
Скульптор-график-живописец В.А. Ватагин и его работы в Дарвиновском Музее (1907-1949).

Александр Федорович Котс

Василий Алексеевич Ватагин и его работы в Дарвиновском Музее /1902-1952/

Осень 1907-го года.

Захолустье в центре города. Отрезанный от шума улиц каменной грядой домов, глухой глубокий дворик. Ветхий старомодный домик с деревянной лестницей, ведущей во второй этаж, — квартирку скульптора-художника В.А. **Ватагина**.

Клеенчатая дверь и архаический звонок: веревочка, пропущенная через дверь с брусочком на конце.

Помнешь за бичевку и не сразу, словно жалуясь на посетителя, меланхолично прозвучит «верблюжий» колокольчик, некогда сопровождавший караван пустыни.

Низенькая комната с заиндивевшими оконцами и керосиновой лампой над сверкающими красками тропических животных, уроженцев света, зноя и простора.

Но не чувство красок, чувство линии и формы, вот, что поражало в творчестве **Ватагина**.

Скупые, лаконичные, стремительные карандаш и кисть его немногими чертами, пятнами, мазками настаивали на ходу самые быстрые и мимолетные движения...

Но и не эта даже быстрота письма, бледнеющая в век кино, другое свойство, недоступное ему, было и есть самое ценное в таланте нашего художника: его способность проникаться в скорбный юмор и трагический гротеск звериной психики...

Но оставляя за собой вернуться к этим ранним живописным анималистическим работам нашего художника, перенесемся в мыслях на десятилетие вперед, позднюю осень 1917-го года.

Первые незабываемые героические годы после Революции.

Голодная, тифозная и мерзлая Москва. Заиндивевшие, нетопленные стены **Дарвиновского Музея**. Только пара комнат в нижнем этаже слабо отоплены, «отеплены» миниатюрными печурками.

Ближайшая из этих комнат: небольшая светлая площадка. Заглянув в нее, мы увидели бы **Ватагина** в работе над созданием капитальных групп скульптурных, реконструкцией фигур древнейших обитателей Европы Каменного Века.

Ежится от холода художник, ежится натурщик (молодой тогда сотрудник **Дарвиновского Музея**, а сейчас талантливейший препаратор Д. **Федулов**, согласившийся позировать в холодном помещении..) и кажется еще немного и замерзнет глина, претворенная в привычных к холоду людей Палеолита...

Претворить самые общие черты внешнего облика этих последних в качестве **художественных** абстрагированных образов искусства, а не как муляжей, — такова задача, ставшая перед художником.

Едва ли нужно говорить, что при полной изоляции России от науки зарубежных стран, работы эти выполнялись совершенно независимо от сходных начинаний Мак-Грегора-Осборна в Нью-Йорке и Рюто-Маскрэ — в музее Брюсселя: о всех этих работах, приблизительно одновременных в Дарвиновском Музее ничего не знали, обстоятельство, имевшее свою хорошую, как и дурную сторону.

Дурную — в силу отпадения возможности использовать пример чужих ошибок и хорошую, гарантией свободы и отсутствием предвзятости и подражания.

В основу каждой извлекаемой фигуры полагались точные анатомические данные-размеры и соотношения частей скелетов, бывших хорошо представленными в Музее гипсовыми слепками костей конечностей и черепов.

Являясь, таким образом, в известной мере «индивидуальными», наши скульптуры все же мыслились как иллюстрации определенных типов или рас доисторического человека.

Ограничившись Палеолитом, Веком Древне-каменной культуры, мы избрали три ступени эволюции ее и представителей трех рас: «Неандертальской», «Ориньякской» и «Охотников за северным Оленем» — «Кро-маньонской».

Три принципа намечались при скульптурном их отображении:

Возможно большая свобода при трактовке тела без ущерба для анатомической правдивости, отказ от натуралистического педантизма.

Привнесение момента быта, оттенение самих фигур эволюцией орудий и труда.

Внесение зоологического элемента: помещение фигур животных, характерных для отображаемой эпохи.

В этом сочетании мотивов человека и животных выражалась некоторая уступка дарованию художника, использовать его исконное призвание — анималиста.

Таковы программы. Переходим к их практическому выполнению.

«**Ориньякский Человек**» — один из ранних представителей теперешнего населения Европы на заре его формирования. Низкорослый, стройный, с черепом объемистым, но сжатым в области висок, с «нейтральным» подбородком (не продвинутым вперед, как у теперешнего большинства людей, но и не скошенным назад..), этот так наз. «лесовый» охотник мог, как думают, притти из Азии в Европу вместе с азиатской фауной, в частности, с лохматым Мамонтом.

Отсюда компановка группы: стройная фигура ориньякца-дикаря, верхом сидящего на голове лохматого гиганта-мамонта и камнем выбивающего бивни этого животного.

Как и обычно, вся подготовительная часть работы пала на ее инициатора: подбор рисунков, слепков и скелетов пишущему эти строки приходилось взять всецело на себя и только роль натурщика, взял на себя, как уже было сказано, вернувшийся недавно с фронта молодой сотрудник-препаратор, Д. Федулов.

Около середины марта 1918 года «Ориньякца» удалось отлить и перейти немедленно к работе над второй тематикой, более сложной.

«Двое дикарей-неандертальцев», самых древних обитателей Европы, о которых сохранились сколько нибудь полные свидетельства, путаются изгнать из логова пещерного медведя.

Из под нависающих обломков скал, у входа в каменистую пещеру выдвигается фигура исполинского медведя, потревоженного дикарями.

Притаившись над пещерным входом и скрываясь нависающей скалой, они готовятся к борьбе с гигантским хищником: взмахнув тяжелой палицей, один дикарь с размаху наровит ударить ею, между тем, как его спутник, молодой дикарь, схватил тяжелый камень для повторного удара...

Низкие, приземистые, коренастые, с короткими конечностями, грузной головой, наклонно, навесу торчащей из сутулых плеч, с лицом без подбородка и пологим лбом и надглазничным выступом над широко расставленными орбитами — так выступают перед нами наши два Неандертальца.

По прошествии немногих дней закончена была отливка этой группы (с мастерством, присущим одному из лучших и культурнейших формовщиков Москвы, ныне покойным А.П. **Свириным**, самоотверженно работавшим долгие четверть века в Дарвиновском музее при содействии своего брата И.П. Свирина).

На очереди — третья тема «палеолитического триптиха».

Сюжетом этой заключительной скульптуры мы избрали антипода предыдущих: в полное отличие от Неандертальцев, этих жутких обитателей пещер, явилась на исходе Ледникового периода удивительная раса, относительно которой мы не знаем, поражаться ли нам больше ее внешней, или внутренней духовной одаренностью.

В высоконогой, стройной «Кро-маньонской» расе замечательных носителей искусства Древне-каменного Века, в этой расе изумительных художников-анималистов, граверов и скульпторов, нашел **Ватагин** подлинно конгениальную себе натуру и особо благодарную тематику: виднейший наш анималист-художник-скульптор за попыткой изваяния своего достойного коллеги Древне-Каменного века.

Вот он стал, во весь саженный рост, гигантский представитель длинноногих, быстрых на бегу, короткорукых и «дисгармоничных» по строению черепа (широкого в лице, но узкого в висках) «охотников за северным оленем».

Голова и шкура этого характерного для эпохи зверя брошена к ногам охотника и частью покрывает камень, сидя на котором, наш дикарь был занят перед тем своей работой: острием кремня на гладкой полированной поверхности обломка Мамонтова бивня начертать контуры этого животного, тот удивительный рисунок, нахождение которого составило когда то целую эпоху в Палеонтологии.

Привстав со своего сидения, откинув голову и торс, гигант наш смотрит на свою работу, контролируя ее, любясь ею..

Знаменательный момент первого проблеска идейной радости и творческого энтузиазма.

Завершением скульптуры «Первого Художника», фигуры Кроманьонца, завершилась наша палеонтологическая серия: три облика людей и три момента их доисторического быта. Первобытное жилище, первобытное орудие и первобытное искусство.

Три этапа на преодоления животных, окружавших наших отдаленных родичей:

Борьба с живым животным из-за обладания жильем.

Борьба с убитым зверем в целях присвоения его орудия.

Борьба духовная за воссоздание, за претворение в искусстве образа четвероногого врага: Друзей-животных люди того времени не знали.

Таковы самые ранние скульптурные работы, выполненные **Ватагиным** для Дарвиновского музея в первые же месяцы после Октябрьской Революции (за вычетом немногих анималистических)

При всей удачности идейно-композиционной стороны этих работ, оценивать их тем труднее, что центральный элемент их, «тело человека», не является характерным и специфичным для Ватагинского творчества.

Тем более уместно рассмотреть несколько ближе основные два раздела этого последнего, а именно

А. Работы **анималистические**, посвященные отображению животной мимики и формы и

В. **Портретные**, при создании бюстов, или статуй выдающихся ученых.

Там — животное, как обобщенный тип, здесь — человек, как самобытная, неповторимая, живая индивидуальность.

Начинаем с анималистических работ **Ватагина**. Но поступая так, мы делаем уступку общепринятому взгляду на Ватагина, как на «анималиста», будучи на деле глубоко уверены, что в передаче человеческого облика он выявил себя не меньшим мастером, чем в претворении животной формы. И, конечно, не случайно, давней и излюбленной тематикой **Ватагина** в зверином жанре были и доселе остаются Антропиды, в которых так причудливо и жутко сочетались элементы человеческого и звериного.

В двух отношениях скульптуры по анимализму могут быть оправданы в Музее Биологии: как обобщенный тип структуры, и как претворенная скульптурно психика животного.

Цель первого — дать абстрагированный образ, родовой, суммарный силуэт животного, полученный путем абстракции всех признаков более дробных категорий, и, тем более, всех индивидуальных черт.

Возможный полностью лишь в идеале, этот синтетический скульптурный образ всего прежде требует умения «вчувствоваться» в облик «типа» с тем, чтобы, поняв его своеобразие, отразить его во вне.

Такую «типизацию» реальных обликов и подведение их под обобщающий «прообраз», можно понимать вполне реалистично в свете исторического метода: как внешнее, телесное изображение былой гипотетической и анцестральной формы данной группы до ее распада на слагающие ее ныне дробные подразделения. Скульптура, привлеченная к служению филогении. И, конечно, именно скульптура, как властительница формы, обеспечивает в несравненно большей мере разрешение этих задач, чем живопись.

Живой мир красок современных нам животных, как известно (но, как то обычно забывается при живописных реконструкциях!) внезапно потухает при попытке мысленно вообразить наружность ископаемых созданий. Жесткий и ничем не устранимый, роковой рубеж! Здесь — отливающий неисчерпаемым богатством красок мир ныне живущих форм, там — в Геологии, восставшие из камня тусклые, бесцветные, бескрасочные силуэты их былых предтеч.

Неподвластные палитре, эти вымершие формы жизни тем покорнее резцу ваятеля и в этом смысле созданные до сих пор скульптуры первообразов животных выполняют полностью свою двойную роль: конкретизировать идею «типа» и помочь наглядно воссоздать гипотетический возможный облик отдаленных «предков» современных «видов».

Не теперешних реальных представителей животных, в частности не современную лисицу в том, или ином ее «подвиде», не камчатскую и не тобольскую, не подмосковную, не казахстанскую, но «анцестральный» тип этого хищника до времени его распада на десятки ныне существующих локальных форм. Чистая форма в обобщенном «типе».

То же самое и в отношении других скульптурно-типизированных форм, как «стилей» органических приспособлений.

Не теперешнего Сивуча определенной расы, или Трубкакуба, Кенгуру и Кабарги, но «типов» плавуна, шахтера, прыгуна и лазуна в животном мире, вне окраски, вне рисунка, неизбежно привносимых в живописное изображение.

В этой оценке метода скульптуры, как орудия пластического выявления этапов эволюции животных типов, примирились бы самые разные мыслители, от Гете и до Дарвина и Гексли.

Говоря о роли и значении Ватагинских работ по созданию животных «типов», мы, естественно, включаем в это понятие и типизацию животной психики, поскольку понимание животной нормы невозможно без учета психологии животных. Доказательством такого утверждения могло бы послужить все творчество Ватагина, как мастера конкретного отображения душевной жизни.

В самом деле. Возвращаясь к уже упомянутым скульптурам, попытаемся взглянуть на них глазом психолога, а не анатома.

Этот тяжелый и неповоротливый Сивуч с его оскалом пасти потревоженного вожака гарема; — этот озирающийся Кенгуру, как символ «вечных беглецов»; — эта тупая неуклюжесть «вечного» шахтера — Трубкакуба и пугливая обеспокоенность лазуни — Кабарги... Что ни фигура, то психологический этюд, порой едва намеченный, как мало выразительна самая психика этих животных с их полузастывшей мордой-маской, с пантомимикой на место мимики.

Иное — с появлением последней, этой мышечной, мимической «клавиатуры», так бравурно выражающей могучий мир эмоций у животных, так несдержанно, так бурно изживаемых инстинктов.

«Материнство» у Шимпанзе, «Пойманный Оранг», «Горилла в ярости», «Шимпанзе в благодушном настроении», «Улыбавшийся Павлиан» — как ярко выражен, как внятно чувствуется «лейтмотив» душевной жизни каждого изображенного животного!

Эта, как будто собранная внешне и психически в один клубок, в одно всепоглощающее чувство материнства, мать-Шимпанзе, так заботливо-настороженно, умилительно-любовно охватившая свое беспомощное детище, стихийно-органически еще как будто связанное с ней.

Или взгляните на другую — первую по времени создания (Осенью 1917 года) мощную фигуру старого Оранга, самого причудливого, жуткого из всех наших звериных родичей, с его тяжелой головой, охваченной защечными наростами, тщедушным телом, словно оплетенным длинными руками и меланхоличным взглядом человеческих, скорее, чем звериных, глаз.

Какой контраст между флегматиком и меланхоликом Орангом и его эмоциональным антиподом, бурным, вечно-оживленным, подлинным сангвиником шимпанзе! Весь порыв, движение, с лицом, оскобленным в улыбку, этот самый близкий наш звериный родич столь же резко отличается по темпераменту и от своего более крупного собрата, именно Гориллы.

Самая монументальная скульптура первых лет работы нашего художника; «Горилла в ярости».

Гора вздыбившихся волос, железных мускулов с зияющим оскалом пасти. В иступленной ярости лесной гигант, подмявши под себя злосчастного охотника, бросается на остальных врагов, вперед, навстречу зрителю.

В удачном сочетании массива тела и его динамики таилась величайшая из трудностей и замечательное достижение **Ватагина**, успех тем больший, что условия работы — теснота, плохое освещение, невращаемость скульптуры в глине, — были далеки от совершенства.

Снова антипод; «Улыбка старого мандриллы», самого причудливого, жуткого из павианов. Демоничная фигура с мускулистым передом, тщедушным телом, тонкой талией, громадной головой, охваченной могучей гривой, шлемом выступающей над гребнем лба, с запрятанными глубоко глазами и огромной пастью, широко осклабленной в подобие улыбки.. В ужасающем контрасте формы и движения, безобразии тела и изысканности поступи, чудовищности морды и игривости «улыбки» — выявлялся, более, чем где либо, присущий обезьянам синтез человеческого и звериного...

И глядя на живой и жуткий облик всех этих звериных чудищ, проникаешься сознанием, что не столько самая структура тела, не анатомичность формы, а стоящая за формой психика отобразилась всего прежде в каждом повороте, в каждой линии их тела.

В заключение очерка главнейших анималистических скульптур **Ватагина**, нельзя не указать его работ по созданию «звериного портрета».

Понимание животного, как «особи», как «индивидуума» — сложная проблема современной Биологии!

Легко понять, что это «персональное» в зверином возрастает в меру высоты организации и далее, что речь идет не только о бесспорной внешней, видимой, морфологической, но также о психической, не менее заметной индивидуальности.

Эту последнюю никто не ищет среди низших представителей животных и с тем большим основанием у высших позвоночных, у ближайших к нам звериных родичей, и в частности у Антропоидов.

В искании этой индивидуальной психики в зверином облике **Ватагин** создал ряд необычайно жизненных и выразительных портретов, частью по живым натурам, например со тщательно изученного, ставшего известным в мировой науке юного шимпанзе «**Иони**» **Дарвиновского Музея** и подростка-самочки Оранга «**Фрины**», содержащейся в московском Зоосаде, частью по обширным фотоматериалам молодых Горилл, новорожденного шимпанзе и гигантского гориллы «**Бобби**» бывшего Берлинского Зоологического Сада.

Но достигнув замечательного мастерства в трактовке персональных черт у Антропоидов, **Ватагин** эту индивидуальность передачи облика и психики порою сохранял и там, где сущность темы не оправдывалась ею. Но отсюда возникавшая порой антиномия двух начал: начала «типа» и начала «Индивидуального».

Эта борьба грозила иногда дезорганичностью трактовки, чаще побеждаемая тактом нашего художника, склонялась к должному решению, в особенности там, где за обилием портретных материалов, «личное» всецело вытесняло «тип», или наоборот, где за скудостью портретных данных, обеспечивалась полностью свобода выявления обобщающего «типа», растворение «индивидуального».

На этом можно было бы закончить с кратким очерком скульптурной деятельности **Ватагина** по линии Анимализма в **Дарвиновском Музее**, если бы не одно важнейшее, всеподчиняющее свойство его творчества; мы разумею неизменную изящность, эстетичность его музыки. Именно о ней да будет нам позволено сказать немного слов.

— «Эстетика и Обезьяны» — иронически воскликнут многие, увы! — добавим мы — поверхностные голоса и головы...

Как будто красота не повсеместна, а искусство не всевластно отразить ее! Как будто высота и глубина искусства (как и в области науки!) не зависят всего прежде от высот порывов и глубин исканий самого художника! От остроты проникновенности его ума и глаза, видящего «много там, где другие видят очень мало, или ничего не видят!»

И не применимы ли и в данном случае слова поэта: «Если есть в тебе самом достаточная глубина и ценность, то найдешь ты глубину и ценность и в движении Оранга и в улыбке Павиана! Нет в тебе самом значительности и глубины — ты тщетно будешь их искать в творении великих мастеров, в движениях „Сивиллы“ и в улыбке „Монны-Лизы“ ..Не созвучный им, ты встретишь несозвучное себе и будешь стоять мертвый перед ними, как они перед тобой!»

А между тем, как широко раздвинулась с тех пор, с эпохи Микель-Анджело и Леонардо, область восприятия прекрасного!

Там — «Человеческий Олимп», доступный лишь немногим избранным, а мир животных — только в роли привходящего аксессуара..

Ограниченный по своему составу («Конь», «Лев», «Вепрь», «Пес», «Олень» и лишь немногие другие..) этот материал был ограничен и по форме своего скульптурного отображения, сводимый всего чаще к ряду канонических, условно избранных «красивых» поз. Все это слишком хорошо известно, как и то, насколько медленно и робко, в ходе демократизации искусства, раздвигались грани выявления животной пластики.

Именно здесь уместно вспомнить о крылатом слове, брошенном однажды **Роденбахом** о **Родэне**: «Он освободил жесты и позы **человека!**»

В известном смысле можно было бы сказать: одним из пионеров и, во всяком случае, одним их убежденнейших, удачнейших борцов в деле освобождения **животных** поз в искусстве следует считать **Ватагина**.

Словами Роденбаха, можно было бы сказать о творчестве и нашего художника: «Он увидел, что существует не только некоторые жесты и позы, которые красивы, но миллионы поз, которые все отличаются красотой.»

Резец и глаз **Ватагина** не знает некрасивых форм и не изящных линий. Эту красоту, это изящество он видит в каждом звере, в каждом повороте, в каждой линии животного, любовно чувствуя, вскрывая ее даже там, где она кажется сомнительной и недосказанной.

Эта любовь к животной форме и ее интуитивная эстетизация суть неотъемлемые свойства нашего художника, не менее, чем самобытные приемы оформления, трактовки материала.

От сюжета, от тематики и содержания мы невольно перешли к вопросам формы, стиля и манеры выполнения.

И хотя в музее **Биологии** проблема «**Что?**» властвует над проблемой «**Как?**», уместно все же беглым образом коснуться собственно художественной стороны Ватаганского творчества, поскольку оно выявилось в Дарвиновском музее.

Не считая себя призванным к общей и всесторонней критике или оценке музыки нашего художника, мы ограничимся напоминанием двух черт, давно отмеченных искусствоведами.

Одна из них — общеизвестное влечение **Ватагина** к искусству древнего Египта и к искусству Индии, двух стран, им лично посещенных и оставивших неизгладимый след на его творчестве.

Это влечение **Ватагина** к египетской скульптуре выступает наиболее наглядно там, где содержание работы соответствует египетскому стилю, в частности, в изображении объектов, некогда особенно любимых у художников эпохи фараонов.

«Епанчовый Павиан» («Гамадриас»), словно сошедший с иероглифов древнего Египта. Неподвижно восседает он в своей канонизированной позе, со сведенными кистями рук, с огромной пышной мантией, безлобой головой, безгубым ртом и зорким взглядом маленьких змеиных глаз.

Или, другая тема: «Абиссинская Геллада», — давняя соперница Гамадриасов в их родных горах. Исконные враги, в жестоких схватках искони оспаривающие свои горные позиции, две эти формы разнятся предельно по наружности.

Там — грузность тела, угловатость рыла и тяжелей взгляд; здесь — стройность стана, с легким поворотом маленькой головки, с округленной мордочкой, миниатюрным носиком, с волнистой волосистой шалью, опускающейся с плеч и грациозным сгибом тонких и изящных рук..

В обоих случаях характерно-контрастные черты до крайности упрощены, то усилением одних, то опусканием других, и сведены к немногим всеопределяющим исходным линиям, «скульптурным анималистическим координатам», четким и ответственным.

Эта граничащая со скульптурным схематизмом стилизация могла бы показаться чуждой, неуместной для научного музея, как и самое внесение в его экспонатуру отблеска искусства древнего Египта, если бы не укрывающийся за условной, сжатой формой глубочайший реализм и громадный опыт в наблюдении живой природы: свойства дарования, объединяющие нашего художника с его безвестными коллегами эпохи фараонов.

Эта строгость, эта сжатость лепки сказывается на всех Ватагинских скульптурах, в большей своей части выдающих и и другую хорошо известную особенность его резца — влечение **Ватагина** к резьбе по дереву.

Это типично русское искусство с очень ранних лет привлекшее **Ватагина**, нашло в нем замечательного мастера: в итоге — кажущийся компромисс, на деле органическое сочетание, своеобразный синтез «Нила» и «Москвы», перекликание берез «Таруссы» с пальмами Египта.

Вместе взятые, и тяга к дереву и увлечение Египтом, в высшей степени определили стиль трактовки и фактуру обработки большинства Ватагинских вещей.¹

Именно в свете тяготения **Ватагина** к резьбе по дереву приходится расценивать трактовку и фактуру нескольких работ, исполненных им по эскизам, сделанным с натуры в 1927 году, по возвращении из заграницы.

Ограничимся одной: Фигура старого Оранга на ходу, широко забирающей походкой, осторожно и уверенно захватывая длинными, могучими рукам, волоча беспомощно ногами- крючьями, несущими бесформенное тело, движется лесное чудище, втянув глубоко в плечи угловатую, уродливую голову.

Рожденная лесами Севера России, наша деревянная скульптура и искусство древнего Египта претворились самобытно в обобщающем резце и глазе русского художника, в его любви к природе, в эстетизме понимания животной формы.

Вместе взятые, эта любовь к животной форме и ее эстетизация суть неотъемлемые свойства нашего художника, не менее, чем самобытные приемы оформления, трактовки материала.

Эти свойства глаза, сердца и руки художника всецело объясняют то, что самым беглым взглядом охватив любую из бесчисленных его работ, мы так уверенно, так радостно-любовно говорим: « **Ватагина!**».

¹ Этот материал — увы! — доселе фигурировал в нашем музее только в виде гипса, т.е. грустного подобия естественного материала и, конечно, эта горькая необходимость пользоваться этим суррогатом, подгоняя мертвый и аморфный гипс под «камень», мрамор, бронзу или дерево, является одной из самых горестных сторон работы нашего художника.

Работы В. Ватагина, как Портретиста-Скульптора.

Мы переходим к рассмотрению второй, не менее обширной сферы творчества **Ватагина**, как скульптора, — его работы в области портрета, и для этого вернемся снова мысленно в первые годы после нашего Великого Октября, к концу 1918-го года.

Не успели отформованные в гипсе дикари и обезьяны разместиться в выставочных залах, а уж в скромной мастерской Музея стали вновь готовиться к другим работам, более ответственным, — к созданию бюстов провозвестников идеи эволюции живой природы.

Дарвин, Гете и Ламарк — три эти имени, столь тесно связанные в биологии, определили содержание трех первых выступлений скульптора **Ватагина**, как портретиста.

Начинать, конечно, приходилось с **Дарвина**, не только во внимание к названию нашего Музея, но и по другим причинам: редкому обилию иллюстративных материалов и, как то ни странно, редкой неудачности имевшихся дотолле бюстов этого великого мыслителя.

Как первый опыт в области монументального портрета, дарвиновский бюст Ватагинской работы положил достойное начало всей последующей серии портретов.

Величавое, тяжелое чело, изборожденное морщинами — следами полувековой работы мысли, полувековой борьбы с недугом.

Успокоенный глубокий взор, полвека устремленный на плеяды форм живой природы, гармонически им сложенных в единый грандиозный синтез.

Наконец, эта печать суровости на плотно сомкнутых губах, уверенность законодателя и властелина тысячи умов трех поколений, целого полвека в области научного мировоззрения...

Впервые в области портрета подтвердилась редкая особенность резца **Ватагина**, его умение охватывать немногими чертами только самое ответственное, яркое, настойчиво и неуклонно опуская все случайное и приводящее. Редкая скупость глаза и резца, способность их передавать идейно-обобщенный облик, а не материальную лишь форму-маску данного лица.²

Такая возведенная в систему экономия и строгость техники особенно уместной оказалась при создании другого бюста, знаменитого предшественника Дарвина — **Ламарка**.

Скудость сохранившихся портретов, как и самый образ этого ученого (по хорошо известному изображению Тардьё), как нельзя лучше отвечали обобщающему глазу и резцу **Ватагина**

«**Ламарк-слепой**».. Сухие, тонкие черты со складом скорби сдвинутых бровей и губ. Высокий лоб со смелым вскидом навсегда угасших глаз, ослепших в эмпирической работе аналитика-новатора. Чело новатора-синтетика, сумевшего открыто высказать великую идею, но не доказать ее.

И вопреки всему, наперекор болезни, бедности, глумлениям, потери имени и глаз, — все та же гордая уверенность в потухшем взгляде, та же непоколебимость воли, побудившая когда то война-**Ламарка**, на семнадцатом году, на поле брани, бросить гордые слова на увещания — оставить безнадежный пост: — «Кто хочет, пусть идет, я остаюсь до смены!» ...Смены во время пришедшей к воину-Ламарку, задержавшейся на тридцать лет для автора *Philosophie Zoologique*, Ламарка- эволюциониста.

Обе предыдущие скульптуры, эти первые два опыта, два первых выступления **Ватагина**, как портретиста, были только подготовкой к изваянию облика, в котором красота телесная и мощь духовная так совершенно сочетались в гармоническом союзе.

С трех сторон, в трех отношениях образ **Гете** придвигался в круг проблем и деятельности нашего Музея, связываясь органически с его задачами, его руководящей целью.

² Как то особенно наглядно-нудно выступает на имеющихся в Англии портретных бюстах и монументальной статуи, передающих с потрясающим minutiозностью детали пуговиц, или завязок башмаков, но без намека на попытку отразить **духовный облик Дарвина**, как человека и мыслителя.

Гете — как натуралист-биолог и как провозвестник эволюционного учения в самой глубокой и проникновенной форме.

Гете — как натуралист-философ, как великий реалист, противник метафизики, телеологии и дуализма, как борец за цельное, реалистическое мирозерцание на почве углубленного познания природы.

Гете — как натуралист-художник, убежденный, что искусство есть проникновенное истолкование природы, что высокие создания искусства суть одновременно и высшие творения природы, созданные человеком по естественным и истинным ее законам.

Но не менее, чем всеобъемлющий духовный облик **Гете**, привлекал внимание и внешний образ Веймарского мудреца, вложившего в уста одной из героинь своих произведений давнюю проникновеннейшую истину:

— «Наружный облик человека — это лучший текст к тому, что можно в отношении его сказать, или почувствовать..»

Слова, так совершенно приложимые и к самому поэту.

Таковы элементарные соображения, объясняющие, почему в стенах Естественно-научного Музея, среди бюстов, посвященных выдающимся биологам, почетнейшее место занял автор «Ифигении» и «Фауста».

Менее оправданным могло бы показаться наше начинание со стороны **художественной**, если бы не мнения искусствоведов и биографов, сводящиеся к горькому признанию, что на протяжении всей долгой своей жизни **Гете** не дано было найти достойного себе изобразителя, по крайней мере, у себя на родине.

Это признание окрыляло, придавало смелости попытке взяться за работу в обстановке, внешне мало отвечающей сюжету: в мерзлой, темной, голодающей столице, кровью защищающей себе стране — приняться за создание «счастливейшего сына жизни», «сына света», мирового гения и воплоителя культуры мира, «олимпийца» **Гете** с безмятежно-величавым взором своего античного чела.

Заведомая неудачность большей части бюстов и портретов, сделанных при жизни **Гете**, облегчала пользование материалом, вынуждая ограничиться весьма немногим, именно портретом Штиллера и бюстами Рауха и Давида.

Хорошо известно, впрочем, что и в этих лучших трех изображениях **Гете** в старости, биографы и критики отметили существенные промахи, поскольку наиболее известный и похожий бюст работы Рауха слишком выдвигает Гете-Человека, в колоссальной же скульптуре Давида-Анжерского Гете бесследно растворился в величавом пафосе «Юпитера», меж двух опасностей и двух уклонов толкования природы: «**Гете**-тайного советника» и «**Гете**-Веймарского Зевса», такту и чутью **Ватагина** предоставлялось выбирать искомый путь природной и художественной правды.

Удалось ли это нашему художнику? Не нам судить о степени успешности его работы. Но, когда, по минувании немногих дней, не более шести сеансов, в скромной мастерской музея уже возвышался колоссальный бюст нашего **Гете**, пишущему эти строки думалось, что нашему художнику в широкой мере удалось восстановить, скульптурно и психологически, единый образ **Гете**, как мыслителя и человека.

Из полуоформленной тяжелой глыбы, словно выростая из нее, вздымаясь кверху на могучей шее, возвышается гигантский образ автора «Метаморфозы», «Вертера» и «Фауста».. Аристотель и Софокл Веймара, вмещавший всю культуру двух тысячелетий.

Античный лоб, спокойно-величавый, без следа морщин, чело семидесятилетнего, но вечно юного, всю жизнь отрицавшего небытие, как бы «намеревавшегося вечно жить»...

Открытый взор направлен вверх. Неподдававшийся при жизни кисти современников-художников, этот всепроникающий, горящий взор тем менее передаваем помощью резца... один из поводов представить **Гете**, устремившим взоры вверх, эти орлиные его глаза, которым **Гете** «больше доверял, чем мнению», глаза, так осязательно, конкретно видевшие там, где его друг и кантианец **Шиллер** мыслил только отвлеченными идеями.

И, словно, возвращая долгу этот созерцательный холодный взор и умеряя неземной его порыв, оттенок кротости и скорби в очертаниях губ, умевших так приветливо и ясно улыбаться и так совершенно хоронить

от мира и заветнейшие мысли и размеры той гигантской внутренней борьбы, той нравственной работы над собой, которую сам **Гете**, как великая этическая личность, ставил выше всех своих природных дарований и успехов, ими обусловленных.

Возможно, что в таком истолковании работы нашего художника не мало субъективного...

Но и ценитель, более рассудочный и прозаичный, не откажет, вероятно, названной работе ни в наличии портретной схожести, ни выражении спокойной мощи и духовного порыва, ни в монументальной простоте.

Идейному подходу и техническому мастерству **Ватагина** как нельзя лучше отвечала и особенность сюжета; «Каждая складка на лице у **Гете** преисполнена глубокого значения».. читаем мы в воспоминаниях Эккермана о его великом собеседнике...

Каждый мазок, каждая линия резца ваятеля глубоко обусловлены — руководящее и основное правило и нашего художника...

Создание Гетовского бюста было апогеем трудностей и крупным достижением **Ватагина**. Но и оставшиеся скульптуры, завершающие этот первый ряд его работ явился небезинтересной пробой для его таланта.

Мы имеем здесь ввиду двух величайших зарубежных дарвинистов, именно **Эрнеста Геккеля** и главного сооснователя теории эволюции — **Альфреда Уоллеса**.

Довольно неожиданные трудности представила скульптура иенского зоолога, в силу известного в искусстве эмпирического правила, считающего, что для уловления подлинного сходства на портрете, лица «правильные» менее благодарны, чем носители характерных, но мало совершенных черт лица.

Тем интереснее работа нашего художника в его попытке передачи внутреннего склада **Геккеля**, всепроникающего динамизма этой боевой природы.

Начиная с гордой и уверенной посадки головы и смело вскинутых бровей и глаз, в орлином профиле и сомкнутых губах, во всем духовном облике, в каждой черте и линия лица — «каждый вершок» боец, всегда готовый к выпаду, будь то борьба за общее мировоззрение, за утверждение «монизма», за господство той, или иной биологической теории, о генезисе жизни, о «монерах», о «Гастрее», или «Биогенетическом Законе»...

Перед нами — образ призванного полемиста, с равным пафосом и пылом, но неодинаковым успехом, в продолжении целого полвека ведшего борьбу с клерикализмом и социализмом, с витализмом и академизмом, с корифеями Берлина и учеными Антанты, окруженный сонмами врагов, в пылу сражений мало щепетильный в выборе оружия, но сквозь завесы клеветы и справедливых нареканий, падая и ошибаясь, снова восстававший в блеске своего многостороннего таланта, омраченном, к сожалению, грубейшим шовинизмом, свойственным стареющему **Геккелю**.

«Хороший друг своих друзей, хороший враг своих врагов» — эти слова, когда то сказанные Бисмарком, сам **Геккель**, этот «Бисмарк в Зоологии» — по выражению одного ученого, — смог бы всецело приложить и к самому себе.

И было лишь естественно и неизбежно, что подобно грубому наследию, оставленному некогда «железным канцлером», и «Геккелизм» не надолго пережил своего творца, оставив в памяти всех истинных искателей научной правды двойственное впечатление о **Геккеле**, так пламенно когда то выступавшем против всех гасителей научных истин, и так грубо и наивно защищавшем гнусные позиции прусаческого шовинизма, этого прямого и ближайшего пособника фашизма, — величайшего врага свободы жизни и науки.

Внутренне и внешнее оттеняя полное отличие от Дарвина встает перед глазами следующий бюст — **Альфреда Уоллеса**.

Сподвижник **Дарвина**, обоснователь дарвинизма, математик, инженер, географ-путешественник, сторонник Френологии и Парапсихологии **Уоллес** — характерный пример мыслителя на рубеже двух мросозерданий.

Это — не академист-ученый, это — гениальный диллетант и самоучка в смысле Шопенгауэра, свободный от профессиональной узости, академического штампа и шаблона.

И сама наружность **Уоллеса** как нельзя лучше отражает на себе его духовный облик. Это не лицо ученого авгура, заменившего «Системой» — жизнь, а истину — «идеологией», но человека, сохранившего к концу своей почти столетней жизни и на тысячах страницах своих книг живое чувство правды и горячее, отзывчивое сердце.

Проницательно-приветливо глядят на Вас сквозь непередаваемые резцом очки, глаза противника и друга **Дарвина**, глаза, столь близорукие по виду и столь зоркие духовно, так настойчиво пытавшиеся заглянуть в самые недра тайников Природы, в самые бездны человеческого горя и причины, порождающие их...

И дополняя этот прозорливо-кроткий взгляд, светящаяся изнутри улыбка, озаряющая все лицо, это почти что русское лицо, любовно так склонявшееся и над крылышками бабочек под сенью пальм тропического неба, и над безисходной нищетой Вест-Энда, в мгlistом Лондоне, под тенью каменных его громад.

Единственный социалист из всех великих зарубежных корифеев Биологии минувшего столетия, единственный нашедший в пору нарастающего шовинизма и вражды слова горячего приветия, словно закрепленные на каменных устах нашего бюста:

— «С самым сердечным пожеланием благоденствия и социального преуспевания русскому народу... я остаюсь его другом и братом...»

В замечательной плеяде выдающихся умов, сплотившихся вокруг учения **Дарвина** место особое приходится на долю **Гексли**, столь отличного от Дарвина по дарованиям, по характеру и выявлению его в трудах и жизни этого виднейшего его защитника.

Мы говорим: «в трудах и жизни», ибо более, чем автор капитальнейших трудов по биологии, нас здесь интересует **личность Гексли**, та живая индивидуальность человека и мыслителя, которая одна только и может быть отображаема во внешнем его облике.

Этот наружный облик величайшего адепта **Дарвина**.. так неудачно закрепленный в двух известнейших скульптурах Запада; в тщедушном бюсте Национальном Галлерее Лондона и лишь немногим лучше в статуе Британского музея.

В какой степени характерно-британский образ **Гексли** поддался таланту русского художника?

Квадратный лоб в оправе львиной гривы со сверлящим взглядом глубоко сидящих глаз. Массивное лицо с широкой челюстью и тонкой линией уверенного рта...

— «Мой клюв и когти я держу отточенными на готове!» — пишет **Гексли Дарвину**, по получении знаменитой книги, собираясь защищать ее, слова, могущие служить эпиграфом к нашему бюсту в целом.

А глаза, глубокие, словно направленные внутрь, не напоминают ли они другое изречение:

— «Есть люди, видящие очень много, а другие, видящие очень мало в той же самой вещи»...

пишет **Гексли** пятилетнему своему внуку, — мысль, столь элементарная и, к сожалению, столь новая для многих и куда более взрослых современников..

И далее, это движение головы вперед с ее духовно-внутренней динамикой:

— «Не будь я человеком — я хотел бы быть буксиром!» замечает **Гексли**, наблюдая за работами судов в нью-йоркской гавани.

И, наконец, эта ригористичность, прямота во взоре, столь созвучная завету величайшего адепта **Дарвина**:

— «Сидите, как ребенок малый, смиренно перед фактами, будьте готовы отказаться от любой предвзятой мысли, следуйте покорно за природой всюду и к каким бы безднам Вас не привела бы она, — иначе ничему Вы не научитесь!»....

— «Если Вы будете писать фон-Бэру, — пишет Дарвин своему апологету Гексли, — то скажите ему ради неба, что один его кивок по адресу нашей теории имел бы величайшее значение».

Общепризнанный глава биологов за время от Кювье до Дарвина, конгениальный этому последнему, фон-Бэр, так совершенно сочетавший данные рационалиста и эмпирика и так удачно сочетавший обстоятельность немецкого ума и непредвзятость, широту и глубину славянской мысли, Бэр с начала до конца остался чуждым для английского позитивизма.

Зорко и внимательно следя из прежней северной столицы за победоносным продвижением идеи Дарвина и признавая ее ценность, как пути и метода естествознания, Бэр — философ-эволюционист отнесся сдержанно к «Теории Естественного Подбора», выдвигая больше роль среды и жизненных условий.

Не легка была задача — воплотить скульптурно этот сложный тип ученого и трудность осложнялась скудостью портретных материалов.

Но, как и обычно, там, где целью скульптора не формирование муляжных форм безличного лица, а претворение духовных черт и теплоты живой души, — любовное и вдумчивое проникание к последней выполняет многое недостающее в портрете.

В данном случае задача облегчалась до известной степени использованием обширной автобиографии фон-Бэра, любопытнейшего документа, в содержании которого многоречивость старости и отблеск провинциализма сочетались с юной смелостью и широтой универсального ума.

И с этой двойственностью внутреннего облика фон-Бэра превосходно гармонирует его наружность в претворении ее Ватагиным: изрытое морщинами лицо провинциального учителя, уверенно-спокойный взгляд доподлинного мудреца.

Таким, немного старосветским свиду нам рисуется «великий Старец» Северной Пальмиры, как живой свидетель и строитель Биологии До-Дарвиновского периода, как «последний могиқан», успешно совмещавший энциклопедизм своего образования, с новаторством научной мысли, с жизненно-живым, а не формально-внешним отношением к науке.

И не потому ли, вопреки почти столетию, отделяющему нас от Бэра, так глубоко жизненны его заветы: гармонический союз и синтез долгой жизни и служения науке, плод великого труда и просветленной старости:

— «Есть лишь одно, что может быть опасным для науки, это — равнодушие и привнесение антинаучных элементов.»

«Критика — душа науки».

Наконец, как высший лозунг и апофеоз науки, выдвигание ее как

«Вечной, по своим источникам, неограниченной в пространстве и во времени, безмерной — по объему, беспредельной по своим задачам и недостижимой по своим целям.»

На предшествующих страницах мы пытались охарактеризовать семь бюстов, созданных Ватагиным, старались проэцировать психологические облики семи ученых на скульптурные их образы. Различные по умственному складу, по характеру и стилю дарования, по роли и значению их в истории культуры, упомянутые семь умов напрашивались первыми на закрепление их скульптором.

Легко предвидеть возражения: упреки в субъективности, односторонности подбора перечисленных имен. Но еще легче отвести эти упреки.

Опуская ряд других великих корифеев в области науки о живой природе, закрепленных мастерством Ватагина (Линнея и Бюффона, Сент-Иллера и Кювье, Эразма Дарвина, труды и) имена которых навсегда вошли в историю ее, а неизбежные их промахи давно забыты, тем уместнее коснуться некоторых других имен, более близких нашей эре, но и больше подлежащих беспощадной и суровой критике.

Достаточно напомнить о трагической условности прижизненных оценок множества имен, еще недавно выступавших в положении «властителей умов» и так безжалостно развенчанных, подобных **Вейсману** и **Гольтону**.

Действительно, в одной жестокой роковой ошибке неминуемо должны были столкнуться основатель «**Нео-Дарвинизма**» и так наз. «**Евгеники**», — в попытке увязать итоги Биологии и социальные проблемы.

И, понятно, почему. Подобно **Дарвину**, оба они, как и бесчисленные их преемники) явили полное непонимание элементарнейших основ научного социализма, нежелание и неспособность охватить значение Марксизма, как пути решения социального вопроса и реального, практического устройства общества.

В установлении решающей зависимости всей духовной, умственной культуры данного народа от его общественно-экономического строя заключалась, как известно, величайшее открытие историков-материалистов³, а в недооценке этой истины — грубейшая ошибка дарвинистов-социологов.

И было лишь естественно закончить, завершить ближайший ряд наших портретных бюстов осликами основателей научного социализма, **Энгельса** и **Маркса**, двух властителей умов, сердец и воли населения Страны Советов и миллионов тружеников зарубежных стран.

Давая сжатые характеристики ученых, беглые психологические абрисы отдельных лиц, скульптурно закреплённых мастерством **Ватагина**, мы руководствовались не одним только желанием дать базу для физиогномистического понимания отдельных образов, но и желание отметить специфическую трудность, неизменно возникавшую перед художником при выполнении этой портретной серии.

Мы разумею не совсем обычную в художественной практике манеру руководствоваться при подборе тем не требованием искусства, но запросами науки.

Не скульптурность данного лица, а место, занимавшееся в науке, независимо от степени пригодности для глаза и резца художника, — вот, что фактически определяло выборы сюжетов.

И легко понять, что этот исторический критерий доставлял порою много огорчений нашему художнику.

Самой наглядной и обидной иллюстрацией такого положения, т. е. применения резца к неблагодарному сюжету, оказалась скромная попытка закрепить скульптурно облик человека, некогда сыгравшего, хотя и косвенно, большую роль в создании **Дарвиновского Музея**.

Выдающийся зоолог и зоогеограф, основатель современной русской школы орнитологов, блестящий лектор, превосходный популяризатор дарвинизма, мастер слова, мысли и штриха, — профессор М.А. **Мензбир** проложил глубокий, яркий след в московском университете, воспитав десятки выдающихся ученых, тысячи учеников и почитателей.

Можно уверенно сказать, что на пороге настоящего столетия только немногие профессора могли соперничать с покойным **Мензбиром** по весу и влиянию в московском университете, не случайно вверившем ученому-зоологу ответственную роль помощника Ректора в первые годы революции.

И тем уместнее было стремление наше закрепить скульптурно образ этого большого, самобытного ученого и человека, убежденного адепта **Дарвина** в музее, посвященном его имени, а длительное персональное с **Мензбиром** Ватагина и автора (как бывших двух учеников Михаила Александровича) — сулило большую удачу выполнения работы, чем при оперировании с одним лишь фотоматериалом.

К сожалению, все эти предпосылки почти полностью разбились о заведомую нескульптурность выразительного облика ученого.

³ Стоит лишь напомнить гениальное по остроте и сжатости суждение **Энгельса** о **Гете**:

— «Но и **Гете** не был в состоянии пребороть немецкую нищету общественных условий окружающей среды: наоборот, она, эта среда его преборол, и эта победа нищеты над величайшим из поэтов есть лучшее доказательство, что „изнутри“ ее и вообще нельзя преодолеть.»

Характерная голова, с зачесанным назад хохлом смоляно-черных, гладких, несседеющих волос, уверенный, порою вдохновенный взгляд сурового и смуглого лица, упорно-строго обращенные на аудиторию глаза, весь облик **Мензбира** в такой же степени просился в краски живописца, как противился резцу ваятеля.

Немудрено, что вопреки стараниям **Ватагина**, итог работы (оцененный, правда, хорошо семьей ученого), не в силах передать всю самобытность и суровость обаяния этой большой и властной, волевой натуры.

Лишь немногим лучше удалась попытка закрепления в скульптуре облика виднейшего ученика **Мензбира**, академика Петра Петровича **Сушкина**, сыгравшего решающую роль в истории основания Дарвиновского музея.

Замечательный многообразием своих научных интересов, орнитолог и палеонтолог, энтомолог и сравнительный анатом, полевой натуралист исследователь, Алтая и Саян, Урала и Тарбагатая, **Сушкин** за суровым видом академика- профессора сумел остаться до конца тем же доступным и простым, открытым и отзывчивым, каким он вспоминается доселе автору в исходе прошлого столетия, при снаряжении его, ученика VII-го класса Средней Школы в первую научную поездку по Сибири.

Не задерживаясь ближе на скульптурном бюсте К.А. **Тимирязева**, блестящего ученого и представителя «воинствующего Дарвинизма», здесь нельзя не подчеркнуть одной помехи, часто затруднявшей, а порой и вовсе исключавшей всякую возможность отразить в скульптуре облики не малого числа виднейших наших деятелей и новаторов науки.

Мы имеем здесь ввиду разительную скудость иконографического материала и не только от ученых «дофотографической» поры (как напр. талантливого основателя российской советской Биологии, — И.В. **Мичурину**).

Войдя в историю ее уже в годах преклонных и увековеченный в бесчисленных портретах со своей традиционной шляпой и полурабочем пиджаке **Мичурин** также более просился в живопись, и только во внимание к этому установившемуся образу **Ватагин** попытался закрепить его для нашего музея с риском привнести в свою работу элемент столь чуждого ему натурализма.

Несравненно более удачным следует признать второй вариант той же тематики: **Мичурин** в пору главного расцвета своих сил, своего творчества, но в пору, менее известную для нынешнего поколения.

Используя обильные фотографические материалы и внося в работу свой скульптурный лаконизм, с опущением ненужных натуралистических подробностей, **Ватагин** создал вещь гораздо большей выразительности, вопреки тому, что для широких масс **этот Мичурин** в молодых годах гораздо менее известен и рискует быть не сразу узнаваемым.

Минувя не особенно удачный бюст главы и лидера советских дарвинистов, академика Т.Д. **Лысенко**, созданный лишь на основе фотоматериалов, здесь нельзя не подчеркнуть одной помехи, часто затруднявшей, а порой и вовсе исключавшей всякую возможность отразить в скульптуре облики не малого числа виднейших наших деятелей и новаторов науки.

Мы имеем здесь ввиду разительную скудость иконографического материала и не только от ученых «дофотографической» поры (как напр. талантливого основателя российской экологии, — К.Ф. **Рулье**), но и таких сравнительно недавно живших, как Владимир **Ковалевский**, основатель эволюционной Палеонтологии, так высоко ценимым **Дарвиным** и признанный за рубежом крупнейшим реформатором этой науки со времен ее создателя в лице великого **Кювье**.

Как это, так и ряд причин экономического свойства, вынудили отказаться временно от благодарнейшей задачи продолжения работы над скульптурным закреплением плеяды русских замечательных ученых-дарвинистов, и с тем большим правом, что при широчайшей их известности они найдут, а частью уж нашли свое художественное воплощение в пантеоне деятелей русской науки и культуры.

Сказанное выше о несовершенствах иконографического материала в отношении ученых, живших до времен дагерротипов, вынуждало прибегать порой к приемам, несколько условным и сомнительным.

Это последнее особенно сказалось при намерении создать скульптуру, представляющую провозвестника учения эволюции, — **Ламарка**, в окружении дочерей его: скульптурно-благодарную и полу-символическую группу, не смотря хорошо известное использование сходной темы (в памятнике **Мильтону**), но преисполненную в случае **Ламарка** большей исторической правдивости, большего пафоса и драматизма.

Сложность компановки и необходимость подойти реалистически к трактовке бытовых аксессуаров, именно костюмов, делали необходимым привлечение натурщиков для позировки.

При отсутствии профессиональных позировщиков и в интересах экономии и времени, и средств, обязанность «живой природы» взяли на себя сотрудники Музея: портретист-художник М.Д. Езучевский в роли старого Ламарка и научная сотрудница Н.Н. Ладыгина-Котс, — на положении двух дочерей Ламарка — Розалии и Корнелии.

Столь же легко, но и не менее условно решена была проблема относительно одежды, взятием на прокат из театральной Костюмерной одеяний двух героев Грибоедовской комедии: костюмов Чацкого и Софьи.

Протекло немного дней и в скромном помещении подвала Дарвиновского музея уже возвышалась выразительная группа: скованного слепотой «Прометея» и его двух утешающих «Океанид»

Ламарк — слепой, оставленный и позабытый, но упорно продолжающий работать. Чутко и уверенно, со свойственной слепому сенситивностью, проводит он по очертаниям изгибов раковины старческими пальцами, пришедшими на смену навсегда угасших глаз.

Незримо, ощупью прослеживает он извивы сложной и причудливой структуры и диктует младшей своей дочери, Розалии, сидящей у него в ногах и заменявшей руки и глаза отца: прообраз точно регистрирующей эмпирической науки, преданно-покорно приносящей к красотах мира, к тайникам природы в целях внешнего, ближайшего их понимания.

Иной рисуется нам образ старшей дочери — Корнелии.

Любовно-ласково покоится одна ее рука, положенная на плечо отца, уверенно и твердо опирается другая об изогнутую ручку кресла.

Обе они, эти руки, одна — заботливо и бережно, другая — властно и уверенно, как будто ограждают старого ученого, а вместе с ним и устремленную к нему фигуру младшей его дочери, от промахов одной лишь эмпирической, слепой науки. Стройная, высокая, со взглядом, обращенным вдаль и вверх, фигура старшей дочери словно зовет последовать за этим взором в горние вершины высших синтезов и обобщений.

И, смотря на эти столь различные два облика обеих дочерей **Ламарка**, вспоминая историческую реплику, когда то вложенную в вещи уста Корнелии, невольно хочется эти слова ее, две мысли, вложенные в них, связать с идейным обликом и позой каждой из сестер:

— «Потомство будет удивляться Вам!» — восторженно-любовно шепчет младшая сестра.

— «Оно отомстит за вас, мой отец!» — гордо и гневно восклицает старшая.

От непризнанного в свое время автора *Philosophie Zoologique* нашедшего у нас в ее ценнейшей позитивной части запоздалое признание, к талантливейшему ламаркисту и бывшему подлинному другу-почитателю Страны Советов, нашей Родины, которой он мечтал отдать остаток своей творчески-богатой жизни.

Пауль Каммерер, — как подлинный «любимец муз», талантливый ученый, музыкант, философ, литератор и — что самое неоченимое — большой, глубокий человек, боролся горячо и страстно за достоинство науки и культуры и, не завершив борьбы, трагически ушел из жизни, так богато одаренный ею, так богато одаренной им...

Заканчивая беглый очерк деятельности **Ватагина**, как портретиста-скульптора при **Дарвиновском Музее**, было бы несправедливо не отметить трех особенностей его творчества, отчасти обусловленных и персональными чертами нашего художника.

Так всего прежде — необычный темп его работ.

Достаточно здесь привести на справку сроки выполнения некоторых бюстов.

Первая монументальная работа в этой области — бюст **Дарвина**, бесспорно лучший из имеющихся вообще в Европе и Америке (как это явствует из приведенных для сравнения бюстов Национальной Галереи в Лондоне..), была закончена **Ватагиным** в *четыре* утра, бюст, еще более монументальный — **Гете**, — в *шесть* сеансов.

Признавая, что такая быстрота работы в области искусства — лишь условное достоинство и памятью медленные темпы творчества многих великих мастеров, мы, все же, в быстроте, уверенности композиции и меткости улавливания портретного, как и психологического сходства, склонны видеть исключительное мастерство **Ватагина**, свидетельство не только совершенной его техники, но всего прежде, дар художественной интуиции, умения быстрого вживания, «вчувствования» в психику лица, в стоящую за ней живую индивидуальность.

Говоря о первом выступлении **Ватагина**, как портретиста, мы отметили уже особенность его резца, как обобщающего инструмента, приращенное интуитивное умение отбрасывать все привходящее, наносное, случайное и концентрировать внимание только на главном, основном, решающем, типичном, сочетая только эти элементы в целостном и монолитном образе.

Эта способность абстрагировать скульптурно — фильтровать (вернее: дистиллировать!) черты и формы, выявлять их «тон дающие» психические доминанты — в высшей мере свойственна **Ватагину**, как чуткому психологу.

Уверенность и быстрота этого творческого претворения реальных образов есть безусловное достоинство работы, независимо от привходящего вопроса, в какой мере схваченные в несколько сеансов образы могли бы выиграть от длительной позднейшей обработки, от дальнейшего «обтачивания» и уточнения их.

И в самом деле. В той конкретной обстановке, при котором протекала деятельность нашего художника в музее (почти полное отсутствие живой природы и базирование на одних гравюрах, или фотоснимках..), длительная обработка данного сюжета не содействовала бы улучшению работы.

Быстро и предельно взяв от фотографии или гравюры все возможное, художник наш обычно при чрезмерно долгой обработке бюста лишь засушивал скульптуру и утрачивал первоначальную, присущую ей свежесть, непосредственность трактовки, легкость, безыскусственность фактуры, живость, смелость, остроту мазка.

И все же оказанное только что о потускнении работ **Ватагина** при затяжной ее отделке, не является присущим всем его работам, в тех немногих случаях, когда исходным материалом для скульптур **Ватагина** являлись не продукция фотографов, и не гравюры, а живые лица — отрицательные свойства длительной работы совершенно отпадали. Не теряя основного стиля своего подхода (опускания всего идейно и скульптурно неоправданного!), **Ватагин** в каждой новой позировке (правда, не «Серовского» масштаба!) находил все новые тона и полутона и старательно слагал их во все новые, более сложные аккорды той загадочной симфонии, которой имя — «человеческая личность».

Наряду с этой уверенностью, быстротой работы и отчасти с нею связанной, стоит другое свойство нашего художника; его предельная неприхотливость и непритязательность, готовность и умение творить в любых условиях, способность применяться к самой скромной обстановке.

В полное отличие от многих корифеев в области искусства, творчество которых связано с роскошно оборудованным ателье, с досугом и комфортом, — Муза нашего **Ватагина** — непритязательная Муза пролетарского художника, достаточно уверенная в своих силах, чтобы проявить себя в простейшей обстановке, обойтись элементарнейшими средствами.

И пусть не скажут нам, что это восхваление непритязательности музы нашего художника есть «восхваление скудости и нищеты»!

Не будем забывать, что подлинное мастерство и подлинная преданность искусству (и в науке!) узнается всего проще и вернее не на фоне изобилия и роскоши, но в пору испытания и кризиса. И в этом смысле с умилением вспоминается, как просто обставлялись с внешней стороны работы нашего художника в первые трудные годы после Революции, и как легко и незаметно преодолевались им эти бытовые внешние технические неполадки и несовершенства.

Показательной и до известной степени суммарной иллюстрацией всех этих свойств Ватагинского творчества может служить самая крупная его работа в **Дарвиновском Музее**:

Статуя **Дарвина**, задуманная в дополнение к бюсту, сделанному раньше.

Прилагаемые фотоснимки, делавшиеся по мере продвижения работы, поясняют хорошо главнейшие ее этапы, а проставленные даты — темпы продвижения и время окончания скульптуры.

Первый сеанс 30.XII.1926.	Каркас для будущей фигуры: ящик, бочка, два ведра, десяток кирпичей и деревянных брусьев.
Второй сеанс 1.I.1927.	Каркас обложен глиной, прикрывающей всю неприглядность «обывательской» подосновы. Облик Чарльза Дарвина уже намечен, хотя сильно смахивает на Толстого (родственного, как известно, Дарвину через... Владимира Мономаха!)
Третий сеанс 4.I.1927.	Дальнейшая работа в глине в сторону искоренения «Толстовства».
Четвертый и пятый сеансы 10-11/I.1927.	Исчезновение Толстого, выявление Дарвина
Шестой и седьмой сеансы 17-18/I.1927.	Работа над самой фигурой и одеждой. Позирование директора Музея в роли манекена для плаща (для облегчения скульптурной передачи складок)
Восьмой и девятый сеансы 23-26/I.1927.	Окончательная отделка статуи.

На исполнение монументальной статуи потребовалось, таким образом, немногим более **недели** (девяти дней), при длительности каждого сеанса около 5-6 часов.

Только немногим меньше времени потребовала формовка глиняной скульптуры, давним, преданным и опытным сотрудником музея, Алексеем Павловичем **Свириным** и установка статуи на месте.

А спустя немного времени, весной того же года (1927) труд **Ватагина** смог получить оценку от лица, бесспорно наиболее призванного в этом деле: приехавшего для участия в Конгрессе физиков профессора Эдинбургского Университета — *Чарльза Дарвина*, внука знаменитого ученого.

Приложенная фотография, последняя из снимков данной серии, рисует нам приехавшего из отчизны **Дарвина** живого Чарльза **Дарвина** на фоне гипсового Чарльза **Дарвина** при посещении **Дарвиновского Музея**.

От скульптора **Ватагина** мы перейдем к **Ватагину**, как живописцу, автору громадного количества картин, рисунков и таблиц для **Дарвиновского Музея**.

Именно с рисунков, с живописи началось участие **Ватагина** в работах нашего Музея сорок лет тому назад, когда размеры помещения и средств не позволяли думать о скульптурах.

Более того. Учитывая, что музеем нашим было приобретено в разное время множество работ **Ватагина**, им выполненные еще в студенческие годы (1902), в том числе оригиналы (масло) тридцати зоогеографических таблиц известного мензбирова Атласа), можно сказать, что живописные работы нашего художника, представлены у нас с почти предельной полнотой за время целого полвека.

И, однако, вот что замечательно.

Охватывая это полувековое творчество **Ватагина**, нельзя не поразиться любопытным фактом, что полувековой опыт нашего художника ни мало не затронул сущности Ватагинского дарования: Верное свидетельство врожденного таланта, эта необычная художественная стабильность обуславливает то, что лучшие по мастерству работы падают на самые различные периоды деятельности **Ватагина**, не исключая таковые самых ранних лет.

Достаточно взглянуть на самые первые его работы для профессора М.А. **Мензбира** (Сокола, 1903) и большинство оригиналов для Зоогеографического Атласа (1902-1905), на изображения фазанов (1921-23), чтобы констатировать их замечательное мастерство, неуступающее таковому современному **Ватагина**.

Эта стабильность дарования, или, точнее говоря «письма» **Ватагина** делает то, что говоришь об «эволюции» его карандаша и кисти можно лишь весьма условно, несравненно меньше, чем о совершенствовании его резца и лапки; живописец-график оказался менее подвластным времени, чем скульптор.

Этот любопытный факт нетрудно объяснить, учитывая разные условия работ **Ватагина** в этих различных двух разделах его творчества.

При непрерывном привлечении его к работам прикладного свойства, рисованию таблиц школьного типа, иллюстрации учебников и книг, работы эти не могли не отразиться на карандаше и кисти нашего художника, гораздо более, чем на его скульптурах.

И в итоге: сохранение большей инициативы в области последней, большая зависимость и связанность по линии рисунка, или живописи, целиком почти поставленных на службу и потребности науки.

Не случайно именно в скульптуре (правда, большей частью камерного типа) наш художник выполнил не мало замечательных работ по личной инициативе, между тем как подавляющее большинство картин было написано по предложению со стороны и на «чужие темы», всего чаще вовсе не созвучные личным симпатиям или влечениям **Ватагина**.

Эта различная зависимость художника и его творчества от пут академической науки подтвердилась и на полувековой его работе в **Дарвиновском Музее**.

В самом деле. При создании музейной серии портретных бюстов по заданию и материалам пишущего эти строки, скульптор вряд ли чувствовал себя особо связанным в трактовке тех или иных сюжетов и всецело мог руководиться собственным художественным тактом в направлении то более свободного подхода, при тематике монументального характера, то более сухой реалистической трактовке при портретах камерного типа.

Равным образом и в анималистических работах инициатива в выборе фактуры, или стиля, оставалась за художником и только при «реконструировании» фигур людей Палеолита, творчеству художника порой бывало тесно от необходимости придерживаться директив (по неизбежности довольно шатких и условных!) антропологической науки.

Но не то в работах живописного характера, как это ясно из последующих перечней главнейших зарисовок и таблиц, или картин **Ватагина**, им созданных за долгие полвека.

В этом перечне рисунков и картин **Ватагина** мы ограничимся лишь самой общей их характеристикой и более со стороны научной, чем художественной их ценности. Последнее тем более уместно, что значительная часть этих работ, как прикладного и учебного характера, отчасти выпадает за пределы собственно художественной критики.

При этом в целях оттенения размаха деятельности до и после Революции, мы упомянем вкратце также о Ватагинских работах предидущего десятилетия, т.е. за время с осени 1907 г. до Великого Октября.

Но наперед полезно будет указать на ряд особенностей этой работы в целом.

Первое, что нам приходится отметить — это беспримерное разнообразие тематик, формы, содержания и техники.

Картины и таблицы маслом, или акварелью, на холсте, бумаге и фанере. Реконструкции внешнего облика людей Палеолита, ископаемых животных, филогенетические схемы, персональные портреты человека и животных, темы зоо-психо — и зоогеографические (люди, звери, птицы, насекомые, то порознь, то связанные в группы и объединенные ландшафтом) самые ландшафты, частью по этюдам, сделанным под разными широтами, от Барренцева моря и Амура до Италии, Египта, Индии, Кавказа и Туркменистана.

Обращаясь к технике, фактуре, стилю выполнения приходится напомнить тот давно известный факт, что в живописных и графических своих работах наш художник выступает всего более, как скульптор: линии

и формы, их соотношения (а не цвета), игра контуров, светотени (а не красок) придают Ватагинским картинам главную их прелесть.

Очень доказательно, что в 1907 году мысль об использовании художественных экспонатов для Биологических музеев представлялась абсолютно новой: в первый раз, быть может, вообще в музейной практике осуществляться начал необычный свиду, а на деле лишь искусственно разъединенный синтез полноценного искусства с полновесной наукой.

В положении первых «ласточек» Ватагинского творчества в нашем музее были давние Ватагинские «пассии»: рисунки обезьян. Скромная серия полуэскизных акварелей на бумаге, выполненных по наброскам, сделанным художником с натуры при его объездах зоопарков западной Европы.

Небольшие по величине, эти рисунки мыслились, как дополнительные иллюстрации отдела, посвященного проблеме Антропогенеза, — первая попытка оживить обычную научную аргументацию — художественным: выразительной каскадой красочных звериных образов.

Различные по степени удачности и завершенности, эти рисунки хорошо показывают, нам уже в ту пору, сорок с лишним лет тому назад, вполне наметились все главные особенности дарования **Ватагина**: и мастерство фиксации неуловимых мимолетнейших движений, и психологизм в понимании животной мимики, и обобщенность, скупость линий и скульптурность стиля и фактуры выполнения.

Глядя на Ватагинский эскиз фигура вертикально ковыляющего Оранга, кажется, что перед нами деревянная скульптура: так скульптурно, стереометрично вычерчены угловатые контуры и «лепные» формы этого изображения, словно вырубленные стамезкой, а не нанесенные карандашом и кистью.

Выполнение «обезьяньих серии» давало полную возможность нашему художнику всецело опираться на свои этюды. Но уже в ближайшей серии работ искусство угрожало столкновением с наукой.

Основная и руководящая идея этой темы — дать попарные сопоставления близко-родственных животных, при изображении их в строгом профиле (обычно принятом в антропологии) для выяснения характерных отличий внешнего их облика на фоне обобщающих их свойств; подметить, закрепить особенности «Хабитуса», тех неуловимых для словесных описаний черт, которые гораздо более определяют облики живых существ, чем самые тонкие диагнозы.

Более, чем где либо, успех работ определялся не одной лишь передачей линий, или форм животных, но и отражением психических, эмоциональных свойств, столь же характерных для каждого животного, как и телесный его облик. И, просматривая двадцать скомпонованных попарно профилей животных, остро и рельефно обрисованных **Ватагиным**, невольно убеждаешься в глубокой истине, когда то высказанной основателем научной Систематики — **Линнеем**, утверждавшим, что «не признаки определяют Вид, но „Вид“ определяет признаки»... Действительно, не он ли, этот общий «хабитус» определяет степень близости и расхождения таких существ, как обе формы существующих слонов, две основные формы носорогов и природу родственных соотношений двух столь разных свиду, но созвучных по архитектонике и стилю своего строения, как африканский Гну и лабрадорский Овцебык: аборигенов раскаленной степи и окутанных снегами скал...

Указанную серию позднее удалось расширить близко родственной тематикой: изображением ряда сцен по биологии животных и приспособления различных форм к тождественным условиям. Пестрой, выразительной чредой проходят на таблицах самые причудливые обитатели различных сред — бобры, тюлени, выдры, сивучи, пингвины, чистики, летучие собаки, рыбы и амфибии...

Различные по технике, варьируя от более отделанных, сухих до более свободных по манере выполнения, эти таблицы лишней раз показывают нам уже знакомый карандаш-резец и кисть-стамезку нашего художника, но вместе с тем и его дар вживаться, вчувствоваться в формы, линии звериных образов в психологизм каждого движения и поворота, каждого изгиба, очертания их тел.

На очереди — третий тип работ **Ватагина**: по Палеонтологии.

Именно в этой области Ватагинская сила графики удачно компенсировала слабость красок.

Дело шло о «реконструкции» внешнего вида ископаемых животных, всего прежде — вымерших рептилий и млекопитающих.

Просматривая эту серию таблиц, мы снова видим, как живая выразительность фигур построена, на смелости штриха и светотени. То тепло и мягко, то, напротив, жестко, сухо, но всегда суммарно-обобщенно выступают перед нами сказочные линии и формы ископаемых чудовищ.

Не касаясь собственно научной ценности таких работ (всегда условной, даже при наличии достаточного материала и его умелого использования) и признавая, что правдивость этих реконструкций всего более зависит от **научной** проработки темы (в данном случае лежавшей на обязанности автора..), приходится сказать, что самая правдивость эта в широчайшей степени зависит все же от художника.

Здесь, как и всюду, где соприкасается наука и искусство, подтвердилось эмпирическое правило:

Природа в некоторых своих созданиях может для «невидящего глаза» оказаться некрасивой, но она всегда **значительна. Вот почему бездарное и незначительное свиду в выполнении художником, не может быть правдивым с точки зрения науки.**

В этом смысле гармонично-стройные, ответственно-значительные линии и формы разбираемых реконструкций делают эти работы более реалистичными, чем подавляющее большинство аналогичных по тематике произведений зарубежных авторов.

С двух точек зрения рисунки разбираемой серии заслуживают нашего внимания.

Так, всего прежде, в отношении умения оперировать с большими формами, умения художника «лепить», слагать, компоновать массивы тел, пронизывая их моментом динамизма даже в состоянии покоя.

Эта скрытая динамика особенно заметна на фигурах колоссальных ископаемых млекопитающих третичной эры: мегатериев, Титанотериев, Уинтатериев и прочих обладателей мудреных наименований.

Вряд ли нужно говорить, что эта легкость компоновки грузных тел есть только частный случай основного дарования **Ватагина**, как скульптора, при том ваятеля монументальных образов.

И столь же мало неожиданно для нас другое свойство нашего художника, особенно наглядно выступающее при изображении животных групп: изящность композиции, тонкий, неизменный эстетизм в сочетании контуров тел, пересечений линий, размещения фигур изображаемых животных.

Повторяя сказанное выше о резце **Ватагина**, мы утверждаем, что и карандаш его не знает неизящных линий: должное, удачное расположение фигур слагается обычно у него интуитивно, сразу, без особых поисков, или разбегов.

Стоит лишь взглянуть, выхватывая наугад любой из групповых рисунков, на сгрудившихся двух Трицератопсов, на размещенных парами Траходонов или на Игуанодонтов, чтобы убедиться, в органической гармонии взаимного их положения! Ни одной претящей линии, черты случайной, безответственной, ненужной, а тем самым понижающей скупую гармоничность целого!

Попробуйте переместить, расположить иначе основные «персонажи» вышеупомянутых рисунков! Кажется, что разместить их лучше, гармоничнее, «уютнее», созвучнее не удалось бы самому **Ватагину**..

Эта удачность композиций интересна потому еще, что речь идет не о свободно избираемых сюжетах, взятых по желанию самого художника, но о **научных** темах, продиктованных всецело интересами науки, Зоологии, а не Искусства.

И, однако, несмотря на возникавшие порою затруднения в сочетании научной и художественной правды, примирение обеих выявляется **Ватагиным** со свойственным ему чутьем и тактом, то умелым поворотом тел изображаемых животных, то едва заметным выдвиганием характерных деталей, в меру заостренных, в меру затушованных.

Снова и снова убеждаешься в исконном мастерстве **Ватагина** и одаренности его не только чувством формы, но и чувством более элементарным свиду, но отсутствие которого разбило не одно художественное дарование и без которого не мыслимо какое бы то ни было искусство — чувством **меры**.

Перечисленные до сих пор работы нашего художника, охватывая самых разных представителей животных, без труда позволили подметить наиболее излюбленные им создания.

Таковыми, кроме обезьян, оказывались самые монументальные из нынешних животных, именно **Слоны**. И было лишь естественно использовать эту симпатию художника к этим скульптурно благодарным великанам, для отображения их в Музее.

«Эволюция Слонов», — этих, быть может лучших после лошади, «защитников» идеи эволюции а естественности, — в десяти таблицах, может быть рассмотрена, как первая по времени попытка иллюстрировать более полно главных ископаемых предтечей, или родичей этих причудливых гигантов. В смелых обобщенных линиях, эскизно-схематично как оно единственно и допустимо в отношении существ, которых истинная внешность навсегда останется проблематичной..) выступают перед нами силуэты вымерших слонов и предварявших во времени слоновобразных форм.

Формально устаревший в некоторых своих звеньях, этот ряд таблиц является по выполнению одним из лучших вообще в науке, как по выразительности линий и движений, так и с точки зрения анатомической: достаточно напомнить специфически-слоновье положение предплечного сустава, превосходно переданное на рисунках нашего художника, подметившего эту тонкую деталь, задолго до «открытия» ее в работах венского ученого **О. Абеля**

Если к приведенному доселе перечню работ **Ватагиным** добавить несколько рисунков, посвященных эволюции обыкновенно лошади (животного определенно **нелюбимого Ватагиным..**) то мы исчерпали бы все работы нашего художника за первое десятилетие его сотрудничества при музее.

Вместе взятые, эти работы — около полусотни с небольшим таблиц и акварельных зарисовок, оказались только скромными предтечами кипучей деятельности **Ватагина**, развернутой им, как и прочим коллективом **Дарвиновского Музея**, в первые же годы после Пролетарской Революции.

С увлечением отдавшись с осени 1917 года и в последующие два года роли скульптора, **Ватагин** только летом 1919-го года временно вернулся к живописи и рисунку, в форме, правда, мало для него характерной.

Именно в эту пору к **Дарвиновскому Музею** перешли обширные собрания насекомых от бывшего их владельца, крупного коллекционера **А.С. Хомякова**. Очевидная неблагодарность демонстрировать музейным зрителям (порой группам до 50 человек..) миниатюрных насекомых навала на мысль об изготовлении с натуры увеличенных изображений самых замечательных примеров защитной окраски и других явлений общей биологии для пояснения самих зоологических объектов.

Изготовленная по прошествии немногих месяцев полсотня акварелей крупного формата (частью при содействии жены **Ватагина**, талантливой художницы **А.Н. Ржевской**) остается и доселе уникальной в этой области, не говоря уже о скучных и бездарных, но аналогичных по тематике, таблицах, издававшихся повторно за границей.

И, однако, ценная со стороны музейной, эта серия таблиц сюжетно и технически была чужда Ватагинскому дарованию.

Тем призваннее оказался наш художник к выполнению другой тематики: увековечения в красках группы попугаев, содержащихся в ту пору в **Дарвиновском Музее** для научных целей: изучения способностей у птиц распознавать цвета.

По истечении немногих месяцев, контрастно-яркие, скульптурные, как будто созданные для карандаша-резца **Ватагина**, эти горластые и беспокойные создания были зафиксированы в ярких красках на больших картонах.

Можно с полной уверенностью утверждать, что в первый раз и только в этой серии портретных зарисовок нескольких десятков попугаев, мастерская передача формы сочеталась у **Ватагина** с ярчайшей, совершенной передачей красок.

Огненно-пылающая и звенящая мазками киновари, кобальта, смарагда, пестрым цветником глядит сейчас со стен музея эта некогда живая гамма экзотических цветов, напоминая пишущему эти строки о далекой, героической, не забываемой поре, о ныне уже давно несуществующей семейке милых крикунов, когда то разделявших вместе с их хозяевами скудное питание кукурузой, в мерзлых стенах **Дарвиновского Музея**.

И, однако, не успела вся эта болтливая, эмоциональная ватага «Лорочек», «Жакушек», или просто «Попочек» увековечиться в цветных портретах, писанных **Ватагиным**, как главное его внимание пришлось перевести в другую область, столь же близкую его призванию.

«**Мир инстингов у Животных**» — такова тематика, задуманная для Отдела Зоопсихологии **Дарвиновского Музея**, основательницей этого раздела, — Н.Н. **Ладыгиной-Котс**.

Работе этой в высшей степени содействовало о ту пору приглашение пишущего эти строки к управлению московским Зоосадом. Четырехлетнее заведование им (1919-1923) крайне помогло изготовлению **Ватагиным** необходимых для него этюдов в свою очередь положенных в основу большей части разбираемых картин.

При очевидной невозможности — за недостатком места — дать исчерпывающий список, а тем более характеристики всех относящихся сюда картин, мы ограничимся лишь общим абрисом характера всей серии и иллюстрацией немногими примерами.

Область инстингов у животных, инстинктивная их деятельность в отношении заботы о потомстве, материнства, брачных игр, добывания корма, укрывания от врагов, борьбы за жизнь, выслеживания добычи, гнездования, детских игр, плясок, стадных и общественных инстингов, выражаясь коротко: **Инстингов Жизни и Инстингов Смерти**, — такова бездонная по широте проблема, претворить которую в художественных образах взял на себя **Ватагин** по конкретным темам, разработанным инициатором всей этой серии, — Н.Н. **Ладыгиной-Котс**.

О степени оригинальности этих работ можно судить по нижеследующим, выхваченным наугад, отдельным образцам из этой серии, написанной **Ватагиным** за время пары лет в количестве полсотни с лишним масляных картин.

— «Ночные пляски» замечательных американских голенастых птиц (болотных кур) среди облитых лунным светом камышей.

«Общественные клубы», танцевальные площадки, возводимые беседковыми птицами Новой Гвинеи, украшающими их цветами и сменяющими их по мере увядания свежими.

«Пленение самки Птицы-Носорога» в гнездовом дупле ее самцом, питающим свою подругу сквозь оставшееся узкое отверстие дупла.

«Общественные Ясли», или «Детские площадки» у Пингвинов, вынужденных совершать от них до побережья длительные переходы для ношения корма для своих птенцов.

«Колония гнездящихся Фламинго», розовыми пятнами усевающих лагуну, красным полымем взмывающих к лазури неба.

— «Детство Бегемота», маленький гиппопотам, доверчиво уютно оседлавший свою грузную мамашу.

«Школа для Турят» — Турица-мать за приучением своих козлят к прыжкам в родных горах.

— «Зубная Щетка, Зубочистка» Крокодила: шпорцевые Чибисы и Бегунки, освобождающие крокодилью пасть от паразитов и остатков пищи.

— «Коллективная Рыбалка»: Пеликаны и Бакланы на совместной рыбной ловле на низовье Каспия.

— «Пиршество в пустыни»: странствующие санитары-грифы, вороны и марабу за дележом добычи, падали в песках пустыни.

«Разделение труда» у Луговых волков, одних на положении «гонщиков» добычи, а других, лишь выжидающих ее в засаде.

«Коллективная Защита от врагов»: Карре полярных овцебыков, защищающихся от волчьей стаи.

«Погребальница Гуанако» — Скрытые долины патагонских рек, места последнего убежища предчувствующих смерть больных и старых диких лам.

«Трагедия в пустыни»: Умиравший от старости или ранений лев и выжидающие его смерти грифы.

Приведенные здесь образцы картин, при всем несовершенстве репродукций и при лаконичности их пояснений, могут, все же дать понятие о содержании всей серии, охватывающей более полсотни тем, объединенных общей целью — дать наглядную и красочную иллюстрацию явлениям инстинктивной жизни у животных.

И, однако, не смотря на четкость темы и объединяющей ее идеи, самое разнообразие сюжетов и отчасти формы выполнения (то бумага, то фанера) уменьшали ценность этой серии и затрудняли расчленение ее на соответствующие отделы и логическое их соподчинение.

Недостатки эти навели на мысль **концентрировать теснее** близкие сюжеты, развернуть, детализировать отдельно избранные темы в виде целых однородных комплексов картин, обычно в виде «триптихов», дающих большую возможность выявить динамику явления, отразить отдельные, ступени, стадии единого процесса.

В направлении такой имени цели разработан был ряд триптихов на темы:

«Социальные повадки Обезьян», — «Общественная жизнь (Биоценозы) у животных», — «Коллективное строительство у бобров», — «Пролеты Журавлей» (Отлет-Пролет-Прилет)

Означенная серия потребовала много месяцев работы и сюжетно, тематически нерезко отделима от другой, аналогичной серии с большим уклоном в область биологии и ближе связанной с проблемами «Борьбы за жизнь» и другими кардинальными аргументациями Дарвинизма.

Разработанную также в виде «триптихов», эту главу мы также попытались провести на ряде тем, как например:

«Жизнь Волков», — «Единоборство у Оленей», — «Турниры полорогих», — «Хищники и добыча», — «Диморфизм у млекопитающих», — «Географические формы Тигров», — «Расы леопардов» — «Роль Среды в образовании локальных подвидов Пумы».

Но и этот тип, эта система комплексной компановки тем явилась только переходом к еще более концентрированному приему экспозиции, направленной к еще большей внутренней и внешней их увязке, к большей идейной доходчивости экспонатов.

Основным принципом этого усовершенствованного показа живописных экспонатов было взято следующее положение:

Данная тема разрабатывается, как «цикл» нескольких картин (не более двух триптихов для каждой группы) и с таким расчетом, чтобы вместе взятые картины каждой группы представляли из себя **единый, замкнутый идейный комплекс**, четко сформулированный и тем самым явственно воспринимаемый как целостный, единый аргумент.

То обстоятельство, что в каждом цикле все картины представляет родственный сюжет, порой даже те самые объекты лишь в различных ситуациях, или аспектах, эта **повторяемость** руководящего объекта и показ его в различных положениях, невольно переводит взгляд от единичного предмета к обобщающей его идеи. Ослабляется внимание к единичной **вещи**, выдвигается идея, отношение, обобщение, «множественное в едином».

Музеологические достоинства этого метода приводят к одному техническому преимуществу, еще недавно бывшему предметом яростных раздоров у музейцев, к злополучному вопросу обэтикетаже.

В самом деле. Концентрация внимания зрителя на **связи** демонстрируемых объектов, выдвигание на первый план **идеи**, а не **вещи**, помогает нам свести до минимуму «объяснительный этикетаж», фактически довольно бесполезный, ибо **полностью** обычно посетителями **не** читаемый и помещаемый лишь для «очистки совести» Администрации Музея.

Такова была идея. Предстояло провести ее на практике.

Это последнее возможно, разумеется, лишь при условии, что вся экспонатура создается заново, на месте и согласно наперед продуманному плану, и что самая тематика данного «цикла» будет по возможности проста и полностью доступна для конкретного отображения художником, а следовательно, и для музейных зрителей.

Возьмем примеры.

Каждому зоологу известно множество тематик, допускающих такое динамическое развертывание сюжетов помощью картин преемственного содержания: достаточно напомнить циклы размножения паразитов, циклов Палеонтологии и эволюционных серий.

И, однако, поучительные на страницах книги, в аудитории и в школе, для людей, **обязанных**, усвоить данное явление в силу их учебных и профессиональных интересов, эти темы **непригодны** для людей с факультативными запросами, т.е. воспринимающих только легко доступное для усвоения и могущих отвернуться от того, что требует усиленной работы мысли.

Но как раз в условиях такого именно **факультативного** показа преподносился музейный материал огромнейшему большинству музейных зрителей, стремящихся в музей не для «*учебы*», но для получения знания в общедоступной, легкой и занятой форме.

Сказанное поясним немногими примерами.

Допустим, надлежит наглядно пояснить главу «Приспособления у Животных», их способности, умения применяться к резко различающимся окружающим условиям: температуры, пищи и т.д.

Берем двух хищников: **Медведя Бурого** и **Орлана-Белохвоста**, широко распространенных от Норвегии и до Камчатки, от Урала до Кавказа, и попробуем представить этих хищников на фоне их естественных ландшафтов, столь различных в разных пунктах их обширной родины.

Начнем с Медведя. Шесть картин.

Медведь-властитель северной тайги, сваливший лося; — Медведь в овсе и он же разгребает муравейник; — он же у дупла за добыванием меда; — Он же на Камчатке за рыбалкой; он же на Кавказе на плодовом дереве.

Один и тот же зверь, но в разных ситуациях, в различных позах, за различным «делом», на различном фоне, в разных обстановках.

То же в отношении **Белохвоста**.

Посмотрите, как различны местообитания, состав добычи и приемы добывания ее под разными широтами!

Вот он, могучий хищник, у скалистых берегов **Камчатки** в роли рыболова; — Он же в положении «утятника» на глинистом обрыве берега реки во время птичьего пролета; — он же в занесенных снегом зарослях, настигший зайца; — группа тех же хищников в безводной среднеазиатской степи за разделом падали; — все тот же хищник на охоте за морскими птицами на фоне глетчеров Гренландии и он же с красочной, добычей в лапах, отражающийся вместе с финиковыми пальмами в лазурных водах озера Египта.

Глядя на сменяющихся, как в Кино, ландшафты и вариации того же самого сюжета, — Вы невольно поддаетесь восприятию тех переменчивых условий больше, чем центральному объекту, т.е. понимаете его, как часть «среды» и столь же переменчиво, как и она, т.е. в динамике, идейно и диалектически, в движении, движении понятий (а не только самого животного!)

Как ни эскизно сказанное до сих пор о нашей «серийной», комплексной системе создания и показа живописных экспонатов, приведенного достаточно, чтобы отметить согласованность ее с руководящей, основной задачей современного советского Музея — иллюстрировать не **полноценные** лишь **вещи и предметы**, но **соотношения, процессы, обобщения науки**, претворенные на **полноценных** вещных экспонатах.

Грустно-комическое впечатление произвело поэтому суждение одного «зоолога» после повторного осмотра **Дарвиновского Музея** и с апломбом заявившего, что «незачем перерисовывать животных!».. Грустное свидетельство того, как узость черепной коробки некоторых критиков упорно заставляет их предполагать подобную же дефективность у других людей....

Заканчивая рассмотрение основных работ **Ватагина**- анималиста по разделу Живописи и рисунку, остается в заключение остановиться на Ватагинских картинах, посвященных «Человеку».

Странное, парадоксальное явление! Мастер по скульптуре человека, наш художник в роли живописца неохотно оперирует с последним.

Сказанным достаточно определяется тот любопытный факт, что с точки зрения сюжета «Зверь» и «Человек» в известной мере словно поделила творчество **Ватагина**, как скульптора и рисовальщика. Там — доминирование человека, здесь — Животного.

Возможно, что такая нелюбовь **Ватагина** изображать в своих картинах человека, будучи ошибочно перенесенной на его скульптуру, обусловила распространенный взгляд на нашего художника, как на «Анималиста» вообще, наперекор громаднейшему опыту **Ватагина**, как портретиста-скульптора, создавшего гораздо больше человеческих скульптур высокого достоинства, чем многие другие мастера нашего времени.

Как бы то ни было, но живописно «Человек» кисти **Ватагина** представлен в Дарвиновском Музее слабо.. Опуская парочку панно-портретов (**Дарвина** на голубятне в Дауне и **Уоллес** на острове Малайского Архипелага) остановимся на раннем «опусе» **Ватагина** по человеку: серии больших панно, изображающих людей и сцены быта Каменного Века.

Названная серия охватывает пять сюжетов: Человека Новокаменного Века, Кроманьонцев, занятых в пещере разрисовкой стен при свете пламени костра; — Неандертальцев в схватке с Мамонтом; Людей эпохи Ла Мустье за обработкой первобытного орудия и «Донеандертальца» («Гейдельбергца»?), торжествующего над охотничьим трофеем.

Созданные в качестве стенных панно для оттенения размещенной непосредственно под ними серии скульптур людей Палеолита (о которых говорилось выше..), эти живописные работы скромны по своим задачам: дать ландшафтный фон этим фигурам, подчеркнуть особенности быта и отчасти антропологических деталей, недоступных для скульптурного отображения.

Не претендуя, таким образом, на полноценное, «высокое» искусство, лишь служебно-вспомогательные в своей роли, эти живописные работы разделяют все достоинства и слабости карандаша и кисти нашего художника: умелую, талантливую композицию, всегда изящную в расположении частей, ответственность и скупость линий, смелость светотени, но — увьи! — и свойственную большинству холстов **Ватагина** неяркость красок и невыразительность мазка.

Но, уступая в этом отношении немногим до сих пор известным сходным по тематике картинам в яркости и колоритности, работы нашего художника сумела избежать и романтической слащавости Кормона, и анатомических заскоков Васнецова, и зоологизма Найта.

Не сколько позднее наш музей вернется к этим мало благодарным темам (неизбежно полуфантастическим при их конкретном выполнении..) чтобы в повторных сериях таких картин учесть ошибки первых опытов. И все же, вопреки указанным несовершенствам, созданное до сих пор достойно здесь упоминания по поводам, или мотивам субъективного, мемориального порядка.

Как воспоминание об энтузиастичности работы коллектива **Дарвиновского Музея** в первые трудные послереволюционные годы, когда в условиях, едва достаточных для голого существования, создавались силами музея уникальные сокровища.

Из старых ящиков и брошенных водопроводных труб сооружались роликовые постаменты для скульптур, подрамники и рамы для картин.

Из старых занавесей для окон сшивались нужные художнику холсты.

— «Вот сумасшедшие!» — нередко приходилось слышать пишущему эти строки отзывы в ту пору о себе и о своих сотрудниках.. «не чудаки ли!? Люди рыщут по Москве в искании муки, а там, в Музее, мечутся в искании гипса и олифы для художников!»

Так думали и говорили о ту пору многие соседи-обыватели.

Но так **не** думали в музее **Дарвина** по той причине, что в нем не было в ту пору «обывателей», а были люди, для которых жизнь личная всецело растворялась в жизни их идейного создания. Не для **Дарвиновского Музея** только, но для счастья коллектива **Дарвиновского Музея** нужны были и холсты, и гипс, и краски, и олифа.

Таковы были условия работы нашего художника в первые годы после Революции, работы, безраздельно отдававшейся в ту пору **Дарвиновскому Музею**, в свою очередь посильно помогавшему своим сотрудникам в тяжелой переходной обстановке героической поры.

Случался ли у нашего художника фатальный недостаток нескольких сот «миллионов» для закупки мерзлого картофеля и глинистого хлеба; — угрожал ли воинский призыв на фронт, — Музей наш находил пути и средства, чтобы отвести угрозы: раздобыть потребные «миллионы», отстоять сотрудника от фронтового тифа и огня.

Так проходили годы, десять, двадцать лет. Вошла в Историю героика Москвы тех первых послереволюционных лет и в скромную историю Музея канула безвестная энтузиастичность его преданных строителей. Окрепла, возродилась до неузнаваемости вся страна и ее красная столица. Народились новые музеи и омолодились старые, долгие годы пребывавшие в «анабиозе».

Учащаться стали предложения к **Ватагину** за помощью его резца и кисти от других музеев, много лет пренебрегавших творчеством **Ватагина**.

И Муза нашего художника, всегда отзывчивая и сговорчивая, чаще и чаще стала откликаться на искания ее со стороны. Все чаще стала отлучаться эта муза из музея **Дарвина**, не могшего, — увы! — идейно и экономически поддерживать бывшее с ней «единобрачие»...

И все же, не касаясь спорного вопроса, в какой мере это запоздавшее внимание других музеев биологии к **Ватагину** было фактически оправдано, можно уверенно сказать, что экспозиционная продукция **Ватагина** в других музеях несравнима с тем, что создано **Ватагиным** за **сорок** с лишним лет его работы в **Дарвиновском Музее**, тематика которого так органически связалась с замечательным талантом нашего художника.

И как бы ни сложились в будущем возможности для продолжения его работы в названном Музее, ныне, проводя условную черту под его творчеством, да будет нам позволено закончить этот посвященный ему очерк выражением одного желания, одной надежды и одной уверенности.

Тайного желания, чтобы муза нашего художника на склоне лет опять вернулась к прежнему музейному «единобрачию».

Надежды, что окинув общим взглядом свой сорокалетний труд для **Дарвиновского Музея**, наш художник обретет желание и силы для дальнейшего сотрудничества, забыв минусы огорчения, доставлявшиеся ему то педантичностью науки, то настороженным ревнованием к его Музе пишущего эти строки.

Твердой и незыблемой уверенности, что сосредоточив в своих стенах главное ядро **Ватагинского** творчества Музей наш и его бесчисленные будущие посетители всегда с горячей и глубокой благодарностью оценят первого по времени и главного художника-сооснователя **Музея Дарвина**. — Василия Алексеевича **Ватагина**.