
Василий Алексеевич Ватагин

Как художник-анималист и скульптор-портретист за 40 лет его работы для ГДМ (1906—1946)

Александр Федорович Котс

В трех отношениях Октябрьская Революция решающе сказалась на развитии и росте Дарвиновского Музея:

- a. Предоставлением необходимой Площади, достаточной для приступания к развертыванию давно намеченных работ.
- b. Возвращением мобилизованных сотрудников и привлечением новых сил, благодаря ассигнованию необходимых средств.
- c. Обогащением коллекций Дарвиновского Музея, как путем предоставления необходимых средств для их покупки, так и присоединения собраний, национализированных у частных лиц и учреждений.

Но, конечно, самым главным фактором, самым решающим условием успеха для работ Музея было внешнее его раскрепощение от роли лишь учебно-вспомогательного учреждения, расширение его задач до роли массового культурно-просветительного института. Правда, ни размеры помещения, ни состав и оформление его коллекций в разбираемую пору не были готовы для такой ответственной работы. Но одна возможность не считаться с твердыми программами академического курса и предоставление свободы для живого творчества — одно уж это окрыляло силы и энергию для достижения успеха и преодоления тех внешних трудностей, которые так неизбежны были в первые решающие годы после Революции.

Какими средствами и в какой мере удалось наладить дело превращения Дарвиновского Музея из учебно-вспомогательного в массовый Музей — об этом пусть расскажут следующие картины:

Первые незабываемые героические года после Революции. Блокада, Интервенция, Гражданская Война. Голодная, тифозная и мерзлая Москва Заиндевшие, нетопленные стены Дарвиновского Музея. Только пара комнат в нижнем этаже слабо отоплены — «отеплены» миниатюрными печурками. Заглянем в одну комнату: Таксидермическая Мастерская препаратора Федулова, усердно занятого монтировкой львов и тигров, страусов и других аборигенов тропиков. И здесь же, среди чучел Вы увидите живую обезьянку перед экспериментальным аппаратом рядом с экспериментатором (Н.Н. Ладыгиной- Котс) контролирующей ответы обезьяны: производятся те самые опыты над изучением способностей животных к «трудовым процессам», что впоследствии были отмечены американской прессой, как «классические» со дня их опубликования.

Но взгляните в соседнюю с камеркой небольшую светлую площадку. Мы увидим скульптора Ватагина в работе над созданием капитальной группы: реконструкции фигур людей каменного века и пещерного медведя. Ежится от холода художник, ежится натурщик — (молодой тогда сотрудник нашего Музея, а сейчас талантливый препаратор Д.Я. Федулов, согласившийся позировать в неотопленных стенах..) и кажется еще немного и замерзнет глина, претворенная в привычных к холоду фигурах двух неандертальцев Ледникового периода.

Но зайдите и в последнюю, несколько более отопленную комнату. Опережая Ваш приход, словно приветствуя его, несется вам навстречу оглушительный веселый крик десятка попугаев, многокрасочных пернатых испытуемых, любовно изучаемых для разрешения вопроса о способностях животных к различению цветов.

И тут же, вместе с оперенными учениками Вы увидели бы пять других сотрудников Музея, занятых кто рисованием, кто изучением явления мимикрии, кто научной инвентаризацией, кто топкой печи для приготовления обеда из конины.

И дымила печка, и орала попугаи, но никто не в силах был приостановить или замедлить творческого энтузиазма маленькой, но сплоченной семьи ученых и художников-строителей Музея.

К описанной поре относится, повидимому, любопытная заметка о Музее, помещенная в одной английской книге мне известной лишь по коротенькой цитате.

В этой книге автор, говоря о Дарвиновском Музее, замечает: «In the Zoological Department the professor the very scanty resources at his disposal to collecting the materia for a very interesting Darwinian Museum, on the lines of the South Kensington Museum, and his wife was making very suggestive experiments in the psychology of monkeys.»

«I shall not easily forget that professor and his wife. It struck me that those two enthusiastic zoologists absorbed in the study of mimicry and the monkey psychology, were the happiest looking pair that I happened to come across in the Russian Empire....»

«Профессор в Зоологическом Отделе, имея очень скудные средства в своем распоряжении, занимался собиранием материалов для очень интересного Дарвиновского Музея по образцу Южно-Кенсингтонского Музея, а его жена производила очень серьезные наблюдения в области психологии обезьян.»

«Я не скоро забуду этого профессора и его жену. Я был удивлен тем, что эти два энтузиаста-зоолога, углубившись в изучение мимикрии и общей психологии казались мне самой счастливой четой из всех встреченных мною на протяжении всей России....»

Вряд ли нужно говорить, что этот неизвестный автор-иностранец ошибался, что «энтузиастичность» двух зоологов лишь отражала энтузиазм масс в их героической борьбе во имя нового уклада жизни...

Правда, что на общем фоне полусвернутой тогда музейной жизни, темпы и размах в Музее Дарвина могли казаться необычными: именно в эту пору первых послереволюционных лет были задуманы и созданы многие ценные, порою уникальные сокровища Музея и в частности художника **Ватагина**, с работ которого мы и начнем ряд очерков, рисующих работы-достижения Дарвиновского Музея.

Василий Алексеевич Ватагин — как сотрудник Дарвиновского Музея

Раньше, чем других сотрудников Музея, удалось вернуть к работам, этого последнего, — художника Ватагина, как демобилизованного еще до Октября, но собиравшегося осенью 1917 года покинуть Москву для переезда на Кавказ. Октябрьский переворот побудил отказаться от такого переезда к счастью Дарвиновского Музея и повидимому самого художника.

Многообразное до крайности, охватывая в равной мере и живопись и скульптуру, а в пределах их самые разные сюжеты, формы и приемы их художественной обработки, творчество Ватагина не слишком благодарно для хронологического рассмотрения.

И причина этому — необычайное художественное постоянство дарования Ватагина, тот любопытный факт, что отразившись на повышении разнообразия сюжетов и на быстроте, уверенности композиции, сорокалетний опыт нашего художника едва ли отразился на исконной сущности Ватагинского дарования — безошибочно ухватывать портретные черты передаваемых обликов, умении психологически и эстетически вживаться в эти образы, способности улавливать самые быстрые и мимолетные движения контуров тела и душевной жизни.. Верное свидетельство врожденного таланта эта необычная «художественная стабильность» обуславливает то, что лучшие по мастерству работы падают на самые разнообразные периоды творчества Ватагина, не исключая такого самых ранних лет...

Вот почему в последующем освещении деятельности Ватагина при Дарвиновском Музее, мы попробуем дать краткую ее характеристику без соблюдения строгой хронология — порядка создания тех или иных вещей. И только, говоря о самых ранних выступлениях нашего художника, как скульптора, является желательным учесть и хронологию его работ, для оттенения размаха деятельности Дарвиновского Музея в первые годы после Революции.

Участвуя дотоле в созидании Музея лишь своими живописными работами и вообще известный, главным образом, как выдающийся анималист-художник, В.А. Ватагин, в разбираемую пору уже совершенно осознал свое призвание как скульптора. И было лишь естественно возобновление работ Ватагина при нашем учреждении направить в эту новую, родную ему сферу творчества.

Минуя менее удачные фигуры Борнеанского «Флегматика» Оранга и «Сангвиника» Шимпанзе (послуживших первыми разбегами к последующим темам подлинно монументального размаха) остановимся на вещи до сих пор считаемой одной из наиболее удачных анималистических скульптур Ватагина: «Горилла в ярости». Гора вздыбившихся волос, железных мускулов с зияющим оскалом пасти, с иступленной злобой на лице, лесной гигант, подмявши под себя несчастного охотника, (фигура негра у гориллиных ног).. бросается на остальных врагов — вперед навстречу зрителя...

В удачном сочетании массива тела и его динамики бесспорно заключалась величайшая из трудностей и замечательное достижение нашего художника, успех тем больший, что условия работы (теснота, плохое освещение, невращаемость скульптуры в глине) были далеки от совершенства.

Создание трех упомянутых скульптур наших ближайших трех звериных родичей было прелюдией к более сложным и ответственным работам.

Реставрировать скульптурно внешний вероятный облик обитателей Европы Каменного Века, повторить попытку уже сделанную незадолго перед тем, но при использовании полученного опыта и с избеганием грубейших промахов, допущенных в том первом опыте.

Учитывая более интуитивно, чем логически, фальшивость прежнего задания представить «типы» ископаемых людей, минуя выявление индивидуальных черт, (неотделимых от наружности любого человека), приходилось в корне изменить на этот раз само задание.

В отличие от работ Курбатова с его сухой анатомической трактовкой тела и тенденцией к «портрету» — новая, повторная попытка «реконструкции» мыслилась в гораздо более обобщающем и вольном стиле, со стремлением погасить возможно больше индивидуальные черты изображаемых фигур.

Отлично сознавая, что такое затушевывание реальных черт в угоду типа означает прятание, а не решение проблемы, приходилось все же примириться с этим компромиссом, как решением единственно возможным.

Претворить самые общие черты фигур людей Палеолита в качестве **художественных**, абстрагированных образов искусства, а не как муляжи и модели — такова условная и скромная задача, ставшая на этот раз перед художником и пишущим эти строки.

Вряд ли нужно говорить, что, как при первом опыте, так и на этот раз, в первые годы после Революции, при полной изоляции России от науки Запада, рассматриваемые работы выполнялись совершенно независимо от сходных начинаний Мак-Грегора-Осборна в Нью-Йорке и Рюто-Маскре — в Музее Брюсселя. О всех этих работах приблизительно одновременных в Дарвиновском Музее ничего не знали, обстоятельство, имевшее свою хорошую, как и дурную стороны: — дурную — в силу отпадения возможности использовать пример чужих ошибок и чужого опыта, — хорошую — гарантией свободы в трактовании темы и отсутствие предвзятости, навеянной авторитетом.

В оснований каждой извлекаемой фигуры полагались и на этот раз конкретные, анатомические данные — размеры и соотношения частей скелетов ископаемых людей Палеолита, бывших хорошо представленными в Музее гипсовыми слепками костей конечностей и черепов.

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

Ограничившись «Палеолитом» — «Веком Древне-каменной культуры», мы избрали три ступени эволюции нашего рода, или, выражаясь осторожнее: три стадии его морфологического прошлого. Мы взяли представителей трех рас: «Неандертальской», «Ориньякской» и «Охотников за Северным Оленем» — «Кро-Маньонской».

Три принципа намечались при скульптурном их отображении:

- a. Возможно большая свобода при трактовке тела без ущерба для анатомической правдивости, отказе от натуралистического педантизма, от анатомичности, сознательно допущенной при выполнении более ранних и подготовительных работ Курбатова.
- b. Привнесение момента быта, выявление орудия и эволюции труда.

с. Оттенение человеческих фигур зоологическим сопутствующим элементам: помещением фигур животных, характерных для отображаемой эпохи.

В этом сочетании мотивов человека и животных выражалась некоторая уступка дарованию художника, стремление использовать его талант анималиста и на этот раз, в более новой для него сфере творчества — скульптуре человеческого тела.

Таковы программы. Переходим к их практическому выполнению. «Ориньякский человек» — один из самых ранних представителей теперешнего населения Европы на заре его формирования. Низкорослый стройный с черепом объемистым, но сжатым в области висок, с «нейтральным подбородком» (не выступающим вперед, как у теперешнего европейца, но и не скошенным назад!) этот «лесной охотник», мог, как думают, притти из Азии в Европу вместе с азиатской фауной в частности с лохматым мамонтом.

Этот предтеча нынешнего европейца — пришелец из далекой Азии, — напрашивался на изображение вместе со своим гигантским спутником. Отсюда компоновка группы: стройная фигура Ориньякца-дикаря, верхом сидящего на голове лохматого гиганта- мамонта и камнем выбивающего бивень 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, как и техническую часть работы (подготовку глины, размягчение ее) и только роль натурщика взял на себя вернувшийся недавно с фронта молодой сотрудник-препаратор. Помощь эта оказалась тем уместнее, что надвигавшиеся топливный кризис, отражаясь на температуре помещения, исключал возможность приглашения платного натурщика.

В середине 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 подлинные и достоверные сведения, пытаются изгнать из логова пещерного медведя.

Из под нависающих обломков скал, над входом в каменистую пещеру надвигается фигура исполинского медведя, потревоженного дикарями.

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

Низкие приземистые коренастые, с коротким телом и короткими конечностями, с грузной головой, наклонно, навесу торчащей из сутулых плеч, с лицом без подбородка, с мордой вытянутой вперед, с пологим лбом, звериным гребнем над широко расставленными глазами в этом жутком виде выступают перед нами наши два неандертальца.

По прошествии немногих дней закончена была отливка этой группы и возможно было перейти к последней теме палеолитического триптиха..

Сюжетом этой заключительной скульптуры мы избрали антипода предыдущих: в полное отличие от неандертальцев, этих жутких обитателей пещер середины Ледникового периода, выступает, как известно, на исходе этого последнего та удивительная раса, относительно которой мы не знаем, удивляться ли нам больше ее внешней или внутренней, духовной одаренности..

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

Вот он стоит во весь саженный рост — гигантский представитель длинноногих, быстрых на бегу, коротко-руких 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 он начертал контуры этого животного, тот удивительный рисунок, нахождение которого составляло когда- то целую эпоху в Палеонтологии.

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

Знаменательный момент первого проблеска — идейной радости и творческого энтузиазма...

Созданием скульптуры «Первого художника», фигуры Кроманьонца завершилась наша Палеолитическая серия: три облика людей и три момента их доисторического быта: Первобытное жилище, первобытное орудие и первобытное искусство. Три этапа на пути преодоления животных форм, в ту пору окружавших наших отдаленных родичей:

- a. борьба с живым животным из-за обладание жильем.
- b. борьба с убитым зверем в целях присвоения его орудия и наконец —
- c. борьба духовная за воссоздание, за претворение в искусстве образа четвероного 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.

Согласно предыдущему мы преднамеренно пытались проследить эти работы в их хронологическом порядке, не считаясь с содержанием скульптур, касавшихся то обезьян, то человека, то охотничьих животных, в форме ли живой добычи или мертвого трофея..

И однако, принимая во внимание сказанное выше о «стабильности» таланта нашего художника, нам представляется уместным, при дальнейшем изложении рассматривать продукцию Ватагина безотносительно ко времени их создания и руководствуясь лишь содержанием работ и формой их художественной обработки.

С точки зрения сюжета все скульптурные работы, выполненные Ватагиным для Дарвиновского Музея за истекшее двадцатилетие (1917-1937г.г.) распадаются на два отдела: **анималистические**, посвященные отображению животной мимики и формы, и **портретные** — при создании бюстов или статуй выдающихся ученых. Там животное, как обобщенный тип, здесь — человек, как самобытная, неповторимая живая индивидуальность.

Несколько особняком и частью связывая эти два раздела, выступает третья серия работ, включающих одновременно и животное, и человека: таковы рассмотренные только что скульптуры «Реконструкции людей Каменного Века» и наконец, совсем отдельно следует отметить несколько работ неподводимых ни к одной из приведенных рубрик, но и нехарактерных для нашего художника.

Мы начинаем с анималистических его работ. Но поступая так, мы делаем уступку общепринятому взгляду на Ватагина, как Анималиста, будучи на деле глубоко уверены, что в передаче человеческого облика Ватагин проявил 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 Антропоиды, 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.

С возможной 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! Конечно, именно скульптура, как властительница формы обеспечивает в гораздо большей мере разрешение этих задач, чем живопись. Живой мир красок современных нам животных, как известно, (но как то обычно забывается при живописных реконструкциях) внезапно потуха-

ет 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 измененных «видов».

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

То же самое и в отношении других скульптурных 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 их отображение. В этой оценке метода скульптуры, как орудия пластического выявления этапов эволюции животных типов примирились бы самые разные мыслители от Гете и до Геккеля и Гексли.

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

В самом деле: возвращаясь к ранее упомянутым уже скульптурам, попытаемся взглянуть на них не как анатомы, но как психологи.

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-кабарга... Что ни фигура, то психологический этюд, порой едва намеченные, как мало выразительна сама психика этих животных с их полужастывшей маской, с пантомимикой вместо мимики..

Иное с появлением последней, этой мышечной лицевой (мимической) клавиатуры, так бравадно выражающей могучий мир эмоций у животных, так несдержанно, так бурно изживаемых в инстинктах..

«Материнство» — у Шимпанзе, «Пойманный Оранг», «Горилла в ярости», «Шимпанзе в благодушном настроении», «Улыбающийся 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, умиленно, любовно охватившая свое беспомощное детище, не вполне еще как будто отделенное от матери, стихийно-органически, как будто еще 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 зашечными 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, энергичным, вечно оживленным сангвиником Шимпанзе! Весь порыв, движение, с лицом ослабленным в улыбку — этот самый близкий наш звериный родич столь же резко отличается по темпераменту и от своего более крупного собрата Гориллы.

Самая монументальная скульптура первых лет работы нашего художника и по суждению искусствоведов — самая удачная из всех зоологических скульптур Ватагина в нашем Музее — уже упомянутая выше.

Снова антипод: «Улыбка старого Мандрила» самого причудливого жуткого из Павлианов. Демоничная фигура с мускулистым передом, тщедушным телом, тонкой талией, громадной головой, охваченной гигант-

ской гривой, шлемом выступающей над гребнем лба, с запрятанными глубоко глазами и огромной пастью, широко осклабленной в подобие улыбки.. В ужасающем контрасте формы и движении, безобразии тела и изысканности поступи, чудовищности морды и игривости «улыбки» выявлялся более, чем где либо при- сущей обезьянам синтез человеческого и звериного...

И, глядя на живой и жуткий облик всех этих звериных чудовищ, проникаешься сознанием, что не столько самая структура тела, не анатомичность формы, а таящаяся за формой **психика**, отобразилась всего пре- жде в каждом повороте, каждой линии их тела...

Разные по замыслу, подходу и по выполнению все эти вещи говорят о замечательном умении Ватагина проникнуть в скорбный юмор и трагический гротеск звериной психики, учении передать ее рельефно метко, жизненно и ярко.

От сюжета, от тематики и содержания мы невольно перешли к вопросам формы, стиля и манеры выпол- нения. И хотя в Музее, посвященном более научной, чем художественной экспозиции, проблема **что?** вла- дычествует над проблемой **как?** уместно, все же беглым образом коснуться собственно художественной стороны Ватагинского творчества, поскольку оно выявилось в Дарвиновском Музее.

Не считая себя призванными к общей, всесторонней критике или оценке Музы нашего художника, мы ограничимся лишь указанием на две черты, давно отмеченные, впрочем, нашими искусствоведами.

Одна из них — общеизвестное и давнее влечение Ватагина к искусству древнего Египта и 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 рабо- ты соответствует египетскому стилю, в частности в изображении объектов, некогда особенно любимых у художников эпохи Фараонов.

«Епанчовый Павиан» (Namadrias) Словно сошедший с иероглифов древнего египетского храма. 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 предель- но по наружности. Там — грузность тела, угловатость рыла и тяжелый взгляд; здесь — стройность стана с легким поворотом маленькой головки, с округленной мордочкой, задорно вздернутым миниатюрным но- сиком, с волнистой, волосистой шалью, складками опускающейся с плеч и грациозным сгибом тонких и изящных рук..

В обоих случаях характерно-контрастные черты до крайности упрощены, то усилением одних, то опуска- нием других, и сведены к немногим всеопределяющим сходным 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 на скрывающийся за условной, сжатой формой глубочайший реализм и громадный опыт в наблюдении живой природы: свойства дарования, объединяющие нашего художника с его безызвестными коллегами эпохи фараонов.

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

Это типично русское искусство с очень давних пор привлекавшее к себе Ватагина, нашло в нем замечатель- ного мастера: в итоге кажущийся компромисс, на деле органическое сочетание, своеобразный синтез «Ни- ла» и «Москвы».

Взятые вместе — тяготение к дереву и увлечение Египтом в высшей степени определили стиль трактовки темы и фактуру обработки материала большинства Ватанских вещей.¹

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

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.

Первая из них: фигура старого Оранга на ходу. Широко забирающей походкой, осторожно и уверенно захватывая длинными, могучими руками, волоча беспомощно ногами-крючьями, несущими бесформенное тело, движется лесное чудовище, втянув глубоко в плечи угловатую, уродливую голову.

Другая тема: «Возрастные изменения Оранга»... Горельефная скульптура, представляющая группу этих обезьян различных возрастов, рисующая эволюцию, вернее: «инволюцию» наружности и психики этих существ по мере завершения их жизненного цикла...

Да и в самом деле. Стоит сопоставить грузную фигуру старого оранга, эту обесформенную глыбу волоса и мяса, апатично, уныло восседающую в центре группы, с расположенной в его ногах миниатюрной парочкой подростков, инициативных и общительных... Или сравнить фигуру взрослой самки справа с ее плоским черепом и вытянутой мордой и висающую над ней фигурку малыша-детеныша с его округлой головой и еле выступающим лицом...

Однако, благодарная со стороны научной эта группа в отношении скульптурном оказалась неудачной: перегруженность фигур, назойливое беспокойство фона (пестрота перебивающихся сучьев и листы, связующих фигуры обезьян) быть может отразившая отчасти увлечение художника, индийскими мотивами, лишили группу цельности спокойствия и простоты.

Заканчивая очерк анималистических скульптур Ватагина, нельзя не указать еще одной черты, вернее одного подхода в изваянии последних: именно работ Ватагина по созданию «звериного портрета».

Понимание животного, как «особи» носителя определенных индивидуальных черт — сложнейшая проблема современной Биологии!

Легко понять, что это «персональное» в зверином возрастает в меру высоты его организации и далее, что речь идет не только о бесспорной внешней, видимой, морфологической, но также о **психической** индивидуальности. Эту последнюю никто искать не будет у Летучей мыши, у Крота, у Бабочки, у Комара.. С тем большим правом ищем мы ее 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 с тщательно изученного, ставшего известным в мировой науке 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» из Берлинского Зоологического Сада.

Но достигнув замечательно мастерства в трактовке персональных черт у Антропоидов, Ватагин эту индивидуальность передачи облика и психики порою сохранял и там, где совокупность материала и тематики противоречили началу индивидуальности. Отсюда возникавшая порой антимония двух начал: начала «Типа» и начала «Индивидуального». Эта борьба в отдельных случаях грозила двойственностью и дезорганизованностью трактовки, чаще побеждаемая тактом нашего художника, склонялась к должному решению, в особенности там, где за обилием портретных материалов «личное» всецело вытесняло тип, или обратно, там, где скудостью портретных данных обеспечивалась полностью свобода выявления обобщающего «Типа» растворение «Индивидуального».

На этом можно было бы покончить с кратким очерком скульптурной деятельностью Ватагина по линии Анимализма в Дарвиновском Музее, если бы не одно важнейшее, всеподчиняющее свойство его творчества: мы разумеем неизменную изящность, эстетичность его Музы. Именно об ней да будет нам позволено сказать немного слов.

«Эстетика и Обезьяны!» иронически воскликнут многие — увы! поверхностные голоса и головы. Как будто красота не повсеместна, искусство не всевластно отразить ее! Как будто высота и глубина в искусстве (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 в данном случае перефразированные слова поэта: «Если есть в тебе самом достаточная глубина и ценность, то найдешь ты глубину и ценность в движениях Оранга и в улыбке Павиана! Нет в тебе самом значительности и глубины — ты тщетно будешь их искать в творениях великих мастеров: в движениях „Сивиллы“ и в улыбке „Моны-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 четвероногим «геральдическим» созданиям, да и то лишь в роли превосходящего аксессуара.. Ограниченный по своему составу («Конь», «Лев» «Вепрь», «Пес», «Олень» и лишь немногие другие) это звериный материал был ограничен и по форме своего скульптурного отображения, сводимый к ряду канонических, условно избранных, «красивых» поз. Все это слишком хорошо известно, как и то, насколько медленно и робко в ходе демократизации искусства раздвигались эти грани выявления животной пластики..

Именно здесь уместно вспомнить о крылатом слове, брошенном однажды о Родене: «Он освободил жесты и позы **человека!**» *Mutatis mutandis* можно было бы сказать: один из пионеров и, во всяком случае, одним из убежденнейших и удачнейших борцов в деле освобождения **животных** поз в искусстве следует считать нашего Ватагина. Словами Роденбаха можно было бы сказать о творчестве и нашего художника: «Он увидел, что существуют не только некоторые жесты и позы, которые красивы, но миллионы поз, которые все отличаются красотой.»

Резец Ватагина не знает некрасивых форм и неизящных линий. Эту красоту, это изящество он видит в каждом звере, в каждом повороте, в каждой линии животного, любовно чувствуя, вскрывая ее всюду 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. Вместе взятые все эти свойства глаза, сердца и руки художника всецело объясняют то, что самым беглым взглядом охватив любую из бесчисленных его работ мы так уверенно и так любовно говорим: «Ватагина!»

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..

Переходим к рассмотрению второй, — вернее первой и исконной сферы творчества Ватагина, как скульптора, — его работы в области портрета — и для этого перенесемся снова мысленно в первые годы после Революции, к исходу 18-го года.

Не успели отформованные в гипсе дикари и обезьяна разместиться в выставочном зале, а уж в скромной мастерской Музея стали вновь готовиться к другим работам еще более ответственным — к созданию бюстов провозвестников учения Эволюции живой природы: **Дарвин, Гете и Ламарк** — три эти имени, столь тесно связанные в Биологии со времени когда то исторического выступления Геккеля, определили содержание трех первых выступлений скульптора Ватагина, как портретиста.

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

Как первый опыт в области монументального портрета Дарвиновский бюст Ватагинской боты положил достойное начало всей последующей серии портретов.

Величавое, тяжелое чело, изборожденное морщинами — следами по-вековой работы мысли, полувековой борьбы с недугом. Успокоенный глубокий взор, полвека устремленный на мириады форм живой природы, гармонически им сложенных в единый грандиозный синтез.

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

Впервые в области портрета подтвердилась редкая особенность резца Ватагина, его умение схватывать немногими чертами только самое ответственное, яркое, яркое, настойчиво и неуклонно опуская, все случайное и привходящее. Редкая скупость глаза и резца.

Эта 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 Тардье..) как нельзя лучше отвечали глазу и резцу Ватагина.

«Ламарк — слепой»... Сухие, тонкие черты со складов скорби сдвинутых бровей и губ. Высокий лоб со смелым вскидом навсегда угасших глаз, ослепших в эмпирической работе аналитика-новатора. Чело новатора-синтетика, при жизни позабытого фантаста «возвещавшего» великую идею там, где следовало **доказать** ее.

И вопреки всему, наперекор болезни, бедности, глумлениям, наперекор 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 битвы, 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 30 лет для автора «Philosophy Zoologies» Ламарка-эволюциониста.

Обе предыдущие скульптуры, два первых опыта Ватагина, два первых выступления его в области портрета, была только подготовкой к изваянию того единственного в своем роде облика, в котором красота телесная и мощь духовная так совершенно сочеталась в гармоническом союзе.

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

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

Гете — натуралист-философ, как прагматик-реалист, противник метафизики, телеологии и дуализма, как борец за цельное, реалистическое мирозерцание на почве углубленного натурализма

Гете — натуралист-художник, убежденный, что искусство есть проникновенное истолкование природы, что высокие создания искусства суть одновременно 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 научные 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 мнение искусствоведов и биографов, сводящееся к горькому признанию, что на протяжении всей своей долгой 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, тайной, голодающей столице, кровью защищающей себя стране — приняться за создание облика «счастливейшего сына жизни» «сына света», воплотителя 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 бюстом 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 колоссальное же скульптуре Давида Анжерского Гете-человек бесследно растворилось в величавом пафоса «Юпитера». Меж двух опасностей и двух уклонов толкования натуры: «Гете — тайного советника» и «Гете — Веймарского Зевса» — такту и чутью Ватагина предоставлялось выбирать искомый путь при родной и художественной правды.

Удалось ли это нашему художнику? Не нам судить о степени успешности его работы. Но когда, по миновании 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 цельный 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 «намеривавшегося вечно жить!.. Открытый взор направлен вверх. Неподававшийся при жизни кисти современных художников этот всепроникающий, горящий взор тем менее передает помощью резца.. один из поводов представить Гете, устремившим взоры вверх, эти орлиные его глаза, которым Гете „больше доверял, чем мнению“, глаза, так осязательно, конкретно видевшее 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 очертании 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 и дедуктивно при-
внесенного...

Но и ценитель более рассудочный и беспристрастный не откажет, вероятно, названной работе ни в наличии портретной схожести, ни в 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 была глубокого значения.» читаем мы в воспоминаниях Эккермана о его великом собеседнике..

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

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

Эти две последние вещи нашего художника посвящены были двум величайшим дарвинистам: гениальному, хотя и не бесспорному, истолкователю естественно-научных сочинений Гете, **Эрнесту Геккелю** и главному сооснователю теории эволюции — Альфреду Уоллесу.

Один — дедуктивист, натурфилософ и гилозоист, эклектик в биологии, другой — индуктивист-эмпирик, дуалист и представитель крайнего течения в науке; эти два ученых — антипода, как мыслители столь же контрастны и со стороны наружного их облика.

Довольно неожиданные трудности представила скульптура иенского зоолога, как вследствие несовершенного подбора фотографии, так и в силу хорошо известного в скульптуре эмпирического правила, считающего, что для уловления портретного, подлинного сходства, лица «правильные» — менее благодарны, чем носители характерных, но мало совершенных черт. Не разделяя таким образом портретной схожести, присущей некоторым бюстам Геккеля, исполненным в Германии, работа нашего художника тем интереснее в его попытке передачи внутреннего склада Геккеля, всепроникающего динамизма этой боевой натуры.

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

Перед нами — образ призванного полемиста, с равным пафосом и пылом, но неодинаковым успехом в продолжении целого полвека ведшего борьбу с клерикализмом и с социализмом, с витализмом и академизмом, с корифеями Берлина и учеными Антанты, окруженный сонмами врагов и переменчивых друзей, в пылу сражений мало щепетильный в выборе оружия, но сквозь завесу клеветы и справедливых нареканий, падая и ошибаясь, невредимо снова восстававший в блеске своего многостороннего таланта, в ореоле славы убежденнейшего человека и честнейшего мыслителя.

«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 если даже не подобие наследия Бисмарка и «Геккелизм» не надолго пережил своего творца останется на веки в благодарной памяти всех истинных искателей научной правды лозунг Геккеля, им брошенный в лицо научным обскурантам и гасителям идейно-внутренней культуры человечества: «Свободная наука и свободное преподавание!» — слова, просящиеся на подножие Геккелева бюста... Старая, но вечно юная, доселе далеко не всеми признанная истина, нашедшая в лице научного апостола из Иены своего горячего и вдохновенного поборника.

И внутренне, и внешне оттеняя все бездонное свое отличие от Геккеля, встает перед глазами следующий бюст — Альфреда Уоллеса.

Сподвижник Дарвина и основатель Неодарвинизма, математик, инженер, географ-путешественник, сторонник Френологии и Парапсихологии Уоллес являет из себя характерный пример мыслителя на рубеже двух мирозерцаний. Это не академик-ученый, это — гениальный дилетант и самоучка в смысле Шопенгауэра, свободный от профессиональной узости.

И самая 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 страниц 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 склонившееся к над крылышками бабочек под сенью пальм тропического неба и над безысходной нищетой Вест-Энта, в мгlistом Лондоне, под сенью каменных его громад...

Единственный социалист из всех великих корифеев Биологии минувшего столетия, единственный, нашедший в пору нарастающего шовинизма и вражды слова горячего приветия, словно закрепленного на каменных устах нашего бюста.. «С самым сердечным пожеланием благоденствия и социального преуспевания русскому народу... я остаюсь его другом и братом...»

Опуская некоторые другие менее удачные работы, выполненные Ватагиным в конце того же 19-го года, в частности скульптуру «Питекантропа» — двух тесно сближенных полузвериных «предков» человека, группу более декоративного характера, мы пропускаем целые 4 года (1920-1924), посвященные всецело живописной деятельности Ватагина, очерченной в последующих главах и встречаем скульптора Ватагина опять в исходе 1924 года.

Словно стосковавшись, после длительного перерыва по исконному призванию, снова заменив кисть резцом, Ватагин с осени означенного года развернул необычайную на фоне даже своего «Ватагинского» темпа продуктивность.. В срок не более двух месяцев, при работе два раза в неделю, наш художник одарил Музей целую серией гигантских бюстов, посвященных ряду корифеев Биологии минувшего столетия.

Жоффруа Сент-Илер, как один из ранних эволюционистов.

Грегор Мендель, как создатель современного учения о Наследственности.

Томас Гексли — «Генеральный Агент Дарвинизма».

Август Вейсман — величайший Нео-Дарвинист.

Карл Бэр — великий эмбриолог.

Прилагаемые фотографии, заснятые по окончании этой рекордной деятельности Ватагина — (на каждый бюст пришлось не более пяти сеансов) — позволяют оценить эти работы с точки зрения портретной схожести, скульптурной и психологической трактовки.

Начинаем с бюста Сент-Иллера, двадцати одного года волею Конвента привлеченного к ответственной работе реформирования Зоологии («Вам Революция вверяет эту кафедру и пусть потомки скажут, что Вы создали французскую науку!»)

Хорошо известно, что блестяще оправдав свое избрание в сфере эмпирического знания Сент-Иллер был неудачник в отношении общих выводов науки.

Этот ранний провозвестник эволюционного учения, побежденный гением Кювье, которого он сам когда то вырвал из глухой провинции письмом, которым приглашал его «занять место в Париже нового Линнея», этот непрактичный и несовременный для своей поры идеалист-ученый, для которого наука означала все, а личность — ничего; умевший привлекать сердца учеников, но не создавать карьеры ни себе, ни им; сумевший оценить Ламарка, но не поддержать его, ни защитить его..

И в полном соответствии с этим духовным абрисом и внешний облик Сент-Иллера в претворении его Ватагиным: полу-поэт, полу-ученый, доброта и мягкость освещающее все лицо, открыто и приветливо смотрящее на Вас из-за тугого, жесткого воротника. Одно из лиц, при взгляде на которые невольно хочется сказать: «их любят, но не следуют за ними!»

От безвольного и неудачного соперника Кювье, от Сент-Иллера обратимся к образу другого, столь же чуждого для современников ученого — к Грегору Менделю.

Гнетуще-скорбна, жутко знаменательна судьба обоих.

Тридцать лет потребовалось, чтобы заглушённые Парижской Академией Наук идеи эволюции пробились вновь в творениях Дарвина и новых **десять лет**, чтобы завоевать весь мир.

Тридцатилетие потребовалось для того, чтобы идеи Менделя проснулись вновь в исходе девятнадцатого века и еще **десятилетие**, чтобы отлиться в небывалое после эпохи Дарвина научное движение..

И в этом смысле знаменательна фигура скромного любителя-ботаника, Грегора Менделя, спокойно и уверенно вверяющего свой беззаветный труд науке будущего и грядущим поколениям истинных ученых.

Эти полные глубокого пророчества, слова, когда то сказанные Менделем явились лейтмотивом для его скульптурного изображения Ватагиным.

От пасынков науки переходим к ее баловням, ее официально призванным апостолом и корифеям.

Август Вейсман — синтетический и дедуктивный ум, односторонне, до последней грани разработавший самую слабую (по личному признанию Дарвина) главу его учения: дедуктивно-умозрительное, механическое понимание наследственности у живых существ.

И как духовное наследие Вейсмана, построенные им теории, эти по виду грандиознейшие здания, воздвигавшиеся им десятки лет чрез возведение все новых ярусов систем, аркад, мостов воздушных спекуляций, привело к созданию словно ледяного сказочного замка, поражающего красотой глаз, но не пригодного для жизни, так и от фигуры самого строителя, от личности оренбургского ученого, казалось, веяло каким то леденящим холодом.

— «Зачем» — так говорили пишущему эти строки тридцать с лишним лет тому назад во Фрейбурге ближайшие сотрудники и ассистенты Вейсмана — «зачем знакомиться Вам лично с Вейсманом? Достаточно прослушать его лекции!»

Слова, понятные при первом взгляде на античный облик этого ученого, удачно схваченный в скульптуре нашего художника: гигантский лоб великого мыслителя, — суровый пафос жесткого лица. Холодный ум, способный временно завоевать умы, бессильный покорить сердца, связать вопросы знания и жизни.

От синтетика-детективиста Вейсмана мы переходим к аналитику-индуктивисту Гексли. В замечательной плеяде выдающихся умов, сплотившихся вокруг учения Дарвина, едва ли можно указать другую пару, столь несходную по дарованию, по характеру и выявлению его в трудах и жизни каждого из них.

Мы говорим: «в трудах и жизни», ибо более, чем автор капитальнейших трудов по биологии, и больше, чем прославленный защитник Дарвина, 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 величавшего адепта Дарвина, так неудачно закрепленный в двух известнейших скульптурах Запада: в тшедушном бюсте Национальной галереи Лондона и лишь немногим лучше в статуе Британского Музея...

Успешнее ли оказался наш Музей и в какой степени характерно британский образ Гексли поддался дарованию русского художника, его попытке претворить скульптурно внутренний, духовный облик величайшего ученого?

Квадратный лоб в оправе львиной гривы со сверлящим взглядом глубоко сидящих глаз; массивное лицо с широкой челюстью и тонкой линией уверенного рта.. сама посадка головы, наклоненная вперед «как бы под тяжестью хранимых ею дум» все вместе «выражало нечто большее, чем силу, придавая выражение мощи, непоколебимости и в то же время искренности, простоты от ясности сознания своих сил..» слова биографа, невольно приходящие на ум при взгляде на монументальную скульптуру, каждая черта которой призывает нас на память и другие, самим Гексли высказанные слова, чеканно-четкие, как самая наружность говорившего:

«Мой клюв и когти я держу отточенными на готове» пишем Гексли Дарвину, по получении знаменитой книги, собираясь защищать ее... слова, могущие служить эпитафией нашего бюста в целом...

А глаза, глубокие, проникновенные, словно направленные внутрь, не напоминают ли они другое изречение: «Есть люди, видящие очень много, а другие, видящие очень мало в то 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 открытость, прямота во взоре, столь созвучная великому завету величайшего ученого: «Сидите, как ребенок малый смирно перед фактами, будьте готовы отказаться от любой предвзятой мысли, следуйте покорно за природой, всюду и к каким бы безднам Вас не привела она — иначе ничему Вы не научитесь!...»

От облика великого апологета Дарвина к его великому непризнанному оппоненту.

Карл Эрнст фон Бэр, великий эмбриолог, разделял судьбу не малого числа великих корифеев Биологии: вождь и новатор в сфере эмпирического знания, Бэр, как философ, был пророком, проповедником в пустыне.

«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»... Хорошо известно между тем, что это пожелание Дарвина не сбылось.

Общепризнанный глава биологов за время от Кювье до Дарвина, конгениальный этому последнему, фон-Бэр, так совершенно сочетавший данные рационалиста и эмпирика, и так удачно совмещавший глубину немецкого ума и непредвзятость, широту 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 методы естествознания, Бэр-философ не сумел понять ее как лозунг нового грядущего мировоззрения.

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

Но как и обычно, там, где целью скульптора на формование бездушных форм безличного лица, а претворение духовных черт и теплоты живой души, — любовное и вдумчивое проникновение к последней восполняет многое недостающее в портрете.

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

И с этой двойственностью мыслей и духовно-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 с виду нам рисуется «великий старец» Северной Пальмиры, как живой свидетель и строитель Биологии до Дарвиновского периода, как последний могикан, совмещавший энциклопедизм своего образования с жизненно-живым, а не формально внешним отношением к науке.

И не потому ли вопреки полвеку, отделяющему нас от Бэра так глубоко жизненны и современны кажутся 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, безмерный по объему, беспредельной по своим задачам и недостижимой по своим целям....»

На предшествующих страницах мы пытались очертить психологически сюжеты первых десяти портретов, созданных резцом Ватагина, пытались проецировать психологические силуэты десяти ученых на скульптурные их образы. Не претендуя на **художественную** их оценку, мы старались увязать характерные свойства этих десяти умов с художественным выявлением их рукою нашего художника. Различные по умственному складу, по характеру и силе дарования, по роли и значению в умственной культуре упомянутые десять лиц напрашивались первыми на закрепление их скульптором.

Легко предвидеть возражения: упреки в субъективности подбора этих десяти имен. Но еще легче отвести эти упреки, опираясь именно на них.

На ней, этой фаланги десяти имен, от Дарвина до Бэра, так наглядно, так бесспорно выявилась бесконечная условность их прижизненной оценки: Прогремевшие когда то на весь мир учения Вейсмана и Геккеля не пережили и своих творцов. Забытая гряда гороха неизвестного при жизни скромного любителя Грегора Менделя — легла в основу всей теории наследственности, всей генетики и современной власти человека над изменчивостью организмов.

И учитывая эти промахи истории, мы при подборе тем для продолжения нашей портретной серии, старались ограничиваться именами подлинных новаторов науки, совершенно опуская компиляторов и популяризаторов ее у нас и за границей, в частности всех представителей **неисторических** естественно-научных дисциплин.

С указанными оговорками мы переходим к содержанию второго ряда бюстов выдающихся биологов, носителей имен второго ранга в области науки и вторых по времени их закрепления в нашем Музее.

Начинаем с «Ламаркистов»: **Каммерера**, **Эймера** и **Копа** нас интересующих не как сторонников давно оставленной ошибочной концепции Ламарка о «наследственности приобретенных признаков», но как талантливых и самобытных пионеров в области науки.

Экспериментатор **Каммерер**, Ортогенетик и создатель учения об окраске у животных **Эймер** и палеонтолог **Коп**, все трое, столь удачные в отыскивании новых фактов и ближайшего их толкования, столь безуспешные в конечных обобщениях, впрочем лишь подтвердивших старую, полузатеренную истину, что и «ошибка может стать дорогой к истине, при честных и правдивых поисках ее...»

Однако, интереснее, чем образы ученых — **человеческие** облики стоящие за ними, ибо лишь они доступны для художественного претворения.

Сторонники несовременных взглядов, шедшие наперекор эпохе, против «духа времени» — все трое были вынуждаемы к борьбе:

Теодор Эймер, двадцать лет политизировавший с Вейсманом «умеренно и аккуратно».

Палеонтолог Коп, так страстно и настойчиво боровшийся за первенство в науке в сфере эмпирического знания и так мало ратовавший за свои теоретические взгляды.

Пауль Каммерер, этот доподлинный «любимец муз», талантливый ученый, музыкант, философ, литератор и — что самое неценное и редкое — большой, глубокий человек — боролся горячо и страстно за достоинство ученого и человека и, не успев в борьбе, трагически ушел из жизни, так богато одаренный ею, так богато одаренной им.

Но переводим взгляд на новые три бюста — трех крупнейших (после Менделя) обоснователей Генетики.

Гуго де Фриза, как творца Мутационного учения.

Вильям Бэтсона, — как предвосхитившего (вместе с Коржинским) Теорию Мутаций и впервые перенесшего учение Менделя в животный мир и **В. Иогенсена** — как реформатора всего учения Наследственности и создателя учения о «Чистых Линиях».

Однако в еще большей степени, чем при анализировании предшествующих бюстов, основной задачей нашего художника являлось отражение живой индивидуальности **человека и мыслителя**, а не носителя идеологии.

И в этом смысле бюсты наши и на этот раз созвучны с основным духовным строем их живых прообразов.

Уверенно спокойно смотрит старчески уравновешенный и гармоничный облик Амстердамского ботаника, этот глубокий, просветленный взгляд, полвека устремленный на культуры золотых цветов, сулившие ему разгадку тайны эволюции живых существ. И, глядя на спокойный, собранный идейно, взгляд покойного ученого, невольно хочется сказать: «Он высказался до конца!»

Обратное у **Бэтсона**. Насупленный тяжелые взгляд и скорбная, почти страдальческая складка губ, словно приглушенный и затаенный про себя протест. Непризнанный новатор, не сумевший дать взамен оспариваемого Дарвинизма позитивного эквивалента. На всем облике — печать душевной горечи и грусти: образ человека и ученого, оставившего много недосказанным..

И, наконец, последний бюст — профессора Иоганисена. Он наименее скульптурен, как и самая наружность датского ботаника лишь мало выразительна. Аптекарь по образованию и математик по натуре, чуждый философских спекуляции, он впервые внес сухой математический анализ в хаос, до него царивший в Биологии в то безграничное смешение понятий и научных терминов, к которому так совершенно приложимы приведенные самим Иоганнесеном слова Гейне:

Внося порядок, формулу взамен романтики и спекуляции, создав ряд терминов, вошедших в полоть и кровь теперешних генетиков, Иоганисен предоставил будущим ученым синтезировать пути Генетики и Дарвинизма.

Превосходно согласуясь с этой неприметной с виду, а на деле величайшей ролью в Биологии, рисуется нам скромный облик датского ученого. Как все в ней просто, скромно и непритязательно фигура гениальнейшего фармацевта за прилавком мировой науки, так уверенно отфильтровавшего заплесневелую романтику от чистой, четкой, честной, т.е. истинной науки.

Снова переводим взгляд на новые два бюста: **Эрнста Геккеля** (вторично) и создателя «Евгеники» и друга Дарвина — **Френсиса Гольтона**.

«Немецкий Дарвин», в старости восьмидесятилетний и все тот же юный по характеру, по темпераменту: «Bei Haeckel gibt es kein Altern!» «Для Геккеля не существует старости».

Та же восторженная, огненная голова («Ein Feuergeist, bei dem die Phantasie leicht durchgeht!») захватившая миллионы ищущих умов и еще более сердец.

Все тот же как и полстолетие тому назад приветливый, открытый взгляд романтика-идеалиста, беспримерными успехами своими всего более обязанного убежденности своей могучей, гармоничной вдохновенной личности...

И в этом именно аспекте нестареющего энтузиаста представляется нам облик иенского ученого, вторично закрепленного Ватагиным..

Открытые и зоркие, но неподвластные — увы! — резцу ваятеля глаза, всю жизнь устремленные на мир очами Дарвина и Гете в поисках законов жизни, красоты природы.

Импulsive улыбка, озаряющая все лицо и даже мертвый гипс, как будто закрепившая навеки отсвет радости, навеянной красотами природы и чудесной наукой.

Наконец живая приоткрытость губ — окаменевший отзвук пламенных речей в общении с людьми, в служении им, в призыве их к свободе знания, к свободному научному мировоззрению..

Переходим к следующему портрету. Не легко вообразить несходство более контрастное, чем то, что разделяет образы и творчества Френсиса Гольтона и Эрнста Геккеля.

Два мировых ученых — современника друг другу, оба энциклопедиста, два биолога, проникнутые мыслью увязать запросы знания и жизни, претворить науку для служения, для счастья человечества...

Но как различны подступы к решению этих задач у каждого из них!

Астроном, путешественник, географ, климатолог, антрополог, математик, социолог, физик и психолог — **Гольтон** словно преднамеренно направил свои взоры на науку, чуждые для иенского ученого. И даже там, где, как в вопросах синтеза биологических наук и социальных устремлений обоих сходны, как различно представляется эта задача для обоих названных ученых!

Этой разнице психологической как нельзя лучше отвечает и несходство физиономики обоих бюстов.

Там, у Геккеля, открытый радостный, энтузиастичный взгляд.

Здесь, в бюсте Гольтона, сухой, суровый, замурованный психически холодный и бесстрастный взгляд направлен вглубь, в себя, и жестоко сомкнутые, как ножом прорезанные, губы ничего не выдают из затаенных мыслей, чувств и чаяний, движений сердца и ума.

Взирая на бесстрастное лицо талантливого автора «Наследственности Таланта», кажется, что перед нами идеальный «счетный аппарат», живой анализатор, равно совершенный в регистрации циклонов, черепов людей, мастей собак, людских способностей, талантов гениев и профилей преступников.

Там, в бюсте Геккеля, — романтика немецкого натурфилософа.

Здесь, в бюсте Гольтона, — рассудочность британского позитивиста.

Там — поэт-художник и пропагандист-философ.

Здесь — статистик-математик и изобретатель-психотехник.

Там — стремление к синтезу науки и искусства.

Здесь — сведение науки к формулам и цифрам.

Там — познание природы при посредстве пламенного слова, кисти и палитры.

Здесь — посредством штангенциркуля и логарифмов.

И однако, не смотря на все различие характера и творчества обоих названных ученых, Геккеля и Гольтона, в одном вопросе суд истории сравнивал эти два имени.

В одной жестокой, роковой ошибке неминуемо должны были столкнуться основатели «Монизма» и «Евгеники» (— как и громаднейшее большинство биологов, касавшихся учения об Обществе..) — в попытке увязать итоги биологии и социальные проблемы.

И легко понять причины этой неудачи. Выдающиеся дарвинисты, Френсис Гольтон и Эрнст Геккель не сумели избежать ошибки их великого учителя. Подобно Дарвину, оба они (как и бесчисленные их преемники и современники..) явили полное непонимание элементарнейших основ научного социализма, нежелание и неспособность охватить значение марксизма, как пути решения социального вопроса, как системы мысли и практического устроения общества.

Отсюда примитивность Геккеля в вопросах экономики, его манера биологизации проблем экономических и социальных (унаследованная от Дарвина); — отсюда беспримерный оптимизм Гольтона, наивно полагавшего, что жизненный успех зависит только от размеров личной одаренности; — его наивное недоумение, почему среди воспитанников Высшей школы (вопреки «Отбору» наиболее талантливых..) мы не встречаем новых Дарвинов и Ньютонов?

А сколько спросим мы устами Энгельса и Маркса — сколько гениев затерто и загублено тем безобразным строем, именуемым Капитализмом, при котором «продвижение по социальной лестнице» и достижение успехов слишком часто предрешают не таланты, а наследственные социальные и классовые преимущества и привилегии?

И не смешно ли ратовать за «либеральное» свободное мировоззрение при наличии цензуры, как то было в частности и при царизме запрещавшей даже Геккелевы книги, столь невинные по содержанию..

И какое лицемерие отстаивать «Евгенику» и призывать к прогрессу, к улучшению «породы человечества» на фоне Лондонских Вест-Эндов и на фоне мировой войны, когда цвет наций остается на полях сражения, а худшие телесно (слабосильные) или морально («окопавшиеся») благоденствуют в тылу?

Но справедливое для времени войны еще бесспорнее в эпоху «мира», лишь скрывающую под личиной мнимого благополучия жестокую эксплуатацию и гнет миллионов тружеников, в частности самое гнусное насилие — над умственной культурой и свободой мысли.

В этом выявлении органической зависимости всей духовной, умственной культуры данного народа от его общественно-экономического строя — заключается общеизвестное и величайшее открытие историков-материалистов,² а недооценка этого бесспорнейшего положения — грубейшая ошибка Дарвинистов-социологов.

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

На предшествующих страницах были сделаны попытки очертить психологически ряд бюстов величайших пионеров в области науки, избранных сюжетом нашей серии портретных бюстов, выполненных скульптором Ватагиным для Дарвиновского Музея.

И давая сжатые характеристики ученых, беглые психологические абрисы отдельных лиц, мы руководствовались не одним только стремлением дать базу для физиогномистического понимания отдельных образов, но и желанием отметить специфическую трудность, неизменно восстававшую перед Ватагиным при выполнении этой портретной серии.

Мы разумеем не совсем обычную в художественной практике необходимость руководствоваться при подборе наших тем не требованием искусства, но запросами науки. Не скульптурность данного лица, а ме-

²Стоит 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 преборолла, и эта победа нищеты над величайшим из поэтов есть лучшее доказательство, что „изнутри“ ее и вообще нельзя преодолеть.»

сто, занимавшееся им в науке, независимо от степени пригодности и благодарности его для глаза и резца художника, — вот что фактически определяло выборы сюжетов. И легко понять, что этот **исторический** критерий доставлял порою много огорчений нашему художнику.

Как часто этому последнему при лепке **не** скульптурного лица (а пишущему эти строки при подыскивании материалов..) приходилось вспоминать слова известного философа о том, что «человеческие лица прямо говорят о том, что они есть и если все же получается ошибка, то повинны в этом не они, а — мы!»

Гораздо прозаичнее, но от того не менее фатальны были затруднения другого рода — скудость иконографического материала и не только от ученых «дофотографической поры», но и от современников ученых, любителей снижаться, не оставивших после себя «фотомемориальных» данных. Таковы причины неудачности отдельных, единичных, правда, бюстов (академик Коржинский), или частичный неуспех некоторых других портретов (академик Мензбир).

Тем выразительнее выступает мастерство Ватагина, как портретиста скульптора в тех случаях, где дарование художника встречало благодарную тематику: скульптурно выразительные, характерные черты, обилие иллюстративных материалов и позирование живой природы...

Эта последняя возможность — лепки бюста по живой натуре представилась нашему скульптору только однажды, в 1929 году, при посещении Дарвиновского Музея мировым ученым, основателем Антропидной Станции во Флориде, лидером современных зоопсихологов, профессором Йельского Университета, **Робертом Иеркисом**.

Единственный, неповторимый в практике Музея случай: доставление возможности нашему скульптору использовать живой прообраз для мемориальной нашей серии! Что же удивительного, если эта именно работа оказалась исключительно удачной и по сходству, и со стороны скульптурной и психологической трактовки («Цезаря в науке»).

Не совсем обычной выпала работа по созданию другого бюста, посвященному умершему недавно величайшему американскому биологу и дарвинисту — Осборну.

Имевшихся в распоряжении нашего Музея фотоматериалов — пары снимков с этого ученого — оказалось недостаточным. Тем своевременнее было получение к тридцатилетию Дарвиновского Музея через Советское Посольство в Вашингтоне бронзового бюста знаменитого ученого.

Высоко ценный, как почетный дар Американского Естественно-Научного Музея, этот бюст со стороны художественной оказался крайне слабым: своей скучной и сухой анатомической трактовкой он напоминал скорее «маску», снятую при жизни муляжистом, чем художественную скульптуру.

Но противная искусству эта голая анатомичность бронзовой муляжной маски оказалась далеко небезопасной, как сырой исходный материал, отчасти заменяющий отсутствие живой природы.

Вместе взятые — бездарный бронзовый муляж и пара фотографий обеспечили успех работы нашего художника, как это ясно при сопоставлении ее с продукцией его американского коллеги.

Сказанное выше о несовершенстве иконографического материала в отношении ученых, живших до времени дагерротипов, вынуждало прибегать порой к приемам несколько условным и рискованным.

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 на внешнее использование сходной темы в памятнике Мильтона, но преисполненную в случае Ламарка большей исторической правдивости, большего пафоса и драматизма.

Сложность компоновки и необходимость подойти реалистически к трактовке бытовых аксессуаров (в частности — костюма) 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 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 была проблема относительно одежды — взятием на прокат из Театральной Костюмерной одежды двух героев Грибоедовской комедии, костюмов Чацкого и Софии.

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

Ламарк-слепой, оставленный и позабытый, но со свойственным ему упорством продолжающий работать над исследованием живых существ, с успехом обеспечившим за ним название и славу «Нового Линнея».

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 регистрирующей, строгой, верной, эмпирической науки, преданно-покорно и доверчиво-настороженно приносящей к красоте мира, к тайникам природы в целях внешнего, ближайшего их понимания..

Мной 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.

Вместе взятые, одна заботливо и бережно, другая властно и уверенно они 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 горные вершины высших синтезов и обобщений.

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

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

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

Заканчивая беглый очерк деятельности Ватагина, как портретиста-скульптора за двадцать лет его работы при Дарвиновском Музее, было бы несправедливо не отметить трех особенностей этой деятельности, 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 имеющихся вообще в Европе и Америке, (как это явствует при приведенных для сравнения бюстов Национальной Галереи в Лондоне, Британского Музея и Нью-Йоркского Музея) была выполнена Ватагиным в **четыре** утра, бюст, еще более монументальный Гете — в **шесть**, бюст Геккеля — в **три** утра.

Сходными же темпами шло создание всех прочих бюстов, как то отмечалось выше, при упоминании о бюстах Сент Иллера, Менделя, Томаса Гексли, Вейсмана и Бэра. Все означенные пять бюстов выполнены в двадцать пять сеансов.

Признавая, что такая быстрота работы в области искусства — лишь условное достоинство и памятуя медленные темны творчества многих великих мастеров, мы, все же в этой быстроте, уверенности композиции и меткости улавливания портретного и психологического сходства склонны видеть исключительное мастерство Ватагина, свидетельство не только совершенной его техники — уверенности рук и глаза, но и всего прежде дар художественного отвлечения и синтеза, умение 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 общающего инструмента, прирожденную интуитивную способность Ватагина отбрасывать все приводящее, наносное, случайное и концентрировать внимание на самом главном, основном, решающем, типичном, сочетая только эти элементы в целостном и монолитном образе.

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

Уверенность и быстрота этого творческого претворения реальных образов есть безусловное достоинство работы и ее самодовлеющая ценность, 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 этой конкретной обстановке, при которой протекала деятельность нашего художника в Музее (почти полное отсутствие живой природы и базирование на одних рисунках или фотоснимках) длительная обработка данного сюжета не содействовали улучшению работы. Быстро и предельно взяв от фотографий все возможное, художник наш обычно при дальнейшей обработке бюста лишь засушивал скульптуру и утрачивал первоначальную присущую ей свежесть, непосредственность трактовки, легкость, безыскусственность фактуры, живость, спелость, остроту мазка.

И все же сказанное только что с потускнением работ Ватагина при длительной их отделке, вряд ли может быть рассмотрено, как свойство вообще присущее его искусству. В тех немногих случаях, когда исходным материалам для скульптур Ватагина являлись не произведения фотографов, не снимки, а живые лица — отрицательные свойства длительной работы, о которых говорилось выше, совершенно отпадали. Не теряя основного стиля своего подхода (опускание 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, произведения которых связаны с роскошно оборудованными 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!»

Доподлинное мастерство и подлинная преданность искусству (и науке!) узнаются 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, как незаметно преодолевались им эти технические, внешние 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 снимки, делавшиеся по мере продвижения работы, поясняют хорошо главнейшие ее этапы, а проставленные даты — темпы продвижения и время окончания скульптуры.

Первый сеанс (30.XII.26)	Каркас для будущей фигуры: ящик, бочка, два ведра, десяток кирпичей и деревянных брусьев.
Второй Сеанс (1.2.27)	Каркас обложен глиной, прикрывающей всю неприглядность и обывательскую подоснову. Облик Дарвина уже намечен, хотя сильно смахивает на Толстого, (родственного, как известно, Дарвину через... Владимира Мономаха..!)
Третий Сеанс (4.1.27)	Дальнейшая работа в глине в сторону искоренения «Толстовства».

Четвертый и Пятый Сеансы (10, 11.1.27)	Исчезновение Толстого, выявление Дарвина.
Шестой и Седьмой Сеансы. (17-18, 1.27)	Работа над самой фигурой и одеждой (позирование директора Музея в роли манекена для плаща, для облегчения Ватагину работы по скульптурной передаче складок.
Восьмой и Девятый Сеансы. (23, 25.1.27)	Окончательная отделка статуи.

На исполнение монументальной статуи потребовалось таким образом немногим более недели (девять дней) при длительности каждого сеанса около 5 — 6 часов.

Только немногим меньше времени потребовала формовка глиняной скульптуры давним, преданным сотрудником Музея А.П. Свириным и установка статуи на месте.

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

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.

Эта давнее сотрудничество Ватагина, как живописца и как рисовальщика, отчасти позволяет (вопреки указанному выше о «стабильности» таланта нашего художника...) наметить главные этапы эволюции его карандаша и кисти. И, однако, прежде чем переходить к попытке выявить эти ступени совершенствования работ Ватагина полезно будет указать на ряд особенностей этой работы в целом.

Первое, что нам приходится отметить, это 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.

Смелость, четкость, острота штриха, уверенность, свобода кисти, а не яркость красок придают Ватагинским картинам их живую выразительность..

Другое свойство кисти и карандаша Ватагина: необычайное разнообразие выполняемой по заданиям тематики за огромный срок (тридцатилетие) его работы в Дарвиновском Музее. И действительно, обширен и диапазон тематики, и формы, и содержания, и техники! Картины и таблицы маслом или акварелью (на холсте, бумаге и фанере). Реконструкция фигур людей Палеолита, ископаемых животных, филогенетические схемы и портреты человека и животных, темы зоо-психо-эко и зоогеографические (люди, звери, птицы, насекомые — то порознь, то связанные в группы и объединенные ландшафтом), самые ландшафты большей частью по этюдам, сделанным под различными широтами (от Баренцева моря и Амура до Италии, Египта, Индии и Туркестана).

Это редкое многообразие тематики и техники Ватагина, как живописца покупалось, к сожалению, дорогой ценой.

Мы разумею несравненно большую, чем в случае скульптуры, связанность художника с академическими требованиями Музея.

Да и в самом деле. При создании музейной серии портретных бюстов по инициативе и по материалам пишущего эти строки, скульптор вряд ли чувствовал какую-либо связанность в трактовке тех или иных портретов и всецело мог руководиться собственным художественным тактом в направлении то более свободного подхода, при тематике монументального характера, то более сухой, реалистической трактовки на портретах камерного типа. Равным образом и в анималистических работах инициатива формы, стиля, оставалась за художником и только при реконструировании людей Палеолита мысли и резцу Ватагина порой бы-

вало тесно от необходимости придерживаться директив (по неизбежности довольно шатких и условных!) антропологической науки.

Но не то в работах живописного характера, как это ясно из последующего очерка главнейших живописных и графических работ Ватагина за 40 лет.

Давая этот перечень 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 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 предыдущего десятилетия, т.е. за время от фактического основания Музея в 1907 году до Осени 1917-го года.

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

В положении «первых ласточек» Ватагинского творчества в нашем Музее были, как то можно было без труда предвидеть, давние Ватагинские «пассии» — рисунки обезьян. Скромная серия полуэскизных акварелей на бумаге, выполненных по этюдам, сделанным Ватагиным с натуры при его объездах зоопарков Западной Европы.

Небольшие по величине таблицы эти мыслились, как дополнительные иллюстрации отдела, посвященного Проблеме о «Происхождении Человека» — первая попытка оживить обычные научные аргументации — художественным аргументом: выразительной каскадой красочных звериных образов.

Различные по степени удачности и завершенности эти рисунки хорошо показывают нам, как уже о ту пору, тридцать лет тому назад, вполне наметились все главные особенности дарования художника: и мастерство фиксации неуловимых мимолетнейших движений и психологизм в понимании животной мимики, и обобщенность, скупость линий и скульптурность самого подхода к теме. Глядя на Ватагинский эскиз фигуры вертикально ковыляющего Оранга, кажется, что перед нами деревянная скульптура: так скульптурно, стереометрично вычерчены угловатые контуры и «лепные формы» этого изображения, словно вырубленные стамеской, а не нанесенные карандашом и кистью..

Выполнение «Обезьяньей серий» давало полную возможность нашему художнику всецело опираться на свои этюды. Но уже в ближайшей серии работ наука угрожала столкновением с искусством.

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 «habitus'a» тех неуловимая для словесных описаний черт, которые гораздо более определяют облики живых существ, чем самые утонченные 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 в 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...» Да, этот общи «тап», не он ли всего прежде предопределяет степень близости и расхождения таких существ, как обе формы существующих слонов, две основные формы носорогов и природу родственных соотношений двух столь резко разных с виду, 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 — способов передвижения близко родственных животных и приспособления различных форм к тождественным условиям. Пестрой выразительной чередой проходят на таблицах и картинах 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, таблицы эти лишней раз показывают нам уже знакомый карандаш-резец и кисть-стамеску нашего художника, но вместе с тем и его дар вживаться, вчувствоваться в формы, линии вериных 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 особенно удачно компенсировала относительную слабость красок.

Предстояло сделать «реконструкции» внешнего вида ископаемых животных, всего прежде вымерших рептилий и млекопитающих.

Просматривая эту серию таблиц (несколько большого формата, чем предшествующие две) мы снова видим, как живая выразительность фигур построена на смелости штриха и светотени. То тепло и мягко, то, напротив, жестко, сухо, но всегда упрощенно, 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 реконструкции зависит всего прежде от научной проработки темы (в данном случае лежавшей на обязанности автора), приходится признать, что самая научная правдивость этих «реконструкции» в широчайшей степени зависит все же от художника. Здесь, как и всюду, где соприкасаются 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 реконструкции делают работы эти более реалистичными, чем подавляющее большинство аналогичных по тематике продукций заграничных авторов, не исключая самого талантливого среди них — американца Найта.

С двух сторон рисунки разбираемой серии заслуживают нашего внимания.

Так всего прежде с точки зрения умения оперировать с большими формами, умения «лепить», слагать, компоновать громадные 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 свойство нашего художника, особенно наглядно выступающее при изображении животных групп: изящность композиций, тонкий неизменный эстетизм в сочетании контуров тел, пересечений линий, размещения фигур изображаемых животных.

Повторяя сказанное выше о резце Ватагина, мы видим, что и карандаш его не знает неизящных линий: должное, удачное расположение фигур слагается обычно у Ватагина интуитивно, сразу, с первого же раза, без особых поисков или разбегов. Стоит лишь взглянуть, выхватывая наугад любой из групповых рисунков, на сгрудившихся двух Трицератопсов, на размещенных парами Трахонодов 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 художественность композиций ценна еще и потому, что речь идет не о свободно избираемых сюжетах, взятых по желанию самого художника, но и о научных темах, привнесшихся извне и продиктованных всецело интересами науки, Зоологии, а не Искусства..

И, однако, несмотря на возникавшие порою затруднения в сочетании научных и художественных интересов, это постоянное учитывает первых выявляется Ватагиным со свойственным ему чутьем и тактом, то умелым поворотом тел изображаемых животных, то в едва заметном выдвигании характерных деталей, в меру заостренных, в меру затушеванных..

Снова и снова убеждаешься в исконной одаренности Ватагина не только чувством линии и формы, и умением почувствовать в чуждый, жуткий мир душевной жизни нашей: «младшей братья», но также чувством более элементарным с виду, 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 скульптурным великанам для отображения их в Музее.

«Эволюция Слонов» — этих, быть может лучше после лошади «защитников» идеи эволюции в Естествознании, — в десяти таблицах может быть рассмотрена, как первая по времени попытка иллюстрировать более полно главных ископаемых родоначальников и родичей этих причудливых гигантов. Смело и уверенно, эскизно-схематично (как оно единственно и допустимо в отношении существ, которых истинная внешность всегда останется проблематичной!) выступает вперед перед нами силуэты вымерших слонов и превративших их во времени слонобразных форм.

Формально устаревший в отдельных звеньях за истекшие десятилетия (достаточно наполнить об изъятии из Родословной хоботных животных Маритерия и о замене Палеомастодонта — Фиомией..), весь этот ряд из десяти таблиц по выполнению является одним из лучших вообще в науке, как по выразительности линий и движений, так и с точки зрения анатомической правдивости: достаточно напомнить специфически-слоновье положение предплечного сустава, превосходно переданное на рисунках нашего художника, подметившего эту тонкую деталь задолго до «открытия» ее в работах венского крупнейшего ученого Оттенио Абеля...

Если к приведенному доселе перечню работ Ватагина добавить небольшую дополнительную серию рисунков, посвященных эволюции обыкновенной лошади (животного определенно **нелюбимого** Ватагиным..), то мы исчерпали бы все работы нашего художника за первое десятилетие его сотрудничества при Музее...

Вместе взятые работы эти — около полсотни 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 17-го года и в течение последующих лет скульптурной деятельности, Ватагин только летом 19-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 — **Хомякова**. Очевидная неблагодарность демонстрировать музейным посетителям (порою группам до 50 человек) миниатюрных насекомых навела на мысль об изготовлении с натуры увеличенных рисунков 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 участии жены Ватагина, талантливой художницы — А.Н. Ржевской- Ватагиной...) по совершенству выполнения является, по-видимому, и доселе уникальной в этой области, не говоря уже о скучных и бездарных, но аналогичных по тематике таблицах, в свое время изданных в Германии под руководством выдающихся

ученых. 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: зарисовать с натуры пеструю семью крикливых ярко оперенных постояльцев Дарвиновского Музея, — группу попугаев, содержащихся в ту пору для научных целей: изучения способностей у птиц к распознаванию цветов.

По истечении немногих месяцев контрастно яркие, скульптурные, как будто созданные для карандаша — резца Ватагина, эти горластые и беспокойные создания были полностью увековечены.

Можно уверенно сказать, что в первый раз и только в этой серии портретных зарисовок попугаев мастерская передача формы сочеталась с совершенством передачи красок.

Огненно-пылающая яркими мазками киновари, кобальта, смарагда, пестрым цветником глядит сейчас со стен Музея эта некогда живая гамма экзотических цветов, напоминающая о далекой героической незабываемой поре о ныне уж давно умершей маленькой семейке милых крикунов, когда то разделявших вместе с их хозяевами скудное питание кукурузой в мерзлых и заиндевевших стенах Дарвиновского Музея.

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

«Мир инстинктов, проявляемых в животном мире» — такова тематика, задуманная для Отдела Зоопсихологии Дарвиновского Музея, основательницей этого Отдела — Н.Н. Ладыгиной-Котс.

Работе этой в высшей степени содействовало о ту пору привлечение пишущего эти строки к управлению Московским Зоологическим Садам. Пятилетнее заведывание Садам (1919-1924) крайне помогало изготовлению Ватагиным необходимых для него этюдов и набросков, в свою очередь положенных в основу большей части разбираемых картин.

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

Область инстинктов у животных, инстинктивная деятельность последних 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 инстинктов, выражаясь коротко: выявление **инстинктов жизни и инстинктов смерти**, — такова бездонная по широте проблема, претворить которую в художественных образах взял на себя Ватагин по конкретным темам, разработанным инициатором всей этой серии картин — 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» — «бдения» американских голенастых птиц (болотных кур) сопровождаемые воплями, оргиастическими плясками в облитых лунным светом камышах.

«Общественные клубы», танцевальные площадки, возводимые беседковыми птицами Новой Гвинеи, украшающими их цветами и сменяющими эти цветы по мере их 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 усеивающих лагуну, красным полымем взмывающих в лазурь 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.

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

«Коллективная рыбалка». Пеликаны и бакланы за совместной рыбной ловлей на низовье Волги.

«Разделение труда» у луговых волков, разнящихся при охоте их на антилоп на «гонщиков» и выжидающих в засаде.

«Коллективная защита от агрессора». Карре полярных овцебыков, защищающихся от волчьей стаи.

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

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

Приведенные здесь образцы картин, при всем несовершенстве репродукции и 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 идеи, самое разнообразие сюжетов и отчасти формы выполнения (то бумага, то фанера) уменьшали ценность этой серии картин и затрудняли расчленение ее на соответствующие отделы и логические 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 именно 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 Зоопсихологическая серия потребовала несколько лет работы (с перерывами) и 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 тоже в виде «триптихов» эту главу «Борьбы за Жизнь» удалось представить в ряде сгруппированных по «тройкам» тем, как например:

«Борьба Волков», — «Единоборство у Оленей» — «Турниры полорогих» — «Хищники и добыча» — «Диморфизм у животных» «Тигры, под различными широтами». «Изменения в размерах и окраске хищников в различных зонах общего распространения»..

Но и этот тип комплексной компоновки тем явился только переходом к еще более концентрированному приему экспозиции, направленному к еще большей внутренней и внешней их увязке, к большей «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 единый аргумент.

То обстоятельство, что в каждом цикле все картины представляют родственный сюжет, порой даже те же самые объекты лишь в различных ситуациях или аспектах, эта **повторяемость** руководящего объекта, превращение его в различных ситуациях, 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 яростным раздоров у музейцев, к злополучному вопросу об.... этикетаже.

В самом деле. Концентрация внимания зрителя на **связи** демонстрируемых объектов, выдвигание на первый план **идеи**, а не **вещи**, помогает нам свести до минимума «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 Паленологии и эволюционных серий.

И, однако, поучительные на страницах книги, в аудитории и в школе для людей, **обязанных** усвоить данное явление в силу их профессиональных интересов, эти темы **непригодны** для людей с **факультативными** запросами, т.е. воспринимающих только легко доступное для усвоения и могущих отвернуться (и на деле уклоняющихся) от того, что требует большого напряженного внимания усиленной работы мысли. Но как раз в условиях такого именно **факультативного** показа преподносится музейный материал огромнейшему большинству музейных посетителей, стремящихся в Музей не для «учебы», но для получения знания в общедоступной и легкой и занятой форме.

Сказанное поясним немногими примерами.

Допустим, надлежит наглядно пояснить главу «Приспособления у Животных», их способности, умения применяться к резко различающемуся окружающим условиям: температуры, пищи и т.д. Берем двух хищников: Медведя бурого и Орлана Белохвоста, широко распространенных от Норвегии и до Камчатки и от Колымы 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; тот же «Мишка» у дупла за добычей 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 различных «делом», на различном фоне, в разных обстановках.

То же в отношении и Орла-Белохвоста.

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

Вот, он, могучий хищник, на скалистых берегах 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, отражающейся вместе с финиковыми пальмами в лазурных водах озера Египта.

Глядя на сменяющиеся как в Кино ландшафты и вариации того же самого сюжета — Вы невольно поддаетесь этому восприятию этих переменчивых условий, больше, чем центральному объекту, т.е. понимаете его, как часть «среды» и столь же переменчивой, как и она, т.е. в динамике «идейной», а не механически воспринимаемой.

Как не 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 Музея иллюстрировать не вещи, не предметы, но соотношения, процессы, обобщения науки, выражаясь кратко: иллюстрировать не факты, но идеи, отраженные на фактах, обоснованные ими.

Справедливо указать, что этот «Метод серийного показа» в практике Музея выявился далеко не сразу. Тем не менее, руководящая и основная мысль о необходимости **идейной** связи живописных (как и прочих) экспонатов и при том сюжетной связи, а не только по манере написания, сложилась очень рано в убеждении пишущего эти строки, с первых лет создания Музея, как протест против бессвязно-безыдейной, алгоритмичной формы экспозиции.³

Заканчивая рассмотрение основных работ Ватагина-Анималиста по разделу Живописи, остается в заключение остановиться на Ватагинских картинах нашего Музея, 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 поделили 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 «прославленные» мастера нашего времени.

Как бы то ни было, но живописно «Человек» кисти Ватагина представлен в Дарвиновском Музее слабо. Опуская ряд больших Панно, изображающих аборигенов жарких стран — Веддасов, Австралийцев и Пигмеев, не касаясь ближе нескольких панно-портретов (Дарвина на голубятне в Дауне, Уоллеса на острове Малайского Архипелага...), остановимся на главном «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 живописью стен при свете пламени костра; — Неандертальцев в схватке с Мамонтом; людей эпохи «Ла Мустье» за обработкой первобытного орудия и «До-неандертальцы» («Гайдельбергцы?»), торжествующего над охотничьим трофеем.

Созданные в качестве «стенных панно» для оттенения размещенных непосредственно над ними серии скульптур людей Палеолита, (о которых говорилось выше).. эти, живописные работы можно надлежаще оценить лишь при учете их ближайшей цели и условий их осуществления.

Основная цель — как уже было сказано — дать пояснение к скульптурным реконструкциям внешнего облика людей и быта Каменного Века, дать ландшафтный фон этим фигурам, оттенить особенности быта и отчасти антропологических деталей, недоступных для резца художника.

Не претендуя таким образом на полноценное «высокое» искусство, служебно-вспомогательные в своей роли, эти живописные работы разделяют в наивысшей мере все достоинства и слабости карандаша и ки-

³ Грустно-комическое впечатление произвело поэтому суждение одного «зоолога» (М.Л. Л-ин) после повторного осмотра Дарвиновского Музея () с апломбом заявившего, «что незачем перерисовывать животных!» Грустное свидетельство тому, как узоость черепной коробки некоторых критиков упорно заставляет их предполагать подобную же дефективность у других людей...

сти нашего художника: умелую, обдуманную композицию, всегда изящную в расположении частей, ответственность и скупость линий, смелость светотени но — увы! и свойственную большинству холстов Ватагина неяркость красок, невыразительность мазка....

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

Очень может быть, что в недалеком будущем наш Музей возвратится к этой мало благодарной теме (неизбежно полуфантастичной при ее конкретном выполнении!), чтобы в повторной серии картин учесть ошибки своих первых опытов. И все же, вопреки указанным несовершенствам, созданное до сих пор достойно здесь упоминания еще по следующим двум причинам:

Объективно — как одна из первых вообще попыток живописно выразить (при том в идейно связанной форме) — главные этапы быта человека Каменного Века.

Субъективно — как воспоминание об энтузиастичности работы коллектива Дарвиновского музея в первые трудные послереволюционные годы, когда в условиях, едва достаточных для голодного существования, создавались силами Музея уникальные сокровища.

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

Из старых занавесей для окон сшивались нужные художникам холсты. «Вот сумасшедшие!» — нередко приходилось слышать пишущему эти строки отзывы в ту пору о себе и о своих сотрудниках. «Не чудачки-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** думал коллектив Музея 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, но для личной жизни и для счастья обитателей Музея нужны были и холсте, и гипс, и краски, и олифа...

Таковы были условия работы нашего художника в первые годы после Революции, работы, безраздельно отдававшиеся 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 фронтowego тифа и огня.

Так проходили годы, десять, двадцать лет тому назад. 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, дотоле часто пребывавшие на положении «Анабиоза».

Учащаться стали предложения к Ватагину за помощью его резца и кисти от других музейев, двадцать лет пренебрегавших творчества 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 былое с ней «единобрачие!»...

И все же, не касаясь скользкого вопроса, в какой мере это запоздавшее внимание музейев биологии к Ватагину было фактически оправдано, можно уверенно сказать, что **экспозиционная** продукция Ватагина в других Биологических Музеях (часто механически пристегнутая к их тематике) ни в коей мере несравнима с тем, что создано Ватагиним за сорок лет в музее Дарвина, тематика которого так неразрывно органически связалась с замечательным талантом нашего художника.

И как бы ни сложились в будущем возможности для продолжения его работы в нашем Институте, ныне проводя условную черту под творческим сорокалетием работ Ватагина в Музее Дарвина, да будет нам по-

зволено 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 взглядом свой тридцатилетний труд для Дарвиновского Музея, наш художник обретет желание и силы для второго, нового тридцатилетия, забыв минуты огорчения, доставлявшиеся ему то педантичностью науки, то настороженным ревнованием к его Музе пишущего эти строки.

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