А.Б. НЕФЕДОВА

Старший научный сотрудник Государственного Дарвиновского музея, хранитель фондов «Графика», «ДПИ», «Живопись», «Скульптура»
e-mail: itoshyk@mail.ru

A.B. NEFEDOVA

Senior Research Associate of the State Darwin museum, Curator of the collections of Graphics, Painting, Sculpture
e-mail: itoshyk@mail.ru

АНИМАЛИСТИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА В.А. ВАТАГИНА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ДАРВИНОВСКОГО МУЗЕЯ

THE ANIMAL'S SCULPTURAL WORKS OF VASILY A. VATAGIN FROM THE COLLECTION OF THE STATE DARWIN MUSEUM, MOSCOW, RUSSIA

В статье рассматриваются малоизвестные анималистические скульптурные работы В.А. Ватагина из коллекции Государственного Дарвиновского музея. Эти скульптуры выполнены по заказу А.Ф. Котса — основателя и первого директора ГДМ. Ватагин предпочитал изображать не данного конкретного зверя, а некий обобщенный образ животного этого вида, символически воплощающий в себе также определенное психологическое свойство.

In the article, a little-known animal's sculptural works of V.A. Vatagin from a collection of the State Darwin Museum (SDM) are considered. These sculptures were created because the custom offered by A.F. Coates — the founder and the first director of the SDM. Vatagin preferred to represent not the specific animal, but the certain generalized image of animal of the certain species, but symbolically personifying it and he like to add on it the certain psychological properties.

Ключевые слова: искусство, скульптура, художник-анималист, В.А.Ватагин, А.Ф.Котс, Дарвиновский музей.

Keywords: art, sculpture, wildlife artist, V.A.Vatagin, A.F.Coates, Darwin Museum.

Василий Алексеевич Ватагин (1884–1969) известен, в первую очередь, как основоположник современной русской анималистики. Творческое наследие мастера очень разнообразно, он занимался скульптурой, графикой и живописью; его равно увлекала книжная иллюстрация и монументальная скульптура. Талант Ватагина был по достоинству оценен еще при жизни мастера: его почетные звания — «Заслуженный деятель искусств РСФСР», «Народный художник РСФСР», действительный член Академии художеств СССР, лауреат Сталинской премии СССР, Государственной премии РСФСР имени И.Е.Репина. Кроме того, Ватагин по праву считается одним из сооснователей Государственного Дарвиновского музея (ГДМ), его сотрудничество с музеем продолжалось 45 лет — с 1908 по 1953 год. С первым директором музея Александром Фёдоровичем Котсом Ватагин познакомился еще во время учебы в гимназии: они вместе посещали студию художника-акварелиста Н.А.Мартынова. Впоследствии это детское знакомство переросло в многолетнюю дружбу и годы совместной плодотворной работы, насытившие стены нашего музея уникальной коллекцией произведений скульптуры, живописи и графики. В настоящее время в фондах ГДМ хранится 158 скульптурных, 372 живописных и 1136 графических работ В.А.Ватагина. Таким образом, можно с уверенностью сказать, что Дарвиновский музей обладает крупнейшим собранием произведений мастера.

Время основания музея, 1907 г., счастливо совпало со временем подлинного расцвета русской культуры, который в настоящее время называют Серебряным веком. Именно в этот важнейший период значительная часть русской интеллигенции видела в искусстве средство просвещения и нравственного совершенствования человека, поэтому основатель ГДМ Александр Федорович Котс (1880–1964), изначально задумал экспозицию музея как пример синтеза науки и искусства — это должен был быть своего рода храм научного мировоззрения, где всесторонне раскрывалось бы эволюционное учение. Неслучайно свое детище Котс называл «Третьяковкой в биологии» [1, ед. хр. 1039], ведь он активно привлекал к работе в музее талантливых художников. Говоря же о В.А.Ватагине, Котс упоминал следующее: «Роль, положение Ватагина, его работа в Дарвиновском Музее, слишком часто мне напоминали по-

ложение художников, эксплуатированных папами эпохи Возрождения» [1, ед. хр. 120, л. 2].

Широкому кругу зрителей В.А.Ватагин известен, в первую очередь, как художник-анималист. Но его художественные работы не были ограничены только лишь сугубо утилитарной функцией «наглядного пособия» в биологическом музее. В юности Ватагин увлекался творчеством А.Бёклина и символизмом с его мистической направленностью. Духовные искания художника привели на лекции Р.Штайнера в Берлине, а также сподвигли отправится в путешествие на восток — в Индию [6, с. 641; 7, с. 49]. Здесь также важную роль сыграл друг художника писатель А.А.Чеглок ((Усов) 1871–1942), основавший теософскую общину ашрам в Лазаревском, на побережье Черного моря, недалеко от Сочи [6, с. 647; 7, с. 57]. В.А.Ватагин не только неоднократно посещал его, но и впоследствии приобрел дом в Лазаревском. Очевидно, эти увлечения художника вполне разделял А.Ф.Котс — страстный поклонник И.В.Гёте, по его собственным словам, активно интересовавшийся антропософией: «Сущность этого движения заключалась в применении к культуре Западной Европы некоторых исконных положений древней философии индийского народа, которые позже были затемнены наслоением грубейших предрассудков» [9, с. 90]. Впоследствии это увлечение оказало определенное влияние на художественную программу, по которой формировалась экспозиция ГДМ [1, ед. хр. 329; 10, с. 32].

Следует также отметить, что сам анимализм вызывал далеко не однозначную реакцию у современников В.А.Ватагина. Изображение животных давно существовало в искусстве, но только как прикладной, ремесленный жанр. В традиционной «табели о рангах», установленной еще Императорской академией художеств, этот жанр был даже не второго, а третьего ряда. С горечью Ватагин описывает отношение коллег к анимализму: «Художники — не анималисты часто видят в животном не более чем цветовое пятно, или случайный комплекс линий, или кусок мало оформленного материала. Нарисовать “зверюшку” считается пустяком; принято думать, что всякий может это сделать, если понадобится» [3, с. 68].

Точно так же с откровенным непониманием и даже осуждением столкнулся Александр Фёдорович Котс, выступая с приуроченным к 40-летию творческой деятельности В.А.Ватагина докладом на тему «Анимализм в свете Дарвина и Гёте» на собрании художников в клубе

МОССХа 19 февраля 1946 года. Кто-то из присутствовавших на докладе откровенно заявил, что изображение животного в принципе не может быть искусством, поскольку не несет никаких этических и нравственных проблем: «Проблема Достоевского, — или, обще говоря, вопросы искания нравственной культуры могут быть отобразимы в пейзаже, жанре, портрете, но не в "звероописи", не в анимализме!» [1, ед. хр. 121, л. 2]. И здесь, пожалуй, до сих пор кроется основная причина неприятия анимализма как искусства для большинства его противников. «Но естественно спросить: при равном мастерстве письма, технического выполнения, почему изображения ландшафта с лебедем сюжетно более значительно, чем таковое лебедя, лишенного ландшафта. Потому — так скажут нам — что без "идеи" — нет искусства, а какая же "идея» в лебеде и райской птице? Или, ставши на платформу, ещё более высокую, с позиции сторонников служения искусства нравственной идеей, могут возразить, что о каких же нравственных проблемах можно говорить в анимализме?» [1, ед. хр. 121, л. 5].

Это было очень характерной позицией для людей того времени. По воспоминаниям Василия Ватагина, «немногие из наших современников интересуются животными, хотя бы по названию различают их друг от друга. Немногие знают строение животных или представляют их облик. Некоторые думают, что животные лишены эмоций, ничего не чувствуют и не имеют своей индивидуальности» [4, с. 109]. Да и как могло быть иначе — официальная пропаганда воспевала лишь «покорителей» и «преобразователей» живой природы.

А.Ф.Котс, отвечая на нападки и обвинения в отсутствии некой высокой идеи в анимализме, утверждает следующее: «Что представляет из себя — при свете современных знаний — окружающий нас мир животных, в частности их высших представителей, млекопитающих и птиц, обычно всего чаще избираемых предметом и сюжетом для анимализма? Все эти создания — так отвечаем мы — являются ничем иным, как бесконечно отдаленными но кровными и подлинными родственниками нас самих. Кровные родичи, предки которых были нашими, но с незапамятных времен они когда-то отщепились, отделились, отошли от наших общих предков, чтобы роковым путем все дальше удалиться от пути, которым шла дорога нашей эволюции…» [1, ед. хр. 121, л. 6].

Эти слова удивительным образом совпадают с идеями Р.Штайнера, переданными его ученицей Маргаритой Волошиной: «…Рудольф

Штейнер развернул грандиозную картину мировой эволюции. Он говорил, что эволюционное учение Геккеля — великое учение и оно правильно для чувственного мира; но человек первоначально был духовным существом и постепенно подготавливал для себя тело, формируя его извне до тех пор, пока он не смог войти в это тело, чтобы затем уже изнутри его одухотворить. Тела же, которые оказались слишком отвердевшими и неспособными к дальнейшей эволюции, не могли принять в себя духовную индивидуальность. Это и есть животные — существа, отставшие на пути, наши меньшие братья… Он говорил также, что царство животных, равно как и другие царства природы, — это пройденные ступени на пути человека, жертвенно отставшие ради него, и что человек, достигнув определенной ступени развития, принесет им спасение» [5, с. 172].

Очевидно, В.А.Ватагин вполне разделял подобную точку зрения на мир животных: «Как биолог, я признаю в животном собрата человека и преклоняюсь перед стихией животного — предшественника человека на Земле. Как человек, я не могу забыть огромной жертвенной роли животного в построении человеческой цивилизации» [3, с. 5].

В анималистической скульптуре В.А.Ватагин создал свой собственный, хорошо узнаваемый стиль. Он стремился к ясной и предельно обобщенной форме, напряженному объему, предпочитая ваяние пластике [4, с. 65]. В своих учениках он также воспитывал уважение к материалу, привычку использовать его художественные качества наиболее полно. Но самое главное заключалось в особом отношении Василия Алексеевича к своим героям: он испытывал к ним уважение и сочувствие. Для него то главенствующее положение в мире живой природы, которое сумел занять человек, было сопряжено с повышенной ответственностью по отношению к этому миру, с необходимостью его оберегать и защищать.

В скульптурных работах для Дарвиновского музея, исходя из установок заказчика, Ватагин был склонен изображать не данного конкретного зверя, а зверя вообще: лисицу вообще, тигра вообще — некое обобщенное воплощение данного вида, его «хабитус». А.Ф.Котс утверждал, что «в двух отношениях скульптуры по анимализму могут быть оправданы в музее биологии: как обобщенный тип скульптуры, и как претворенная скульптурно психика животного. Цель первого — дать абстрактный образ, родовой, суммарный силуэт животного, полученный путем абстракции всех признаков более дробных категорий, и, тем более, всех индивидуальных черт» [8, с. 92].

Первыми скульптурами, выполненными Ватагиным для ГДМ по заказу А.Ф.Котса, были три работы, изображающие человекообразных обезьян в натуральную величину: «Орангутан, сидя» (рис. 1), «Шимпанзе сидя» и «Горилла в ярости». Тема была выбрана неслучайно: обезьяны всегда были главными героями анималистической скульптуры В.А. Ватагина: «Своим разнообразием, своеобразием и выразительностью, своими движениями и лицами они поразили меня на всю жизнь» [4, с. 39].



Рис. 1. В.А.Ватагин. Орангутан, сидя. 1918. Гипс, тонирование. 78 х 75 х 60 см

По свидетельству самого автора, до этого момента он никогда не работал в глине, но эксперимент прошел удачно. Работы выполнялись следующим образом: после первоначального графического наброска из глины лепилась маленькая модель будущей скульптуры. Затем, сверяясь с этим эскизом, скульптор изготавливал глиняную модель в натуральную величину. Далее с нее снималась форма и отливалась в гипсе. Все скульптуры для Дарвиновского музея были отлиты Алексеем Павловичем Свириным — лучшим литейщиком того времени. Он был главным форматором Государственного музея изобразительных искусств [4, с. 85]. Глиняные эскизы были бережно сохранены А.Ф.Котсом, и теперь мы имеем прекрасную возможность сравнить их с готовой скульптурой.

Помимо реалистической передачи внешнего облика экзотических зверей, которые тогда еще были в новинку для публики, в задачу скульптора входила фиксация различных психических состояний человекообразных обезьян: спокойствия орангутана, веселой подвижности шимпанзе и сокрушительной ярости гориллы [4, с. 60]. По мнению А.Ф.Котса, эти виды обезьян воплощали в себе идущую еще из античности идею 4 темпераментов: орангутан был флегматиком; шимпанзе — сангвиником, а горилла — холериком [8, с. 94]. Орангутан и шимпанзе

представлены сидящими, их позы схожи и словно зеркально перекликаются: головы повернуты в три четверти, одно плечо расположено несколько выше другого. Поза орангутана при этом более закрытая, он словно оплел свое тело длинными руками, сжавшись в комок и в задумчивости опустив свою тяжелую голову с массивными защечными наростами. А.Ф.Котс называл эту скульптуру «Пойманный оранг» [8, с. 94]. Фигура шимпанзе, несмотря на сходство позы, вызывает иное впечатление: обезьяна словно только что быстро повернулась к зрителю и в любой момент готова вновь прийти в движение. Впечатление закрученного движения придает этой скульптуре положение рук животного.

Произведение «Горилла в ярости» (рис. 2) гораздо больше по размерам, по сути, это двухфигурная композиция, поскольку обезьяна изображена попирающей человека. По словам Ватагина, для нее позировал А.Ф.Котс [4, с. 60], так описывавший это произведение: «Гора вздыбившихся волос, железных мускулов с зияющим оскалом пасти. В исступлённой ярости лесной гигант, подмявши под себя злосчастного охотника, бросается на остальных врагов, вперёд, навстречу зрителю» [8, с. 94]. Сейчас хорошо известно, что на самом деле гориллы — спокойные и миролюбивые создания, несмотря на свою огромную физическую силу. Даже в редких случаях нападения на человека дело ограничивается единичными укусами. Как правило, при защите своей семьи самец прибегает к демонстрации и запугиванию: он бросается на врага и резко останавливается перед ним, затем выпрямляется и бьет себя в грудь. Если враг бежит, то горилла догоняет его и кусает, поэтому у некоторых африканских племен укусы гориллы считаются постыдными ранами — они свидетельствуют о том, что человек струсил и убегал.

Но в начале XX века широко был распространен миф о «горилле-чудовище», которая без причины нападает и убивает людей. Очевидно, это связано с тем, что европейские охотники, столкнувшись с гориллами и видя бегущую на них обезьяну, стреляли в нее, а потом рассказывали о нападении страшного чудовища. В литературе образ обезьяны-убийцы появляется в рассказе американского писателя Эдгара Аллана По «Убийство на улице Морг», опубликованном в 1841 году. Поскольку первое описание гориллы было сделано лишь в 1847 году, на роль чудовища По определил орангутана — самого большого примата, известного ему.

Французские переводы произведений Э.А.По, выполненные Шарлем Бодлером, фактически открыли американского писателя для



Рис. 2. В.А.Ватагин. Горилла в ярости. 1918. Гипс, тонирование 210 х 150 х 130 см



Рис. 3. В.А.Ватагин. Мандрил (улыбающийся павиан). 1927. Гипс, дерево (подставка), тонирование. 92 х 64 х 105 см

европейской публики. Так, образ свирепой, кровожадной обезьяны, истязающей человека, стал постепенно укореняться в массовом сознании, несмотря на то, что являлся чистейшим мифом. Французский скульптор Эммануэль Фремье (1824–1910) создал целый ряд композиций на этот сюжет, например, «Горилла похищает женщину» (1887) и «Орангутан душит туземца на Борнео» (1895). Скорее всего, В.А.Ватагин, посещавший Париж в 1908 году, был знаком с этими произведениями. Если сравнить изображения горилл работы французского скульптора и нашего соотечественника, сразу становится видно, насколько скульптура Ватагина ближе к натуре. Обезьяна Фремье больше похожа на человека, чем на мощного примата. Ватагинская «Горилла в ярости», в настоящее время находящаяся в постоянной экспозиции музея, предстает весьма убедительной, экспрессивной скульптурой. Человеческая фигура, выглядит жалкой и тщедушной на фоне необоримой свирепой силы мощного зверя.

«Обезьянья» серия была продолжена в 1927 году скульптурами «Оранг старый на ходу», «Мандрил (улыбающийся павиан)», «Гамадри-

ас» и «Гелада». Вообще, характерной особенностью всех заказных художественных работ ГДМ была их «многосерийность». Александр Федорович придумал методику так называемого «усовершенствованного показа» произведений. Суть ее заключалась в том, что художникам-анималистам заказывались целые серии картин или скульптур: «Основная и руководящая идея этой темы — дать попарные сопоставления близко родственных животных... для выяснения характерных отличий внешнего их облика на фоне обобщающих их свойств» [1, ед. хр. 305, л. 3], поэтому парные скульптуры обычно представлены в одинаковых позах, очевидно, это требовалось, чтобы нагляднее показать различия в их анатомии. «Оранг старый на ходу» и «Мандрил (улыбающийся павиан)» (рис. 3) изображены в момент передвижения на четырех конечностях. В их размашистой поступи удивительным образом проявляется присущий обезьянам синтез человеческого и звериного.

Обращение к скульптурному изображению «Гамадриаса» (рис. 4) и «Гелады» (рис. 5) позволило В.А.Ватагину вплотную обратиться к традициям древнеегипетской скульптуры. Дело в том, что павиан был одним из священных животных древних египтян, связанных с солнечным культом. Павианы громко ревут на заре, словно приветствуя Солнце (кричать на заре —



Рис. 4. В.А.Ватагин. Гамадриас. 1926. Гипс, тонирование. 86 х 65 х 58 см



Рис. 5. В.А.Ватагин. Гелада. 1927. Гипс, тонирование. 90 х 88 х 72 см



Рис. 6. В.А.Ватагин и его анималистические скульптурные работы из коллекции ГДМ. Фотография. 1937

общее свойство приматов). С древнеегипетским искусством В.А.Ватагин познакомился в Берлине, Британском музее и в Лувре: «Это поклонение зверю, изысканная линия, обобщенный силуэт — навсегда останутся для меня недостигаемым примером, "камертоном Египта"…» [4, с. 38]. В скульптурах «Гамадриас» и «Гелада» художнику удалось воплотить столь важные для него свойства: лаконичность, монументальность, изысканную строгость форм и отточенность линий.

Тот же принцип сопоставления схожих видов животных положен и в основу множества других скульптур Ватагина: в симметричных позах изображены его «Сова белая полярная» и «Филин»; «Лисица с тетеревом» и «Песец с белой куропаткой»; а также «Медведь бурый», «Медведь белый» и «Медведь тибетский». Каждая работа являет собой точный, мгновенно узнаваемый образ конкретного вида животного, тот самый неуловимый «хабитус», воплощать который и должна анималистическая скульптура. При этом, по словам А.Ф.Котса, в самом строении каждого зверя или птицы отражается их образ жизни, своего рода предназначение (рис. 6): «Этот тяжелый и неповоротливый сивуч с его оскалом пасти потревоженного вожака гарема; этот озирающийся кенгуру, как символ "вечных беглецов"; эта тупая неуклюжесть "вечного" шахтера — трубкозуба и пугливая обеспокоенность лазуньи — кабарги… Что ни фигура, то психологический этюд…» [8, с. 93].

Схожие мысли о воплощении различных психологических свойств в животных высказывал и сам В.А.Ватагин: «Мы увидим "тупое"

выражение у бобра, “вдумчивое” у марабу, “надменное” у верблюда и ламы, “созерцательное” у обезьяны, выражение “степенности” у быка, “величия, достоинства” в голове льва, “благородства” в голове лошади и собаки» [3, с. 101]. Возможно, идея о том, что в каждом виде животных воплощается некое свойство, была позаимствована основателями ГДМ у последователей антропософии, среди которых была Анна Рудольфовна Минцлова, ученица Рудольфа Штайнера, с которой был знаком и А.Ф.Котс. В своей переписке с Вяч. Ивановым она так излагала ее: «…в драгоценных камнях замкнута вся красота, все силы Света — как в растениях замкнуты все силы и свойства жизни — И в зверях все силы и свойства Божества символами отображаются…» [2, с. 36]. Невольно вспоминаются также строфы В.Хлебникова из его стихотворения «Зверинец»: «…мы начинаем думать, что веры — затихающие струи волн, разбег которых — виды. И что на свете потому так много зверей, что они умеют по-разному видеть Бога» [11, с. 97–98].

Такое пантеистическое понимание мира не могло не импонировать Василию Алексеевичу, позволяя видеть мистические символические элементы на строго реальной почве. К.Н.Гаврилин в своей статье указывает, что в конце жизни В.А.Ватагин признавался в письмах к своему ученику и другу Д.В.Горлову, что верит в существование «духов создателей, по проектам которых в мастерской Природы возникают мириады носителей красоты, которые заполняют Вселенную…» [6, с. 662]. По утверждению А.Ф.Котса, «…в творчестве ВАТАГИНА нет облика звериного, в котором нашему художнику не чудились бы отзвуки значительного и прекрасного» [1, ед. хр. 120, л. 17]. Действительно, творчеству Ватагина была свойственна доходящая до обожествления любовь к зримой, чувственной красоте природы: «Как художник, я преклоняюсь перед животным миром — мощным проявлением красоты» [3, с. 5]. Вот это острейшее переживание красоты природы в ее многообразнейших формах и красках, беря которые фантазия художника творила свои легенды, свой мир глубоких человеческих чувств, позволяет говорить о несомненной близости творчества В.А.Ватагина к наивысшим достижениям культуры Серебряного века.

Очень интересно в этом смысле замечание о творчестве Ватагина о. Александра Меня, который, будучи еще школьником, брал у него уроки: «Я видел, что он понимает саму душу животного. В его скульптурах и рисунках была та зоологическая мистика, которая была мне

родственна всегда. И еще я чувствовал (как потом подтвердилось), что он раскрывал образ животного "изнутри" с помощью средств дальневосточного искусства, которым я увлекался. <…> Позднее я узнал, что он увлекается теософией, и, уже будучи священником, я с ним говорил о вере. Он не был фанатиком, просто очень любил Индию и охотно принимал все, что от нее исходит. Как-то он в недоумении спросил меня: а что с этим будет в Царстве Божием? Он имел в виду свои произведения. Я высказал мнение, что все прекрасное, созданное человеком, причастно духу и в каком-то смысле приобщено к бессмертию (эту мысль я нашел и у Д.Андреева). О Царстве Божием мы говорили в связи с различием взгляда на мир и его динамику в Индии и в Библии. Он слушал внимательно и не возражал» [12].

Таким образом, идея о наделении животных особенными символическими значениями красной нитью проходит через все творчество В.А.Ватагина. Думается, что необыкновенная продуктивность и высокий художественный уровень его работ связаны с отношением к творчеству как своего рода религиозному служению, как средству преобразования жизни. Именно такое подвижническое отношение к своей работе позволило В.А.Ватагину достичь небывалых высот в анималистическом искусстве, задав необыкновенно высокую планку для всех последующих поколений художников.

Библиография:

1. Архив ГДМ. Фонд А.Ф.Котса. Опись № 1–2.

2. *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: Новое литературное обозрение, 1999.

3. *Ватагин В.А.* Изображение животного. Записки анималиста. М.: Искусство, 1957.

4. *Ватагин В.А.* Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. М.: Советский художник, 1980.

5. *Волошина М.* Зеленая Змея. История одной жизни. М.: Хуманус, 2015.

6. *Гаврилин К.Н.* Шаманизм, индуизм, теософия и художественное творчество В.А.Ватагина. // Дух символизма: русское и западно-европейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX в. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 641–663.

7. *Гаврилин К.Н.* «Святилища» русской теософии (от Черного моря до острова Капри // Максим Горький и художественная культура символизма. К 100-летию «Сказок об Италии». М.: Издательский центр «Азбуковник», 2017. С. 46–62.

8. Государственный Дарвиновский музей. Страницы истории. Основатели музея. Можайск, 1993.

9. *Котс А.Ф.* Собрание сочинений. Т. 5. Музееведение. Из жизни Дарвиновского музея и его основателя. М.: ГДМ, 2018.

10. *Нефедова А.Б.* Влияние антропософских идей Р.Штейнера на живописный триптих В.А.Ватагина «Эволюция мировоззрений» // Культура и образование. 2017. № 2. С. 29–36.

11. *Хлебников В.* Зверинец. Поэма // Садок Судей. [Вып. I]. СПб.: Журавль, 1909. С. 96–102.

12. URL: https://religion.wikireading.ru/130952 (дата обращения: 02.09.2019).