

## **КУКЛА В ЖИВОПИСИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА: ОПЫТ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА**

### ***The Doll in the Paintings of the Late 19th – Early 20th Centuries: Hermeneutic Analysis***

**Natalia Bragina**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Russia

**Jelena Jermolajeva**

EKA University of Applied Sciences, Latvia

**Abstract.** *The semantics of the doll in painting is not sufficiently investigated in art history and culture studies. The doll is never an accidental or unimportant component of a painting; it reveals deep psychological and symbolic undertones, complicates and concretizes the content of the painting. Each art style deals with this topic in its own way. The aim of the article is to analyse the interpretation of the image of the doll in various styles of painting of the second half of the XIX century – beginning of the XX century: in realistic painting, in symbolism, impressionism, and modernism. The research methods are the analysis of literature, the descriptive method, the hermeneutic method, and the comparative analysis method. The article may be useful for researchers in art and cultural studies, and can be used at school and university courses in the History of Art and Culture.*

**Keywords:** *doll as a cultural phenomenon; child and doll; image of doll in painting; interpretation of doll in various art styles.*

### **Введение**

#### ***Introduction***

Кукла – один из самых таинственных и многозначных феноменов культуры. История ее равна истории человечества; нет ни одного народа, ни одной культурной традиции, в которой отсутствовала бы кукла. Семантический спектр куклы также необозрим: от обязательного элемента мифологии и магии – до самодостаточного эстетического объекта, эволюционирующего вместе с развитием искусства. Изучение функции куклы в культуре началось довольно поздно; лишь в XX веке кукла стала объектом научной рефлексии, прежде всего в этнографическом плане, а также с точки зрения истории профессионального изготовления кукол. Одной из первых работ, посвященных семиотике куклы, стала небольшая статья Ю. Лотмана «Куклы в культуре» (Lotman, 1992), и только в конце XX – начале XXI века стали появляться статьи, диссертации и монографии,

посвященные философии куклы, вечной проблеме сосуществования и взаимоотношения куклы и человека (Kauppinen, 2010; Morozov, 2011; Korania, 2016).

Интерес к кукле, как и сложность научного подхода к данному объекту, связаны с уникальностью этого культурного феномена. С одной стороны, нет ничего проще куклы: любой ребенок вступает с ней в контакт, не нуждаясь в обучении и инструкциях, с другой стороны, возникают сложные вопросы: какое положение занимает человек по отношению к ней? Какие культурные коды заложены в тандеме «человек - кукла»? Ведь, соорудив куклу из любого доступного материала и одушевляя ее, человек, в сущности, имитирует аналогичный божественный акт. Может быть, ни в каком другом творческом проявлении человек не достигает такой прямой аналогии с Создателем.

Данная статья посвящена одному аспекту феномена куклы в культуре: кукле в живописи. Эта тема практически не исследована ни искусствоведами, ни философами и культурологами. Причина, видимо, в том, что философов больше привлекает метафизический аспект данной проблемы, а искусствоведы не обращают достаточного внимания на этот объект, так как изображение куклы в живописи на первый взгляд носит сугубо прикладной характер: это чаще всего изображения детей (преимущественно девочек) с игрушкой, призванные вызывать умиление, но очень скромные по художественным достоинствам (что-то вроде современных фотографий котиков, заполнивших интернет). Такие портреты чаще всего писались посредственными (соответственно, не слишком «дорогими») художниками по заказу родителей, желавших и в дофотографическую эпоху запечатлеть нежный возраст своих любимых чад. Некоторые художники специализировались на подобных детских портретах, создавая их целыми галереями, как, например, швейцарский живописец Фриц Цубер-Бюлер (Fritz Zuber-Bühler, 1822–1895). Однако если переключить внимание с традиционного детского портрета на куклу, изображаемую на картине, то становится очевидно, что часто она играет в картинах не только роль декоративного элемента или маркера детского возраста, но является семантическим центром полотна, живописными средствами раскрывая глубокие психологические и символические подтексты, усложняя и конкретизируя содержание картины. Каждое художественное направление высвечивает свои смыслы и коннотации, помещая в композицию куклу, но никогда кукла не бывает случайным, малозначащим объектом.

Цель статьи – проанализировать образ куклы в стилях реализма, символизма, импрессионизма и модернизма в живописи второй половины XIX – начала XX вв. Исследовательские методы включают анализ научной

литературы, описательный метод, герменевтический анализ, метод сравнительного анализа.

### **Образ куклы в различных стилях живописи** *Image of Doll in Various Styles of Painting*

Наибольшее количество полотен, на которых присутствуют куклы, тяготеют к реалистической манере живописи. Это объясняется тем, что «заказные» картины должны максимально похоже отображать внешность модели, и тем, что реалистический стиль концентрируется на передаче внутреннего мира портретируемого. При этом реалистическая живопись повествовательна; создается впечатление длительного наблюдения за персонажем, становятся понятны мотивация и психологическая обоснованность его действий. Отношения ребенка с куклой, как они представляются на полотнах художников-реалистов, позволяют выявить этапы формирования личности: это и проявление детской сексуальности, от врожденного инстинкта материнства до скрытой агрессии и желания доминирования, и приобщение к базовым навыкам цивилизации (игры в кормление, купание, обучение). В первом случае акцент делается на психологическом аспекте (статическая композиция и колористические акценты, передающие эмоциональный строй полотна), во втором – на повествовательности (действие, динамика, бытовые детали).



Э. Робертс  
Гордая маленькая мама  
*E. Roberts*  
*The Proud Little Mother*



П. Куманс  
Старая кукла, 1875.  
*P. Coomans*  
*The Old Doll*

*Рисунок 1. Кукла в картинах, написанных в реалистической манере*  
*Figure 1 Doll in paintings made in the realistic manner*

В картинах, написанных в реалистической манере, кукла помогает раскрыть внутренний мир ребенка. «Гордая маленькая мама» британского художника второй половины XIX в. Э. Робертса (Рис.1) – автопортрет художника с дочерью. Помимо сюжета, состояние покоя и душевного комфорта создает колорит картины, выполненной в теплых охристых тонах, и широкий, кажущийся бархатистым, мазок фона, контрастирующий с тонкой, детализированной прописанностью лиц и рук. При этом красное платье куклы – самое яркое пятно. Перекликаясь с красным шейным

платком отца, кукла «стягивает» композицию, визуально сближая персонажей, не дает взгляду надолго вырваться за пределы центра картины. Так кукла становится главным элементом, раскрывая семантику изображенной сцены. Фактически, перед нами двойной семейный портрет: с одной стороны, изображение отца с дочерью и ее куклой, с другой стороны – воображаемое будущее девочки, ее семейная идиллия в духе бидермейера. Отец здесь становится любящим супругом, дочь – молодой мамой, с гордостью демонстрирующей своего первенца, а кукла становится тем самым ребенком. Обращает на себя внимание жест девочки, с улыбкой приподнимающей край кукольной юбки; в нем очевидна интимность и доверие, и, одновременно, фривольность, игривость. Бытовые детали, как трубка в руке отца, добавляют непринужденность и естественность в несколько переслащенную камерную семейную сцену. Повествовательный характер и легко считываемый смысл дает возможность выстроить модель взаимоотношений «родитель – ребенок» и, вместе с тем, моделирует мечту девочки о будущем семейном счастье.

Очевидно, что детская сексуальность проявляется не только в пробуждении материнского инстинкта. Через введение в картину куклы можно передать зарождение в девочке эротизма; иногда кукла позволяет прочесть мотив слишком раннего желания приобщиться к тайнам взрослой жизни. В подобных сюжетах кукол часто изображают небрежно брошенными, забытыми и отвергнутыми, что придает полотнам тревожный, двусмысленный, будоражащий характер. Примерами могут служить «Портрет княжны Марии Николаевны» К. Маковского и близкий по композиции «Портрет леди Сибил Примроуз» Ф. Лейтона (F. Leighton).

В действенных, жанровых картинах присутствие куклы может раскрывать тягу к жестокости и насилию, порой свойственную детям. Кукла – один из немногих объектов, над которыми у маленького человека есть власть, на ней можно безнаказанно вымещать и детские обиды, и стремление к доминированию, и, наконец, удовлетворять любопытство к внутреннему устройству окружающих объектов, что часто связано с разрушением. Картин на эту тему немного, но они по-своему очень выразительны. Такова, например, «Старая кукла» бельгийского художника Й. Куманса (Рис. 1). Своеобразную детскую игру – разбивание молотком и расчленение куклы двумя детьми – художник изображает очень натуралистично, как бы отстраненно и безоценочно наблюдая и изучая эту сторону детской природы. Однако некоторые акценты вызывают у зрителя чувство дискомфорта и отторжения. Внимание привлекает моделировка лица ребенка, держащего молоток. Нависающие щеки, низкий лоб, мрачный взгляд, – в лице нет даже детской живости или обаятельного игрового азарта. Дети похожи на первобытных людей: их жесты вызывают

воспоминания об изображениях древних охотников-дикарей. Даже шкура, на которой они играют (довольно распространенный предмет интерьера той эпохи) выделена напоминаящим о крови темно-красным тоном. Белые рубашки на детях и на кукле, контрастируя с темным красно-коричневым фоном, придают сцене дополнительный внутренний драматизм. Кукла занимает место композиционного центра; она прописана очень детально, более того: внешне она парадоксально похожа на своего мучителя. Все это делает ее совершенно антропоморфной, не оставляя сомнения в том, что на глазах зрителя происходит убийство человека. Поза куклы вызывает аллюзии с изображениями христианских мучеников, что расширяет семантику картины, приводит к широким обобщениям: художник пытается рассмотреть присутствие варварского, темного начала, заложенного в человеке от рождения и еще не облагороженного воспитанием.

Как уже говорилось, подобные картины – скорее исключение из бесконечного ряда вызывающих умиление детских изображений. Причин тому несколько: во-первых, исходя из христианских представлений об ангелической природе ребенка, художественно доработанных романтической эстетикой, не модно было так глубоко проникать в детское подсознание; во-вторых, заказчики детских портретов хотели запечатлеть своих детей в идеализированной форме. Такие картины, как «Старая кукла» – довольно редкий случай изображения собственных детей художника. Автор, не скованный требованиями заказчика, может позволить себе анализировать различные проявления детской психологии.

Совершенно другие коннотации проявляются в живописных полотнах с куклами у символистов. Кукла все больше приобретает в понимании художников трагический статус. Связь куклы и ребенка осознается еще более тесной, вплоть до двойничества. Не столько психологический аспект интересует художника, сколько многомерные аллюзии, позволяющие рассматривать изображение как выражение неких архетипических свойств ребенка. Это формирует новые комплексы выразительных средств, когда главным становится не рисунок, структурирующий повествовательное начало, а композиция и колорит, передающие глубинные смыслы и раскрывающие сложные культурные коды. В картине французского художника Э. Каррьера «Девочка с куклой» (Рис. 2), как и в «Гордой маленькой маме» Э. Робертса, присутствует тема материнства. Общим является и то, что моделью картины послужила дочь живописца, но смысловое наполнение этих картин совершенно различно. По контрасту с реалистическим, детализированным письмом с обилием бытовых деталей картине Робертса, «Девочка с куклой» совершенно бессюжетна, контуры фигур размыты, призрачно выступая из темного абстрактного фона. Вместо теплого, насыщенного, уютного колорита здесь преобладают пастельные

оттенки серого и коричневого, постепенно высветляясь до жемчужно-розового на лице девочки. Несмотря на статичность изображения, внутренний драматизм картине придает экспрессивный жест, которым девочка прижимает к себе куклу. Эти фигуры сплетены между собой, составляя единое целое, что подчеркнуто и общим цветовым решением, и живописной фактурой: шероховатый и размашистый штрих фона и одежды сменяется тонким, дробным, сглаженным мазком, которым прописаны лицо и руки девочки и вся фигура куклы. Девочка прижимается щекой к кукле (отсылка к иконографии Богоматери «Умиление»). Моделировка объемов лица, рук и куклы происходит за счет перехода от холодных серебристых и бледно-голубых к теплым перламутрово-розовым оттенкам; множество бледно-желтых бликов создают эффект свечения, также отсылая к изображениям святых. Отсутствие дополнительных деталей позволяет сосредоточить внимание на эмоциональном строе картины. Особую экспрессию придает мимика: рот – словно темный провал на светлом фоне – передает горький вздох, даже трагический, обреченный надрыв, что совершенно уводит от игрового начала, присутствующего на реалистических картинах с куклами. При этом черты лица девочки размыты, а кукла вовсе повернута спиной к зрителю, что лишает персонажей индивидуальности, возводя объект изображения до уровня иконописного символа материнской любви и страдания. Такое полное одушевление куклы и эмоциональное родство с ней, в сочетании с иконографическими аллюзиями, заставляет думать о том, что кукла для человека, как и человек для Бога – не столько игрушка, сколько любимое дитя, трагическая судьба которого предрешена.



Э. Каррьер. Девочка с куклой, 1886



М. Добужинский. Кукла, 1905  
M. Dobuzhinsky. A Doll



М. Добужинский.  
Октябрьская идиллия, 1905  
M. Dobuzhinsky. October idyll

*Рисунок 2. Кукла в картинах Э. Каррьера и М. Добужинского  
Figure 2 Doll in the paintings of E. Carriere and M. Dobuzhinsky*

Другая символика прочитывается в картинах с изображением кукол «мирискусника» М. Добужинского. Композиция картины «Кукла» (Рис. 2) напоминает о портретах Возрождения, где два плана – интерьерный и пейзажный – это метафора концепции «человек и мир». На бесчисленных ренессансных портретах человек, занимающий передний план картины, гармоничен и самодостаточен, «венец творения», а пейзаж за окном – зыбкий, таинственный, но прекрасный мир, уводящий в бесконечность. Здесь же акценты противоположны: за окном – скромный сельский дворик с хозяйственными постройками, обжитой, но унылый в своей убогой обыденности, а в комнате вместо героя-человека – кукла. Старая игрушка, валяющаяся на подоконнике в нелепой позе – все, что осталось от героя Возрождения. Взаимоотношения с миром тоже нарушены: вместо бескрайних манящих далей – замкнутый кусочек пространства, без единого клочка неба. Ощущение тоски и одиночества подчеркивается тем, что мир за окном и мир комнаты сближены, «утрамбованы», безнадежно сжаты, что передано единой цветовой гаммой платья куклы, ската крыши сарая, бликов на деревянном заборе. Этот единый, лишенный разнообразия мир, мир без неба – неустойчив и некомфортен: все «тяжелые» элементы композиции сконцентрированы в правой стороне картины. Р. Арнхейм говорит о том, что предмет, расположенный с правой стороны, уже и так имеет визуально больший вес, чем предмет, расположенный в левой части картины (Arnheim, 1974), здесь же правая сторона утяжелена настолько, что картина теряет устойчивость. Эмоциональное восприятие сторон картины исследует В. Кандинский: «“Правое” – вход внутрь – это движение домой, связанное с определенной усталостью, цель его – покой. Чем дальше “вправо”, тем медленнее это движение, – так и напряжение форм, идущих вправо, становится слабее, и возможность передвижения все ограниченнее» (Кандинский, 2011). В соответствии с этим наблюдением, утяжеление правой части картины придает ей эмоцию заторможенности, скованности, усталости и разочарования. Символика «Куклы» созвучна утонченно-меланхолическому мироощущению русского символизма, где переплетены ностальгия по безвозвратно утраченному золотому веку детства, метафорой которого становится брошенная игрушка, и чувство усталости, заброшенности и бесприютности современного человека.

Еще жестче, с горькой иронией, мотив куклы звучит в гравюре Добужинского «Октябрьская идиллия», выполненной в том же 1905 году. Если «Кукла» вызывала аллюзию с переосмысленным ренессансным портретом, что позволяло прочесть через семантику картины эволюцию мировоззрения европейского человека на протяжении нескольких столетий, то «Идиллия» – своего рода плакат на злобу дня, о русской революции 1905 года (наклеенный на стену дома плакат с призывом генерал-губернатора

Санкт-Петербурга Д.Ф. Трепова «Патронов не жалеть!» поверх «Манифеста 17 октября». Гравюра по-модерному изысканна. Тонкий, детализированно прописанный монохромный городской пейзаж оживлен тремя цветными пятнами: грязно-желтая стена, белый лист воззвания и, как доминанта, кровавое пятно, заливающее и стену, и мостовую. На этом фоне брошенная на брусчатку кукла, – крохотная и жалкая, меньше башмака и очков, также оставленных на дороге, – воспринимается как метафора ничтожности маленького человека, втянутого в кровавую историю.

Иную трактовку образа куклы дают импрессионисты. Их интересует не психологический или символический аспект взаимоотношений ребенка и куклы, а визуальное впечатление от игры света и распределения цветовых пятен, непосредственное эмоциональное воздействие колорита картины. Кукла становится декоративным элементом, структурирующим композицию, часто оказываясь ее кульминационной точкой. Именно так прочитывается картина К. Моне «Портрет Жермен Ошеде с куклой» (Рис. 3). Девочка сидит в кресле с большой нарядной куклой на руках. У нее спокойное выражение лица, она не смотрит на зрителя, не вступает с ним в визуальный контакт, тем не менее, картина очень эмоциональна, празднично-бравурна, вплоть до нервной взвинченности, за счет очень сложной структуры мазков и ярчайших цветовых контрастов. Как пишет Дж. Элкинс, на полотнах Моне, благодаря разнонаправленности каждого отдельного мазка, возникает ощущение вибрации, движения, жизни (Elkins, 2000). Но это не жизнь изображенной девочки, а жизнь как таковая, энергетический поток, аффективно заряжающий зрителя. Будоражащую торжественность придают полотну цветовые контрасты: темно-бордовый тон кресла, сгущающийся до черноты по краям картины и сияющий, как раскаленная лава, в освещенных местах, контрастирует с изумрудно-голубым платьем девочки, несколько охлаждающим слишком горячую палитру фона. Но центр композиции – кукла, одетая в пышное белое платье. Собственно, это определение весьма условно, так как платье, помимо белого, прописано различными оттенками серого, розового, желтого, голубого и зеленого. Белый вбирает весь спектр, все цвета, имеющиеся в картине, преобразая их в сияющее пятно, создавая мощную кульминацию и придавая центростремительность композиции. То, что лицо куклы (в отличие от девочки) прописано очень неотчетливо, без детализации, говорит о том, что кукла здесь – только объект, но он и оказывается центром вселенной.





К. Моне. Портрет Жермен Ошеде с куклой, 1877  
 C. Monet. Portrait of Germaine Hoschede with a Doll



П. Сезанн. Девочка с куклой, 1904  
 P. Cézanne. Girl with a Doll

*Рисунок 3. Кукла в картинах К. Моне и П. Сезанна*  
 Figure 3 Doll in the paintings of C. Monet and P. Cézanne

Обзор функций образа куклы был бы неполон без включения живописи модернистов. Уход от реалистического изображения и постепенное движение в сторону отказа от фигуративности привносит в картину новые смыслы. Как пишет М. Ямпольский, из «высокого» искусства удаляется все то, что допустимо лишь в «низовых» формах искусства: «Даже персонажи, “сюжет” изгоняются, как обломки литературности. В низком возможно насилие, эротика, а в высоком необходима стерильность и чистая форма незаинтересованного созерцания» (Jampol'skij, 2019). Тем не менее, кукла продолжает интересовать художников и нередко становится объектом изображения. На картине П. Сезанна «Девочка с куклой» (Рис. 3) зритель встречается с привычным «сюжетом»: сидящая девочка держит на коленях куклу. Фон, выполненный энергичными цветовыми мазками, может вызвать лишь ассоциативные представления о пейзаже, скорее это некое абстрактное пространство, уводящее за пределы полотна. Цвета фона полностью коррелируют с платьем девочки: те же холодные, зелено-голубо-серые тона, смягченные розовыми вкраплениями. Фигура девочки растворилась бы в фоне, став частью условного пейзажа, если бы не круг, образованный охристой шляпой и такого же цвета сомкнутыми руками героини, достроенный контурами ее фигуры. Композиция могла бы обрести незыблемую равновесность, если бы не две параллельные черные диагонали, образованные подобием реки и черным платком, в который завернута кукла. Эти два объекта окружают героиню: кукла на переднем плане, река – сзади. Контраст (цветовой, и фигуративный) так явственен, что возникает ощущение двоemiрия, двух стихий, максимально противопоставленных друг другу: свет и тьма, уравновешенность и текучесть, ясность и неизвестность. Ребенок и кукла оказываются персонификациями этих миров. Лицо девочки прописано детально, оно

живое и дышащее благодаря богатству падающих на него солнечных бликов. Это – живое, теплое, человеческое начало. Кукла лишена лица, деперсонифицирована, как древний таинственный идол. Р. Барт в одной из своих работ говорит о том, что самое сильное эмоциональное воздействие оказывает объект, смысл которого не может быть четко определен («смутная идея», в терминологии Спинозы) (Bart, 1989). Так кукла, лишившись лица и потеряв всякую психологическую связь с человеком, возвышается до уровня мифологического олицетворения тайны мира, уводя от живописного впечатления к философскому осмыслению Бытия.

### **Выводы** *Conclusions*

Итак, кукла в живописи фигурирует на протяжении всей истории, но каждое направление искусства наделяет этот объект разными смыслами и функциями. Художники реалистического толка сосредоточивают внимание на психологической стороне взаимодействия ребенка с куклой в процессе игры, что дает возможность наблюдать различные проявления детского характера: от материнской нежности до агрессивности и буйства эмоций, от деятельного освоения базовых цивилизационных навыков – до раннего пробуждения эротизма. У символистов в кукле подчеркивается антропоморфность, так что она сама становится означаемым при означаемом – человеку. Но в человеке уже проявляются не индивидуальные качества, а определенные знаковые стороны его природы. Импрессионисты еще дальше уходят от психологического реализма, вводя в картину куклу в качестве эстетического объекта, красочного пятна, скрепляющего и насыщающего эмоцией композицию. И, наконец, модернистская живопись обращается к мифологическим основам культуры, где кукла – равноценный человеку объект, но с иной природой, сложная метафора всех бинарных оппозиций.

### **Summary**

Being as old as the mankind, the doll is one of the most mysterious and significant cultural phenomena. Although there is nothing simpler than a doll (any child comes into contact with it without training or instructions), this brings man closest to the Creator. The article focuses on the image of the doll in various styles of painting. The doll is never an accidental or unimportant component of a painting; it plays not only the role of decoration or childhood's marker, but also becomes the semantic center of the work, revealing deep psychological and symbolic undertones, complicating and concretizing the content of the painting. Each art style deals with this topic in its own way, manifesting different meanings and connotations in the interpretation of the doll.

In paintings made in realistic manner, artists focus on the psychological side of the child's interaction with the doll, making it possible to observe various aspects of the child's character: from soft tenderness to aggression and a riot of emotions, from active development of basic civilizational skills to awakening eroticism. In symbolism paintings, the anthropomorphism is emphasized in the doll, so that she becomes the signifier, while man is the signified; however, this manifests not individual qualities, but certain essential aspects of human nature. The impressionists move even further away from psychological realism; in their paintings the doll is an aesthetic object, a colorful spot that holds together the composition and saturates it with emotion. Finally, in paintings of modernism the "man-doll" relationship reflects the mythological foundations of culture: it is a pair of the two equipollent entities from the different worlds, a complex metaphor for all binary oppositions.

### **Литература** **References**

- Arnheim, R. (1954/1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Bart, R. (1989). *Izbrannye raboty. Semiotika. Pojetika*. Moskva: Progress.
- Elkins, J. (2000). *What Painting is*. New York; London: Routledge.
- Jampol'skij, M. (2019). *Izobrazhenie. Kurs lekcij*. Moskva: NLO.
- Kandinskij, V. (2011). *Tochka i linija na ploskosti*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Attikus.
- Kauppinen, A. (2010). *The Doll: The Figure of the Doll in Culture and Theory. PhD thesis*. Stirling: University of Stirling. Retrieved from <https://dspace.stir.ac.uk/bitstream/1893/2392/1/Kauppinen-2000-thesis.pdf>
- Kopania, K. (Ed.) (2016). *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th – 21st Centuries)*. Białystok: The Aleksander Zelwerowic.
- Lotman, J.M. (1992). Kukly v sisteme kul'tury. In Lotman, J.M. (Ed.), *Izbrannye stat'i v 3 t. T. I.*, (pp. 377-380). Tallinn: Aleksandra.
- Morozov, I.A. (2011). *Fenomen kukly v tradicionnoj i sovremennoj kul'ture (kross- kul'turnoe issledovanie ideologii antropomorfizma)*. Moskva: INDRIK.