими ему психологическими характеристиками. Это и есть свидетельство того, что собственная индивидуальность художника как личности становится зрелой. В конце XIX века с изобретением фотографии задачи искусства были пересмотрены модернистами. Импрессионисты совершили новый шаг: они стали запечатлевать не статичный образ другого «я», а подвижный, вечно меняющийся момент бытия. Проникновение в чужое сознание невозможно, но возможна иллюзия мимолетного соприкосновения с ним. Портреты Шопена и Жорж Санд кисти Делакруа создают впечатление нестабильного, вечно меняющегося собственного образа «я», отраженного в другом. Модернизм меняет классическое представление о теле как о целостном организме, авангард представляет тело как нечто текучее. Роден создает текучее тело в скульптуре, в том числе и в портретах, например, бюст Гюго выполнен в манере мягкого недоработанного материала. Импрессионизм буквально визуализирует наше чувственное восприятие до момента обработки данных ощущений сознанием [Ингарден, 1962, 319]. С помощью набора мазков и точек импрессионистическая живопись передает наши зрительные ощущения – то, как мы в реальности воспринимаем мелькающий поток чувственных ощущений, бесконечную мозаику, которая в нашем сознании укладывается в определенные схемы и контуры. В скульптуре этого же впечатления Роден добивается за счет незаконченности обработки материала. Возникает эффект «текучести эйдоса», то есть неполной завершенности смысла и образа, характерного для восприятия музыки, как об этом писал А. Лосев [Лосев, 1990, 208].

Сальвадор Дали воплотил образ раздробленного модернистского тела в картине

«Метаморфозы Нарцисса», где наш герой предстает в виде галлюциногенного образа, трансформирующегося в воображении то в пальцы с яйцом, то в скалы и камни над водоемом. Этот Нарцисс – реализация параноидально-критического метода Сальвадора Дали, разработанного им под влиянием психоанализа и открытия сферы бессознательного [подроб. Dawn Ades, 1995]. Исследование новой области человеческой психики, где царят инстинкты и скрытые желания, радикально меняет представление о собственном «я». Естественно, представление о структуре индивидуальности становится все более многоплановым и расслоенным.

Автопортрет как жанр изобразительного искусства активно развивался, начиная с Возрождения до модернизма. Самыми плодовитыми в области автопортретов в истории живописи были Дюрер, Рембрандт и Ван Гог, последний создал около 30 собственных изображений. Сходство между автопортретом и селфи заключается в потребности визуализации собственного воображаемого «я», желании выйти за пределы своего тела. С одной стороны, художники изначально создавали автопортреты, глядя в зеркало, где изображение перевернуто, а значит искажено. Использование технологий, начиная с камеры обскура, и впоследствии изобретение фотоизображений, позволило симулировать глаз другого человека, а не зеркала. Таким образом, искусственный глаз фотоаппарата и видеокамеры разрешил важнейшую экзистенциальную проблему человека – выхода за границы собственного тела. Однако механическая визуальная копия тела не удовлетворяет человека, так как необходим одушевленный образ. Художник, создавая свой автопортрет, в первую очередь, абсолютно точно визуализирует свое внутреннее воображаемое восприятие себя, накладывая его на внешнюю форму, которая часто имеет опосредованное сходство с оригиналом. Поэтому так часто фотографические изображения художников только отдаленно похожи на их автопортреты. По этой же причине рисование портретов по фотографии не всегда приводит к удовлетворительному результату.

Селфи обеспечило каждого индивида возможностью создавать автопортреты по своему желанию: выбор ракурса, освещения, модификации собственного «я» с помощью фильтров. Технология позволяет обывателю стать художником, эстетизировать свой образ, уподобляя каноническим образам. Фотограф, фотохудожник, создающий портрет другого человека, никогда не сможет со стопроцентной точностью отразить воображаемое «я» другой личности, он будет всегда создавать только символическое «я» по аналогии с самим собой. Именно поэтому селфи так востребовано и популярно, оно позволяет творить образы своих «я», и размножать до бесконечности, что актуализирует в этой истории нимфу Эхо. Если эстетика модернизма была направлена на разрушение целостности тела как организации, то в эстетике

постмодернизма мы встречаемся уже с таким явлением как «тело без органов» или «трангрессия» [Фуко, 1994, 129-130]. Современное представление о теле характеризуется, в первую очередь, возможностью выйти за его пределы, и это происходит благодаря виртуальным технологиям, в том числе «селфи».

В современной скульптуре «Нарцисс и Эхо», созданной ирландским художником Фергусом Мелвани из песка, основное внимание уделяется не Нарциссу как главному персонажу, а Эхо: нимфе изображена в виде размноженного уха, а Нарцисс является одним из воплощений этого уха. Концептуально скульптура символизирует ситуацию бесконечного цитирования, дублирования, копирования в современной культуре, в том числе и архетипа Нарцисса. По сути, сама личность Нарцисса теряется, размножается в бесконечном потоке репродукций. Другой пример современного изображения Нарцисса – картина Ольги Тобрелутс в стиле неоакадемизма. Перед нами мертвое тело юноши на черном фоне, кроме названия ничего не указывает на саму мифологическую историю. Такую интерпретацию можно истолковать как символ смерти культуры вообще, либо в контексте нашего исследования как смерть в одной реальности и перерождение в другую ипостась, поскольку на замену реального Нарцисса приходит его двойник «селфи» – технология, которая заменяет стадию зеркала в виртуальной реальности.

Заключение

Селфи – это способ пребывания в виртуальной реальности, ежедневное обновление виртуального образа, необходимого не только для фиксации образа самого себя, но и для интересубъективного взаимодействия, то есть естественная потребность поддерживать свое бытие в новом виртуальном пространстве. Ж. Делез описал современную реальность как шизореальность, раздвоение личности или выход за рамки себя [подроб. Делез, Гваттари, 2007]. Сам смысл действия «селфи-палки» заключается в том, что появляется возможность наблюдать себя со стороны, наравне с другими телами. Кроме того, в виртуальности существует возможность размножения собственных «я», фальсификации и создания воображаемых «я», что отмечал Славой Жижек [Жижек, 1998, www]. Вот почему в мифе о Нарциссе присутствует нимфа Эхо как персонификация природного явления многократного воспроизведения и копирования, и именно она становится причиной гибели героя. Однако до начала эпохи технического размножения в изобразительном искусстве роль Эхо не была осмыслена, актуальной эта фигура стала только в наше время. В мифе Эхо наказала Нарцисса за невнимание к ней, попросив богов внушить ему безумную любовь к себе. Объяснение парадоксальному сочетанию этих персонажей мы можем найти лишь в современной культуре.

Эхо – размножение, копирование, убивающее уникальность и индивидуальность. Размножаясь в виртуальной реальности, погружаясь в нее все больше и больше, человек начинает использовать ее как протез, заменяющий некоторые функции мышления, поскольку компьютер создан по образу и подобию человеческого сознания. Для молодого поколения характерна серьезная зависимость от виртуального мира. Ежеминутное обращение к своим мобильным устройствам стало перерастать в рефлекс, вызывая проблему изоляции и солипсизма, замкнутости в пределах своего идеального мира. Интернет создает иллюзию соборности и социализации, постоянного пребывания в некоем сообществе. С одной стороны, виртуальная реальность компенсирует очень многое, например, агрессию, потребность в общении и самовыражении, повышение самооценки в представлении о своем образе, так как неотъемлемым звеном в публикации «селфи» является получение «лайков» в социальных сетях. При этом возникает множество побочных эффектов: изменение логоцентрического мышления, опора на визуальную информацию и отключение механизмов памяти, поскольку под рукой всегда есть источник знаний, и многое другое.

Выход в социальную сеть для пользователей Интернета становится своеобразной «стадией зеркала» и началом процесса индивидуализации в новой жизни виртуальной реальности. Архетип Нарцисса реализуется сегодня в феномене «селфи» на новом технологическом уровне, дающем новые возможности для человеческого сознания и бытия [см. подробнее Строева, 2017, 25-45]. Будущее техногенной цивилизации – неизбежный трансгуманистический симбиоз с техникой, включающий дальнейшие эксперименты по преобразованию собственного тела, и возможно полный переход в параллельную реальность, созданную по образу и подобию человека.

Библиография

1. Гуссерль Э. Картезианские размышления. Спб.: Наука, 1998. 315 с.
2. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.
3. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. 552 с.
4. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я. URL: <https://profilib.com>.
5. Лосев А.Ф. История античной эстетики: 2 т. Т. I. М.: АСТ, 2000. 624 с.
6. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. 656 с.
7. Нойманн Э. Леонардо Да Винчи и архетип матери // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.: Рефл-бук, Ваклер, 1998. 304 с.
8. Подорога В. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995. 344 с.

9. Строева О.В. Искусство и философия. СПб.: Страта, 2017. 262 с.
10. Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 113-131.
11. Dawn Ades. Dali. London: Thames and Hudson, 1995. 296 p.

Evolution of Narcissus' image from the archaic era to the age of "selfie"

Olesya V. Stroevea

PhD in Philosophy,
Professor at the Department of the theory and history of culture,
Film and Television Institute,
123007, 32A Khoroshevskoe sh., Moscow, Russian Federation;
e-mail: olessia_75@mail.ru

Abstract

The author of the article considers the history of fine art as a process of subjectivity formation and the evolution of perception of the "I" image. The phenomenology of constituting the integral image of the bodily "I" in our consciousness occurs by analogy in the process of intersubjective communication, and also through "the mirror stage" described by Jacques Lacan. Culture goes through the same stages of personal development as the individual: the ancient mythological Narcissus, the anthropocentric baroque images of Caravaggio, Rubens, Bryullov, the romantic hero of Waterhouse, the fragmented modernist character of Salvador Dali and the dying youth in the modern work of neoacademism. Modern "narcissism" is associated with reflection in a personal screen-mirror, which has become a natural need for a person of a new formation in the renewal of his/her image of "I" in a virtual space in the conditions of a mixed reality. As a result of the analysis, the author comes to the conclusion that "selfie" today becomes "the mirror stage" for network users, a stage of rebirth and a desire to fix their presence in a new virtual dimension. However, does not the symbiosis with the personal screen lead to a kind of virtual solipsism, despite the illusion of "conciliarism" and the publicity of the Internet?

For citation

Stroevea O.V. (2017) Evolyutsiya obraza Nartsissa ot arkhaiiki do epokhi "selfi" [Evolution of Narcissus' image from the archaic era to the age of "selfie"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (4A). 724-734.

Keywords

Narcissus, selfie, contemporary culture, media culture, virtual reality, history of fine arts.

References

1. Ades D. (1995) *Dali*. London: Thames and Hudson.
2. Deleuze G., Guattari F. (1972) *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia*. (Russ. ed.: Delez Zh., Gvattari F. (2007) *Anti-Edip: Kapitalizm i shizofreniya*. Yekaterinburg: U-Faktoriya Publ.).
3. Fuko M. O transgressii [Foucault M. Preface to transgression]. In: *Tanatografiya Erosa. Zhorzh Batai i frantsuzskaya mysl' serediny XX veka* [Tanatography of Eros. Georges Bataille and French thought of the mid-twentieth century]. St. Petersburg: Mifril Publ., pp. 113-131.
4. Husserl E. (1931) *Cartesian meditations*. (Russ. ed.: Gusserl' E. (1998) *Kartezianskie razmyshleniya*. St. Petersburg: Nauka Publ.).
5. Ingarden R. (1985) *Selected papers in aesthetics*. München: Philosophia Verlag. (Russ. ed.: Ingarden R. (1962) *Issledovaniya po estetike*. Moscow: Izd-vo inostranoi literatury Publ.).
6. Lakan J. *The mirror stage as formative of the function of the I*. (Russ. ed.: Lakan Zh. *Stadiya zerkala kak obrazuyushchaya funktsiyu Ya*). Available at: <https://profilib.com>. [Accessed 19/05/17].
7. Losev A.F. (1990) *Iz rannikh proizvedenii* [From early works]. Moscow: Pravda Publ.
8. Losev A.F. (2000) *Istoriya antichnoi estetiki: 2 t. T. I* [The history of ancient aesthetics: 2 vol. V. I]. Moscow: AST Publ.
9. Neumann E. (1954) Leonardo da Vinci and the mother archetype. (Russ. ed.: Noimann E. (1998) *Leonardo Da Vinchi i arkhetyip materi*. In: Yung K., Noimann E. *Psikhoanaliz i iskusstvo* [Psychoanalysis and art]. Moscow: Refl-buk, Vakler Publ.).
10. Podoroga V. (1995) *Fenomenologiya tela* [Body phenomenology]. Moscow: Ad Marginem Publ.
11. Stroeva O.V. (2017) *Iskusstvo i filosofiya* [Art and philosophy]. St. Petersburg: Strata Publ.