
Анималист-художник и фаунист-палеонтолог К. К. Флеров и его работы в Государственном Дарвиновском Музее

1945?

Александр Федорович Котс

Осень 19-го года. Надвигалась трудная холодная, голодная зима. Московский Зоосад. Очередной обход Директором Зоологического Сада поредевшего его хозяйства: замирание транспорта, перебои в доставлении топлива и фуража в Москву все чаще и острее отражались на питомцах Зоосада в опустении его вольер и выгулов.

У одного из них, перед тенистым выгулом с бизонами, внимание автора невольно обратили на себя два посетителя: интеллигентный господин с наружностью профессора и белокурый стройный юноша-подросток с бойким взглядом пронизательных безбровых глаз.

В руках у старшего виднелась фотокамера, у мальчика — блокнот, уже заполненный набросками с живых животных.

— «Доктор **Флеров!**» — просто и приветливо отрекомендовался старший, обратившись с просьбой разрешить фотографировать животных и представив тут же своего подростка-сына, как энтузиастичного художника-натуралиста.

Беглое знакомство с содержанием блокнота говорило о бесспорном даровании юного художника, что, как и самая его фамилия, — известная в кругах ученых, побудила автора запомнить имя и наружность юного зоолога, как отпрыска талантливой семьи «наследственных натуралистов».

Этой беглой встречей ограничилось в ту пору первое знакомство с юношей-подростком «Костей Флеровым», чтобы гораздо позже, двадцать лет спустя, возобновиться в многогранной творческой работе крупного зоолога и даровитого художника Константина Константиновича **Флерова**.

Проходит восемнадцать лет. Из скромного учебно-вспомогательного учреждения «вузовского» типа **Дарвиновский Музей** переродился в «массовый» Биологический Музей, второй по ценности экспонатуры после Ленинградского Музея Академии наук.

Не мало выдающихся художников-натуралистов привлекалось к созданию первого Научно-Художественного музея Общей Биологии, к его строительству и оформлению.

Масло, акварель, пастель..сюжеты исторические, бытовые и зоологические, бюсты и монументальные скульптура выдающихся ученых и гротесковых звериных обликов сменялись в творческих талантливых и преданных Музею исполнителей: **Ватагин, Езучевский, Комаров**, помимо ряда более молодых, речь о которых впереди.

— «Что, если бы Вам обратиться к **Флерову**, в Зоологическом Музее **Академии Наук?**» — спросил однажды пишущего эти строки самый давний из его друзей-художников, В.А. **Ватагин**, издавна охотно поощрявший молодую смену в области искусства.. «Правда, что работает он, **Флеров**, больше в области рисунка, а не живописи, но, быть может, он вработается и в нее.. рисунки его очень выразительны, зверей он знает, да к тому же, он, как будто, собирается и вообще сменить науку на искусство..»

— «Вы подумайте о **Флерове!**» заметил как то и художник А.Н. **Комаров**, этот большой и самобытный мастер в области охотничьего жанра и изображения одомашненных животных. — «Посмотрите на рисунки **Флерова**: уверенностью, остротой они напоминают Куверта!»

Этих немногих реплик двух крупнейших наших мастеров анимализма было, разумеется, достаточно, чтобы решить вопрос о привлечении **Флерова** к работам в **Дарвиновском Музее**.

Осенью 1937 года **Флеров** оставляет должность старшего зоолога в Зоомузее **Академии Наук**, перебирается в Москву, сменяя временно перо ученого на кисть и на резец художника.

Не часто карандаш и кисть художника-анималиста опирались о такую долгую практическую школу, о такой солидный, длительный научный стаж, как то имело место в жизни и призвании **Флерова**:

Двенадцать экспедиций и зоологических поездок:

Русская Лапландия — 1921.
Крым 1923
Кавказ..... 1924
Сев.Урал 1926
Зап. Сибирь 1927
Сев.Кавказ 1928
Южный Урал1929
Туркмения 1929
Армения 1931
Таджикистан..... 1932
Дальний Восток..... 1934 .

Свыше пятидесяти печатных научных работ по Палеонтологии, Фаунистике и Систематике, сотни рисунков и этюдов, сделанных с натуры, вывезенных **Флеровым** со всех концов страны, — вот то научный и художественный фонд, с которым наш художник приступил к работам в **Дарвиновском Музее**.

И, однако, начинать работы приходилось с скульптуры, больше отвечавшей опыту художника, как графика, и как морфолога-натуралиста.

Перед вами — ряд скульптурных «реконструкций» обликов различных ископаемых животных, в частности, классических объектов, издавна считаемых опорой эволюционного учения: «предшественников» современных хоботных животных (меритерия и Палеомастодона), Копытных (Фенакода и Гиерахуса) и импозантного гротескового «Махайродуса» — условно называемого «Саблезубым Тигром».

С первого мазка сказалась полная уверенность нашего скульптора при оперировании с животной формой, и при том в двояком отношении: ухватывании «структурных стилей» каждого животного и «лаконизме лепки».

Эта скупость и оправданность мазка при выявлении контуров тела самых необычных и причудливых созданий отвечает первому условию успеха реконструкционной техники. Согласно этому принципу, форма каждого животного, хотя бы самого вам чуждого и «безобразного» — всегда значительна, насыщена структурным «стилем». Этот «стиль», особенно когда вопрос идет о вымерших и ископаемых животных и попытках «реконструкции» их внешних обликов, — может казаться спорным и неуловимым.

Но животное без «стиля» (а его то именно и нет при неумелой и формальном передаче..) — есть структурная фальшивка и анатомическая невозможность.

В свете этого суждения полезно перейти к анализу другой монументальной серии скульптур, исполненных в разное время **Флеровым** для иллюстрации другой научной темы: «Связи вымершей и современной фауны данной местности», — этой классической главы Теории Эволюции.

Скульптурно воплотить в естественных размерах облики гигантских чудищ, населявших некогда разрозненные уголки земного шара, ныне населенные их мелкорослыми сородичами — такова задача, приступить к которой наш Музей годами собирался, не смотря на ограниченность музейной площади.

Наглядно иллюстрировать былую фауну вымерших гигантов четырех частей земного шара. В выполнение этой задачи, в тесных помещениях музея стали друг за другом возвышаться величавые контуры вымерших «Левиафанов»: ископаемых зверей и птиц.

Гигантский страус «**Динорнис**»? восстановленный при помощи имевшихся в Музее слепков;— грузный «**Мегаладапис**», Лемуры с Мадагаскара, и монументальный «**Мегатерий**», — вымерший ленивец-муравьед, которого остатки, найденные некогда в песках американских четвертичных отложений, заронили в **Дарвина** идею эволюции живого мира.

Техника пластического воссоздания облика этого чудища настолько необычна в практике музеев, что заслуживает пояснения.

Прилагаемые фотоснимки, закрепляющие разные моменты, или стадии работы, поясняют лучше всяких слов, отдельные ее этапы.

1. Деревянный остов будущей скульптуры.
2. Остов, обтянутый рогожей и увешанный крестообразными подпорками для глины.
3. Скульптура в глине.
4. Гипсовая форма до отливки.
5. Готовая скульптура.

Таковы главнейшие скульптурные работы, выполненные **Флеровым** для **Дарвиновского Музея**.

Возрастающая теснота музейных зал и фондовых хранилищ вынудили, к сожалению, приостановить дальнейшие работы по скульптуре и сосредоточиться на живописи, более компактной и, отчасти, неотложной для музея.

Возникал вопрос: Насколько мастер формы и штриха сумеет оправдать себя при обращении к кисти и палитре?

С первых же дебютов **Флерова**, как живописца, выяснились три его достоинства: владение «чувством краски», сочным, плотным, выразительным мазком и замечательным умением передавать тончайшую фактуру меха каждого животного, достоинство, так высоко ценимое при передаче одеяния в портретной живописи, но по алогичности художественной критики, недооцениваемое ею для анимализма.

Большие сомнения и трудности могли коснуться композиции ландшафтов, связанных к тому же с жесткими зоогеографическими требованиями каждого холста, систематические выезды художника в окрестности Москвы в разное время года для писания этюдов непосредственно с натуры и упорная работа **Флерова** над пейзажем выгодно сказались и на этой стороне его работы.

Но, конечно, самым ценным и решающим условием успеха живописного изображения животных в их природной обстановке — было подлинное, личное знакомство **Флерова** с «моделями» его работ.

Подобно хорошо известному анималисту **Кунерту**, писавшему своих зверей под небом Африки и Индии, так и наш русский полевой «натуралист-анималист-художник» **Флеров**, приступая к композиции своих картин, мог опереться о бесчисленные наблюдения на воле, под открытым небом, а не обращаться к вынужденным суррогатам: узникам зоологических садов и парков.

Эта редкий, чтобы не сказать единственный в истории русского искусства случай совмещения в одном лице ученого зоолога-охотника-художника-анималиста, это сочетание «зоологического глаза» с таковым художника, на фоне необъятного простора аутопсихического наблюдения животных в их естественных условиях, от моря Белого до Черного и Желтого, — не мало обеспечили успех работы **Флерова**, писавшего своих зверей, имея в равной мере наготове карандаш и кисть художника и карабин охотника.

Нам скажут: все эти условия и данные не гарантируют достоинства искусства!

Нет, конечно. Хорошо известно, как настороженно-недоверчиво (и всего чаще, с полным основанием!; встречаются выступления ученых в положении художников: настолько часто Музеи и Минерва не в ладу друг с другом, но лишь там, где первая не в голосе, робка и неуверенна..

Как и в любом искусстве, так и в области анимализма, первым и решающим критерием успеха есть наличие **таланта**, прирожденного умения — чувствовать невыразимую словами специфичность и неповторимость обликов животных «видов», как неповторима индивидуальность человека.

Есть этот природный дар — и оттенение его наукой лишь на пользу деду. Нет этого дара и отсутствие его не замаскировать академическим дипломом и точнейшей передачей всех зоологических деталей, как не может самая сверкающая техника пианиста заменить в нем скудости ума и чувства.

Повторяем: эта изошренность в передаче внешних натуралистических деталей при изображении животных отрицаема лишь там, где за обилием деталей укрывают скудость содержания. Но, как прославленные чародеи кисти в области портрета, сочетали пронизательность психологов и мастерство в изображении бархата и шелка, — так и в области анимализма подлинное дарование не боится углубления в фактуру передачи оперения и меха.

Более того. В отличие от «лысых» образов мадонн и королев¹ — перо и волос — неотъемлемая органическая часть животного, не допускающая грубых промахов в изображении, и если в ряде случаев, как например, у **Дюрера**, чрезмерная субтильность передачи натуралистических деталей, может показаться тягостной не то только там, где эти лишние детали неоправданы идеей, содержанием картины, как у **Дюровского** «Св. Георгия» (вида Кондотьера!) — трензеля и прочие кавалерийские аксессуары...

Вместе все сказанное имеет целью отвести характерную реплику, когда то брошенную одним большим художником по адресу анималисто-реалистов. «Но при чем же тут искусство?!»

Этим скептикам мы отвечаем: — «В меру уловления габитуса данного животного и погашения ненужных неоправданных деталей в его внешнем облике!»

Нетрудно видеть, что ответ этот — лишь парафраза сходного суждения о портретной живописи и ее оценки степени **психологизма**, уловления духовной индивидуальности изображенного лица при отвлечении от всех малотипичных привходящих черт.

В наличии этих двух требований и заключается, как это хорошо известно, главное отличие от фотографии и голого натурализма, закрепляющих объект **пассивно** и во всех его случайных, несущественных деталях **без** предшествующей творческой активной обработки силами художника, его анализирующим глазом и умом и синтезирующим чувством.

После этих тривиальных рассуждений, заручившись ими, обратимся к беглому обзору живописных анималистических работ **К. Флерова**.

Начнем с одной его черты, как человека и художника: Мы разумеем широту диапазона его творчества. О нем достаточно свидетельствует нижеследующий перечень его работ, исполненных за время десяти лет (1939-1949).

Охватывая около **четырёх сот** объектов все написанные им картины и таблицы могут быть разнесены по следующим **десяти** разделам:

1. **Серия картин**, изображающих гигантских четвертичных вымерших животных в их ландшафтном оттенении.
2. **Серия панно**, иллюстрирующих историю смены наземной фауны в разные геологические эры и эпохи.
3. **Серия таблиц** по иллюстрации аналогичной изменчивости у животных одомашненных и диких.
4. **Серия картин** На тему «Животные и Война в историческом обзоре.» К иллюстрации истории использования животных на войне (быков, слонов, верблюдов и собак).
5. **Серия картин** на тему: «К Истории Конницы», с древнейших времен до наших дней.
6. **Серия таблиц и картин**: «Животные на службе в дни Великой Отечественной Воины».
7. **Серия таблиц** к иллюстрации законов изменчивости и наследственности у животных (опыты Питомника музея).
8. **Серия таблиц и картин** на тему: «Био-психология низших Приматов.». Иллюстрации опытов с чело-векообразными обезьянами Н.Н. **Ладыгиной-Котс** и других опытов на сходные темы советских и зарубежных авторов.
9. **Серия картин** «К истории Одомашненных Животных».

¹ Типа «Девы Марии» Ж. Фуке (Антверпен), или «Жанны Сеймур» Гольбейна...

10. **Серия картин** на Тему: «Животные и Среда». Иллюстрации жизни и повадок различнейших животных по личным наблюдениям и зарисовкам с натуры. Материала десяти экспедиций **Флерова** по отдаленнейшим окраинам страны.

Таков необычайный по разнообразию тематики размах научно-художественной деятельности нашего художника: От Мاستодонтов до Мышей, от Ганнибала до Горилл и от Рамзеса до.. Чапаева.

Мы остановимся лишь на отдельных, наиболее типичных образцах работ по некоторым разделам.

Центром всей художественной научной деятельности **Флерова**, к тому же наиболее доступной объективной критике, являются картины, посвященные нашей отечественной фауне и основанные на оригинальных зарисовках зверя в его подлинной природной обстановке.

Из примерно полусотни относящихся сюда холстов, можно отметить ряд особенно удачных.

«**Зубры** в бывшем Беловежье», «**Лоси** Ленинградской Области», «**Олень-марал** в предгорьях Саян» — монументальные холсты, по смелости и сочности мазка, по четкой схваченности специфичных обликов животного не уступающие кисти Кунерта и Фризе, но овеванные красочным очарованием родной природы, лично виденной и закрепленной зорким глазом и уверенной рукой полевика-художника-натуралиста.

Более эскизно большинство других картин рассматриваемой серии, также написанных с натуры, по этюдам, сделанным на воле, на необозримом протяжении от заполярья до субтропиков, от Беломорья до Приморья.

Вон — стада типичных обитателей полярной тундры, — диких **Северных Оленей**, ели видимых среди приземистого, мелкорослого кустарника...

Там — бурая **Медведица** и пара медвежат на фоне средне-русского густого леса..

Вот — подобная семейка, но другого рода: **Черных Уссурийских Медведей** у водополя в оттенении ландшафта Дальнего Востока..

Новые картины: семьи диких **Кабанов**, то еле видимыми силуэтами среди лесистых склонов в Уссурийском Крае, то — далекие их родичи, затерянные в зарослях Туркменистана..

Копедагские дикие **Бараны** в обрамлении созвучных по тонам утесов и ближайšie их родичи в горах Таджикистана, чуть заметные среди фисташковых лесов и красочных оттенков скал..

Джейраны-антилопы, вовсе исчезающие в окружении песков,

Олень-тукменский, полупотонувший в зарослях тугая...

Тигр, потревоженный нашим художником на своей лежке...

Жуткая фигура **Барса**, темным силуэтом, выступающая на горах..

Гиена, inferнальным своим видом отменяющая таковой ландшафта...

И, присматриваясь к этой серии картин, не знаешь, чему больше удивляться, — наблюдательности глаза, верности руки, подвижности, отважности охотника-натуралиста, знанию зверя, пониманию ландшафта, или дарованию художника, умению его понять, почувствовать животное, как часть среды, объединенное с ним общим «стилем».

Всматриваясь в эту серию холстов, Вы, обитатель «каменных мешков», свидетель отступления Природы перед воле-властью человека, словно сопредисутствуете при последних актах этой возрастающей трагедии: борьбы животного с победно-наступающей культурой техники....

— «Умно написано!» — невольно просится сказать про эту полусотню красочных холстов, но только потому, что одновременно напрашивается другая реплика: «— С чутьем написано!» Чутко ухвачены не только формы, линии животных, органическая стильность и созвучность с окружающей природой, с обитаемым ландшафтом, но рождаемая им душевная настроенность художника, невольно заражающая нас, будь то уютные, приветливые сцены Подмосковья, широта холодного приволья тундры, или Приамурья, знойные просторы Средней Азии и каменистые ущелья Закавказья...

Опуская полусотню красочных таблиц, написанных на темы об изменчивости и наследственности у животных, большей частью непосредственно с натуры, закрепляющих итоги долголетних опытов по скрещиванию, проведенных в небольшом питомнике нашего **Дарвиновского Музея**; опуская также сотню зарисовок в красках, иллюстрирующих опыты и наблюдения по психологии низших Приматов (Высших и низших обезьян), десятки лет осуществлявшихся в том же музее и московском зоопарке но от имени Музея его подлинной соосновательницей, доктором биологических наук, Н.Н. **Ладыгиной-Котс**, как и эксперименты в той же области, именно Психологии этих животных, проведенных рядом зарубежных и отечественных авторов (особенно Колтушевской Лаборатории академика И.П. **Павлова**..), — уместно несколько подробнее остановиться на трех следующих разделах: **Палеобиологии, одомашненных животных и животного** в истории культуры и войны.

Из всех этих трех тем, второй сюжет, «История одомашнения животных» мог бы показаться наиболее использованным, а потому и наименее благодарным.

Но и здесь художник наш сумел внести в трактовку, композицию тематики «новое слово», и не только опираясь на большой и долголетний опыт, но и умению внести известный элемент «романтики» в тематику, грозившую иначе оказаться слишком обаналенной.

В итоге — ряд больших таблиц, рисующих бок о бок, красочные облики наших главнейших одомашненных животных и предполагаемых их диких родичей на фоне характерных мест их обитания.

В изображении последних нашему художнику опять возможным оказалось опереться об этюды, об эскизы, выполненные им с натуры в самых разных, отдаленных уголках нашей страны, будь то степные дали родины Барана дикого («Архара»), топи камышей — убежищ **Кабана** Кубани и Центральной Азии, или заоблачных высот Кавказских гор, — отчизны дикого **Козла**.

А там, где аутопсихическому опыту мешала отдаленность родины животного в пространстве и во времени, как в случае Индо-малайского быка — **Бантенга**, или вымершего европейского родоначальника домашнего рогатого скота — так называемого «**Тура**», — интуиция художника и «метод аналогии» способствовали разрешению задачи: примирению научной и художественной правды.

В подтверждение сказанного здесь достаточно взглянуть на интересную трактовку столь воспетого фольклором зарубежных стран (так в частности сказанием о Зигфриде), и нашими былинами «Буй-Тура»...

В оттенении сплетающихся кронами могучих вековых деревьев дубравы выбегает бешеным аллюром дикий, необузданный в свирепой ярости, могучий черный бык, словно сошедший с цезаревских герцинских описаний или «Почения» Владимира Мономаха....

И, однако, одно дело воссоздать наружный облик существа, еще недавно бороздившего наши леса и закатленного, хотя и неумело сделанным прижизненно рисунком, и другое дело — оживить углем и красками гротесковые формы чудищ отдаленнейших геологических эпох, тех гигантских давно вымерших «драконах», отголоски о которых глухо слышатся в народных сагах и легендах...

«**Эволюция наземной фауны в оттенении сменяющегося ландшафта**» — так примерно можно обозначить серию больших холстов, переносящих нас в далекие, былые времена в истории земной коры.

Основываясь на известной, освященных именем **Кювье** методике — восстановления формы тела ископаемых животных на основе знания такового современных, опираясь на биологическое изучение последний (Метод Абея), — картины эти задавались целью подойти по новому к этой не новой теме, избежав ряд методических ошибок, столь обычных в начинаниях такого рода.

Более, чем где либо, сказалось именно на разбираемых работах важное значение двоякой подготовки нашего художника, как скульптора, и как палеонтолога: одеть разрозненные кости ископаемых гигантских чудищ мышцами и кожей, дать почувствовать сквозь общие покровы, всего чаще — панцири и брони-костную архитектуру, — под силу лишь анатому-зоологу.

Заставить эти закрепленные карандашом и кистью линии и формы проецироваться в глубину, заполнить их объемным содержанием, придать им жизнь и движение — под силу только скульптору-художнику, умелому при оперировании с массами в трехмерных их соотношениях.

Не претендуя на высокую науку, но являясь лишь уступкой наукообразной популяризации, вся эта серия панно, подобно всем подобным начинаниям, содержит некий элемент условного и фантастического.

Но, даже признавая неизбежность этого последнего, приходится признать, что самой необузданной фантазии художественной кисти не сравниться с теми сказочными по размерам и гротеску формы чудищ, остовы которых сохраняли нам пески и камни мезозойской эры.

Еще более рискованной могла казаться мысль — оживить картины быта и природы, окружавшей жизнь доисторического человека, в дополнение к тому, что уже было создано **Ватагиным** и **Комаровым**.

Проследить отдельные этапы быта, эволюции жилища, добывания огня, усовершенствования орудий от древнейших эр, на фоне, в окружении и оттенении эволюции животных, закрепить в картине красочно-доходчиво эту тройную смену человека, фауны и ландшафта, по плечу лишь палеонтологу-художнику-анималисту и при том по следующим причинам.

Хорошо известно, что за вычетом Неандертальцев, позволяющих на базе сохранившихся от них останков, реставрировать наружность их с достаточной надежностью и полнотой, — остатки всех более древних рас людских настолько фрагментарны, что заведомо и совершенно исключают сколько нибудь полную, надежную их реставрацию.

Отсюда — неизбежный вывод: ограничиться лишь самым общим, полусилуэтным обликом этих загадочных пра-предков человека, делая акцент на смену фауны и ландшафта.

И чем ярче и живее смотрится эта былая смена фаун, тем более реалистичность их показа помогает позабыть пробелы палеантропологии: правдивость, реализм передачи первобытного ландшафта и охотничьих трофеев помогает позабыть проблематичность обликов самих охотников.

Эскизно-обобщенные фигуры первобытных обитателей Европы, люди «до- неандертальских рас», рисуются лишь полусилуэтно, оставляя полную свободу зрителю и будущим открытиям — внести возможные и даже обязательные коррективы.

И лишь в этом свете и аспекте созданные **Флеровым** картины могут быть оправданы в музее массового типа, помогая рядовому зрителю наглядно охватить самые ранние страницы быта человека древне-каменного Века.

От загадочного «Питекантропа» в оправе экзотической природой Явы, с первобытными слонами у подножья вулкана, к обладателям огня и грубо обработанного камня, близко родственным «**Синантропам**» на фоне пламенеющего леса и гротесковыми Халикотериев, отсюда — к «**Гейдельбергцу**» с оттеняющими его «древними слонами», к еще более проблематичному «**Пильдаунцу**» с бегемотом, этим угасающим последним отголоском экзотической Европы...

С переходом к разным представителям «**Неандертальцев**» — перед нами красочной чередой сменяются сцены охотничьего быта, в оттенении разными ландшафтами, от «Крапинских» людей, выслеживающих носорога («**Мерка**») к подлинным неандертальцам номинальной расы, занятых охотой на лохматых носорогов, Мамонтов и овцебыков...

Показать своеобразие животных того времени, сменявшихся по мере надвигания и отступления ледников, наглядно показать суровость жизненной борьбы, когда то свойственной былому населению Европы, — задачу эту флеровская серия картин пыталась разрешить, мирясь с проблематичностью изображения самих людей, — участников этой безвестной героической борьбы.

Условия последней для былого населения Европы были тем суровее, что окружавший его мир животных был насквозь враждебен человеку. И давая ему пищу и одежду, а в конце Палеолита темы для настенной живописи и скульптуры, этот мир животных не включал еще друзей: в раскосом злобном взгляде волка и шакала того времени ничто не говорило о таящихся в них свойствах будущего верного и преданного друга человека: будущей **Собаки**.

Тем уместнее казалось ближе прикоснуться к этой ее роли, как и вообще участия целого ряда одомашненных животных в человеческой культуре, в частности, — увы! — к их роли на войне, на поле брани.

Внушенная нашей Великой Отечественной Войной задумана была обширная серия картин под общим наименованием: «**Животные и война**». Она охватывала трираздела:

I. «**Животные в истории войн.**» От боевых колесниц Египтян и Ассирийцев к боевым **Слонам** («Живые Танки») Пирра и Ганнибала, к боевым **Верблюдам**, погубившим некогда два царства (в битве при Сардах и на Коссовом Поле), к боевым **Собакам** ассирийцев, эллинов и галлов, и отсюда к главному звениному участнику всех войн, к **Коню**, в его различных расах и различных битвах: Александра Македонского (при Иссе), римлян при разгроме кимвров, роли конницы в эпоху рыцарства (при Павии) и при его закате (при Пуатье), — наглядно, в ярких, красочных картинах зафиксирован ряд исторических моментов, поясняющих значение и роль животного на поле брани.

II. Как подтема предыдущей и в детализации ее показана роль **конницы** в истории войны, для оттенения смены лошадиных рас или пород в ходе истории культуры и военной техники.

От полудиких, примитивных свиду но предельно прирученных и послушных всаднику коней исконных обитателей степных просторов, **Скифов** и отчасти **Гуннов**, к лошадям высокой крови, свойственным **Сарматам, Ассирийцам**, к коннице античных греков и в особенности македонской, к слабой (при возникновении) римской, превосходной Галльской, еще лучшей Сарацинской, — к коннице эпохи Рыцарства, всадников **Кромвелля**, «каваллеров» Карда I-го, повторно битых конницей «великого диктатора», отсюда к ряду сцен кавалерийских битв в Истории России, от единоборства Александра Невского, от Куликова поля и Полтавской битвы до атаки кирассир **Багратиона**, Красной Конницы **Чапаева** и Первой Конной Армии **Буденного** и **Ворошилова**....

III. Как завершение всей этой темы создана третья серия картин, в целом посвященная «**роли животных в дни нашей Великой Отечественной войны.**»

Достаточно здесь перечислить главные сюжеты:

— «Красная Конница на марше.» — «Красноармейские обозы в разоккупированных поселках». — «Нартовая перевозка собаками пулемета». — «Атака Конницы ген. **Белова**.» — «Северные Олени на Мурманском фронте.» — «Верблюды на южной прифронтовой полосе», — «Волки, преследующие отступавших фашистов.»...

Значительная часть этих картин нашла широкое и благодарнейшее применение при обслуживании подшефных **Дарвиновскому Музею** госпиталей, при чтении лекций пишущего эти строки в госпитальных Клубах и палатах, а устроенная в Вестибюле **Военной Академии** им. **Фрунзе** Выставка этих картин работы **Флерова**, на боевые темы обслужила многие десятки тысяч раненных солдат и офицеров.

И заканчивая этот краткий очерк деятельности **Флерова** в стенах нашего **Дарвиновского Музея**, должно всего прежде подчеркнуть особые условия его работ. Достаточно напомнить что значительная часть их падает на годы Великой Отечественной Войны. Но никакие трудности, угрозы и лишения не в силах были приостановить, или замедлить темпы творческой его работы.

Сколько раз за время этих лет войны, особенно за первые тяжелые и героические годы, нашему художнику повторно приходилось в продолжении того же дня сменять палитру на противогаз, когда на вой сирены, возвещавшей приближение вражских самолетов, роль художника сменялась таковое защитника Музея и его сокровищ, собранных и созданных не без ценнейшего участия талантливого друга и сотрудника нашего **Дарвиновского Музея**, — Константина Константиновича **Флерова**.