

---

# Анимализм в свете Дарвина и Гёте

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

Александр Федорович Котс

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

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

С точки зрения **художников**, — поскольку сочетание искусства с дарвинизмом может быть воспринято, как посягательство науки на искусство в направлении служебно-вспомогательных, иллюстративных целей.

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

Оговорка первая: Как ни страдаем мы, биологи, от изобилия безграмотных рисунков- иллюстраций, наводняющих наши журналы, или популярные издания, — вина тому не бесталанность, или малочисленность художников-анималистов, а безграмотность, невежество редакторов и составителей статей. Улучшить эти иллюстрации — есть дело соответствующих органов издательского дела.

Важные на своем месте эти недостатки не затрагивают самого искусства, а лишь прикладной, утилитарной стороны его использования под знаком средства, а не цели.

Говоря короче: **речь вести я буду об Анимализме, независимо от форм его практического приложения.**

Вторая оговорка — персонального характера.

Хотя и приуроченный к 40-летней юбилейной дате творчества Василия Алексеевича **Ватагина**, — доклад мой ни в малейшей степени не претендует на характеристику Ватагинского дарования в целом, еще менее его сорокалетней деятельности по Дарвиновскому Музею.

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

Более того. Роль, положение **Ватагина**, его работа в Дарвиновском Музее, слишком часто мне напоминали положение художников, эксплуатируемых папами эпохи Возрождения.

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

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

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

Более того, сам лично обойденный от рождения музами искусств, я почитаю за большое счастье видеть себя окруженным крупными художниками в продолжение десятков лет. В итоге этого сорокалетнего общения с художниками — мастерами в области анимализма, мне дано было соприкоснуться с деятелями кисти и резца в объеме, редко наблюдаемом в зоологической музейной практике.

Если к изложенному здесь добавить полувековое непрерывное общение с животным миром, тысячи произведенных мною лично фотоснимков со зверей и птиц, пятидесятилетний опыт по монтированию их посмертных обликов, наличие в Музее **Дарвина**, второго после Академии Наук собрания книг и атласов по

зоологии и долготейшее заведывание мною Московского Зоологического Сада, — то указанных здесь данных может быть достаточно для оправдания моего сегодняшнего выступления на тему:

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

Или, более развернуто-формулятивно:

«**В какой степени наука о животных, углубленная Учением Дарвина, способна плодотворно отразиться на искусстве, выявить себя в работе кисти и резца художника-анималиста.?**»

---

Но сначала пара слов или примеров вводного характера.

Мы начнем с того, что приведем ряд случаев, когда животные используются лишь как привходящие аксессуары в общей композиции картины.

Как ни очевидны и досадны промахи, порою допускаемые даже крупными художниками-реалистами и обусловленные недосмотром и небрежностью художника, на собственно художественном восприятии этих картин такие промахи не отражаются. И в этом смысле мы легко прощаем **Васнецову**, или **Верещагину**, писавших своих птиц со скверных чувел.

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

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

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

Не имея даже отдаленно дерзостной претензии касаться данного вопроса в его общем плане, попытаемся к нему приблизиться к нему в надежде отыскать подобие конкретного и объективного критерия в оценке анималистического творчества.

Начнем с аргументации от противного. Возьмем известную картину **Верещагина**: «Охотника-Киргиза с ловчим Ястребом».

Не побоимся сделать мысленный эксперимент: лишим этого ястреба его хозяина, представив ястреба таким, как он написан Верещагиным с расправленными крыльями но ... без охотника-киргиза.

Позволительно спросить: что этот согнанный с руки охотника-киргиза ястреб будет ли «произведением искусства»?

Если — **да**, то где границы допустимого обезображивания Природы?

Но допустим, что пример наш избран неудачно, именно поскольку потрясающий натурализм Верещагина, его «Этнографизм» или в данном случае «зоологизм» слишком хорошо известен.

Обратимся к **Васнецову**, в частности его картине:

«**После побоища Игоря Святославича с половцами**»

В этой изумительной картине мертвые витязи смотрятся куда живее, чем слетевшиеся на пиршество хищные птицы, частью даже неопределенные по виду (то ли грифы, то ли настоящие орлы, или орланы?)

Согласимся, что на общем впечатлении от картины это небрежение к зоологии ни мало не влияет. Более того, высоко вероятно, что картина, только потеряла бы, если созвучно человеческим фигурам таковые птиц были написаны с таким же реализмом, также мастерски фиксируя чрезмерно взоры зрителей на птицу.

Но вообразим, что те же Васнецовские три птицы — трое хищников, пара дерущихся на воздухе и третья слева на земле, написаны не как аксессуары общей композиции но порознь и в том же стиле и характере письма и спросим, в какой мере живопись такого рода подойдет под стиль «высокого искусства»?

Взять бездарно, безобразно сделанное чучело какой-то ближе неопределенной птицы и детально, мастерски увековечить в красках эту вопиющую бесформенность, хотя бы и в эффектном освещении, — как отнестись к такому незнанию?

Но сказанное о пернатых приложимо и к четвероногим, в частности к изображению коня, как наиболее обычному звериному сюжету не-анималистов.

Вспомним Луврского «Георгия-Победоносца» с лошадю, стоящей задними ногами и бегущей помощью одних передних.

Согласимся, что на общем впечатлении от картины этот нонсенс и не отражается, поскольку вся ее тематика условна и аллегорична, но нельзя и не признать, что облачение самого Георгия, подробности его вооружения написаны с несоразмерной тщательностью, чтобы не сказать субтильной археологичностью.

Достаточно здесь констатировать только одно: кричащий диссонанс или разрыв между старательностью при изображении людских фигур, их облачения и бытовых аксессуаров и полнейшим небрежением в изображении животных компонентов и у **Рафаэля**, и у Дюрера.

И вот является вопрос: Чем объяснить это различие в подходе к трактованию людского и анималистического элемента в творчестве того же самого художника?

Там — при писании лица, одежды и вооружения — старательное, скрупулезное выписывание деталей в соответствии с эпохой, здесь — в изображении животных, допущение грубейших промахов, полнейшее пренебрежение натурой.

Получается такое впечатление, будто во мнении большинства художников животное в искусстве может быть оправдано только в подсобной роли и в любом размере искажения, а немногие встречаемые исключения пытаются оправдывать животную тематику либо как «оживление ландшафта», либо в аспекте сельского хозяйства, спорта, либо иллюстрации научной и научно-популярной книги.

А в итоге — странная и алогическая ситуация: испорченное, искаженное, порой до неузнаваемости но мастерски в смысле техническом изображенное животное, как привходящий элемент картины (Васнецова, Верещагина) включается в понятие «высокого искусства».

То же самое животное, написанное мастерски, правдиво и реалистично, но не как придаток, но как самоценный и самодовлеющий сюжет, стоит перед опасностью вопроса: «А при чем же здесь Искусство?»

Такова дилемма. Попытаемся в ней разобраться.

Но сначала, новая элементарнейшая оговорка.

Признавая за художниками право пользоваться образами и мотивами живой природы для любых задач и целей, произвольно изменяя, упрощая, стилизуя линии животных форм в символикe и аллегории, орнаменте или геральдике, — мы тем решительнее протестуем против сходных операций при реалистическом изображении животных, полагая, что принципы реализма в анималистическом искусстве те же, что в изображении портрета, или жанра и ландшафта, подчиняясь основному требованию: чувству правды.

И не возражая против апокалипсических быков и львов и геральдических коней там, где они уместны, мы решительно протестовали бы против смешения геральдики и реализма, вымысла и правды.

А теперь посмотрим, не удастся ли найти конкретный объективный обобщающий критерий для оценки анималистических сюжетов, или достижений в области Искусства.

Первое, что здесь необходимо предпослать, — это отказ от жесткого, сухого, черствого **натурализма**.

Это утверждение, неожиданное для зоолога, да будет мне позволено проиллюстрировать одним примером.

Из бесчисленных трактовок и манер изображения «Георгия-Победоносца», мне известных, ни одно не вызывает у меня столь тягостного впечатления, как известная гравюра **Дюрера** с ее прямо чудовищным натурализмом: это скрупулезное изображение «вибрисс», ножных махров у лошади, постромок, узелков и ремешков, не говоря уже о всаднике вида типичного ландскнехта.

Мы не говорим уже о внутреннем протесте — видеть в этой грубой и щетинистой фигуре кондотьера олицетворение «светлого начала»! Самое обилие деталей исключает всякую возможность воспринять рисунок Дюрера аллегорически: настолько самая идея потонула, растворилась в массе угнетающих деталей.

Будь гравюра Дюрера датирована четырьмя веками позже, было бы легко вообразить под ней подзаголовок: «сделано по фотографии»!

Но каковы бы ни были успехи Современной фотолинзы, — видеть в них подобие замены настоящего искусства могут только люди, обойденные и опытом, и глазом.

Как ни труистично это утверждение, да будет мне позволено его немного освежить примерами из личной моей практики.

Работая в течение многих лет с зеркальной фотокамерой и сделав тысячи фотоснимков с самых разных представителей животных, мне нетрудно было убедиться в том, как глубоко условны получаемые результаты.

Только на основе многих сотен снимков и работой над **одним** животным (как это имело место с содержащимся у меня в доме молодым Шимпанзе), мне годами хорошо известного, бракуя сотни снимков, безупречных в отношении техническом, возможно было подобрать лишь единичные, вполне удачные, т.е. передающие характерные, типичные черты натуры.

Но не то, когда фотографируешь «с налета» и при том животных, персонально не сроднившихся с фотографом: здесь что ни снимок, то прямое искажение природы даже при технической безукоризненности негатива, и особенно при помещении животных в специально приспособленной для фотоснимков клетке: гордые орлы и сокола смотрелись «курицей», обратно, скромные на воле канюки — смотрелись «гордыми орлами».

Но особенно наглядно эта слабость фотокамеры, ее бессилие дать адекватные природе образы, сказались в моей практике однажды при фотографировании довольно редкого объекта — именно одной Ахал-Текинской лошади.

Не видев никогда дотолы лошадей этой породы, я при первом выводе ее из стойла был совершенно поражен ее необычайным складом, ее длинной шеей и газельим обликом. «Да настоящая ли это лошадь?» повторял я про себя при виде этого создания.

Увы! от этого причудливого существа на сделанном десятке фотоснимков не осталось ни малейшего следа... формально было все: и тонкость ног, и лебединность шеи, и точность головы, — но от «газельего» строения и огненного взгляда не осталось ничего.

В чем же это неподдатливое фотолинзе свойство облика живого существа? От разрешения этого вопроса будет целиком зависеть позитивный вывод настоящего доклада и его довольно смелая задача: увязать Анимализм с именами двух великих чародеев мысли: **Дарвина** и **Гете**.

Что же общего в этой Триаде: Зверописи, Трансформизме и Учении о «Метаморфозах»?

Общее в них то, что основным моментом этих трех понятий есть одно и то же: **органическая форма**.

Форма, внешний облик, образ органического существа и всего прежде именно животного — вот, что является предметом изучения великого британского ученого и реформатора науки.

Форма, облик, внешний образ организма — вот, что составляло главную тематику для **Гете**, как натуралиста и создателя самого слова «Морфология», — науки о познании об изучении **формы** организмов.

Форма, облик, внешний образ данного животного — вот, что пытается схватить и закрепить резец и кисть художника-анималиста.

Но не только проблематика, самая сущность позитивного решения ее сближает установки, трудности и достижения Гетеанцев, Дарвинистов и Анималистов.

И что это так — в этом нетрудно убедиться, если мы переведем акцент на отрицательные, негативные ингредиенты в творчестве этих по виду столь различных деятелей и интерпретаторов природы.

И действительно, не побоимся прямо и решительно спросить: Что в этом творчестве, в этом искании научной мысли и художественной правды составляет самое упорное, всеобщее и трудно одолимое препятствие?

Мы отвечаем: Множественность, атомичность, внешнее многообразие, скрывающее за собой что-то единое и целостное, обобщенное...

В искании последнего рука и глаз художника, мысль ученого и чувство, интуиция философа-поэта вынуждены пробиваться через хаос, чтобы абстрагируя все привходящее, все нехарактерное, нетипичное взаимно встретиться в одном, едином синтезе.

Не предвещая времени и места этой встречи, ни ее интимности, начнем с опроса представителей искусства, деятелей кисти и резца, — художников-анималистов, и не потеснимся обратиться к ним с категорическим вопросом:

В чем же это столь капризное, летучее, неуловимое и в то же время столь центральное, решающее свойство восприятия животной формы при ее отображении во вне?

В чем заключается оно и что собою представляет?

Мы ответим: То, что поражает нас в ряде рисунков, закрепленных на заре культуры на стенах пещер рукой и глазом палеолитического человека, то, что изумляет нас в художниках эпохи фараонов и отсутствие чего так обесценивает для художника и для зоолога рисунки **Кретчера** и **Шпехта**, то, что заставляет нас рисунки **Фризе** ставить выше такового **Кунерта**, рисунки **Тзерберна** и **Лоджа** — выше сделанных рукою **Гренвольда** и **Кеулеманса** а картины **Лилифорса** — выше всех анималистов перечисленных.

Мы разумеем то, что на обычном языке зоологов-фаунистов-систематиков обозначается как «*Хабитус*», — невыразимое словами «нечто», в большей степени определяющее облик каждого живого существа, чем все, доступные словесным диагнозам частности, или подробности окраски и размеров, описания пера и волоса, повадок и привычек.

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

И, как невообразим художник-портретист, который игнорирует живую индивидуальность данного лица, так безнадежной кажется попытка закрепить карандашом, резцом и кистью облик данного животного, не уловив того, что составляет его хабитус.

Но даже более того. Как сходство персональное в портрете не зависит от детальности трактовки, выступая тем разительнее, чем острее, лаконичнее эта последняя, так и в попытке закрепления «хабитуса» зверя или птицы замечательный эффект нередко достигается предельной скупостью руки художника.

И не случайно выдающиеся мастера портрета стиля Езучевского или Серова достигали изумительных эффектов считанными линиями, не случайно этот лаконизм глаза и руки так поражает в творчестве людей Палеолита и эпохи фараонов.

И как в области портрета мы предпочитаем даже некоторый шарж немногих лаконических штрихов нагромождению безответственных и вялых линий, так и при изображении животных мы предпочитаем анималистический гротеск — нейтральным, робким линиям и формам.

**Резюмируем: в животном мире «хабитус» есть то, что для людей есть «Индивидуальность»**

И сопоставляя эти два понятия, необходимо четко осознать черты, их разделяющие, как и то, что их объединяет.

Первые, черты несходства, выражаются в самих обозначениях.

Не данный волк, не данная ворона и не данная лисица но «Ворона-вообще», «Волк-вообще», «Лисица-вообще» — вот, что является сюжетом и тематикой художественной передачи в диком звере, в вольной птице: обобщенный, типизированный облик, покрывающий и растворяющий все частное и индивидуальное в «наиндивидуальной» сущности.

Обратное — у человека, занимающего нас лишь в меру индивидуальности.

Как ни элементарно это различие — его полезно пояснить наглядным образом.

Достаточно напомнить замечательные по остроте Серовские рисунки-иллюстрации к Крыловским басням, считанными линиями и штрихами выдающие характер, «стиль» животных.

И, однако, все эти серовские «вороны», «волки» и «лисицы» смотрятся, как «типы», пусть отличные от таковых у Каульбаха и Лафонтена, и, однако все же в обобщенных и суммарных образах.

И эта типизация животных кажется особенно разительной на фоне пантеона человеческих портретов, закрепленных тем же чародеем кисти в их неповторимой индивидуальности.

Но если так, то что же общего между моментом «личности» у человека и «наиндивидуальностью» животного?

Мы отвечаем: **их словесная невыразимость, непередаваемость посредством слова.**

Но не в этом ли залог духовного контакта, или понимания художников-анималистов независимо от места, времени, народности или культуры и не в этом ли разгадка поразительного факта, что наперекор бездонной бездне, отделяющей культуру нашу от культуры позднего палеолита и эпохи фараонов, их искусство кажется нам столь понятным, близким, современным, своевременным...

В умении схватывания, уловления «хабитуса», непередаваемой словами части облика живых существ и заключается конкретно-объективное достоинство рисунков, сделанных рукою человека позднего Палеолита и пленяющего мастерства художников эпохи фараонов.

Но и там, и здесь, под небом знойного Египта, как и в дымных копотных пещерах ледникового периода, это мастерство в отображении непередаваемого словом облика животных опиралось о любовное и длительное созерцание природы, долгое, интимное общение с животным миром.

А в итоге — те неподражаемые образцы искусства, не перестающие нас изумлять своею неподдельной свежестью и тем художественным лаконизмом, обладание которым издавна считалось атрибутом подлинного мастерства.

И не случайно эти неизвестные художники-анималисты древнего Египта наложили свою руку на искусство русского художника, пальмы Египта перекликнулись с березами Таруссы и Москвы, и не случайно безымянные искусники испанской Альта-миры и французской Фон-де Гом нашли горячего ценителя в Василии Алексеевиче **Ватагине**.

Но этим самым мы приблизились к решению вопроса о реально-объективных признаках в оценке совершенства и достоинства работ теперешних художников-анималистов.

Не касаясь формы техники, манеры трактования темы и фактуры, обработки материала и не претендуя на охват проблемы полностью, мы склонны думать, что краеугольным, обязательным условием удачности или успеха анималистического творчества художника является его умение вчувствоваться в непередаваемый словами стиль и типизированный облик данного животного.

И вот, расценивая в этом именно аспекте творчество художников-анималистов, можно без труда определить особенности места, занимаемого в нем **Ватагиным**.

Но наперед два слова о необычайной широте его тематики.

Достаточно напомнить, что значительное большинство анималистов склонно ограничивать свои сюжеты, будь то лошадию (Самокиш), вообще домашними животными, или охотничьими (Комаров).

В полнейшее отличие от них внимание и творчество Ватагина не знает граней в выборе сюжетов, если не считать животных одомашненных — в особенности собак и лошадей — предельно избегаемых его карандашом и кистью.

И, однако, чтобы оценить эту «всеядность», этот универсализм при использовании анималистических сюжетов обратиться следует не столько к завершенным и отделанным картинам и таблицам нашего художника, сколько к его этюдам, беглым черновым наброскам, деланным с натуры при разъездах по зоологическим Садам и Паркам Зап.Европы и России.

Только перелистывая эти бесконечные эскизы, остро-лаконично, считанными линиями и штрихами закрепляющие все своеобразие животных форм, возможно оценить феноменальное умение **Ватагина** ухватывать тот элемент наиндивидуального, что оттеняет видимые линии и очертания.

Посмотрите на его эскизы: десять, двадцать, пятьдесят набросков с той же птицы! Ни одной банальной, скудной, нетипичной и «нестильной» позы! Всюду острый, сжатый, лаконичный стиль, в осуществление руководящего принципа: «Максимум эффекта с минимальными затратами».

В этой предельной скупости штриха **Ватагина** и широте, многообразии захваченных им образов я склонен усмотреть его родство с другим адептом широты искания образов и сжатости их выявления: **Антоном Павловичем Чеховым**, которого сорокалетие кончины еще явственно звучит в нашем сознании.

И там, и здесь — разительная аналогия, лишь подтверждающая сказанное выше о наличии чего-то общего в искании «лика человеческого» и животных обобщенных образов.

Подобно **Чехову**, известному своей литературной жадностью в искании характеров на всех ступенях человеческого общества, от губернаторов до каторжан, от Ковриных до Пришибеевых, так и Ватагинский диапазон в искании звериных обликов охватывает Мотыльков и Мамонтов.

И как для гуманиста **Чехова** нет человека, столь глубоко павшего, в котором не таились бы задатки или проблески искания добра и света, так и в творчестве **Ватагина** нет облика звериного, в котором нашему художнику не чудились бы отзвуки значительного и прекрасного.

В этом родстве и сходстве идеалов и манеры творчества Ватагина и Чехова таится нечто большее, чем внешняя лишь аналогия.

В этом нетрудно убедиться, если вспомнить реплику однажды брошенную **Львом Толстым** по поводу одной из Чеховских новелл:

— «Рассказ этот» — так замечает Лев Толстой — «потому так хорош, что он написан бессознательно»

Словами этими Толстой хотел лишь подчеркнуть, что при характеристике его героев Чеховым руководило больше чувство внутренней художественной правды, чем предвзятые рассудочные доводы. Художник-**Чехов** поглотил в этом рассказе **Чехова**-врача.

И совершенно также, при отображении своих звериных обликов **Ватагин** больше доверяет внутреннему чувству восприятию животной формы, чем рассудочным соображениям: **Ватагин**, как художник вынуждает замолчать **Ватагина**-зоолога.

Запомним эту роль момента «подсознательного» в творчестве анималиста и переведем наш взгляд на творчество иного рода, на призвание и роль натуралистов, чтобы в заключение вернуться к творчеству художников, но уж совсем иного стиля и иного ранга.

От искусства переходим к области **Науки**, от художников к ученым, от познания чувством к такому интеллектом.

И, однако, апеллируя к этой сухой и трезвой интеллектуальной форме познания, можно усомниться в том, насколько это трезвое рассудочное знание не координируется доводами несколько иррационального порядка.

Хорошо известно, что минувшее столетие нередко именуют «Веком **Дарвина**» — великого британского мыслителя — обоснователя идеи эволюции в науке о живой природе.

Но не менее известно, что задавшись целью объяснить историю и генезис многообразия живой природы Дарвин сочел эту гигантскую проблему с узким специфическим вопросом о «Происхождении Видов».

И, однако, выдвигая эту глубочайшую проблему «Вида» Дарвин встал перед задачей величайшей трудности — расшифровки этого до нельзя спорного понятия, толкуемого очень многозначно даже независимо от признания изменчивости видов.

В чем же основная трудность в понимании Вида, как известной стадии или степени эволюции, структурного обособления животной формы?

Эта трудность заключается в наличии известного иррационального момента в представлении о «Виде».

Наделенный несравненным чувством формы Дарвин понимал (не менее Линнея), что важнее, чем словесные и писанные диагнозы, то неуловимое для слова сочетание структур и признаков, которое определяет принадлежность данного создания к тому, или иному «Виду», убеждение, отлившееся в столь иррациональную по виду формулу Линнея, на которую ссылается и Дарвин, говоря, что «не признаки создают Род, — а Род — признаки».

Гораздо менее известно, что это осознаваемое внутренним чутьем гораздо более, чем рассудочными доводами «нечто», это ускользающее от словесных диагнозов обобщенное-типичное, эта загадка, этот «сфинкс» фаунистов-систематиков-таксономистов — есть все тот же **хабитус** животных, тот же типизированный «стиль» живых существ.

Сказанное поясним примером.

Есть у нас, на улицах Москвы, особенно вблизи ее окраин, или близ зеленых насаждений города **Два «Вида» воробьев**: один — так наз. «городской», другой, известный под названием «полевого».

Наблюдаются они нередко вместе, на одной и той же ветке, на одном заборе и на той же мостовой, сходя во мнении большинства московских обывателей за тех же птиц под общей маркой «воробьев».

А между тем, два этих наших оперенных «захребетника» на деле — представители двух совершенно разных птиц, имеющих два разных «стиля», разных **хабитуса**, близко родственных, но все же явственно различных.

И как при сравнении архитектурных стилей дело вовсе не в окраске зданий и не в роде камня, песчаника, мрамора или гранита, так и при оценке облика животного — дело совсем не в цвете шерсти, или оперения.

Можно с успехом заменить детальный красочный рисунок птицы темным силуэтом, как он представляется нередко и в природе при рассматривании предмета против света, можно ограничиться одним лишь силуэтом и однако уловить отличия, которые мы тщетно стали бы искать на многих, самых тщательных рисунках.

Можно уверенно сказать, что из десятков, даже сотен существующих изображений этих двух обыкновенных птиц, двух воробьев, только немногим авторам<sup>1</sup> -художникам-анималистам-орнитологам доселе удавалось уловить невыразимые в словах детали очертаний, вообще особенностей «стиля» каждого из воробьев.

Но еще менее эти особенности выразимы в описании и в диагнозах.

Можно с максимальной тщательностью описать все признаки обоих воробьев, мономорфизм **полевого** и дихроматизм **городского**, штангенциркулем измерить разницу в длине и форме клюва, описать тончайшие различия в конфигурации общего склада тела или черепа — существенная часть в различиях обоих ускользнет от циркуля и слова.

Даже более того. Допустим, что когда-нибудь удастся — вопреки сомнениям, выраженным самим Дарвином — конкретно доказать биологическую ценность видовых отличий в каждом частном случае, и, в частности, для нашей пары воробьев.. Объяснить таким же образом, конкретно и наглядно специфические свойства «хабитуса» каждого из нашей пары воробьев — задача **невозможная** хотя бы только потому, что

---

<sup>1</sup> Всего бесспорнее лишь двум: **Свайнсону** в Англии и **Клейншмидту** в Германии с их истинно феноменальным глазом, «абсолютным» зрением и уверенным штрихом...



эти свойства «хабитуса» не передаваемы словами, что они воспринимаются лишь чувством и в известном смысле — подсознательно.

Что это так, — позвольте мне здесь пояснить короткой иллюстрацией из повседневной практики зоологов-фаунистов.

Помнится, как в бытность мою в Лондоне (1905), работая в зоологическом отделе Южно-Кенсингтонского Музея лично познакомившись с тогдашним заместителем Директора ученым мирового ранга, доктором **Шарпом**, я был поражен методикой его работы при разборке поступивших вновь коллекций птичьих шкурок, или тушек. Это было некое подобие «Пасьянса» в Зоологии.

Классифицировалась партия тропических и частью очень редких и малоизвестных птиц. Но надо было видеть, как уверенно и как незамедлительно каждая птица относилась в ту, или иную группу: самого поверхностного взгляда, бегло брошенного на объект, было достаточно, чтобы определить его систематическую принадлежность к той, или иной подгруппе. Понимая даже, что для ряда случаев это определение не представляло затруднений, я не мог не удержаться от вопроса, каким образом возможно избежать ошибок, оперируя с мало-известными и даже новыми, доселе неописанными формами?

Ответ, который я услышал, был бы мало вразумителен для незоолога и полностью оправдан для природного натуралиста:

«Руководит в этих случаях подобие инстинкта!» т.е. нечто вроде внутреннего чувства, чувственного восприятия.

Знаменательный ответ и характерное признание! По существу сводимое к крылатой фразе, в свое время брошенное **Линнеем** и поддержанное **Дарвином**, признание, что не «признаки создают Род, а Род создает признаки», т.е. к признанию, чего-то целостного, обобщающего в организмах, некоего типа, или стиля, более определяющего сущность организма, чем отдельные его черты, доступные словам и диагнозам.

Этот обобщенный, типизированный «Стиль» животного есть его **Хабитус**, так ярко выступающий при жизни, но для опытного глаза уловимый даже на посмертных и отрывочных останках.

В этом выдвигании чего-то общего и целостного, предрешающего принадлежность данного животного к определенному структурному, организмическому стилю, сходятся художники-анималисты и фаунисты-систематики, как сходятся они и в способе его познания: не рассудочным путем, анализом отдельных черт и признаков, но доверяясь более внутреннему чувству, изошренному большой и долгой практикой.

И в этом смысле «буки Лондона» перекликаются с «березами Таруссы», методы работы нашего **Ватагина** с работой орнитолога диапазона **Шарпа**, взор художника со взглядами ученого зоолога.

Наглядно-исторически это единство методов науки и Искусства проявилось как-то раз, и в гениальной форме, в убеждениях великого мыслителя-натуралиста и поэта — в **Вольфганга Гете**.

И, однако, чтобы оценить вполне значение и роль его в интересующем нас вопросе, здесь необходимо сделать оговорку и предусмотреть одно сомнение.

Мы разумею возражение: насколько подлинно реально это представление о «хабитусе» у животных?

Что у каждого лица имеется «лицо» в кавычках, как отображение неповторимого душевно-умственного склада — убедиться в этом может каждый на самом себе.

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

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

И вот, для отведения этого упрека в оперировании с чем-то умозрительным, подобным Кантовской «Вещи в себе» особенно уместно обратиться в поисках арбитра к убежденнейшему реалисту — **Гете**.

Но для оттенения этого Гетевского реализма разрешите мне напомнить Вам общеизвестный эпизод из жизни Веймарского мудреца, его беседу с **Шиллером** после совместного прослушания одного научного доклада в Иенском Обществе Естествоиспытателей.

**Гете** рассказывает, как при возвращении с Шиллером из заседания, обмениваясь с ним по поводу доклада, соглашаясь, что характер этого последнего — рассматривать Природу, как чего-то собранного из частичек не способно захватить внимание, он познакомил Шиллера с «Идеей Метаморфозы у Растений».

Мысленно вообразим себе такую сцену, закрепленную по моей просьбе даровитым глазом и рукой художника М.Д. Езучевского.

Квартирка **Шиллера**. Скромная комната и два великих гения, дотоле чуть не враждовавшие, впервые в дружеской беседе над естественно-научной темой.

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

В раздумье и в сомнении следит творец «Дон-Карлоса» и «Валленштайна» за рукой и речью старшего, вновь приобретенного друга и, качая головой, говорит ему:

— «Это — не опыт, это — идея!»

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

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

Ярко и наглядно выступают перед нами три типа ученых на исходе позапрошлого столетия, вернее: всех времен!

**Эмпирики**, не ведающие никаких идей,  
**Идеалисты-метафизики**, пренебрегающие опытом, и  
**Реалисты** стиля Гете, сочетающие опыт и идеи.

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

— «Этот Гете» — пишет Шопенгауэр — «был до такой степени реалистичен, что прямо неспособен был понять, что объекты как таковые существуют лишь постольку, поскольку они представляются субъектам.»

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

Именно в этом смысле, с точки зрения гетевского реализма стоит здесь напомнить хорошее суждение великого мыслителя:

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

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

Как справедливо было сказано: Есть лишь одно единое и целостное царство Истины, которое охватывает и науку, и искусство и тем совершеннее искусство, чем в нем более выражаются те самые закономерности, которые содержатся в произведениях природы, им отвечающих.

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

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

В самом деле, осознаем еще раз, что бессознательно сходясь в единой цели, современные натуралисты-систематики и современные художники-анималисты оперируют в конечном счете с той же невыразимым словом сущностью живых существ, которую мы называем «Хабитусом», или типизированным обликом животного.

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

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

Такое целостное восприятие является полнейшим антиподом скрупулезного, рассудочного изучения.

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

Это последнее — в том понимании, как оно отстаивалось Веймарским мыслителем, как близко и созвучно оно этому последнему.

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

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

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

Но поскольку достижение последнего осуществляется помимо интеллектуального момента а лишь на основе чувственного «приникания» к любимым образам, итог успеха в передаче их зависит всего менее от «интеллектуалистичности» культуры, или «образованности» века.

И не потому ли так интимно-родственно перекликаются в своих творениях художники эпохи фараонов со своими неизвестными коллегами из Южной Африки, с безвестными художниками позднего Палеолита, а все вместе с лучшими художниками нашей эры — Века небоскребов, Авиации, Социализма и Атомной бомбы!

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

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

В этом смысле адекватные по мастерству изображения животных древнего Египта, юга Африки, Испании и Франции времен Палеолита, более того, одна фигура «Носорога», высеченная на камне 30.000 лет тому назад рукой и глазом чернокожего художника взрывают всю фальшивость бредовых фашистских измышлений, лже-«теорий» о неравноценности людских народностей и рас.

II. Об единстве объективного критерия достоинств анималистического творчества безотносительно к эпохе, месту, роду материала и фактуры разбираемой продукции, будь то песчаник, мрамор, дерево, обло-

мок мамонтова бивня, холст, фанера или Ватман; будь то острие кремня, резец, графит, пастель и кисть, — критерия, сводимого к отображению тех невыразимых словом черт, которыми определяется структурно-внешний обобщенный облик данного животного.

III. Об единстве Истины научной и художественной в аспекте **Гетевского** понимания обеих, именно в том смысле, что и там, и здесь вопрос идет в конечном счете о структурах или формах, подлинно реальных, но неуловимых в совокупности для слова и доступных закреплению только руке и глазу настоящего художника, способного подняться до охвата обобщающего целого, отвлекшись от скрывающих его деталей.

Таковы три основных итога нашего анализа.

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

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

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

Одно лишь можно с достоверностью сказать, что разрешение этой проблемы, глубочайшей и труднейшей в Биологии, проблемы «**формы организмов**» — будет одновременно победой и ученых, и художников.

И если вопреки всем этим трудностям и оговоркам я решился выступить с этими беглыми заметками, то лишь в надежде, что при всей эскизности или отрывочности моего доклада, основные его мысли — плод сорокалетнего общения научных мыслей и художественных образов, — окажутся небесполезными и для самих художников, показывая лишний раз, что глубоко обязанная им наука наша в свою очередь смогла бы дать им два, быть может, не совсем излишних качества: **уверенность** и **глубину**.

---

## Иллюстрации к статье № VIII. «Анимализм в свете Дарвина и Гете»

---

Примеры Промахов больших художников:

**Репинская** «с **Черным Вороном**»

**Верещагинский** «**Киргиз-охотник с ястребом**»

**Васнецова** «После Побоища Игоря Святославича с Половцами»

Луврский — «**Георгий Победоносец**»

Дюрерский «**Георгий Победоносец**»

**Ватагинские наброски**

---

Два **воробья: полевой** и **городской** (С чучел **Лоренца**)

**Гете** и **Шиллер** (с картины Езучевского)