

УДК 7.036.1

СПЕЦИФИКА И ЗНАЧЕНИЕ НАУЧНЫХ АНИМАЛИСТИЧЕСКИХ ИЗОБРАЖЕНИЙ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Портнова Ирина Васильевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры архитектуры и градостроительства, Российский университет дружбы народов (г. Москва, РФ). E-mail: irinaportnova@mail.ru

Научные анималистические изображения, традиционно считавшиеся областью зоологической иллюстрации, в первой половине XX века стали пониматься шире. Причиной послужили изменения, произошедшие в обществе, связанные с актуализацией научного мышления и открытием новых отраслей биологической науки. Благодаря плодотворному взаимодействию художников-анималистов с учеными-биологами, единому пониманию ими целей и задач творчества, научная иллюстрация приобрела качества художественного образа, не переставая отвечать научным целям. Из сферы строгого протокольного рисунка предшествующих столетий («кунсткамерный рисунок» XVIII века) она превратилась в произведение искусства с набором своих специфических признаков. Среди этих признаков – особая наглядность образа, со свойственными ему типизацией форм и проработкой деталей. В статье анализируются произведения известных художников-анималистов XX века на примере экспонатов Государственного Дарвиновского музея в Москве, представляющих особый наглядно-образительный вариант научно-художественных произведений. Рассматривается концепция анималистического образа в разных видах искусства: в графике, в живописи и в скульптуре. В каждом из этих видов, обладающих своими свойствами выразительности, художники: В. Ватагин, А. Комаров, В. Трофимов и другие сумели реализовать научные идеи в рамках своего художественного мышления, конкретные научные темы в художественные образы. Опора на достижения естественных наук, прежде всего биологии, научное познание животного мира, которые наблюдались в творчестве этих мастеров – одно из условий анималистического искусства XX столетия. Уникальность такого рода искусства состояла как в научно-познавательных, так и эстетических установках.

Ключевые слова: научная иллюстрация, анималистика, художественный образ, специфика изображения, музей, наука, биология, животное, ученый, экспонаты.

SPECIFICITY AND SIGNIFICANCE OF SCIENTIFIC ANIMALISTIC IMAGES IN DOMESTIC ART OF THE FIRST HALF OF 20TH CENTURY

Portnova Irina Vasilevna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Architecture And Urbanism, Peoples' Friendship University of Russia (Moscow, Russian Federation). E-mail: irinaportnova@mail.ru

Scientific animalistic images, traditionally considered to be the area of zoological illustrations, in the first half of 20th century are understood. The reason was changes in society related to the updating of

scientific thinking and the opening of new branches of biological science. Thanks to the fruitful interaction of animalist artists with scientists-biologists, common understanding of the goals and objectives of the creativity, scientific illustration acquired quality artistic image, without ceasing to meet the scientific goals. From the scope of strict protocol picture preceding centuries ("kunstkamera picture" of the 18th century), it became a work of art with a set of their specific characteristics. These signs indicate the particular visibility image with typing the forms and detail. This article analyzes the works of famous 20th century artists animalists on example exhibits of State Darwin Museum in Moscow, of a particular visual-graphic version of scientific and artistic works. The concept of the animal image in different kinds of art: graphics, painting and sculpture. In each of these types with the expressiveness of their properties, painters V. Vatagin, A. Komarov, V. Trofimov and others were able to implement scientific ideas as part of artistic thinking, specific scientific topics in artistic images. Building on the achievements of the natural sciences, especially biology, scientific knowledge of the Animal Kingdom, seen in works of these masters is one of the conditions of the animal art of the 20th century. The uniqueness of this kind of art was scientifically-cognitive and aesthetic preferences.

Keywords: scientific illustration, animal art, artistic image, image specificity, museum, science, biology, animal, scientist, exhibits.

Интерес художников к анималистической теме в ее научно-познавательном аспекте в начале XX века во многом был обусловлен активизацией научных знаний, в частности, наук, изучающих животных, а также общим ходом развития искусства XX века, ознаменованным многообразием путей и поисков образных решений, расширением диапазона тем. В начале XX века в среде общест-венности и, прежде всего, научной, все больше проявляется внимание к миру животных и живой природе в целом. Художники, работавшие в этой области, готовили научные анималистические изображения для экспонатуры биологических му-зеев Москвы. Являясь специфической областью, она впервые нашла такое широкое применение в разных видах изобразительного искусства, реша-ла научные задачи художественными средства-ми и была востребована в обществе. Художник-анималист Д. В. Горлов описывал процесс, происходящий в обществе. В научных целях тре-бовалось большое количество иллюстративного материала, которого не было в России. Начался пе-риод заграничных командировок и экспедиций по родной стране. Возрос интерес к художественным выставкам, на которых художники-анималисты стали заметными фигурами [2].

Здесь имеет место постановка проблемы со-отношения научных и художественных черт. Нам представляется целесообразным рассмотреть специфику научных анималистических изобра-жений на примере изобразительных экспона-тов (рисунков, живописных работ), хранящихся в Дарвиновском музее в Москве как наиболее многочисленных.

В 1905 году молодой ученый-биолог А. Ф. Котс задумал создать музей, который бы содержал экспозиции, поясняющие учение ан-глийского естествоиспытателя Ч. Дарвина об эво-люции органического мира во всей полноте, но средствами не традиционными. Он хотел, чтобы наряду с биологической экспонатурой (чучела), соседствовали произведения анималистическо-го искусства, помогающие глубже проникнуть в «психологию» животных, понять особенности их поведения [4, т. 3, л. 12]. Посещение крупных музеев Европы, личное знакомство со многими учеными способствовали стремлению Котса соз-дать совершенно новый по замыслу и оформле-нию музей. Во избежание сухого академического принципа расположения материала в основу по-строения был положен комплексный показ всей экспозиции. Об этом писал Котс: «В каждом звере, в каждой анималистической скульптуре, в каждой из бесчисленных картин мы видели не вещи, ценные лишь сами по себе, не редкостные чучела, гипсы, но аргументы, тесно, органически связанные с основной задачей Дарвиновского му-зея: дать наглядную и яркую иллюстрацию тео-рии эволюции на земле» [4, т. 2, л. 1].

К работе были привлечены В. А. Ватагин, К. К. Флеров, В. В. Трофимов, Д. В. Горлов, Н. Н. Кондаков, А. Н. Комаров, А. Н. Формозов. Согласно единой концепции экспозиции му-зея определились основные приемы, подходы к научному изображению как особой научно-художественной области творчества, связанной со спецификой различных видов изобразитель-ных искусств.

Как правило, в научном рисунке автор стремится к объективному, точному, тщательному изображению модели, к локальному цвету-раскраске, повсюду одинаковой передаче деталей. Эти требования сформировались уже в XVIII столетии («кунсткамерный рисунок»). В конце XIX – первой половине XX века, когда шел процесс широкого развития естественных наук и научных методов познания, углублялись знания о природе, описательная наука становилась все больше объяснительной. Принципы научного изображения кардинально не изменились. Здесь по-прежнему требовалась объективная точность, конкретность, тщательность. Однако в XX веке углубленное изучение жизни привело к более точному, документально осмысленному изображению. Тем не менее и в этих границах, в зависимости от умения художника «подать» научный материал, рисунок может выглядеть как законченное станковое произведение, обладая правильным построением композиции, колористическим единством, соподчиненностью целого и деталей.

Русские художники ориентировались преимущественно на работы западноевропейских анималистов XIX – начала XX века (живопись, гравюра), где животные изображались с большой долей проработанности всех форм и деталей. Примером служили яркие иллюстрации немецкого художника, путешественника, певца природы и животных Африки Вильгельма Кунерта в книгах: В. Гааке «Происхождение животного мира» в 3 томах (М., 1903), А. Э. Брэма «Птицы» в 2 томах (М., 1893). Особой популярностью в среде общественности, и не только научной, пользовалось многотомное издание А. Э. Брэма. «Жизнь животных» в 13 томах (СПб., 1911–1915), которые также содержали гравюры Густава Метцеля, Фридриха Шпехта и др. Наглядные красочные картины бытия зверей в естественной среде обитания у В. Кунерта дополнены подробными рисунками немецких мастеров, привлекающих внимание тонкостью исполнения и натуралистичностью в проработке форм. Наглядность, ясность, доступность изобразительного языка – таковы основные требования, предъявляемые к работам мастеров. Произведения должны были легко и естественно вводить в мир отображаемых явлений. В этом плане целостные иллюстрации-картины флоры и фауны далеких мест у немецких анималистов XIX века,

показавших все многообразие проявлений жизни животных, создавали это впечатление, а главное наталкивали на мысль соблюдения идейно-изобразительной ясности в экспонировании работ. Выражение Котса «музейно-экспозиционный лаконизм» [1], применяемое им к планированию экспозиций, столь же точно характеризует приемы изображений животных в работах отечественных художников-иллюстраторов.

Главная линия достоверного воспроизведения облика животного характерна для произведений В. А. Ватагина, К. К. Флерова, В. В. Трофимова и др. Она, опираясь на достижения русского академического искусства, включая «иппические» изображения XIX века, наиболее полно отвечала запросам художников-анималистов и предъявляемым к ним требованиям. Однако это не означает, что мастера решали свои произведения по раз и навсегда установленным правилам. Не нарушая требований, предъявляемых к научному изображению, развиваясь в рамках этих тенденций, они в той или иной мере проявляли свою индивидуальность.

В фондах Дарвиновского музея хранятся многочисленные графические работы В. А. Ватагина, В. В. Трофимова на белых и тонированных листах бумаги, выполненных графитным, цветным карандашом, тушью, акварелью, иллюстрирующие сферу зрительного восприятия животных, их способностей к распознаванию цвета, формы, количества предметов, отождествлению их признаков и т. д. Научные рисунки призваны были дать наглядную картину теоретико-практических исследований ученых, в частности Н. Н. Ладыгиной-Котс, отобразить весь kaleidoscope поведения животных. Некоторые из рисунков выполняли роль этюдного материала для будущих картин и скульптур музея.

Самая большая серия рисунков принадлежит В. Ватагину. В них дано изображение юного шимпанзе «Иони», с которым работала Ладыгина-Котс в разные моменты его эмоциональных состояний (радость, страх, волнение и т. д.): «Различные выражения лица и поз шимпанзе Ионии» (карандаш), «Реакция шимпанзе на чучело сороки» (тушь), «Выражение печали и волнения у шимпанзе Ионии» (1913–1915, цветной карандаш, ГДМ) и др. Другая группа представляет попугаев за работой (выбор цветных геометрических фигу-

рок): «Попугай Ара. Выбор по цвету», «Попугай Амазон. Выбор по цвету», «Попугай Жако. Выбор по цвету» (1920, тонированная бумага, карандаш, ГДМ). Третья серия запечатлевает собак в спокойных сидячих позах: «Собака Миа № 1», «Собака Дуа № 2», «Собака Трия № 3» (1920, акварель, ГДМ).

Большинство рисунков – наброски и зарисовки, что было необычно для научной иллюстрации в ее традиционном понимании. Однако именно в них возможно непосредственно и живо отразить черты поведения зверей и птиц. И все же за непривычной для научного рисунка эскизностью стоял исследовательский подход, так как они служили научным целям. Часть из них, например, рисунки с изображением шимпанзе предназначались для научной книги Ладыгиной-Котс «Дитя шимпанзе и дитя человека в их инстинктах, эмоциях, играх, привычках и выразительных движениях» (М., 1935). Здесь особенно четко выступает интерес к поведению животных.

Изобразительный строй рисунков, сильно отличный от общепринятых приемов научного изображения, в полной мере использовал навыки быстрого натурного рисунка в зоопарках. Сказалось обостренное восприятие природы и обнаружилось умение «цельно» видеть. В работах отсутствует буквальная, подробная передача деталей. Напротив, всего несколькими линиями быстро и точно запечатлено главное, характерное. Это умение художника А. Ф. Котс сравнивал с А. П. Чеховым, видя в них родство в выражении «широты искания образов и сжатости их выявления» [1].

Некоторые аналогии с графическими работами Ватагина можно отметить у В. Трофимова. В 1930-е годы по заказу Ладыгиной-Котс художник выполнил большое количество зарисовок обезьян шимпанзе, содержащихся в то время в Московском и Тбилиском зоопарках. Рисунки, которые были сделаны во время проведения опытов известной исследовательницы, запечатлевают обезьяну в момент ее манипуляций с различными предметами, то есть конструктивно-орудийной деятельности. Смелые штрихи темного карандаша подчеркивают все моменты поз и движений животного. Но в отличие от рисунков Ватагина, в них акцент делается не на линии, а на светотеневой моделировке. Трофимов как бы пытался примирить первые натурные впечатления с кон-

кретным, законченным видением действительности. Здесь нет обобщенного впечатления от натуры, как в рисунках Ватагина, где частности уходят из поля зрения, рождая особую цельность восприятия.

Данные произведения Ватагина, Трофимова можно было бы назвать «этологическими». Это особая разновидность научного изображения, когда посредством характерных поз и движений передаются важные моменты жизнедеятельности животных, так называемые демонстративные ритуальные позы. Биологи характеризуют их как стереотипную последовательность своеобразных движений, предназначенных для воздействия на партнера и других членов сообщества. Обладая броскостью и заметностью, заключая в себе конкретное содержание, как основное информационное и коммуникативное начало, эти позы, изображенные весьма цельно и лаконично, приобретают символический характер, соответствующий их знаковости в реальной жизни. Лаконизм формы обусловлен здесь задачами научного рисования. При использовании этих поз-символов наиболее предпочтительной оказывалась абстрактно-знаковая природа графики. Линия, силуэт и пятно, выступающие на белом поле бумаги, обладают большой выразительностью. С помощью них художник получает возможность заострения основной идеи и абстрагирования от всего лишнего. Определенные этологические позы и их устойчивая повторяемость как бы канонизируются.

Эти рисунки, призванные служить подсобным материалом в работе художника-анималиста, оказывались полезными и для мастера-таксидермиста (изготовителя чучел животных). Точное, верное и лаконичное воспроизведение художником поведенческих поз животных позволяет таксидермисту на предварительных этапах работы понять, а в дальнейшем воссоздать эти позы в композиционной биологической группе.

Рисунки, сделанные под определенным углом зрения, соответственно имеют пользу для науки, ибо содержат «этологическую» трактовку. Она же является богатым материалом для изучения поведения животных, использования для анализа эмоциональной сферы зверей в области описательной этологии, в частности, применение метода этограмного анализа – передачи характерных для вида поведенческих актов.

В фондах Дарвиновского музея хранится значительное количество набросков, зарисовок, этюдов В. А. Ватагина, А. Н. Комарова, Н. Н. Кондакова к живописным работам. Существующее между ними единство композиционного построения, масштаба фигур животных и стилистики способствовало созданию единого комплекса произведений, не лишенных качеств монументально-декоративного панно.

Ватагин писал картины на темы зоогеографии биопсихологии, детства животных, А. Комаров на темы изменчивости в животном мире, лошадей и собак на службе у человека, К. Флерова интересует происхождение домашних животных, животные в среде, ископаемые животные. Н Кондаков отдает предпочтение изображению подводного мира морских глубин.

К разделу экспозиции «Приспособление у животных» (демонстрирующей как животные приспосабливаются к различным условиям обитания) Ватагин написал два цикла картин «Приспособление орлана-белохвоста» и «Приспособление бурого медведя» (1930-е, фанера, масло).

Среда играет равноправную роль и является организующим элементом всех картин. С большой точностью переданы все характерные элементы той или иной географической зоны. В своей изобразительной структуре они завершены. Научно понятие, претворенные в образ-тип с четко выявленными характерными признаками вида, звери и птицы принимают черты образа-идеала. Звери словно опасаются сильных движений, чтобы не нарушить построенность всей сцены.

В картинах А. Комарова, «Географическая изменчивость волка», «Географическая изменчивость медведя» (1930-е, холст, масло, ГДМ), аналогично ватагинским, животные и среда объединены общей идеей и предстают в большей степени как единое живописное целое. По верному выражению А. Ф. Котса, Комаров чувствовал зверя, «как кусок ландшафта, а ландшафт как личное переживание», он впервые внес «в стены Дарвиновского музея подлинный “мазок” и подлинное “масло”, подлинного дикого, а не “зоопарковского” зверя» [3, л. 5]. Если концепция ватагинской картины характеризуется приверженностью художника к зоологической точности, порождающей стремление к структурной законченности, зам-

кнутости и уравновешенности целого, то концепция комаровской картины пленэрно-живописная. Напрашивается аналогия с произведениями шведского живописца конца XIX – начала XX века Бруно Лильефорса, которому удавалось живописать зверей и природу во всей красочности, изысканности цветовых сочетаний и свежести первого впечатления. Его многочисленные герои, охотящиеся, кормящие свое потомство, отдыхающие в лесных чащах, на лугах, заснеженных полянах, вводят зрителя в запovedный мир звериной жизни на широких географических просторах земного шара. Несмотря на то, что Комаров был ограничен научной тематикой, в сериях своих картин он показал мастерство в запечатлении жизненных сцен не столько средствами подробного научного иллюстрирования той или иной биологической темы, сколько акцентированием самого действия, характеризующего тему, и обрисовкой характера персонажей.

Таковы: «Доберман на розыске», «Английские борзые с зайцем», «Западноевропейская легавая», «Сеттер Лаверак и ирландский сеттер на охоте», «Фокстерьеры с лисицей», «Ньюфаундленд с детьми», «Сенбернар», «Пестрый дог», «Собака колли – санитар», «Ньюфаундленд – спаситель» (1936–1939, холст, масло, ГДМ). Произведения посвящены теме охоты с собаками разных пород. По выражению Котса, «этот изумительный ассортимент мастей, форм, нравов и инстинктов» [3, л. 15], представлен в бытовых сюжетах. Красочная, близкая пленэру живописная интерпретация работ Комарова, без деталей и подробностей придает сценам ощущение живой действительности. Если у В. Ватагина это ощущение подчеркивалось больше тоном и его градациями, то у А. Комарова, а также К. Флерова цветом и мазками. Корпусный, сочный мазок Флерова (серия картин по палеонтологии: «Мамонт», «Ископаемый бизон», «Стегозавр» и др., 1938, фанера, масло, ГДМ), сочетающийся с тонкой цветовой нюансировкой, еще более смелый, раскованный, почти импрессионистический у Комарова, в живописной системе этих художников являются элементом не только красочным, но и композиционно-конструктивным. При всем различии в манерах, художники решали одну задачу – всеми доступными им выразительными средствами живописи создать предельно осязае-

мую картину природной жизни, показав реальных животных на реальном пейзажном фоне.

Наряду с живописными, для музея создавались скульптурные работы, над которыми трудились Ватагин, Трофимов, Флеров. Этот аспект научно-изобразительной деятельности, необычный для научной иллюстрации, также имел целью раскрытие основных идей Ч. Дарвина и играл роль экспонатуры. Художникам предстояло превратить научно-конкретные идеи в пластические образы. «Приспособление», «Изменчивость», «Антропогенез» – таковы научные темы, которые предполагалось скульптурно оформить. В середине 1930-х годов К. Флеров выполнил ряд объемных реконструкций обликов ископаемых животных – предшественников современных хоботных. В. Трофимов представил эволюционный ряд от тапира до лошади, а также ряд скульптур с изображением разных животных (слон, бегемот, лев, козерог, муравьед и др.) в отделе «Приспособление».

Тема приспособления к среде обитания зверей была подробно, поэтапно раскрыта в серийных картинах Ватагина. Показ окружающей среды (важное условие приспособления к жизни животных) в скульптуре, как известно, труден и, подразумевая неизбежную условность, мастер рискует вступить в диссонанс с документально-точным изображением основного объекта – животного. Поэтому предполагалось показать каждую особь как некий целостный тип ранней формы, освобожденный от поздних наслоений эволюции. Например, обобщенный образ лисы в гипсовой скульптуре Ватагина (1913), а не животного с его подвидами, образ-тип кенгуру, сивуча, бурого медведя, орлана-белохвоста (1917, гипс, ГДМ), предков современных лошадей В. Трофимова (1936–1938, гипс, ГДМ), вымерших ископаемых животных Флерова (1937–1940-е, гипс, ГДМ) и т. д. Аналогичная задача стояла перед Флеровым – «скульптурно воплотить в естественных размерах облики гигантских чудищ, населявших некогда разрозненные уголки земного шара, ныне населенные их мелкорослыми сородичами» [4, т. 3, л. 11]. Это была задача, решать которую приходилось, беря в расчет ограниченность музейной площади.

Флеров выполнил фигуру гигантского страуса «Динорнис» с использованием имеющихся в музее слепков, «Мегаладаписа», «Мегатерия»

Мадагаскарского лемура, муравьеда-ленивца. Скульптурные произведения по своим изобразительным принципам весьма близки скульптурам Ватагина, Трофимова, а именно, тяготением к обобщенной, несколько сглаженной пластике, конкретностью форм и общей законченностью. Причина сходства заключается не в прямом подражании работам указанных мастеров, не только в единстве требований и подходов к научному изображению, но и в определенных свойствах материала: глины, гипса. Глина служила для эскизов моделей, в том числе и в величину окончателюго варианта. Большая скульптура переводилась в гипс, который был универсальным материалом в музее. Кроме того, гипс давал возможность передать все подробности глиняной модели. Используя это свойство, художники уже в глиняной модели искали законченное решение. Правда, недостаток данного материала состоял в том, что он не всегда отвечал характеру анималистического образа. Его серовато-белый цвет придавал ему условность и отвлеченность. Такая скульптура требовала тонировки. Ряд скульптур Ватагина к разделу «Антропогенез» тонирован под темное дерево, скульптуры Трофимова, Флерова тонировки не имеют.

Характерно, что стилистика скульптур этих мастеров, подчиняясь задачам изобразительной популяризации, отличается тяготением к натуральности. Обобщенные формы мягко моделируются, детали точно переданы. Такая скульптура не будет выглядеть чуждой и неуместной в экспозиции биологического музея, так как элементы обобщения, как и вся ее формообразующая структура четко подчинены выражению научного содержания. Отсюда проистекает различие типизации в научном и художественном скульптурных образах. В первом случае степень обобщения видимых реальных форм, регулируется потребностью донести до зрителя научную идею, во втором – этот процесс зависит как от индивидуальной художественной концепции автора, так и от его причастности к тому или иному стилевому явлению.

Таким образом, произведенный анализ графических, живописных, скульптурных работ, разрабатываемых в качестве экспозиции для биологического музея, казалось бы, далеких от постановки собственно художественных задач, рас-

крывает характер анималистического искусства первой половины XX века, важной особенностью которого является наличие устойчивого интереса к изучению животных в сфере науки. Опора на достижения естественных наук, прежде всего биологии, научное познание животного мира, которые наблюдались в творчестве В. А. Ватагина, А. Н. Формозова, Н. Н. Кондакова, А. Н. Комарова, В. В. Трофимова, – все это было одним из

условий анималистического искусства XX столетия. Иными словами, художественная интуиция опиралась на прочное знание. Красноречивым свидетельством такого подхода явилось обширное наследие художников в области научной иллюстрации, а научные произведения художников, разрабатываемые в качестве экспозиций для музея и поясняющие труды зоологов, в целом оказали влияние на анималистику той эпохи.

Литература

1. Анимализм в свете Дарвина и Гете. Доклад на собрании художников в клубе МОСХа 19 февраля 1946 года // ГДМ. Архив А. Ф. Котса. – № 10141. – Т. 5. – Л. 370.
2. Горлов Д. В. К выставке В. А. Ватагина. Статья. 1965 // РГАЛИ. – Ф. 3022. – Оп. 1. – Ед. Хр. 177. – Л. 12, 13.
3. Жизнь родной природы в отражении творчества большого мастера. Живописные работы Алексея Никаноровича Комарова для Государственного Дарвиновского музея // ГДМ. Архив А. Ф. Котса. – № 10141. – Т. 3.
4. К истории экспонатуры Дарвиновского музея // ГДМ. Архив А. Ф. Котса. – № 10141.

References

1. Animalizm v svete Darvina i Gete. Doklad na sobranii Khudozhnikov v klube MOSKHa 19 fevralya 1946 goda [Of Animalism in light of Darwin and Goethe]. *GDM. Arkhiv A.F. Kotsa*, no. 10141, vol. 5, L. 370. (In Russ.).
2. Gorlov D.V. K vystavke V.A.Vatagina. Stat'ya. 1965 [To exhibition V.A. Vatagin]. *RGALI*, F. 3022, Op.1, Ed. Khr. 177, L. 12, 13. (In Russ.).
3. Zhizn' rodnoy prirody v otrazhenii tvorchestva bol'shogo мастера. Zhivopisnyye raboty Aleksey Nikanorovicha Komarova dlya Gosudarstvennogo Darvinovskogo muzeya [The life of mother nature in the reflection of the creativity of the great master. Paintings by Alexei Nikanoroviča Komarov for State Darwin Museum]. *GDM. Arkhiv A.F. Kotsa*, no. 10141, vol. 3. (In Russ.).
4. K istorii eksponatury Darvinovskogo muzeya. [The history of eksponatury Darwin Museum]. *GDM. Arkhiv A.F. Kotsa*, no. 10141. (In Russ.).