
Анимализм в свете Дарвина и Гёте

Доклад на собрании художников в клубе «МОССХА» 19 февраля 1946 года

Александр Федорович Котс

Можно без труда предвидеть, что само заглавие моего доклада может породить недоумение, при том с двоякой стороны: зоологов, не менее, чем художников.

Со стороны зоологов, — поскольку **сущность** Дарвинизма, как великой обобщающей идеи, столь же мало отразима помощью резца и кисти как и всякое другое обобщение в любой науке.

С точки зрения художников — в том смысле, что врывание зоологов и дарвинистов в сферу творчества художника будет воспринято, как посягательство науки — подчинить резец и кисть служебно-вспомогательным, иллюстративным целям, т.е. рассмотрение искусства лишь под знаком средства, а не цели.

И учитывая эту угрожающую мне двоякую опасность — оказаться одинаково отвергнутой служителями Музы и Минервы, я спешу внести ряд оговорок.

Оговорка — первая. Как ни страдаем мы, биологи-преподаватели от изобилия безграмотных рисунков-иллюстраций, наводняющих наши учебники, журналы или популярные издания — касаться этого вопроса на собрании художников едва ли было бы оправдано: улучшить эти иллюстрации — есть дело **Учпедгиза**. Выносить эту чисто служебную проблему на собрании художников не более резонно, чем на совещание ученых физиков и химиков — вопросы школьного преподавания их дисциплин.

Вопросы эти — важные и нужные, на своем месте но ни мало не затрагивают самого искусства, а лишь прикладной, практической стороны его.

Короче говоря я буду говорить об анималистическом искусстве безотносительно к его практическому применению.

Это — во-первых и на очереди две другие оговорки персонального характера, одна — касающаяся виновника сегодняшнего собрания, другая — Вашего докладчика.

Хотя и приуроченное к юбилейной дате творчества и жизни моего давнишнего сотрудника и друга — Василия Алексеевича **Ватагина**, мое сегодняшнее слово не касается его неопределимой деятельности по **Дарвиновскому Музею**.

Ценный и уместный для биологов и музеологов подобный очерк был бы не оправдан на собрании художников, тая угрозу — дать весьма одностороннюю картину творчества Ватагина.

Участвуя в создании Дарвиновского Музея чуть не с первых лет его бывшего основания (1905 г.), Василий Алексеевич, работая в Музее или для Музея, был глубоко связан в своем творчестве не только выбором тематики, но — к сожалению, — и темпами, и формой выполнения.

Более того. Роль, положение **Ватагина**, его работы в Дарвиновском Музее, слишком часто лично мне напоминали положение художников, эксплуатированных папами эпохи возрождения.

И в роли папы Юлия II-ого или Климента VII, я, конечно, всего менее считаю себя призванным дать общую характеристику Ватагинского творчества, основываясь на его работах в названном Музее: в такой мере эта обусловленность Ватагинских работ тематикой Музея угрожала бы упреками по адресу его Директора.

Отсюда — **вывод: полный и сознательный отказ — дать общую картину творчества Ватагина, основываясь на его работах в Дарвиновском Музее.**

И, однако, выступая здесь сегодня не от имени «Музея Дарвина» я выступаю именем его учения, как зоолог и как почитатель двух вещей: Животных форм и дарования художников-анималистов.

Более того. Сам лично обойденный от рождения музами, я почитаю за большое счастье видеть себя окруженным крупными художниками в продолжение десятков лет. И даже более того: Можно уверенно ска-

зять что подавляющее большинство наших художников-анималистов в разной степени соприкасались с жизненной орбитой Вашего докладчика.

В результате этого Сорокалетнего общения с художниками-мастерами в области анимализма мне дано было соприкоснуться с миром деятелей кисти и резца в объеме, редко наблюдаемом в зоологической музейной практике.

Это — во-первых и теперь второе. Обойденный музами искусства я отчасти избалован их вниманием в области науки о животных, будучи от самого рождения наделен космической любовью к бессловесным тварям страстью к воссозданию их посмертных натуральных обликов, приведшей к основанию Дарвиновского Музея. Если к сказанному добавить факт наличия в этом Музее богатейшего собрания иллюстрированных зоологических изданий, столетие общения с живыми тварями — в роли директора Зоологического Сада, тысячи фотоснимков, мною лично сделанных с животных — то изложенного может быть достаточно чтобы отчасти реабилитировать факт выступления сегодня перед Вами по вопросу об анимализме — человека, обездоленного музами искусства.

Таковы те скромные биографические данные, которые способны оправдать мое сегодняшнее сообщение на тему:

«О соотношении науки и искусства в деле понимания животной формы.»

Или, говоря точнее:

В какой степени наука о животных, углубленная учением Дарвина способна плодотворно отразиться, выявив себя в работе кисти и резца художника-анималиста?

Обращаясь к разрешению этой задачи, мы всецело опускаем случаи, когда животные используются лишь как привходящие аксессуары в общей композиции картины. Как ни очевидны и досадны промахи, порою допускаемые даже крупными художниками-реалистами и обусловленные недосмотром и небрежностью художников к зоологическим ингредиентам их тематики — на собственно художественном восприятии этих картин такие промахи не отражаются. И в этом смысле мы охотно и легко прощаем **Васнецову, Шишкину** и **Верещагину**, писавших медведей и орлов и ястребов со скверных чучел.

Более заметны промахи по части зоологии, когда художник пользуется тем или иным животным в роли символа и аллегии, имеющих дополнить или акцентировать центральные фигуру, как это показывает нам обидный ляпсус **Репина**, в своей картине «С Черным Вороном» так неудачно наделивший образ горделивой девушки не «героичным» вороном, но обывательским, полу-комическим грачом.

И все же даже в этих случаях претензия «Грача» на грозный символ птицы «**Вотана**» или Эдгара По — проходит безнаказанно за мастерством, с которым Репин написал центральную фигуру.

Но совсем иное дело, когда самое животное является идейным центром композиции, определяющим ее значение и смысл.

Именно по отношению к таким сюжетам, даже мастерски написанным изображениям зверей и птиц, приходится нередко слышать реплики по типу той, которая когда-то, на заре своего творчества, пришлось услышать и **Ватагину**. — «При чем же тут искусство?»

В этой именно крылатой фразе, как известно заключается вся бездна разногласий по вопросу об оценке кисти и резца какого ни на есть художника и в частности художника-анималиста.

Не входя в словесные, абстрактные определения этого сложного дискуссионного понятия, попробуем аналитически, конкретно-эмпирически приблизиться к искомому решению.

Начнем с того, что попытаемся раскрыть и уточнить в моем докладе самое его заглавие: «**Дарвинизм и Анимализм.**»

Так естественно спросить: «Что общего между учением Дарвина об эволюции живого мира и искусством, мастерством изображения животных? Что обобщает величайшее из обобщений в области живой природы и древнейшее искусство человека?»

Мы ответим коротко. И там, и здесь — сюжетом, содержанием будь то научной мысли, или творчества художника, является одно и то же: **Органическая форма**.

Более того. И там, и здесь необходимо говорить о форме, о наружном облике животного в двойном смысле, и — в двойном аспекте.

Подводя к оценке или пониманию животной формы глазом и умом ученого — мы различаем подлинный, реальный вид животного и абстрагированный его образ — как он закреплен в его характерных немногих признаках в научных диагнозах, как он нам рисуется в абстрактных схемах, или родословных древах дарвинистов.

Совершенно также и анималист-художник — если только он оправдывает это имя — оперирует с животной формой двойственным, двойким образом:

Как с вещным и реальным, натурально объективно существующим (или по крайней мере таковым воспринимаемым предметом) и тем абстрагированным образом, той формой, как она рисуется и претворяется в его уме и взоре.

Оставляя до поры до времени ученого — займемся временно художником чтобы немного погодя свести обоих в едином общем, что объединяет их.

Из сказанного о **двойном** восприятии животной формы подлинно художественным глазом вытекает наш исходный основной и нормативный тезис, не совсем обычный для зоолога, а именно, что анималистический натурализм не встречает нашего сочувствия, и разве лишь с большими оговорками.

Понятно, почему.

Оправданный для зарисовок и гравюр эпохи **Дюрера** — сухой и педантический натурализм в наше время может быть с успехом заменен работой фотокамеры, новейшим полихромным снимком.

Сказанное поясним примером.

Перед нами — хорошо знакомая гравюра **Дюрера**, Долженствующая изобразить «**Геorgia Победоносца**».

Перед нами образец самого жуткого, жестокого натурализма, обнимающий мельчайшие детали сбруи и обмундирования всадника, не говоря уже об экстерьере лошади, настолько тщательно, subtilно переданной, что рисунок этот и доселе может быть цитируем в учебниках по коневодству, в роли иллюстрации «тяжелой расы лошади» и способов седлания в эпоху угасающего рыцарства.

И тот же реализм — и по необходимости фальшивый — в способе изображения поверженного на земле «Дракона», в нарочито замаскированном облике которого отчетливо виднеются лишь ноги задней пары, основание хвоста и брюха, позаимствованные от... ящерицы.

При таком подходе к пониманию тематики весьма понятно, что и сам «победоносный всадник» сам «Георгий» списан с современного художнику ландскнехта: если бы не ореол, красующийся вокруг чела фигура всадника сошла бы за типичнейшего кондотьера.

А теперь оставим в стороне вопрос о мастерстве рисунка, столь же специального технического свойства, как вопросы контрапункта в музыке.

Забудем, что вопрос идет о Дюрере, т.е. большом художнике оставившем громадный след в истории Искусств...

Предположим, что нам предстояло бы расценивать эту гравюру лишь как таковую: мысли и оценки, вызываемые ею будут, разумеется зависеть от того, с какими мыслями, запросами и интересами к ней подойдет ее ценители и критики.

«Неряха! Подвяжи чембур!» воскликнет опытный кавалерист при виде длинного болтающегося ремня под горлом лошади в изображении ее у Дюрера.

— «Хорошо только на променаж и не пройдет и сорока верст в жару!» — слова и Левинского кучера у Льва Толстого — скажет тот же опытный ездок про самого коня.

— «Типичный образец „холодной крови“ северного типа» — определит лошадь с первого же взгляда ко-невод-гипполог.

— «Тяжелая порода, приспособленная для тяжелых латников» — заметит про коня историк войн и воин-ских вооружений.

— «Отживающее рыцарство!» заметят про коня и всадника историки культуры. Любопытный образец ис-кусства переходного периода, сочетающего крайнюю реалистичность формы с примитивной средневеко-вой тематикой...

— «И сподобился же батюшка святой Грегорию поразить дракона, змия- искусителя, врага и супостата рода человеческого!» прошепнул бы верующий человек.

«Какая несуразность! Скажем мы — изображать аллегорически идею враждования светлого и темного начала человеческой природы или космоса — при помощи деталей трензелей, скульптуры лат или чешуи на брюхе пораженного дракона- ящерицы на земле...!»

И чтобы оттенить всю бездну этой несуразности возьмем аналогичную тематику в трактовке **Рафаэлем**.

Здесь при рассматривании этой картины (Лувр) мыслимы лишь две реакции, лишь две оценки: с точки зрения Искусства (формы) и благочестия (тематики). И там, и здесь — полнейший и заведомый отказ от поисков реального. Здесь, на картине Рафаэля все условно, вымыслено, нереально: «Конь» не многим более реален чем «Дракон» а всадник (или всадница?) по нереальности соперничает с лошадью с ее сто-ящими спокойно задними ногами и бегущими передними, с лишенным центром тяжести коротким телом и слоновьей грудью.. Нереальна почва, нереальны горы и натканные жалкие подобия деревьев и фигура женская на заднем плане...

Но спросите мнение любого человека — и картина Рафаэля более понравится, чем та же самая тематика в трактовке **Дюрера** и это не смотря на то, что по признанию тех же лиц — изображение лошади у Дюрера неизмеримо правильное, чем у Рафаэля.

В простейшем виде перед нами школьная элементарная антиномия двух враждующих начал в искусстве — вещного и образного элемента. Хорошо известны также и причины этого разлада.

Лошадь, всадник и дракон у Дюрера воспринимаются, как «вещные реальности», как копии с натуры (в частности — «дракон» — как произвольно увеличенное тело ящерицы, фантастически преобразенное).

Будь Дюреровский конь датирован концом минувшего столетия — возможно было бы представить мы-сленно приписку: «(нарисовано по фотографии())»: настолько верно схвачены контуры, формы, мускулы, изгибы тела и фактура шерсти этого животного. И всадник — словно списанный с искусственного манеке-на (благо с отвороченным лицом!) — как будто лишь схематизированный фотоснимок с археологического экспоната.

Глядя на рисунок **Дюрера** мы, не смотря на выжидательную позу всадника и напряженность позы лошади, при созерцании обоих не привносим ничего от нас самих, берем их так, как они есть и данное художником лишь принимаем к сведению.. и только. Никаких идей и образов конь Дюрера и всадник Дюрера не вызы-вают, всего менее о смысле аллегории, скрывающейся за легендой о св. Георгии — победе светлого нача-ла над греховным элементом человеческой природы: Сам «Георгий» **Дюрера** с наружностью Ландскнехта, жестким и щетинистым лицом немногим уступающим поверженному им «дракону» всего призван олице-творять собой «светлое начало».

Повторяем ни аллегорически, ни идеально, ни реально-натуралистически гравюра **Дюрера** не может дать работы для воображения и самый реализм трактования, старательно отделанные «щетки» на ногах, ви-бриссы на губах у лошади, постромочки, ремни и узелочки сбруи исключают всякую возможность воспри-нять рисунок **Дюрера** под знаком «образного обобщения», оторваться мысленно от этого скопления «ве-щей», в их доскональной, скрупулезной меркантильности...

И потому то вопреки этой минуциозности натурализма, или говоря точнее по вине ее картины стоят мерт-выми перед Вами, как и сами Вы перед картинами.

Но как совсем иначе смотрятся и конь и всадник у прославленного флорентинца.

Пусть наивно трактование лошади, стоящей задом и бегущей передом, пусть примитивна комбинационная фигура фантастического дракона (мозаичное соединение летучей мыши, кошки, лошади, лягушки и змеи..) но пафос позы и движения всадника и устремленности «дракона» заставляют позабыть все эти вещные несовершенства.

Глядя на картину Рафаэля Вы вольны и властны оторваться от условий времени и расстояния и воспринять сюжет, как символ или аллгорию легенды, творчески влагая в ее внешнее отображение свои идеи, мысли и переживания. И в силу общности и широты этой идеи о космической борьбе начала доброго и злого самая картина наполняется идейной жизнью. И вы, случайный созерцатель Рафаэлева искусства, современник века Небоскребов и Аэропланов не смотря на бездну отделяющую Вас от века и от веры Рафаэля чувствуете себя живыми перед его творчеством как самые его картины пребывают действенно-живыми перед нами.

В приведенных двух картинах **Дюрера** и **Рафаэля**, двух трактовках сходного сюжета мы имеем два художественных антипода: там — чрезмерная реальность формы заглушает восприятие идеи, здесь — отказ от всякого подобия реальности — в трактовке тел природы не мешает выявлению идеи.

В приведенных двух примерах — **Дюрера** и **Рафаэля** — элемент звериный («Конь», «Дракон») — лишь приводящие ингредиенты композиции. И ту же самую идею — именно борьбу начала светлого и темного возможно выразить и без аллегорического зверя.

Совершенно мыслимо изобразить «Георгий-Победоносца» без коня и поражающим «дракона» — «пешим»; или на коне и без дракона или даже «пехотинцем» без дракона... Как необязательные элементы композиции эти звериные фигуры допускают самую различную трактовку, не влияющую на оценку или восприятие картины лицами, душевный строй которых в состоянии откликнуться на самую ее идею, отзываться на мотивы, двигавшие некогда рукою Дюрера и **Рафаэля**.

А теперь попробуем проделать смелый, чтобы ни сказать отчаянный эксперимент: посадить обоих всадников, Георгиев-Победоносцев с их коней и спешивши обоих, обратиться к рассмотрению одних коней.

Не постеснимся прямо и категорически спросить: в чем основная разница в трактовке сходного сюжета — «лошади» в обоих случаях, безотносительно к вопросу о художественной технике?

Это различие, это несходство в трактовании сходного сюжета «лошади» у **Дюрера** и **Рафаэля** сводится к тому, что у последнего, у флорентинца, лошадь в той же мере «недонайдена», в какой у нюрнбергца «перенайдена».

Конкретнее: Конь Рафаэля — механическое сочетание лошадиных атрибутов: лошадиных ног, конского крупа, конской шеи, конской головы в размере, с точностью, едва достаточной для получения в итоге данного животного. И какова бы ни была оценка этой композиции в глазах художника — зоологу-натуралисту делать с нею нечего.

Обратное у Дюрера. Избыток тщательно подмеченных, минуциознейших деталей в такой мере заслоняют сущность облика животного.

И какова бы ни была оценка техники рисунка Дюрера — во мнении искусствоведа — но зоологу-натуралисту, не отягощенного «натурализмом», эта скрупулезность передачи множества излишних неоправданных деталей производит отрицательное, тягостное впечатление.

И там, и здесь за сыростью трактовки и пренебрежения к природе или за чрезмерно рабской копировкой неподмеченным, упущенным осталось самое существенное, что определяет каждое живое существо и ценность передачи кисти и резцом.

Понятно, почему. Расцениваемый безотносительно к достоинству рисунка — педантический натурализм Дюрера может в наше время быть с успехом заменен работой фотокамеры.

А между тем, как при слепом рассудочном натурализме, так и при замене его фотокамерой обычно ускользает то неуловимое, что свойственно животному на более высокой стадии организации.

И там, и здесь, при скрупулезной передачей **всех** (и в том числе малохарактерных) деталей из-за педантизма глаза или совершенства фотолинзы — исчезает самое характерное и существенное, что равно должно центрировать внимание художника или ученого зоолога и дарвиниста.

В чем же это столь капризное, летучее, неуловимое и в то же время столь решающее в деле понимания животной формы и ее отображения во вне?

То самое, что поражает нас в ряде рисунков, закрепленных на заре культуры на стенах пещер рукой и глазом палеолитического человека, то, что изумляет нас в художниках эпохи фараонов, то, отсутствие чего так обесценивает для художника и для зоолога рисунки Кретчмера и Шпехта, что невольно заставляет нас рисунок **Фризе** ставить выше такового **Кунерта**, рисунки Тэзборна и Лоджа — выше иллюстраций, сделанных рукою Гренвольда и Кеулеманса и Вольфа и картины Лилифорса — выше чем картины Кунерта и Фризе...

Это нечто — есть то самое неуловимое, что в сущности определяет подлинный неповторимый облик каждого живого существа на высшей стадии организации.

Мы разумеем то, что на обычном языке зоологов-фаунистов-систематиков обычно принято обозначать, как «**хабитус**», — невыразимое словами «нечто», в большей степени определяющее облик каждого создания, чем все доступные словесным диагнозам частности или подробности окраски, состояния пера и волоса, повадки и привычки, все движения и позы.

Существует лишь одно, что может быть сравнимо с этим элементом «хабитуса» у животных, это — **индивидуальность человека**, то неповторимое, что укрывается в телесном и духовном облике отдельного лица.

И как невообразим художник-портретист, который игнорирует живую индивидуальность данного лица, так безнадежной кажется попытка закрепить резцом и кистью облик данного животного, не уловив момента этого таинственного хабитуса — столь же мало поддающегося слову, как невыразимо им неповторимо-личное, стоящее за видимыми внешними чертами — цветом кожи, формой глаз и формой носа или свойством шевелюры.

Более того. Как сходство персональное в портрете не зависит от детальности фактуры и трактовки, выступая тем острее и разительнее, чем острее, лаконичнее эта последняя, — так и в попытке закрепления «хабитуса» зверя или птицы всего чаще удается при возможно большей скупости резца и кисти.

Не случайно выдающиеся мастера портрета — стиля незабвенного **Серова**, достигали изумительных эффектов считанными линиями и штрихами, не случайно этот лаконизм глаза и руки так поражает в творчестве людей Палеолита и эпохи фараонов.

И как в области портрета мы скорее склонны примириться с шаржем лаконических немногих смелых линий, чем с нагромождением безответственных и вялых — так и при изображении животных мы предпочитаем анималистический гротеск — бездарным, смазанным и робким линиям и формам.

Сказанное поясним примером.

Есть у нас на улицах Москвы, особенно вблизи ее окраин и зеленых насаждений города два «вида» **Воробьев**: Один — так называемый «городской», другой — так наз. «Полевой».

Встречаясь сплошь и рядом в той же местности, бок о бок и сходя для большинства московских обывателей под общей маркой «воробьев» — два этих наших оперенных «захребетника» на деле представители — двух совершенно «типов», разных стилей, разных «хабитусов», близко родственных и все же хорошо отличных стилей.

И как при сравнении архитектурных стилей — дело не в окраске зданий, и не в роде или цвете камня, мрамора или песчаника, так и в оценке «хабитуса», облика животного этот последний не зависит от окраски волоса и оперения.

Можно с успехом заменить детальный красочный рисунок зверя или птицы темным силуэтом — как он представляется нередко и в природе при рассматривании животных против света, можно ограничиться лишь беглыми эскизами и уловить в поверхностном наброске то, чего мы часто тщетно ищем в самом тщательном рисунке.

Возвращаясь к нашей паре воробьев, можно уверенно сказать что из десятков, или даже сотен существующих изображений этой столь обыкновенной птицы только немногим авторам-художникам доселе удавалось ухватить невыразимые в словах детали очертаний, контуров, «стиль» склада каждого из двух.

Нам скажут: эту непередаваемую словом и воспринимаемую чувством более, чем разумом тончайшую субтильнейшую сторону внешнего облика животных — почему не передать ее посредством фотолинзы?

Если точно для животных «хабитус» есть то же, что для человека — «личность» то поскольку эта личность все же поддается фотографии — нельзя ли думать, что хабитус животных в равной степени доступен фотолинзе?

Но не говоря уже о том, что самые интимные чертковские фотопортреты Льва **Толстого** уступают бесконечно живописным Репина или Крамского — мысль о замене кисти и резца художника посредством камеры фотографа несостоятельна по двум причинам.

Первая: как при людском портрете механическое уловление лица фотопластинкой далеко не обеспечивает «сходства» фотоснимка и оригинала, так и фотография животного не гарантирует удачи и по тем же основаниям: по той причине, что из многих поворотов, поз и выражений — лишь немногие действительно типичные, характерные именно для данного лица, для данного животного.

Так вспоминая свои собственные опыты фотографирования животных Зоосада я могу лишь констатировать, что среди многих сотен фотоснимков и при том безукоризненных по технике, — только ничтожное количество передавало некое подобие натуры, большинство же — совершенно нетипичные, фальшивые, искусственные линии и формы, затемненные к тому же массой приводящих нехарактерных подробностей.

Важнее, чем эти технические возражения, другое более принципиальное.

Сопоставляя «хабитус» животного и «личность» человека мы объединяли их только одним понятием «иррациональности», присущей этим двум понятиям, в том смысле, что как «типизированный» облик зверя или птицы, так и «индивидуальный» облик человека — недоступны рациональному словесному отображению и могут быть только «почувствованы» а не описаны.

Но этим негативным признаком и ограничивается то общее, что одинаково присуще человеку и животному, поскольку именно в животном, в диком звере и привольной птице нас интересует не отдельное животное, но обобщенный типизированный облик, только затемненный массой индивидуальных частных или деталей.

В этом смысле наше отношение к человеческому облику и облику звериному принципиально глубоко отличны именно поскольку в человеческом лице мы ищем лишь ему присущую, неповторимую в своей природе индивидуальность, а в животном — и во всяком случае в привольной птице или диком звере — индивидуальность растворяется в суммарно-обобщенном «типе», «стиле», «хабитусе» и его надындивидуальной сущности.

Не данный волк, не данная ворона и лисица, но «ворона вообще», «волк вообще», «лисица вообще» — вот, что является и что только и может быть сюжетом и тематикой художественной передачи.

Как ни тривиальны эти излагаемые мною мысли — но стремление музеолога к наглядности диктует мне их пояснить немногими примерами.

Достаточно напомнить замечательные в остроте и простоте Серовские рисунки — иллюстрации к Крыловским басням, считанными линиями и штрихами выдающими психологический «характер» или «стиль» животных. И однако все эти серовские «Вороны», «обезьяны» и «лисицы» смотрятся, как «типы», как они издавна фигурируют в животном эпосе — будь то времена Эзопа, Лафонтена или нашего Крылова...

В такой мере типизированным кажется нам облик каждого животного в изображении Серовым и стабильность, обобщенность этих типов кажется особенно разительным на фоне пантеона человеческих портретов, закрепленных тем же чародеем кисти в их неповторимой индивидуальности.

Короче: То, что для животного есть «хабитус» — характер «типа», то на человеческом лице — есть «личность», «индивидуальность».

И теперь естественно спросить: Что общего между характером «животных типов» (или стилей) обнимающих миллионы индивидуальностей и человеческим характером, присущим только данному лицу в его лишь однократной никогда неповторимой индивидуальности?

И далее: Чем всего более определяется и от чего зависит этот непередаваемый словесно и так трудно поддающийся карандашу и кисти «хабитус» животного.

Мы подошли вплотную к уяснению объективного критерия той специфичной сущности, которая таится за изменчивой протеевидной внешностью животных.

Это изнутри определяющий **живой** «животный стиль» тем ярче и тем специфичнее, чем меньше облик данного животного наружно связан или ограничен мертвыми и неподдатливыми формами.

И в самом деле. Как по мере перехода от животных низших к высшим все нагляднее и ярче выступает этот элемент «зоологического хабитуса», параллельно их освобождению от замыкающей его снаружи плотной неподдатливой материи.

Взгляните на бесчисленные формы одноклеточных животных — то всецело замурованных в причудливые раковины, то насквозь пронизанных сложнейшими скелетными структурами-аркадами, лучами и пилястрами из кремния, в сравнении с которыми бледнеет красота Миланского собора.

И, однако, не в пример последнему, Вы, созерцая эти филигранные структуры, склонны забывать, что перед Вами отблеск жизни и живого существа: настолько самая геометричность этого «скелета» заставляет нас забыть о жизни и живых созданиях, его определивших по правилам или законам, сходным с теми, что кристаллизуют звездные снежинки или льдистые узоры на стекле заиндевшего окна...

И не случайно первые рисунки, закрепившие эти причудливые существа, точнее, их ажурные «скелеты», — совершенством мало уступают современным их изображениям, как не меняются от времени изображения геометрических фигур и построений.

Сходным образом воспринимаем мы и представителей других животных типов, будь-то **Иглокожие**, **Моллюски** и **Членистоногие**, в различной мере, скованные в своем внешнем виде твердыми шипами и покровами, будь-то шипастая и бородавчатая известь, покрывающая наподобие кольчуги или панциря морские звезды, известковые же раковины у Моллюсков, или мертвый неподдатливый хитин Членистоногих, известкового хитина у Ракообразных и лишенных извести покровов Насекомых.

И действительно. Взглянув на фотоувеличенную голову любого насекомого Вас всего прежде поражает мертвенность даваемого впечатления: «Жизнь, словно скованная, замурованная извне, застывшая в облекшем ее жестком, неподдатливом, нерастяжимом панцире».

И не случайно именно мир Насекомых (вообще: Членистоногих) так предельно благодарен для посмертного их сохранения: настолько насекомое **живое** и оно же **мертвое** по виду, при спокойном состоянии первого — неразличимы: Не случайно так легко и просто поддаются все эти создания изображению карандашом и кистью, не случайно все новейшие изображения чешуекрылых насекомых помощью трехцветки идеально выполняют свою скромную задачу: закрепить возможно ближе к подлиннику пестрые цветистые узоры крыльев бабочек в их нескончаемом многообразии.

Здесь — все доступное Вашему взгляду полностью развернуто как на странице книги, как на полихромном отпечатке, или фотографии. Вы ничего в него не привнесете, ничего в нем не убавите...

И не случайно — самым идеальным способом или приемом репродукции окраски и рисунка крыльев бабочек является прием фиксации (переведения) природных подлинных пигментов на бумагу — как то было сделано в одном редчайшем атласе, имеющемся в дарвиновском музее.

Повторяем: Там, где жизнь отлилась в геометрические формы или закрепились в твердые и неподдатливые внешние покровы извести, хитина, рога, кости — там задача их фиксации карандашом и кистью не является особо трудной и ответственной, сводясь к уменью передать фактуру, вещную субстанциальность мертвой или полумертвой ткани.

Но уже заметно осложняется эта проблема в отношении низших позвоночных, — рыб, амфибий и рептилий, у которых сквозь наружные покровы, сквозь геометрические бляшки, чешуи, щитки наружных панцирей все больше пробивается живая жизнь, не подчиняющаяся кронциркулю или линейке.

Не случайно подлинность, правдивость передачи обликов животных понижается по мере уменьшения этих «отходов» жизни — кремнезема, извести, хитина, рога или кости, проступания сквозь них живого их первоисточника, — животной жизни.

Что это так — в этом наглядно убеждает нас самое беглое сравнение изображений представителей животных разных типов, как мы их находим в большинстве зоологических компендий или сводок, — от Бюффона и Кювье и до Доффлейна и Сибольда: рисунки с низших форм животных, — Иглокожие, Моллюски, Членистоногие (Ракообразные и Насекомые) — в том виде, как они представлены СТО с лишним лет тому назад — и как они изображаются сейчас — примерно одинаковых по точности и грамотности выполнения.

Не то при переходе к высшим группам — птицам и млекопитающим. Рисованные с чучел (к тому же архаических) изображения зверей и птиц у приведенных авторов (как и не малого числа других..) — прямой удар в лицо не только эстетизму но элементарной грамотности и правдивости, я бы сказал порядочности, пиетизму в отношении Природы: в такой мере формы, очертания животного искажены, испорчены, изгажены и это в отношении живой природы, не в пример тому, что наблюдается в людском быту — (достаточно напомнить об уродливостях дамской моды!) — чуждой если не гротеска, то всего малозначительного и бездарного.

И вот, ища причины этой вопиющей слепоты громаднейшего большинства зоологов и иллюстраторов зоологических изданий, этой слепоты их в деле передачи форм животных высших типов при сравнительной удаче таковой для низших, мы готовы видеть объяснение этому — в различной мере выступления «хабитуса», его роли при определении облика животных. Замурованный, приглушенный у низших форм животных, этот внутренне-определяющий их «стиль» все ярче выступает в меру перехода к высшим стадиям организации, чтобы достигнуть апогея яркости у теплокровных высших представителей: Млекопитающих и Птиц.

Суммарный обобщенный — массовый у диких представителей последний, этот внутренне-определяющий их «типизированный стиль» сменяется у человека — индивидуальным, в его личной и заведомой неповторимости.

Знаменательный ответ и характерное признание! По существу сводимое к крылатой фразе, в свое время брошенной Линнеем и поддержанной авторитетом Дарвина, признанию, что «Не признаки создают Род, а Род — создает признаки», т.е. иначе говоря к признанию чего-то целостного, обобщающего в организмах, некоего обобщающего типа или стиля, более определяющего сущность организма, чем внешние доступные словам черты и диагнозы.

Этот обобщенный, типизированный «стиль» — животного — есть его «хабитус» — так ярко выступающий при жизни но для опытного глаза уловимый — пусть только отчасти — даже на посмертных и отрывочных останках...

В этом выдвигании чего-то общего и целостного, предрешающего принадлежность данного животного к определенному структурному-организмическому «стилю» сходятся художники-анималисты и фаунисты-систематики, как сходятся они и в способе его познания: не рассудочным путем, анализом отдельных черт и признаков, но доверяясь более на внутреннее чувство, изоощряемое долгой практикой, но подсознательное в своей сущности....

И в этом смысле «буки Лондона» перекликаются с «березами Таруссы», методы работы нашего **Ватагина** с работой **Шарпа**, взор художника — с взглядами ученых систематиков...

Наглядно-исторически это единство методов науки и искусства проявилось однажды в гениальной форме — в биографии, творениях и убеждениях **одного** лица, — забытого на одичавшей своей родине великого мыслителя, натуралиста и поэта — **Вольфганга Гете**.

И, однако, чтобы оценить вполне значение и роль великого поэта и мыслителя-натуралиста в занимаемом нас здесь вопросе — нам необходимо сделать оговорку, правильное говоря, предусмотреть одно сомнение, давно просящееся на уста:

Мы разумеем мыслимое возражение: Насколько подлинно реально это представление о «хабитусе» у животных?

Что у каждого лица имеется «лицо» в кавычках — как отображение неповторимого душевно-умственного склада — убедиться в этом может каждый скептик на самом себе. И сомневаться в этом — так же трудно, как в существовании самих людей.

Не то — в вопросе о «животных стилях», типизированных обликах, невыразимых словом и с трудом передаваемых резцом, карандашом и кистью.

И основываясь только на изложенном доселе, можно усомниться в роли и значении, которые мы придаем понятию о «хабитусе» высших организмов и спросить себя: да, полно, существует ли он в самом деле? Не является ли он чем-то мнимым, чем-то лишь воображаемым и в силу этого — неуловимым.

И другое возражение, возражение или сомнение, грозящее стать еще более фатальным.

Эти постоянно раздающиеся ссылки на «неуловимость», непередаваемость словесную, на лишь «подсознательное восприятие» могут вызвать представление о «хабитусе», как о чем-то умозраительном нематериальном, чтобы не сказать «мистическом».

И вот для отведения этих упреков, и особенно последнего — упрека в оперировании с чем-то таинственно-непознаваемым подобно Кантовской «Вещи в себе» — особенно уместно и необходимо обратиться в поисках «арбитра» к убежденнейшему реалисту — к **Гете**.

Но для оттенения этого Гетевского реализма и — в противовес как цехового эмпиризма, так и кантианства — разрешите мне напомнить Вам общеизвестный эпизод из жизни Гете, именно его беседу с Шиллером после совместного прослушания одного научного доклада в Иенском Обществе Естествоиспытателей —

Гете рассказывает, как возвращаясь с Шиллером из заседания, обмениваясь с Шиллером по поводу доклада, соглашаясь что характер этого последнего: рассматривание Природы, как чего-то собранного из частичек не способно захватить ни масс, ни знатока науки, — познакомил Шиллера с «Идеей Метаморфозы» у растений.

Мысленно вообразим себе такую сцену — в свое время закрепленную по моей просьбе даровитою рукой художника **Езучевского**: Квартира Шиллера.

Скромная комнатка и два великих гения — дотоле чуть не враждовавшие, впервые в дружеской беседе над естественно-научной темой.

Вдохновенным взором и уверенной рукой **Гете** набрасывает на бумаге обобщенный полусилуэт-получертеж того, что представляется ему как «тип», как «первообраз» и «прообраз» данного растения...

В раздумье и в сомнении следит творец «Дон-Карлоса» и «Валленштейна» за рукой и речью старшего, вновь приобретенного друга и качая головою говорит ему: «Это — не опыт — это — идея!»

В этой короткой реплике — вся бездна, отделяющая кантианца **Шиллера** от реалиста **Гете**, возразившего на шиллеровские слова своей известной фразой:

— «Мне может быть только приятно, что у меня есть идеи, помимо моего ведома, и что я даже вижу их глазами.»

Ярко и наглядно выступают в повести **три** облика, три типа ученых на исходе позапрошлого столетия (вернее: всех времен!)

Эмпирики, не ведающие никаких идей.

Идеалисты-метафизики, пренебрегающие опытом, и

Реалисты стиля Гете, сочетавшие «идеи» с опытом.

(О непреклонном реализме Гете убедительно свидетельствует автор «Мир как Воля и Представление»:

— «Этот **Гете**» — пишет Шопенгауер — «был до такой степени реалистом, что прямо неспособен был понять, что объекты как таковые существуют лишь постольку, поскольку они представляются познающим субъектом».

— «Что!» — сказал он мне раз, взглянув на меня своими глазами Юпитера, — «свет существует, по вашему, лишь постольку Вы видите его? Нет! Вас не было бы, если бы свет вас не видел!»

Именно в этом смысле, с точки зрения Гетевского реализма стоит здесь напомнить хорошо известное изречение великого мыслителя:

— «Высокие произведения искусства являются в то же время высшими природными творениями человека, созданные им согласно истинным естественным законам».

В этом органическом сближении научной мысли и художественной формы заключалось, как известно, глубочайшее и творческое убеждение **Гете** в его взгляде на познание Природы и произведения великого искусства, как две стороны того же целостного и единого явления.

Как справедливо было сказано: Есть лишь одно единое и целостное царство **Истины**, которое охватывает и науку, и искусство.

И далее: Произведение искусства тем совершеннее, чем более в нем выражаются те самые закономерности, которые содержатся в произведениях природы, им отвечающих.

Это — все так же истина, которую философ представляет в форме мысли, а художник — в образе, при том интуитивно-творчески, не доводя идейное их содержание до своего сознания.

Вспомним характерное признание **Гете** об идеях, что имелись у него, помимо его ведома... Эта последняя оговорка заслуживает нашего особого внимания в связи с проблемой первобытного искусства.

В самом деле, осознаем еще раз, что добываясь, или, еще чаще, бессознательно сходясь в единой цели, современные натуралисты как и современные художники-анималисты, оперируют в конечном счете с той же непередаваемой словами сущностью которую мы называем «**хабитусом**» или «типизированным обликом» животного.

Напомним, что хотя и подтверждаемый анализом научной мысли, этот хабитус воспринимается **не** интеллектуально, не в словах и диагнозах, не в словесных описаниях, но **чувством**, лишь посредством «вчувствования» в животный облик, лишь в итоге «действенного созерцания», творческого и любовного.

И, как любимое лицо не сводится лишь к сумме признаков, не познаваемое «атомистически», через сопоставление последних, но воспринимается как нечто целое, в своей идейной обобщенной сущности, — так и любовно проникаясь в линии и формы, в обобщенный, «типизированный» стиль животных образов, — мы забываем о слагающих их признаках, воспринимаем их лишь меру обобщающего целого.

Такое «целостное восприятие» животных «хабитусов» взорами ученого или любителя воспринимается интуитивно, независимо от описаний или диагнозов, не нуждаясь в них, являясь полным антиподом скрупулезного, рассудочного изучения.

А теперь переведем наш взгляд на положение художников-анималистов и условия их творчества.

Это последнее — в том понимании, которое мы развивали выше в свете Гетевского мирозерцания — как близко и созвучно оно этому последнему!

Как самое субтильное и тщательное описание не заменяет целостного понимания животного, так самое подробное изображение всех деталей малоопытным художником — только отводит от задачи настоящего искусства: закрепить в наглядном образе, резцом, графитом, углем или кистью то, что ученый только чувствует, но что он тщетно силился бы передать словами.

В этом — знаменательное преимущество художника перед ученым: довести до зрительного образа то обобщенное, типичное, что лишь невнятно чудится ученому при созерцании живых существ или посмертных их останков.

Они оба, и ученый, и художник в гетевском аспекте пребывают в сходном положении, лишь с той разницей, что образы, рождаемые первым — остаются скрытыми для мира, между тем как образы второго — получают вещное отображение.

Но поскольку достижения последнего осуществляются помимо интеллектуального момента, а лишь на основе чувственного «приникания» к объекту и любовного им проникания, — итог успеха в передаче этих чувствуемых образов зависит всего менее от интеллектуалистической культуры или «образованности» века. И не потому ли так интимно-родственно перекликаются в своих творениях безымянные художники эпохи фараонов со своими неизвестными коллегами из Южной Африки, с безвестными художниками позд-

него Палеолита, а все вместе — с лучшими художниками нашей эры — Века небоскребов, Авиации, социализма и «атомной бомбы».

Самый факт возможности или наличия тождественного дарования и сходного эффекта в творчестве анималистов, разделенных сотнями веков и тысячами километров, — полон глубочайшего значения, свидетельствуя о троякой знаменательной великой истине:

I. Так, всего прежде — об **единстве человеческого рода**, об единстве свойственных ему потенциальных данных и способностей, безотносительно от широты и долготы, и независимо от склада тела головного индекса, от цвета кожи, глаз или структуры волоса, от формы носа, губ и подбородка...

В этом смысле архаичные, но адекватные по мастерству изображения животных древнего Египта, Юга Африки, Испании и Франции, одна фигура «Носорога», высеченная на камне 30000 лет тому назад рукой и глазом чернокожего художника — взрывает всю фальшивость бредовых фашистских измышлений лжетеорий о «неравноценности людских народностей и рас».

II. Об единстве объективного критерия достоинств анималистического творчества безотносительно к эпохе, месту, роду материала и фактуре разбираемой продукции, — будь-то песчаник-мрамор, дерево, обломок мамонтова бивня, холст, фанера или Ватман, будь-то острие кремня, резец, графит, пастель и кисть, — критерия, сводимого к отображению тех невыразимых словом черт, которые определяют «хабитус» животного, его структурный внешний обобщенный облик.

III. об Единстве **истины** научной и художественной в аспекте **Гетевского** понимания обеих, именно в том смысле, что и там, и здесь вопрос идет в конечном счете об уловлении структур и форм, вполне реальных но неуловимых в совокупности для передачи словом но доступных только закреплению художественным творчеством, созвучным этим лишь интуитивно (а не интеллектуально!) познаваемым обликам животных, их «типизированных» стилей.

Таковы три основных итога нашего анализа.

Касаться ближе этой благодарной но труднейшей темы о взаимосвязи Гетеанства, Дарвинизма и Анимализма, — области Науки и Искусства, — сферы мысли, чувства, кисти и резца — выходит за пределы моей темы

Также не мне судить, насколько моя скромная попытка — очертить немногими штрихами сущность этого лишь намечаемого синтеза созвучна существующим течениям науки и искусства.

Осуществится ли когда-нибудь подобие этого синтеза и если да — то в направлении какого именно ответа — разрешить эту проблему значило бы разрешить вопрос, над пониманием которого веками бились величайшие умы от **Аристотеля** и до **Линнея, Дарвина и Гете**.

Одно мы можем с достоверностью сказать, что разрешение этой проблемы, глубочайшей и труднейшей в Биологии, — проблемы «формы» организмов — будет одновременно победой и Ученых, и Художников.

И если вопреки всем этим чаяниям и оговоркам я решился выступить с этими беглыми наметками, то лишь в надежде, что при всей эскизности или отрывочности и недоговорки моего доклада, основные его мысли — плод сорокалетнего общения научных мыслей и художественных образов, — окажутся бесполезными и для самих художников, показывая лишний раз, что глубоко обязанная их графиту, кисти, и резцу, Наука наша в свою очередь сможет придать им два, быть может не совсем излишних качества: **уверенность** и **глубину**.