

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

И.В. Горбунов

**Искусство батальной диорамы
в военно-исторических музеях
СССР и СНГ во второй половине
XX века**

Монография

*Витебск
УО «ВГУ им. П.М. Машерова»
2009*

УДК 75.053+069.5
ББК 85.146.4+79.102
Г67

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет им. П.М. Машерова». Протокол № 6 от 24.06.2009 г.

Одобрено советом по научно-исследовательской и творческой работе УО «ВГУ им. П.М. Машерова». Протокол № 6 от 28.09.2009 г.

Автор: доцент кафедры дизайна, декоративно-прикладного искусства и технической графики УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат искусствоведения **И.В. Горбунов**

Рецензенты:

И.о. заведующего кафедрой декоративно-прикладного искусства Московского педагогического университета, доктор педагогических наук, профессор *А.А. Ковалев*; профессор кафедры дизайна, декоративно-прикладного искусства и технической графики УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат искусствоведения *В.В. Шамиур*

Горбунов, И.В.

Г67 Искусство батальной диорамы в военно-исторических музеях СССР и СНГ во второй половине XX века : монография / И.В. Горбунов. – Витебск : УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009. – 171 с. : ил.
ISBN 978-985-517-097-7.

Монография представляет собой комплексное исследование, посвященное отечественной школе музейно-выставочного оформления военно-исторических музеев, где диорама как сложнейший вид искусства занимает доминирующее место. На богатом иллюстративном материале автор показывает все стороны формообразования диорам. Поэтапно исследуются элементы художественного оформления: модельно-макетный план, освещение, монументальная живопись, которые формируют диораму как сложный музейно-выставочный комплекс-ансамбль с 1948 по 1995 г. Предназначено для научных работников, музейщиков, студентов художественных специальностей, всех, кто интересуется проблемами дизайна и создания монументально-декоративного оформления выставок и военно-исторических музеев.

УДК 75.053+069.5
ББК 85.146.4+79.102

ISBN 978-985-517-097-7

© Горбунов И.В., 2009
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	4
ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ МЕСТА И ЗНАЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ БАТАЛЬНОЙ ДИОРАМЫ В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ	11
1.1. Обзор литературы	11
1.2. Социально-художественная проблематика развития диорамного искусства в странах Западной Европы и России	17
1.3. Методы экспонирования произведений диорамного искусства	25
ГЛАВА 2. ЭВОЛЮЦИЯ ИСКУССТВА БАТАЛЬНОЙ ДИОРАМЫ В СССР 1930–1990 гг.	33
2.1. Взаимосвязь батальной живописи 1930-х годов с русским изобразительным искусством XIX–XX веков и творчеством М. Грекова	33
2.2. Диорама в музейно-выставочной экспозиции военно-исторических музеев (1945–1980 гг.)	43
2.3. Формирование музейно-выставочного ансамбля на примере музейного комплекса «музея-диорамы»	60
ГЛАВА 3. ОРГАНИЗАЦИЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ ДИОРАМ	82
3.1. Формообразующие элементы экспонирования произведений диорамного искусства	82
3.2. Новые тенденции в искусстве батальной диорамы во второй половине 1980 – 1990-х гг.	96
3.3. Преемственность традиций искусства диорам с художественной практикой современности	101
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	108
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	111
ПРИЛОЖЕНИЯ	122
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Биографический словарь	122
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Хронология развития диорамного искусства (1929–1995)	133
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Иллюстрации	143
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Ставки авторского вознаграждения за создание произведений диорамного искусства	165
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Авторские произведения 1983–2005 гг.	170

ОТ АВТОРА

Пройдет еще немного времени, и люди забудут масштабные войны на планете Земля, и только титанический труд военных художников станет напоминанием об этих исторических событиях. Искусство батальной диорамы родилось на стыке времен и представляет собой наиболее зрелую художественную форму выражения авторского замысла. Оно показывает событие как бы со стороны, на что не способны ни станковая картина, ни кинематограф. Это остановленное мгновение, которое хочется посмотреть еще и еще раз, впитывая детали, погружаясь всем своим существом в содержание сюжета. Это не просто искусство, это художественный синтез, состоящий из светопластики, макета, умело подведенного к живописному полотну, и затем грандиозная иллюзия живописи с ее далями и величием классического русского пейзажа. Этот вид искусства прошел трудный путь становления от экспериментов Л. Дагерра до скромных попыток реализовать задуманное в интерьере военного музея. И только мастерство архитекторов и строителей наконец создало совершенно новую оболочку – здание «МУЗЕЙ-ДИОРАМА», где все элементы направлены на экспонирование одного холста и макета. Тем не менее в истории искусств это уникальный пример кропотливой работы не только художников, но и инженеров, историков, бутафоров, осветителей и многих других специалистов, объединенных в огромный коллектив истинных тружеников на ниве создания искусства панорам и диорам. Мы ограничиваемся описанием только батальных полотен, не затрагивая тему слишком широко. На свете существуют сотни других диорам: этнографических, зоологических, палеонтологических, в которых тот же художественный прием, но батальные диорамы в этом длинном перечне занимают особое место. Они помогают не забыть героическое прошлое нашей страны и наглядно показывают, что может пережить человек, стремящийся к миру и созиданию.

Игорь Горбунов,
член Белорусского союза дизайнеров

*Светлой памяти Николая Сергеевича Присекина
(1928–2008) посвящается это исследование*

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время создание музейных экспозиций приобретает все большее распространение в странах ближнего и дальнего зарубежья. В освещении вопросов, связанных с созданием этих экспозиций, возникает множество проблем теоретического плана. В последнее время наиболее полно этими проблемами занимались исследователи Московского художественно-промышленного института им. С.Г. Строганова. В научный оборот введен глубокий анализ процессов и явлений, происходивших на рубеже XX и XXI вв. в современном музее под общим названием «Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции». Научная работа М.Т. Майстровской [103], теоретические работы Ю. Пищулина [1], [129] расширили наше представление о предмете исследования. Наиболее распространенный вид музеев – это музей исторического профиля. Они создаются во многих крупных центрах, тем самым во многом определяя культурный облик города. Ведущие архитекторы, художники, музейеведы в наши дни пытаются создать облик современного музея и придать ему черты музейного комплекса-ансамбля. В этом плане важнейшее направление – разработка проблемы экспозиции в контексте характеристики музея как социокультурного института. Посетитель–музей–экспозиция, экспозиция–музей–город, музей и общество, музей и история – все эти аспекты имеют принципиальное значение при создании музейно-выставочного ансамбля. Введение термина «музейно-выставочный ансамбль» вызывает широкий спектр вопросов по различным видам художественного оформления. Наиболее важной проблемой является освещение вопросов истории становления диорамного искусства. Неоднократно в отечественном и зарубежном искусствоведении возникал вопрос об отношении общества, человека к так называемому иллюзионистскому искусству панорамы и диорамы. Предельно синтезированное самыми последними достижениями научно-технического прогресса панорамно-диорамное искусство становится объектом исключительно сложным по своей природе. Весьма не просто отнести его к какому-нибудь виду искусства. Скорее всего, речь должна идти о путях развития диорамного искусства от момента возникновения в начале XIX века, от первых экспериментов в области декоративного сценического оформления и до проникновения диорамы на выставку, а затем в музей. Девятнадцатый век дал много инте-

ресных высокохудожественных произведений. Это был период настойчивого поиска и утверждения совершенно новой, особой категории изобразительного искусства, объединяющей творчество живописца и скульптора с достижениями архитектурно-технической мысли.

На рубеже XIX–XX веков в развитии панорамного искусства намечился ощутимый спад. На историческую арену все более уверенно выходит кинематограф, и расчетливым предпринимателям становится уже невыгодным вкладывать средства в создание «старомодных» зрелищ. Однако основной причиной упадка панорамно-диорамного искусства на Западе послужило то обстоятельство, что этот вид искусства был исключительно дорогостоящим и недостаточно мобильным в плане перемещения из одного города в другой. Появление диорамы связано по своей истории возникновения с экспериментами Л. Дагера в середине XIX века. По этой причине выведение диорамного искусства на передний план музейного оформления и разделение самого термина «панорамно-диорамное искусство» на более специфическое произошло уже в конце XIX века с появлением художников, знающих специфику этого вида искусства. В России первым, кто обратился к диораме, был М. Греков ученик Ф. Рубо. Стало ясно, что диорама – это более компактная и экономичная форма подачи изобразительного материала, которая является определяющей для художественного оформления выставки или музея. Под влиянием этих причин организаторы выставок перешли на диорамный показ, что было обусловлено более демократичной формой передачи изображения и имело огромный успех у массового зрителя. Первые панорамы, как правило, имели влиятельных покровителей, видевших в них пышное зрелище, прославление античных подвигов, что в конечном итоге и вызвало к жизни немало панорам на библейские сюжеты. Представители церкви уловили самую суть зрелищного искусства, его рациональное зерно – исключительную иллюзорность. Наиболее проникновенной в образах религиозных сюжетов была панорама польского художника Яна Стыки «Голгофа» (Варшава, 1886 г.). «В начале XX века, в обстановке нарастающего кризиса реалистического искусства на Западе наблюдается заметный спад искусства панорам и диорам. Среди более или менее значительных произведений этого периода можно назвать лишь две панорамы – «Битва при Ватерлоо» Муллена (1911 г.) и «Панорама Конго» Базена (1913 г.). В дальнейшем развитие этого искусства почти во всех европейских странах затухает совершенно» [124, с. 28].

В России признанным мастером панорамы был Ф. Рубо – автор наиболее крупных работ: «Штурм аула Ахульго» (1889), «Севастопольская оборона» (1854–1855), «Бородинская битва» (1901–1912). Видимо, именно благодаря специфике панорамного искусства данный

вид изобразительной деятельности не утратил своей актуальности и сейчас. С той поры искусство диорам и панорам находится на грани живописи и аттракциона, а где-то даже является видеотрюком. Многие критики отмечают, что авторы диорам вынуждены скрывать художественные начала своего мастерства ради достижения нехудожественных эффектов и целей. «Например, служить решению задач военно-патриотического обучения, выступая в качестве иллюстрации в почти натуральную величину к реальным событиям Великой Отечественной войны», – отмечает А. Сидоров [148, с. 16]. Подобное узкое разграничение функций диорамного искусства в составе музейного комплекса-ансамбля является самой болезненной точкой рассматриваемой нами проблемы. Поэтому художники, создающие диорамы, вынуждены парировать нападки некоторых критиков, говоря о том, что панорамно-диорамное искусство – это не гигантомания, а более масштабное по своей форме живописное произведение, приписанное, с одной стороны, к военно-патриотическим видам творчества, а с другой стороны, это необходимый элемент оформления практически любого краеведческого музея. Такова, если так можно выразиться, проблема этого вида искусства, когда в искусствоведении многочисленные статьи и яркий всплеск публикаций сменялись полным забвением и недостатком внимания к проблематике панорамно-диорамного искусства.

В системе художественного фонда СНГ существуют организации, которые продолжают создавать диорамы для различных музеев. В области проектирования этих музеев начинает складываться своя методика. С середины 1960-х годов появился ряд научных трудов, написанных ведущими архитекторами, где рассматривались проблемы экспонирования военных реликвий, военного снаряжения и техники [144].

Тем не менее, исследование в области экспонирования диорамного произведения в составе музейно-выставочного ансамбля остается наиболее актуальным ввиду того, что укрупнились размеры диорам, изменилась их типология. Важным аспектом рассматриваемой проблемы является научная систематизация сведений о характере самих произведений, а также строгая периодизация и хронология развития жанра в целом. Серьезной проблемой становится ремонт диорамного оборудования, реставрация холстов и т.д. Обобщение и анализ наиболее удачных выставочных диорам периода 1945–1990 гг., трансформация жанра из выставочной среды в музейную явились совершенно новым явлением в начале 1970-х годов. И наконец, создание принципиально новых мемориалов – *музеев-диорам*, где все элементы выставочного оборудования «работают» на этот единственный уникальный экспонат. В защиту диорамного искусства выступали многие ведущие практики и теоретики советского искусства, такие, например, как И. Грабарь, П. Корин, принимавшие активное участие в реставрации

панорам Ф. Рубо, серьезно испорченных во время длительного хранения в 40–50-х годах прошлого века в фондах Государственного исторического музея СССР. Диорама как бы вывернула музей наизнанку, создав образ целой эпохи, а все остальное, что присутствовало в составе музея, – это уже дополнение, причем в достоверной форме самого «существа» экспоната. К каким бы «изошренным» методам не прибегал художник-экспозиционер сегодня, без ансамблевого метода показа ему не обойтись. Отличительной чертой этого метода, его высшим достижением является искусственная среда, в художественную ткань которой включена диорама.

В современной музейной экспозиции прослеживаются два метода показа всего того, что имеет музей. Первый – выставочный, предельно лаконичный, строгий, классический показ документального материала средствами цветовой организации и архитектурной формы, где образ доведен до совершенства и поэтому прост и лаконичен, – это выставочный подход. Второй – ансамблевый метод, который предполагает включение двигательного-изобразительных элементов: аудиовизуальных средств кино- и видеоаппаратуры, звука, подсветки и т.д. Из этого второго метода вычленяется диорама как художественно-изобразительный синтез искусства, включающий в себя все формы изобразительного ряда: будь то живопись, макет или объемные формы. Она персонифицирует наше сознание, не давая уйти в узкое повествование того, какими техническими средствами была достигнута внутренняя драматургия изображаемого события. Нам не важен мундир солдата, какого он цвета, какой армии он принадлежит, нам важно *ощутить эпоху*, «потрогать ее глазами», проникнуться ощущением того героического времени. Для достижения этого художник-диорамист исключительно долго и мучительно ищет ту неповторимую атмосферу, в которой происходило то или иное событие. И нам передается это усилие, потому что за ним титанический труд художника, отдавшего весь свой талант для создания *образа эпохи*.

Говоря о современном уровне развития военно-исторических музеев, необходимо отметить лидирующее положение именно русской школы диорамного искусства. Во многом это связано с той сложившейся годами формой показа, которая вычленила диораму, превратив ее в подлинно народный памятник. Сложно оценить весь путь, пройденный советскими баталистами, рассматривая его в контексте становления жанра только в нашей стране. Видимо, в будущем, когда двери военно-исторических музеев будут широко распахнуты перед массовым зрителем из других стран, можно будет убедиться, что за короткий промежуток времени (1945–1990 годы) военно-историческая живопись в СССР развилась в самостоятельную национальную школу. Это важно отметить именно сегодня ввиду того, что массовый зритель

все больше уходит в область чисто развлекательной индустрии. Немаловажным обстоятельством обращения к истории создания диорам в стране служит и тот факт, что практически не существует точной и взаимосвязанной критики по этому вопросу. Чаще всего в нашей периодической печати появляются статьи к каким-нибудь юбилейным датам без анализа сущности самого вида искусства, которые заглушают остроту проблемы и уводят нас в строго повествовательный ряд.

Что же касается монографий об отдельных художниках, чье творчество целиком и полностью посвящено созданию диорам, то их крайне мало. Бывший руководитель Студии им. М. Грекова, возглавлявший творческий коллектив с 1959 по 1965 г., доктор философских наук, профессор Г. Кучеренко посвятил творчеству художников монографию «Эстафета подвига» [98]. Тем не менее, он только частично касается вопросов формообразования батального диорамного искусства, констатируя, что основа искусства грековцев – это работа над станковыми произведениями. Диорамная живопись, имеющая свои специфические законы, остро нуждается не только в искусствоведческом анализе, но и в строгом научном объяснении самого процесса зарождения и становления жанра. В современном русском и белорусском искусствознании дело обстоит тоже неблагоприятно. Крупных исследований о диорамной живописи мало. В мировой практике их немного, а их тираж ограничен и не дает полного представления о процессах и явлениях в этом виде искусства. Известны примеры создания диорамных произведений художниками-станковистами, до конца не освоившими специфику этого вида искусства, что привело к дискредитации жанра в глазах массового зрителя и общественности. Несколько брошюр повествуют о творчестве художников-диорамистов Ленинградского комбината декоративно-прикладного искусства, в то время как именно Санкт-Петербургская школа музейной выставочной экспозиции является ведущей в стране. В городе на Неве сложилась своя школа музейно-выставочного оформления, что в первую очередь связано с высокой профессиональной культурой и уровнем эрудиции многих ярких представителей музейно-выставочного оформления.

Художники комбината живописно-оформительского искусства из Санкт-Петербурга создают диорамы и макеты практически на всем постсоветском пространстве от Калининграда до Владивостока. За период с 1992 по 2002 г. петербургские художники выполнили огромный государственный заказ правительства Республики Беларусь в г. Могилеве. Ими были полностью обновлены экспозиции в областном краеведческом музее. За счет применения видовых диорам на тему фауны и флоры Могилевской области его экспозиция выглядит исключительно современно. Видимо, практика создания

таких музеев сохранится в ближайшее время. Что же касается развития искусства батальной диорамы в Республике Беларусь в целом, то нельзя сегодня констатировать тот факт, что в этом виде искусства есть какие-нибудь позитивные сдвиги. С 1985 года практически ни один музей нашей страны не привлекал мастеров со Студии военных художников им. М. Грекова из Москвы. Их огромный опыт так и не нашел в лице руководства музейно-выставочной работы Беларуси поддержки и внимания. На высоком уровне проводились и переговоры о создании в г. Борисове Минской области панорамы о событиях 1812 года. По данным на сентябрь 2009 года, не выделены денежные средства на реализацию проекта и процесс подготовки к празднованию 200-летия Отечественной войны 1812 года (1812–2012), несмотря на то, что это денежные инвестиции европейских стран, направленные на поддержание народной памяти у современных европейцев о событиях Отечественной войны 1812 года. Автор приложил много усилий в плане популяризации этого вида искусства, выступая на научных конференциях, в периодической печати со статьями, посвященными проблематике диорамного искусства [39, 42, 44, 46, 48]. За период работы над научным трудом выполнил самостоятельно ряд экспозиций с введением батальных диорам миниатюрного характера.

Толкование термина «диорама» в научных кругах не соответствует современному взгляду на этот вид искусства с точки зрения искусствоведческой критики. Его датировка в энциклопедиях заканчивается 1980-ми годами.

Статьи в периодических изданиях большей частью кратки и сжаты и дают лишь минимум необходимых сведений. Эти соображения и побудили нас к написанию настоящего научного труда, разумеется, с привлечением всего написанного в этой области другими авторами. Рамки исследования сужают круг рассматриваемых работ в связи с тем, что речь идет только о военно-исторических и исторических музеях, где диорама выделяется в самостоятельный и специфический музейный объект.

Г Л А В А 1

ОПРЕДЕЛЕНИЕ МЕСТА И ЗНАЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ БАТАЛЬНОЙ ДИОРАМЫ В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ

1.1. Обзор литературы

Обзор литературы о развитии диорамного искусства хотелось бы начать с упоминания монографии американского астрофизика Карла Сагана. Это вполне закономерно ввиду того, что он взглянул по-новому на проблематику визуального восприятия человеком окружающего мира и постарался в рамках известных научных данных объяснить вообще природу эволюции человека.

В своем развитии человечество прошло много стадий совершенствования чувственно-осязательного аппарата. В пещерах Альтамира проявились первые черты творческого осмысления предметной среды, окружения. Профессор Корнельского университета К. Саган в своей монографии «Драконы Эдема» строит гипотезу о нерасчлененном сознании, где все предметы, окружающие человека, были тесно слиты между собой. Человек не расчленял пространство, видя в нем монолитную пространственную среду, его зрение было монохромным, сложность и изменчивость среды еще не воспринималась в нем под воздействием расщепления лучей света. Работа мозга в этом процессе прошла путь эволюции. Живопись появилась раньше как вид искусства и интеллектуальной деятельности человека. Предметная среда была облагорожена культовыми сооружениями значительно позже, затем появилась и скульптура в виде примитивных терракотовых скульптур и палеолитической «Венеры» из Виллендорфа. Осмысление синтеза искусств: живописи, скульптуры и архитектуры – произошло спустя длительный период. Разные народы во всем мире стремились в искусстве к органическому взаимодействию его различных видов. Объемное изображение материальной среды – вековая мечта человека, стремившегося в своем сознании создать вид нерасчлененной среды. Естественным фактором этого развития было настойчивое желание придать своему творению средствами живописи и скульптуры совершенный эстетический вид. В ранних культовых сооружениях мы видим настойчивый поиск этого синтеза. Замена двухмерной картины трехмерной произошла сначала в интерьерах крупных соборов, где алтарь и скульптура перед ним была своеобразным прологом к искусству диорамы в ее современном понятии. Искусство диорамы постоянно вбирало в себя все лучшие достижения науки, отсюда ясно, что чем глубже художник будет проникать в действительность, тем полнокровнее будут создаваемые им образы, богаче идеи. Недаром праотцом искусства диорамы, как следующей ступени предметного освоения изображения среды, был изобретатель дагерротипии

Л. Дагер. Его имя олицетворяет новый вид искусства – фотографию, прямым следствием которой явился кинематограф братьев Люмьер. Таким образом, на каждом новом витке развития человечество шлифует и обрабатывает драгоценный камень своего чувственного восприятия. XXI век – время голографического телевидения. Для нас важно выявить то обстоятельство, что диорама как вид искусства практически начала развиваться самостоятельно только в русле художественно-экспозиционной деятельности музеев, видевших в них новую, прогрессивную форму подачи документального материала. Наряду с документальным кино, диорама в военно-исторических музеях четко зафиксировала события войны, создав реальную среду наиболее правдиво, но, не приукрашив образ, а внеся в него новые формы целостно и ясно. Как вид искусства, диорама не повторяет все прошлые завоевания реалистической живописи, а обогащает изобразительный ряд.

Новая форма искусства в диорамном показе предельно технизирована самыми различными приемами. До предела насыщена атмосфера драматургии показа благодаря актуальности темы. Дело не в названии той или иной стратегической операции, которой посвящена диорама, а в том, какими невероятными усилиями всех этих живущих на полотне людей достигнута победа над врагом. Поэтому диорама в военно-историческом музее нашла то, чем данный объект не обладал в силу камерности изобразительного ряда: витрины, экспонаты, реликвии и т.д.

В истории искусства есть немало примеров, когда под давлением господствующих классов, в угоду им, искусство начинало гипертрофироваться, мельчать, обрастая эклектичным набором самых различных форм, порой изменяющих его до неузнаваемости. Диорамное искусство доказало массовому зрителю, что в основе своей никогда не опустится до уровня «паноптикума», театра вещей и марионетки, способной только развлекать. Оно заставляло всегда думать, сопереживать, волноваться, и в условиях нарождающегося нового социального общества четко определила для себя круг тем. Если панорамы XIX века – это лишь балаганы для развлечения публики, элемент пустого времяпрепровождения, то в силу этого существо диорамного показа в руках ремесленников теряло свою первооснову, свою душу. С этим нельзя было смириться, и, как свидетельствует история искусства, ведущие диорамисты в 1930-е – предвоенные годы вложили много мастерства, чтобы как-то укрупнить круг тем и раздвинуть границы жанра. Для диорамы вообще неприемлема форма застылой, академичной картины. Она вся живет, дышит, как живой организм. Она властно забирает зрителя полностью, чтобы на миг, на секунду вырвать его из обыденности и выставить на передний край, сделав не пассивным созерцателем, а участником события. Все это гениально предвидел Ф. Рубо, верно подметил В. Стасов, а немного спустя А. Луначарский,

вставший на защиту реализма от модернистских течений, разъедавших искусство. Нельзя оспаривать тот факт, что современному зрителю нужны другие пластические формы подачи изобразительного материала, то есть нельзя навязывать диораму в качестве единственного вида зрелища. В условиях быстро текущего и изменяющегося времени диорама незаметно вбирала в себя лучшие достижения человеческой мысли, становясь немного впереди времени, опережая его.

К проблеме так называемого иллюзионистского искусства обращались многие исследователи в Западной Европе. Особо следует выделить фундаментальный труд французского исследователя Жермена Бапста [175], находящийся в фондах публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге. Это, пожалуй, единственный неопровержимый документ, абсолютно точно раскрывающий тенденции развития искусства панорам и диорам с XVIII века.

В искусствоведческой литературе отсутствует полный и дословный перевод монографии Жермена Бапста. Только в 60-х годах XX века ведущие ученые в области изучения панорамно-диорамного искусства, такие, как С. Клавдиев [84], В. Петропавловский [128] и Х. Ушенин [159], обратились к этому историческому исследованию. Прежде всего, видно, что каждый из них брал то, что считал для себя наиболее важным и существенным. Происходил своеобразный крен то в одну, то другую сторону. Отсюда и название сборников по проблематике панорамно-диорамного искусства: «Советская панорамная живопись» Х. Ушенина, «Искусство панорам и диорам» В. Петропавловского (обе вышли в 1965 году). И наконец, альбом «Русские панорамы. Оборона Севастополя. Бородинская битва» С. Клавдиева (1972). Приблизительно в это же время выходит ряд статей в искусствоведческой печати. Все вышеперечисленные источники не дают полной картины происхождения этого уникального вида искусства.

В советском искусствознании с 40-х годов начинает выходить ряд публикаций и по данному вопросу. Это труды С. Алексеева, Н. Андрущенко, М. Авраменко, А. Бархиной, С. Боровковой, А. Бумагина, Е. Востокова, Д. Жеребова, И. Соломахина, В. Зименко, С. Каменева, Р. Кауфмана, В. Киселева, Г. Кучеренко, А. Мороза, Н. Барковой, В. Толстого, В. Шумкова, М. Ямпольского и других.

В принципе, разработанность темы достаточно многовекторна и каждый из вышеназванных авторов статей, диссертаций, монографий по вопросу создания и оформления музейно-выставочных экспозиций и художественных выставок, где присутствовали элементы панорамно-диорамного искусства, объективно отражает свою точку зрения. Вводя различные трактовки, все авторы в основном опираются на классические образцы произведений панорамно-диорамного искусства, обзор которых просто необходим в данной работе.

Первые труды были написаны накануне Второй мировой войны. Это диссертация Б. Алексеевой «Батальные панорамы» (1938). Прежде всего, само исследование было первой попыткой осмысления того огромного вклада, который был связан с деятельностью М. Грекова – основоположника панорамно-диорамного искусства в советском искусстве. Вторая, наиболее значительная работа – это диссертация советского ученого А. Бархиной «Здание панорамы как памятника в городе-герое» (1949).

В Германии во время войны выходит научный труд немецкого исследователя Альфреда Ауэрбаха (*Panorama und Diorama. Ein Abriss über Geshchite und Weses volkstumlicher wirklish Keitskunst Crimen*) [174].

Авторы и искусствоведы руководствовались в своих исследованиях необходимостью изучения истории батального искусства, в то же время не затрагивая самого факта его проникновения в структуру музейно-выставочной экспозиции. Первые шаги в этом направлении были предприняты в послевоенные годы, когда проблемы музейно-выставочной экспозиции военно-исторических музеев были осознаны самими художниками. В сборнике Х. Ушенина мы находим статьи П. Корецкого «Диорама «Бой на Одерском плацдарме» и статьи Р. Кауфмана «О батальной живописи в годы Великой Отечественной войны» (1947). Осмысление событий Второй мировой войны в искусстве – самый сложный этап и в теоретических трудах исследователей на Западе. Этому вопросу была, в частности, посвящена статья Стивена Вуда «Музей военной истории в современных условиях» [153] и др. Настоящее искусствоведческое исследование учитывает достаточно широкий спектр мнений – от трудов классиков советского искусствознания М. Алпатова, Б. Веймарна, О. Сопочинского [152] до теоретиков современного дизайна Е. Розенблюма, Е. Дмитриева [142], О. Романова [144], В. Ревякина [137], Ю. Пищулина [129].

Поэтапно год за годом можно наблюдать возрастающий интерес к этой проблеме ряда исследователей на Украине. Это проблемные статьи В. Богуславского [12], М. Малюка [34], А. Марченко [119], В. Петропавловского [128]. Исследованы и вступительные статьи к путеводителям по музеям военно-исторического профиля. Однако общим недостатком всех работ является неглубокое проникновение в специфику творчества художников и связано с недостаточным «погружением» в тему и историю вопроса. Во многом острота проблемы состоит в том, что у исследователей отсутствует личный опыт практической работы, что исключительно важно при изучении вопросов формообразования.

В небольших статьях лишь кратко показывается характер проблем по созданию того или иного произведения. Настоящее исследова-

ние проводит аналогию в постановке кинофильмов и создании диорам, где можно обнаружить сложнейшей этап реализации задуманного. Даже сам термин *«Искусство батальной диорамы»* введен ведущим практиком диорамного искусства М. Самсоновым только в 1992 году.

В данном исследовании предлагается вычленив название из проблематики «художественное решение музейно-выставочного ансамбля» и заменить на более четкое и точное: «искусство батальной диорамы». Таким образом, у автора в результате большой подготовительной работы сложилось свое представление о характере экспонирования диорам в военно-исторических музеях. Автор располагает обширным архивом по переписке с крупнейшими музеями бывшего СССР. Исследовано множество военно-исторических музеев СССР (приложение 2).

Автор включает в хронологию развития диорамного искусства и историко-революционные музеи, при создании которых на разных стадиях привлекались военные художники. Анализ станковых картин и подготовительной работы над диорамами можно проследить в трудах художественных руководителей Студии военных художников им. М. Грекова Г. Кучеренко [97], профессора Е. Востокова [28]. Наиболее важным аспектом рассматриваемой проблемы было изучение опыта различных творческих мастерских не только в Москве, но и опыта ленинградских и украинских художников, творчества А. Курнакова из города Орла (Россия).

В белорусском искусствознании еще только начинается зарождаться интерес к диорамному искусству. В своей монографии «Живопись Белоруссии XIX – начала XX века» ведущий отечественный искусствовед профессор Л. Дробов выделяет из общего русла развития исторической живописи некоторых художников. Это Януарий Суходольский, Юлиан Фалат, Войцех Коссак. Все они являются величайшими представителями батальной живописи. Наиболее крупные панорамы были созданы художниками Яном Стыком и Шандором Вагнером на тему освободительного движения под предводительством Т. Костюшко «Битва под Рацлавицами».

В монографии польского исследователя Казимира Ольшанского «Войцех Коссак» [188], вышедшей в Варшаве в 1982 году, последовательно и на обширном иллюстративном материале исследуется природа искусства панорамы, становление которого в Северо-Западном крае – ярчайшая страница мирового искусства. Последовательно, на конкретном иллюстративном материале автор показывает многогранную деятельность польского художника-баталиста, воссоздавшего величественную панораму «Березина» (1900). Это совершенно уникальный историко-художественный памятник Отечественной войны 1812 года.

К проблематике экспонирования произведений диорамного искусства обращался и автор настоящего исследования на страницах республиканской прессы. В конце 1980-х гг. наметился интерес к творчеству отдельных мастеров батальной живописи. Выходит в свет альбом «Николай Присекин» с вступительной статьей Н. Барковой [122].

Осмысление событий героического прошлого белорусского и русского народов в войне 1812 года нашло свое отражение в трудах Г. Мазинга и Л. Ерусалимчика [104]. В них даны сведения по панорамному искусству, исследованы этапы работы над панорамой «Бережина» вышеназванных художников.

Основными источниками для сравнительного анализа произведений были путеводители, справочники по выставкам, музеям, мемориальным комплексам экспонирующим произведения диорамного искусства. Произведена фотосъемка эскизов и подлинных диорам в военно-исторических музеях СНГ.

Говоря о результатах исследований, автор делает выводы о том, что несмотря на наличие в музеях военно-исторического профиля большого количества произведений диорамного искусства, искусствоведческая наука и художественная критика недостаточно уделяет внимания разбору формообразующих элементов творчества отдельных художников.

Ведущие советские практики панорамно-диорамного искусства и искусствоведы в 1950-х и начале 1960-х годов в своих диссертациях и монографиях не раз обращались к проблеме строительства зданий панорам и диорам [127]. Что же касается самих художников-диорамистов, то их статьи в различных сборниках повествуют лишь о сюжетной и живописной стороне дела, не вдаваясь в анализ тех сложных компонентов, которые образуют весь комплекс диорамы в целом.

Настоятельным велением времени является освещение современных методов экспонирования произведений диорамного искусства через призму полуторавекового опыта художников-панорамистов от Роберта Кар Портера (1777–1842) до творчества ведущих специалистов в этой области в Москве (Студия военных художников им. М. Грекова), опыта работы мастеров Украины, Ленинградского комбината декоративно-прикладного искусства.

Создание батальных панорам имеет свою историю, достаточно полно отображенную в трудах ведущих советских исследователей в области панорамного искусства, таких, как В. Петропавловский «Искусство панорам и диорам» (Киев: Містецтво, 1965), С. Клавдиев «Русские панорамы. Оборона Севастополя. Бородинская битва» (М.: Советская Россия, 1972), Х. Ушенин «Советская панорамная живопись». Последний из перечисленных авторов долгое время возглавлял Студию военных художников им. М. Грекова и по существу наиболее полно

отобразил путь развития панорамно-диорамного искусства на отрезке его дореволюционного развития, т.е. XIX века, и становление жанра в стенах самой студии. В данных работах отсутствует главное, что хотелось бы исследовать в контексте зрелищно-изобразительного синтеза искусства, каким нам сегодня представляется искусство диорамы, – визуальное восприятие самого произведения в целом в составе сложного и многопланового музейного объекта, потому что, как мы выяснили, сама диорама может экспонироваться только в составе какого-нибудь комплекса. Именно это ее отличает от панорамы, где все средства направлены на демонстрацию полотна как единственного элемента. С другой стороны, само развитие событий в Европе и Америке требовало, как уже указывалось выше, от художников высочайшего мастерства в изображении, глубокого понимания живописи, ее возможностей, возможностей экспонирования этого вида искусства путем вовлечения дневного света в качестве подсветки, что, по своей сути, является революционным процессом в изобразительном искусстве.

1.2. Социально-художественная проблематика развития диорамного искусства в странах Западной Европы и России

В настоящее время военно-исторические музеи стран СНГ составляют 1/3 часть всех музеев Содружества. Выделяя из типологии музеев военно-исторические и историко-революционные музеи, актуально для современного понимания их роли и значения в жизни общества представить их как своеобразный комплекс, состоящий из различных формообразующих элементов оформительского искусства. Само искусство оформления музейной экспозиции постоянно расширяет свою функцию, обогащаясь и обновляясь принципиально новыми нормами и средствами воздействия на зрителя. Под этим углом зрения различные синтетические виды искусства, одним из которых является диорама, весьма укрупнились и выделились в самостоятельный объект. В военно-исторических музеях диорама служит «ключом» ко всей экспозиции в целом, поэтому в некоторых экспозициях, о которых пойдет речь, она стала самостоятельным разделом всего музейного комплекса-ансамбля. Однако за последние полвека искусство оформления диорамы значительно изменилось, и это изменение имеет свое историческое начало, свою историю и тенденцию развития в военно-исторических и историко-революционных музеях.

Батальные диорамы – это производный элемент сложнейшей эволюции панорамно-диорамного искусства с начала XIX до конца XX века. Важным является тот факт, что начинается процесс реэкспозиции музеев и проведение в них реставрационных работ. На этом

фоне актуально вывести не только теоретические моменты природы этого вида искусства, но найти оптимальную модель, согласно которой оно войдет в XXI век.

Наиболее зрелые в композиционном отношении работы появятся намного позже, когда наступит время интеграции различных видов искусства в «художественную ткань» экспозиции современного военно-исторического музея. В Санкт-Петербурге сохранится тот огромный импульс, который был дан современному обществу еще в предреволюционные годы. Тем не менее, одним из факторов торможения батальной живописи в России в те годы было полное отсутствие исторических корней, связывающих предреволюционное искусство с новым нарождающимся реалистическим искусством Советской России. Это обстоятельство в немалой степени способствовало прекращению процесса развития этого вида живописи. Отсутствие иконографии (или полное запрещение исследований в области униформологии и фалеристике) еще больше отодвинуло проблему на второй план. Очень остро с этим столкнулись художники-постановщики киностудий, когда пошел процесс постановки фильмов на военно-историческую тему. В таких историко-художественных лентах, как, например, фильмы «Суворов», «Кутузов», «Петр I», «Иван Грозный» и ряда других. В них художники уже пробовали работать с модельно-макетным планом и живописным задним планом только потому, что не всегда возможности киностудий совпадали с реальным историческим ландшафтом. Однако это выходит за рамки исследования темы и дает наглядное представление о сложности процесса реконструкции того или иного военного события.

Дальнейшее расширение связей музеев истории с практикой культурного строительства в странах СНГ постоянно обогащается новыми оригинальными формами экспонирования экспозиции музеев. Архитектурно-художественное решение таких экспозиций – результат настойчивого поиска многих проектных институтов, КБ и НИИ. Моделируя различные приемы и комбинации экспонирования музейных предметов, архитекторы дают лишь общую структуру построения того или иного комплекса, не выделяя диорамное искусство в специфический объект, интегрирующий богатейшие возможности светотехники, живописи, скульптуры. В этом контексте разработка и теория экспонирования произведений панорамно-диорамного искусства выглядит очень актуально.

Среди разработок по экспонированию различных типов диорам особое место принадлежит опыту крупнейшего мастера «средней» или макетной диорамы – московского художника театра и кино Е. Дешальта, работы которого неповторимы и оригинальны в любой экспозиции музея.

Проблема так называемого иллюзионистского искусства с незапамятных времен волновала умы художников и теоретиков искусства. К истокам синтеза архитектуры, живописи и скульптуры обращались

ведущие мастера Возрождения. В монографии И.А. Смирновой «Монументальная живопись Итальянского Возрождения» можно обнаружить следующее высказывание: «В искусстве Высокого Возрождения проблема синтеза архитектуры и изобразительного искусства нашла свое наиболее органическое решение. Тяготение к синтезу, как мы говорили, свойственно всему художественному мышлению той эпохи – от принципов образного обобщения до стремления раскрыть художественный замысел в единстве архитектуры, скульптуры и живописи...». Далее автор дает характеристику первых попыток преодоления образного мышления художников XVI века и, в частности, пишет: «Обращаясь к проблемам синтеза живописи и архитектуры, нельзя игнорировать и другой тип иллюзионизма, чьи истоки восходят к народному искусству и североевропейским традициям. Самым крайним проявлением этого иллюзионизма является «Голгофа» Гауденцио Феррари в святилище Сакро-Монте в Варало (1520–1522), где многочисленные фигуры с волосами и бородами из крашеной пеньки предстают на фоне как бы продолжающей эту группу стенной росписи, переходящей на своде в изображение облачного неба, по которому стремительно несутся навстречу зрителям рыдающие ангелы» [150, с. 81].

Классический музей в современном понимании этого слова сложился в XVIII веке, целиком и полностью подчинив себе частные коллекции. Однако в нем еще не присутствовали те элементы ансамбля, которые мы можем обнаружить в современной ансамблевой экспозиции. Своеобразной версией ансамблевой экспозиции является диорама, имеющая сложную и изменчивую историю развития, целиком выйдя из массовых видов зрелищ и искусства панорамы.

На фоне общей культурной революции в Западной Европе возникают один за другим самые различные синтезирующие виды искусства. Печать того времени упоминает английского художника Роберта Кар Портера (1777–1842), выступившего в 1801 году с панорамой «Штурм Серингапотама». Несколько позднее он создал панораму «Битва при Азенкуре» – крупного сражения между французскими и английскими войсками в 1415 году во время Столетней войны (материалы не сохранились). Портер был тогда единственным художником, который создавал только батальные диорамы. Что же касается самого развития жанра панорамного искусства, то в его возникновении немалую роль сыграл случай. «Основной принцип демонстрации панорам – освещение холста рассеянно-отраженным светом – был открыт Робертом Баркером. Рассказывают, что однажды, читая письмо в долговой тюрьме, художник поднес его к освещенной стене (камера тюрьмы освещалась сверху), лист при этом резко вырисовался. Повторив опыт в различных вариантах много раз, художник открыл секрет освещения панорам», – пишет С. Капланова [76, с. 6].

Летом 1792 года на одной из площадей Эдинбурга выросло оригинальное куполообразное здание – ротонда. Афиши возвестили об открытии нового зрелища – панорамы ирландца Роберта Баркера (1739–1806). Так заявил о себе новый вид изобразительного искусства. «Что же собой представляла первая панорама? Это было круговое изображение города Эдинбурга размером 25 футов в окружности. Панорама была написана акварелью на бумаге, наклеенной на холст. Получив патент на свое изобретение, Баркер построил в Лондоне специальное здание для круговой живописи и через пять лет демонстрировал в нем самое крупное произведение того времени – панораму, изображающую английский флот вблизи Портсмута. Успех панорамы превзошел всякие ожидания. Население Лондона восторженно встретило новый вид искусства» [157, с. 5].

В те же годы в Германии над созданием панорамы работал театральный художник Адам Брейзиг (1766–1831). В своей книге «Эскизы, мысли, наброски, зарисовки, опыты, этюды», вышедшей в Магдебурге в 1800 г., Брейзиг писал, что около 10 лет назад ему пришла в голову мысль расписать стены круглого зала так, чтобы у зрителя было полное впечатление, будто он находится на вольном воздухе. Войти зритель должен был через затененный коридор, чтобы подготовиться к переходу к слабому отраженному свету. По сути дела художники были накрепко связаны в экспонировании работ с особенностями дневного освещения и капризами погоды. Но сам подход Брейзига указывает на идентичное с Гауденцио Феррари стремление к крайнему иллюзионизму. В то время эффект от панорамы был просто ошеломляющим. Эти комплексы представляли собой «прообразы» современных синерам в выставочной экспозиции. Таким образом, в начале XIX века появилось несколько панорам – Пьера Прево и Константа Буржуа во Франции, Джона Брейзига и Каатца в Германии, а во второй половине века в различных городах Европы и Америки демонстрировалось множество разнообразных по тематике и качеству и сюжету панорам – батальных, пейзажных, религиозных... Над их созданием трудились англичанин Роберт Фултон; французы Морейли и Ланжерон, Жан Мушен, Дени Фонтен, Ф. Филиппото, Альфонс Невиль и Эдуард Детайль, Жан Шарль Ланглуа; немцы Антон Вернер и Е. Брайт; поляки Войцех Коссак и Юлиан Фалат, Ян Стык; чех Л. Марольд; венгр Ш. Вагнер; голландец Ван де Батт и многие другие.

Одновременно с этим возникает и диорама (от греч. слов *dia* – сквозь, *hōmata* – вид), в буквальном переводе обозначает картину, которую можно видеть насквозь.

Создателем диорам считают Луи Жак Манде Дагера (1767–1851 гг.). В кратком очерке по истории фотографии мы находим следующие факты:

«Французский художник и изобретатель в области фотографии. В 1822 году создал первую диораму. Дагеру удалось разработать способ получения исчезающих изображений, названных дагерротипией, – первый из получивших распространение способ фотографии» [61]. В то время Европа была просто «наводнена» самыми различными зрелищными видами искусства. Балаганные виды искусства западных художников-декораторов в союзе с механиками и электромеханиками воспроизводили моменты, не соединенные ни единством времени, ни единством действий. Парижская выставка была переполнена всякого рода диорамами, ноусорамами, мариорамами, как правило, с целью наживы, и всякие эффекты применялись «с целью рекламы и зазыва публики». В этих условиях никто бы не обратил внимание на диорамы Луи Дагера и Децимиуса Бутона, если бы ни ряд технических приемов экспонирования, которые являются классическим примером хорошего вкуса и изобретательства. «11 июля 1823 года Луи Дагер и Децимиус Бутон экспонируют свои первые диорамы. В ранних диорамах живопись исполнялась на просвечивающем, специально освещенном материале. Изменением направления светового потока (в диораме «Ночная месса») Дагер добивался поражающего зрителей внезапного видоизменения освещенности и даже композиции диорамы, поскольку изображение делалось из полупрозрачной ткани. В диораме «Горный обвал в долине Голдау» им были применены и звуковые эффекты», – так пишет в своем очерке С. Евгенов [61]. Ведя разговор о преемственности опыта Дагера в оснащении современных диорам, нельзя не отметить, что первые диорамы имели все те компоненты, которые успешно используют современные художники при создании так называемых «зеркальных диорам».

Первые диорамы представляли собой большой согнутый холст по дуге, который достигал иногда свыше 20 м ширины и 14 м в высоту. Первоначально предметного плана они не имели, хотя тогда уже предпринимались попытки выполнить передний план рельефно, как в театральных декорациях. Большое значение в диорамах имели световые эффекты с помощью специального освещения, которые воспроизводили любые оттенки, встречающиеся в природе: от утреннего рассвета до вечерних сумерек. Сюжетная завязка была самой незамысловатой: типичный пейзаж в Альпах, где на фоне гор разворачивалось зрелище.

Технически первые диорамы были еще далеки от того вида, который им присущ в настоящее время. «Горный обвал в долине Голдау» была первой диорамой, где метод экспонирования совмещал искусство живописи, макета, скульптуры и светотехники. Все эти элементы в настоящее время в музейных экспозициях дополнены звуковыми эффектами, сложными литературными и музыкальными монтажами. В диорамах Дагера полупрозрачная ткань белого цвета

покрывалась живописью с двух сторон с расчетом на непрозрачность только белой и черной. Перемещением света, падающего то на переднюю, то на обратную сторону полотна, добивались желаемого эффекта. Например, в диораме «Ночная месса» при освещении спереди показывался внутренний вид помещения, а при перемещении света на обратную сторону получался эффект наступления сумерек: зажигались лампы, костел наполнялся людьми. С полным основанием можно сказать, что первая диорама являлась художественно-изобразительным синтезом искусства, в сочетании тех живописных, композиционных приемов, которые выработало человечество на рубеже первой половины XIX века. Исследователи диорам в 1960-е годы отмечают, что история диорам имела сложный этап развития, в частности, В. Петропавловский в монографии «Искусство диорам и панорам» отмечает: «В архитектурно-художественном плане комплекс для экспонирования первых диорам представлял собой здание-ротонду на улице Сансон в Париже, имевшее поворотный круг, картины показывались по секторам окружности, зрительный зал располагался в центре. Длина 22 метра, высота 6 метров. Зал вращался вокруг оси, и в это время проемы размером 7 x 4 м совмещались с неподвижными окнами диорам. В современном понятии диорама, в отличие от панорамы, обозначает картину, которая охватывает часть горизонта и располагается на стене полукруглого или прямоугольного помещения, где совместно с предметным планом создает иллюзию пространства при рассмотрении ее через специальный проем» [128, с. 7].

Однако жанр батальной диорамы, о которой идет речь, начал формироваться намного раньше и целиком вышел из панорамного искусства. «Если в первой половине XIX века пейзаж являлся господствующим в панораме, то во второй половине XIX века начинается усиленное развитие батальной панорамы. Правящие круги западноевропейских стран использовали мощные изобразительные возможности панорамной живописи, ее огромное пропагандистское значение для создания официальной батальной панорамы. Один из выдающихся панорамистов XIX века Пьер Прево еще в 1807 году приступил к работе, посвященной встрече Александра I и Наполеона в Тильзите. Она так и называлась – «Тильзитское свидание в 1807 году». Получилось пышное театрализованное представление, намеренно воспевающее победителя Наполеона. Но по своему техническому исполнению панорама была безукоризненной и вызвала восхищение Жака Луи Давида. Посетив в 1810 году в Париже панораму, Наполеон заказал архитекторам целую обойму – восемь панорам, которые намеревался построить в квадрате Елисейских полей. Они должны были восхвалять его победы. Разгром в России в 1812 году помешал осуществлению его замысла» [84, с. 5].

Развитие во Франции батального жанра, прославлявшего походы Наполеона, связано с творчеством О. Верне, А. Гро, Н. Шарле, Лежена, А. Дезарно, Н. Дамеля, А. Адама, Х. Фабер дю Фора и др. Однако творчество двух последних было уже обращено против Наполеона. Вместо парадов и торжеств они запечатлевали разбой, падение власти, разгром армии захватчиков. Один из первых организаторов панорамно-диорамного искусства Х. Ушенин в своей монографии «Советская панорамная живопись» отмечает: Однако единственным, кто хоть частично взялся осуществить замысел императора по созданию комплекса панорам, был ярый бонапартист, ученик Ораса Верне полковник Жан Шарль Ланглуа, в прошлом участник многих сражений. Жан Шарль Ланглуа (1789–1870) начал заниматься живописью уже после участия в ряде кампаний. В 1830 году он выставил первую панораму «Наваринское сражение», посвященную битве между соединенным флотом России, Франции, Англии и турецко-египетским флотом в 1827 году, во время освободительной войны греческого народа за независимость от турецкого владычества. Как указывалось выше, в этой работе Ланглуа впервые ввел так называемый натуральный план, заполнив драпировочный холст от зрительной площадки до живописного полотна макетами реальных предметов, что значительно обогатило изобразительные возможности панорамы. Ланглуа был новатором и в том, что впервые нашел удачное сочетание живописного и модельно-макетного плана, посредством введения в панораму подлинной рубки корабля, пострадавшего в этом сражении, проход на площадку превратил во внутренность корабля. Этим нововведением Ланглуа поставил зрителя в центр события: поднявшись в рубку, он становился как бы участником грандиозной морской баталии» [159, с. 9].

В связи с этим можно сделать следующие выводы: во-первых, применение панорамы изменилось под влиянием определенных политических кругов, исторических событий, определивших ее тематику; во-вторых, возросло мастерство живописцев, об этом можно судить, просмотрев ряд альбомов французских издательств, а также по материалам ежемесячного англо-французского журнала «UNIFORM», где за последние годы был напечатан ряд статей о творчестве Детайля и Ланглуа (см. библиографию); в-третьих, появился предметный план, вместивший композиционно еще один вид искусства – театральный макет. До Ланглуа этим приемом никто не пользовался, и, чтобы представить роль и значение этого эксперимента, необходимо выявить те тенденции в формообразовании, которые наметились в создании музейных комплексов-ансамблей задолго до создания музеев-панорам в СССР:

– списание модельно-макетного плана с живописью, в комплексе с задачами светотеневого режима;

– создание определенной эмоциональной среды у зрителя средством макетирования натурального плана;

– определение перспективы с учетом кривизны поля диорамы;

– равномерное насыщение планов картины действием.

Перегруженность первого плана, которая наблюдается во многих ранних панорамах Запада, приводит к тому, что внимание зрителя сосредоточивается на отдельных фигурах и сценах, и панорама в целом, рассчитанная на охват всего пространства и разворачивающегося в нем действия, многое от этого теряет. Очень важным моментом в творчестве художников Детайля и Ланглуа является тот факт, что они первыми из баталистов пристально взглянули на войну глазами художника и непосредственного участника событий.

«Задумав создать свои панорамы «Бородинское сражение» и «Пожар Москвы», Ланглуа поехал в Петербург, где он в 1831–1833 годах был военным атташе французского посольства, – как отмечает русский исследователь С. Клавдиев. – С разрешения Николая I художник много путешествует по России, по местам бывших боев. Он посетил Березину, Старый Борисов, Оршу, Полоцк, Смоленск, Дорогобуж, Гжатск, Можайск, Бородино и его окрестности. Свыше месяца жил на Бородинском поле, в Тучковом монастыре, построенном в районе Багратионовых флешей» [84, с. 7].

Однако наряду с этим Ланглуа намеренно пошел по пути искажения исторической правды. Панорама «Битва при Бородино» изображает победу французов в сражении, несмотря на то, что автор был ознакомлен со всеми историческими документами. Для нас же важно выявить лишь степень реалистичности, с которой художник изобразил событие, его новаторство в разработке технических и театрализованных моментов экспонирования с тем, чтобы уяснить то значение, которое приобрело искусство батальной панорамы в середине XIX века, как оно развивалось дальше.

«Крупнейшие французские художники-баталисты Альфонс Невиль (1835–1885) и Эдуард Детайль (1848–1912), продолжая традиции официальной батальной живописи, написали две большие панорамы битв при Резонвиле и Шампаньи (1882–1883). Это, бесспорно, самые выдающиеся панорамы XIX века», – отмечает С. Клавдиев. Авторы обнаруживают в них большое знание военного дела, безупречное реалистическое мастерство, тщательность и точность выполнения батальных сцен и понимание специфики панорамного искусства. Можно сказать, что этими работами за панорамой был закреплен батальный жанр как основной. Посмотрев их, говорили: «Битвы можно изображать только в панораме». На Всемирной выставке в Париже панорама «Битва при Резонвиле» была удостоена почетной премии» [159, с. 10]. По событиям Отечественной войны 1812 года на территории Беларуси

польским художником Войцехом Коссаком была написана совместно с Юлианом Фалатом панорама «Битва при Березине», относящаяся к последним дням нашествия Наполеона в России. Это произведение экспонировалось в городе Харькове, где ранее в специальном здании экспонировалась панорама «Голгофа». Известный чешский художник Ян Стыка привлек к созданию большой панорамы «Битва под Рацлавицами» ведущих художников-панорамистов своего времени: В. Коссака, Т. Попеля, Л. Бойлера, Т. Аксентовича, З. Розвадовского. Эта работа – результат коллективного труда мастеров большого художественного уровня. Они создают одно из самых значительных произведений батального жанра, где стремятся отобразить сам дух национально-освободительного движения. Панорама «Битва под Рацлавицами» отражала картину сражения польских повстанцев-косиньеров с войсками генерала Тормасова (1894).

Здесь были объединены самые различные технические приемы, которыми владели авторы; с другой стороны, что и отличает ее от иных работ подобного рода, художники объединились в небольшую группу, давшую миру «панораму» нового типа, которая по силе воздействия на зрителя не имела равных в Европе. Но главное, это было первое творческое объединение – предвестник крупных профессиональных групп в области создания панорамно-диорамных произведений XX столетия, например, таких как класс батальной живописи профессора Ковалевского (Санкт-Петербургская Академия художеств), студия Франца Рубо, который после смерти Ковалевского сменил его на этом посту, а затем и первое профессиональное объединение художников, созданное по инициативе Х. Ушенина, первого его руководителя и названного по решению правительства СССР именем М. Грекова, который являлся автором первой отечественной диорамы.

1.3. Методы экспонирования произведений диорамного искусства

Чтобы четко определить, какие музеи экспонируют диорамы в соответствии с рекомендациями наших ведущих ученых и архитекторов, необходимо учитывать, что научное осмысление диорамы, как сложного историко-художественного памятника, только начинает зарождаться. Этот исключительно дорогостоящий вид искусства, по данным 1980-х годов, создавался по специальному разрешению Министерства культуры СССР и только на Студии военных художников им. М. Грекова при Главном Политическом Управлении Советской Армии и Военно-Морского флота.

Процесс создания диорам длится годами. За это время любой, пусть даже наисовременнейший архитектурный проект может устареть, а поэтому на протяжении исследования необходимо постоянное

сравнение того опыта, который уже привнесен в современные военно-исторические и исторические музеи, и тех рекомендаций ведущих практиков и теоретиков, которые, исходя из научного понимания вопроса, рекомендуют наиболее рациональные способы экспонирования диорамы. Уже были оценены некоторые аспекты визуального восприятия диорамы, например, определение угла зрения и условия наиболее правильного режима экспонирования, которые описаны в трудах ведущего теоретика и практика диорамного искусства В. Петропавловского. Его рекомендации при создании музея диорамы «Штурм Сапун-Горы» стали определяющими в искусстве оформления музейной экспозиции. Предпосылками к этим рекомендациям были глубокие исследования истории развития жанра батального искусства в книге «Искусство панорам и диорам» [128].

Диссертация В. Петропавловского «Опыт строительства и технического оборудования зданий панорам и диорам» [127] на соискание ученой степени кандидата архитектуры является единственным теоретическим трудом в этой труднейшей области. Ей предшествовала большая теоретическая работа А. Бархиной (обзор зданий панорам и анализ архитектурной композиции предлагаемого проекта) [8]. В остальном проектировщики исходили из соображений индивидуального опыта и своего видения архитектурной организации проекта. В этом подходе есть немало досадных просчетов в силу непонимания специфики диорамного искусства, его образной структуры, законов его формообразования. Каждый раз на протяжении 1950–1970-х годов архитекторы прибегали к реконструкции здания музея, исходя из утилитарных требований экспозиционеров-музейщиков, которые в свою очередь предоставляли помещение под диораму на завершающем этапе переоборудования здания.

Результатом такого несогласованного действия было то, что художник-диорамист «втискивал» диораму в пространство музея, исходя из общей архитектурной организации всего комплекса в целом. Такие взаимоувязанные элементы, как пролог–конфликт–завязка–действие, не предусматривались экспозиционерами. Не было драматургии самого показа, если приравнять диораму как зрелищный вид к киноискусству, в силу ее исключительной образности и зрелищности показа. Вход и выход на площадку, количество людей в экскурсионных группах, отход зрителя, адаптация к просмотру еще не были предусмотрены в составе проекта, что явилось подлинной трагедией для большинства талантливых работ. По мере усложнения структуры самой тематической экспозиции в экспозициях ведущих музеев страны диорама постепенно вычленяется из вспомогательного элемента оформления в самостоятельный вид оформительского искусства,

трансформируясь под влиянием многообразных факторов в сложный художественно-изобразительный синтез искусств. Архитектор уже лишен той возможности легкого и бездумного отношения к диораме. Теперь размеры всего произведения, которые неизмеримо возросли, начинают диктовать не только конфигурацию зала, но и внешний облик всего музея в целом. Как следствие этого окружающий ландшафт местности служит логическим подведением зрителя к самому мемориалу. Наглядным примером этого подхода явилось строительство Пермского краеведческого музея в виде развернутого знамени, где «апсида» или дуга диорамы продиктовала своеобразную художественно-архитектурную концепцию в формировании облика всего музея.

Размеры диорамы «Декабрьское вооруженное восстание 1905 года в Мотовилихе» (25 метров в длину и 6 метров в высоту) продиктовали условия, при которых пермскому архитектору К. Кунофу пришлось построить здание диорамы таким образом, чтобы зритель мог наиболее доступно рассмотреть работу со всех точек зрения, проанализировать событие, взвесить и обсудить с экскурсоводом все сложные перипетии этого события. Удобство для рассматривания диорамы – залог цельного и ясного восприятия ее зрителем, для которого, собственно, и создается это произведение. К сожалению, приходится констатировать, что не всегда при строительстве и оборудовании диорам выполняется это условие.

Отметим, что при проектировании художник должен учитывать следующий аспект: модельно-макетный план является промежуточным элементом в восприятии цельного и ясного облика всего произведения. «Чтобы достичь полной иллюзорности, эффекта присутствия, еще недостаточно написать картину на большом полотне, – необходимо обеспечить пространственное восприятие этой картины. Достижению этого, в огромной степени, способствует установление объемного предметного плана, который делает незаметным переход от реального пространства к иллюзорному, изображенному на полотне» [128, с. 13]. Как правило, предметный план состоит из рельефного макета местности, выполненного в масштабе, с расположенными на нем постройками, утварью, оружием и манекенами в натуральную величину, или в соответствующем перспективном уменьшении.

Интересно, что первые панорамы не имели предметного плана, а пространство между смотровой площадкой и низом картины затягивалось полотном, окрашенным в нейтральный цвет.

В обзоре литературы указывалось, что самым значительным вкладом в специфику панорамного искусства явилось создание модельно-макетного плана Ж. Ланглуа, поместившего зрительную площадку на носовой рубке французского корабля «Сципион». Как сви-

детельствует печать того времени, предметный план был настолько искусно подведен к картине, что невозможно было отличить, где подлинный корабль соприкасается с нарисованным. Таким образом, изменение некоторых теоретических концепций, постоянный эксперимент привели создателей и устроителей диорам (этих будущих экспозиционеров) к мысли об исключительной роли макета, муляжей, всевозможных подсветок в создании иллюзорного спектакля. И уже в панораме Ф. Филиппото «Осада форта Исси» (иногда ее называют диорамой) зритель видит абсолютную иллюзию, созданную средствами живописи, декорационного искусства, скульптуры и светотехники. Эта диорама сильно поразила в свое время русского художественного критика В. Стасова. В частности, в своих воспоминаниях он отмечает: «Трудно представить себе что-нибудь поразительное. Даль, горы, горящие здания, клубящийся улетающий в небо дым – все это написано с совершенством изумительным, в зале панорамы целый день идут споры, а то и самые горячие пари о том, что тут настоящее и что декорация» [159]. Работа была выполнена в 1873 году и долгое время экспонировалась в Париже.

Исторический аспект рассматриваемой проблемы для нас очень важен, потому что он выявляет те стороны формообразования диорамного искусства, которые в конечном итоге стали основными факторами, повлиявшими на весь ход развития этого вида искусства в XX веке. Сейчас, оглядываясь назад в столетие, можно с уверенностью сказать, что ее успех у массового зрителя – результат демократичной основы процесса восприятия. Не последнюю роль в формировании внешнего облика диорамы сыграл тот факт, что нет ни одного произведения, где модельно-макетный план произведения копировал другую работу.

В чем сила образности и наглядности модельно-макетного плана? Для чего устроители диорам стали прибегать к обустройству модельно-макетного плана? Прежде всего, рассмотрим психофизиологию восприятия данного вида искусства. Описывая фактор восприятия глубины и формы, эстетик и психолог искусства Р. Арнхейм выдвигает такую теорию: «...Довольно схожая ситуация существует и в изобразительном искусстве. Изображаемая сцена сначала подразделяется на отдельные горизонтальные ряды или полосы, которые постепенно сливаются в одно интегрированное трехмерное целое. Когда достигнута интеграция, каждый элемент принадлежит двум различным контекстам. Он располагается на фронтальной плоскости живописного полотна и в то же время находится в трехмерном пространстве, изображенном на картине. Соответственно каждая изобразительная единица имеет две формы: форму, присущую трехмерному предмету, и

форму проекции предмета на плоскости. Картина, как целое, состоит из двух совершенно различных композиций. Одна – это простирающаяся вглубь композиция самого «места действия», другая – это композиция внутри фронтальной плоскости. Синтез их обеих и составляет значение целого» [6, с. 119].

Прологом или своеобразным введением в диораму служит портал, в театрально-декорационном искусстве его принято называть «зеркалом сцены». Таким образом, если портал выполнен из камня в виде разрушенной стены (пролома), то восприятие диорамы еще больше усиливается. Подобный прием используется в ряде современных диорам. Например, отправной точкой для обозрения диорамы «Бой в селе Соколово» (Музей советско-чехословацкой дружбы в с. Соколово на Украине) является разрушенная хата, выполненная вплотную к бордюру зрительной площадки. Подчеркнутая горизонталь многих диорам создает плавный, нарастающий ритм в горизонтальной плоскости. Интерпретируясь в различные пересекающиеся плоскости, вырастающие из глубины, диорама сливается в цельное театрализованное действие только под влиянием особенностей нашего зрительного восприятия. «Можно утверждать, что любое удачное произведение искусства, независимо от его стиля и механической точности воспроизведения, передает целый фейерверк особенностей изображаемого объекта» [6, с. 123].

Этим «фейерверком» служит модельно-макетный план, однако личность художника-диорамиста часто заслоняет труд целого поколения рядовых художников-макетчиков, разрабатывающих непревзойденные образцы своего искусства. Их труд и деятельность в сфере декорационного искусства – явление неординарное. На Санкт-Петербургском комбинате декоративно-прикладного искусства существует целая бригада декораторов во главе с В. Зайцевым. Постоянно экспериментируя, они добились огромных успехов в деле создания иллюзионистской среды модельно-макетного плана. Ряд работ, и в том числе диорама «Прорыв блокады Ленинграда», подтверждают это. Теоретическими предпосылками к анализу восприятия диорамного макета могут быть исследования В. Ковалева [88].

Место встречи воображаемой картины с предметной плоскостью каждый раз будет зависеть от высоты точки зрения (художник, зритель; стоит, сидит) и от направления главного луча зрения. Угол зрения всегда равен 36° . Расстояние от точки зрения 0 до воображаемой картины всегда обусловлено этим углом. Реальная картина вписывается в воображаемую. Ее размеры могут быть разными. Расстояние до воображаемой картины, так же, как и до реальной, при любых размерах всегда равно трем (по В. Ковалеву).

Эти данные взяты из монографии В. Ковалева «Золотое сечение в живописи» [88, с. 91]. В рекомендациях В. Петропавловского схема видимости на предметном плане будет выглядеть следующим образом. Рассмотрим, каким законам иллюзорности подчиняется устройство предметного плана. «Очевидно, эти законы следует искать в плоскости психологических иллюзий, объяснению которых могут помочь правила рельефной перспективы». Для наглядности обратимся к рисунку. Далее автор рассуждает так: «Пусть, например, зритель находится на смотровой площадке в точке С и рельеф местности СБ предметного плана приподнимается от него к панорамной картине. В силу законов перспективы и психологического стремления человека представить землю горизонтальной, рельеф местности будет казаться ему не приподнятым, а горизонтальным, а предмет АБ на рельефе больше своей настоящей величины и гораздо более удаленным от него (A_1B_1). При понижении рельефа местности предметного плана в сторону к панорамной картине участок СД также будет казаться горизонтальным... однако в отношении высоты предмета АД будет наблюдаться обратное явление: он будет казаться ближе и меньше (A_2D_2). Попытаемся выделить главное: здесь следует иметь в виду следующие закономерности. Предметный план в больших панорамах и диорамах имитировали объемные предметы действительности в натуральную величину. Его нельзя перегружать излишними деталями, наносить на него необходимо лишь те характерные атрибуты обстановки и местности, которые находят свое продолжение на живописном полотне. Некоторые объемы размещаются на предметном плане таким образом, что часть их передается в натуре, а часть изображается на полотне» [128, с. 15].

Автор абсолютно точно передает основополагающие моменты проектирования диорамы, касающиеся в основном оборудования больших работ, где на модельно-макетном плане можно видеть только те предметы, которые есть в жизни (т.е. их натуральный размер). Однако в ряде диорам ленинградских художников многие предметы дальнего плана выполнены в соответствии с законами перспективы (рис 1). По мере удаления от рампы они становятся меньше натуральной величины. Танки, пушки и другая боевая техника выполняется тоже немного меньше их натуральной величины, ввиду того, что, например, боевая машина Т-34 весит 35 т и вставить ее целиком, безусловно, не позволяют возможности самого музея. Поэтому машина выполняется из различных вспомогательных материалов. В качестве примера можно привести факт применения макета в диораме «Штурм Кенигсберга» Я. Серова и Е. Ханина. В 1989 году автор исследования лично наблюдал работу над макетом вышеназванных авторов.

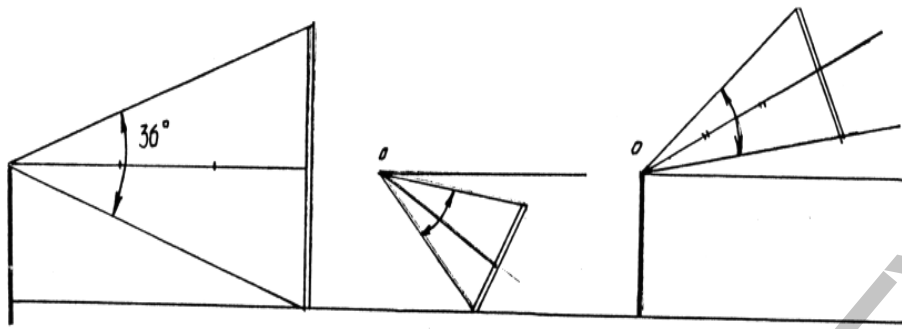


рис. 2.1

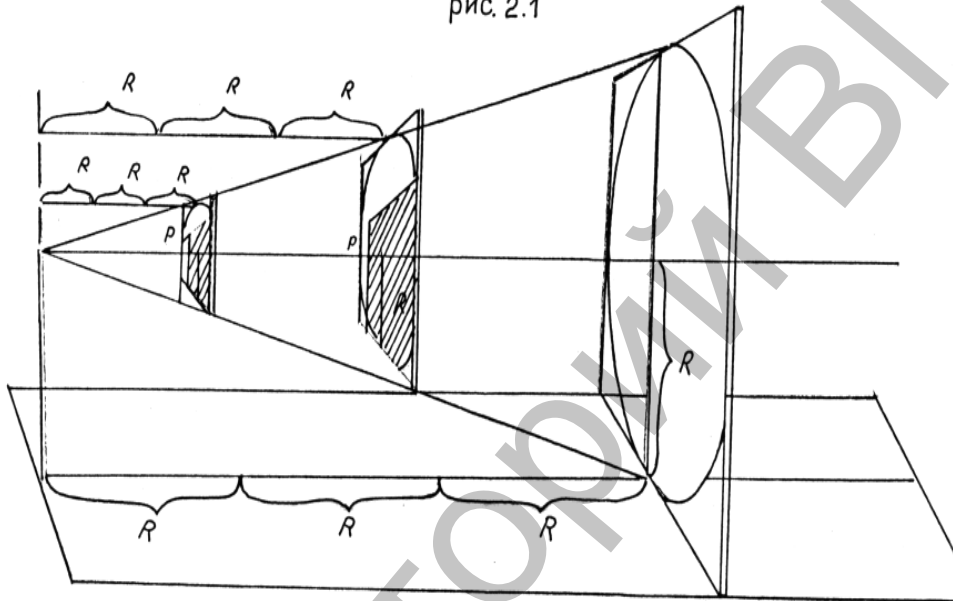


рис. 2.2

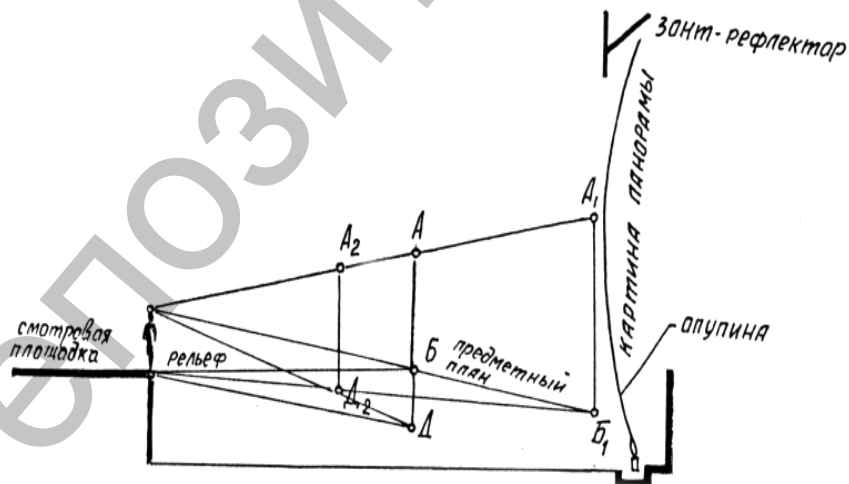


Рис. 1. Теория восприятия панорамно-диорамного искусства.

В диораме «Битва за Днепр» в Днепропетровском историческом музее предметный план имитирует днепровские пороги: на них оружие, орудия, повозки, ящики от снарядов. Выполнен он из железобе-

тона объемом 590 м³. Со времени создания диорамы «Штурм Сапун-горы» модельно-макетный план уступает своими размерами только самой крупной работе «Огненная дуга» на Белгородчине.

Подойдя к вопросу экспонирования произведений диорамного искусства, автор считает наиболее главным метод объемной макетоскопии, который дает более наглядный образ будущего произведения. В нем четко будут определены все характеристики передачи трехмерного пространства, учтены элементы перспективы, нахождения точки обзора, где для зрителя создается полная иллюзия происходящего масштабного события. В противовес живописи на заднем плане, где создается только свето-воздушная среда и формируется внешнее пространство, модельно-макетный план в диораме имеет ту же искусственную природу, что и живопись на холсте, то есть полностью расписывается красками. Если авторы произведений увлекаются поисками внешнего сюжета на заднем плане и пренебрегают макетом, то в совокупности положительного эффекта можно и не достигнуть, а сам вид искусства нельзя отнести к диораме в ее классическом понимании. Иными словами, *dia* – смотри и *horama* – через, в смысловом акценте и практическом применении теряют ориентацию. Пройдя сложную эволюцию своего развития батальная диорама сформировала узкоспецифическое и только ей присущее визуальное восприятие, где глаз и мозг перерабатывают и осмысливают объект в сложном психофизиологическом ракурсе.

Г Л А В А 2

ЭВОЛЮЦИЯ ИСКУССТВА БАТАЛЬНОЙ ДИОРАМЫ В СССР 1930–1990 гг.

2.1. Взаимосвязь батальной живописи 1930-х годов с русским изобразительным искусством XIX–XX веков и творчеством М. Грекова

Батальная живопись 1930 гг. – это особый этап в становлении этого вида искусства в СССР. У истоков формирования батальной диорамной живописи стояли талантливые художники, которые являлись выдающимися мастерами исторической живописи. К этой теме художники обращаются непрерывно на протяжении XV–XVIII веков. Преемственность устоявшихся взглядов на роль и значение военной исторической темы в русском искусстве исключительно глубока. В русской иконописи мы видим попытки представить масштабную историческую сцену «Взятие Казани Иваном IV» (Икона. XVI век). Батальные миниатюры встречаются также и в других летописях: так называемой Кенигсбергской (конец XV века), Кунгурской (XVII век) и других. Одной из первых батальных картин в полном понимании этого термина и самого явления в живописи была «Куликовская битва» Ивана Никитина, а также картина В. Мошкова «Сражение перед городом Лейпцигом 6 октября 1813 года», которая относится к 1815 году. Художник А. Коцебу в таких работах, как «Взятие крепости Хотербург (1846)», «Победа под Полтавой», уже прочно устанавливает границы жанра в русском искусстве XIX века. Ему же принадлежит одна из первых картин, посвященная одному из ярчайших эпизодов русской военной истории, – «Переход Суворова через Сен-Готард». Эту тему в XX веке блестяще разовьет в своей диораме крупнейший художник-диорамист П. Мальцев и именно в этом можно обнаружить глубокую преемственность традиций русской национальной школы батальной живописи. В Санкт-Петербурге появляется много художников из Европы (такие, как А. Киль и другие). Заказы царского двора в эпоху Николая I касаются войны 1812 года. Была предпринята попытка выполнить не одну, а несколько картин, объединенных единым циклом. По своему живописному решению все работы Питера Хесса, которому доверили эту работу, являются как бы подготовительным этапом не только в композиционном решении, но и в методике работы над полотнами. Столь сложной и скрупулезной работы не знала еще мировая практика. Это и выезд на место боевых действий и натурные зарисовки элементов быта, костюма, реквизита и других важных элементов, из которых состоит историческая живопись. Единственным недостатком этой живописи была некоторая «застылость» батальной

сцены. Таковы были традиции и требования русского двора. Организация в Санкт-Петербурге класса батальной живописи под патронажем великого князя Константина создала все предпосылки к более планомерной и последовательной работе над полотнами. Тему развивают Н. Зауервейд, написавший цикл картин о Севастопольской обороне. Его кисти принадлежит известная картина «Штурм французов на редут Шварца во время последнего штурма Севастополя» (1857). Б. Виллевалде, уже в корне изменяя мотивы и композицию, выстраивает свою знаменитую картину «Атака лейб-гусар под Варшавой» (1872). Профессор П. Ковалевский пишет картину «Сражение на реке Ломе 12 октября 1877». Следует отметить, что к батальной теме обращался и выдающийся русский поэт М. Лермонтов, написавший картину «Эпизод из сражения при Валерике». Впоследствии известные русские художники, такие, как И. Дмитриев-Оренбургский, А. Кившенко, Н. Каразин, А. Попов, Л. Лагорио, посвятили цикл картин событиям русско-турецкой войны 1877–1878 годов, покорению русскими войсками под руководством Г. Черняева Средней Азии в 1873–1876 годах. В начале XX века происходит резкий перелом в традиционном русском искусстве и резкое размежевание взглядов на современное искусство, его цели и задачи. Что происходит с батальным жанром? Чтобы ответить на этот нелегкий вопрос, обратимся к истории панорамного искусства, которое развивается намного быстрее диорам. Его вдохновителем и законодателем является в России Ф. Рубо. Он неocenен ни в Германии, ни в России при жизни, несмотря на самоотверженный труд по созданию гигантских полотен, которые идут как бы единым циклом. Речь идет о панорамах «Оборона Севастополя» и «Бородинская битва». Если перекинуть небольшой экскурс в историю вопроса создания панорам, то мы увидим много аналогий в методике работы русских художников второй половины XX века над диорамами. Продолжателем традиций панорамно-диорамного искусства являлся М. Греков – один из любимых учеников Ф. Рубо. В пользу диорамы живописец приводил веские доказательства: «Диорама как форма художественно-живописного произведения больше отвечает нашему общественному и жизненному укладу. Она представляет собой форму, в которой художник получает наибольшую возможность охвата темы и полную свободу для развития основ художественного построения «рисунка и краски», исключая абсолютно всякие болезненные тенденции в живописи, которые под влиянием известных причин до революции попали в станковую картину, во все изобразительное искусство и лишили его красоты и силы...» [99, с. 158]. Все это в целом характеризует основную суть коренных преобразований в станковом искусстве, русском изобразительном искусстве и архитектуре 20–30-х годов XX века. М. Греков переходит в батальную мастерскую

Рубо. Два с половиной года Греков учится в мастерской Рубо, с особым вниманием относившегося к одаренному молодому художнику, он сумел развить в нем его природные способности и передать секреты своего мастерства. Первой попыткой заняться самостоятельной батальной композицией была работа М. Грекова над картиной «Атака кавалергардов под Аустерлицем». Однако, не видя в работе над подобным сюжетом других возможностей, кроме передачи эффектного зрелища, он начинает другую картину: «Волы в плугу». «На конкурс я написал близкую мне картину «Волы в плугу», исполненную тяжелым трудом и палящим южным солнцем. В этой вещи были, быть может, только порыв и затея, но за нее я получил звание художника» [151, с. 60].

Сразу после окончания академии М. Греков вынужден был отбывать воинскую повинность рядовым в казачьем полку. За годы войны 1914 года Греков не создал ни одной картины, прославлявшей военные действия. Интересно, что именно с того периода времени художник становится пацифистом. «Мое отрицание войны, как явления в культурном человечестве, которое я высказывал, приводило иногда к инцидентам... Четыре с половиной года, проведенных в армии, заставили меня задуматься и над искусством, и над всей жизнью. Бессмысленность страшных разрушений и уничтожений, моральное разращение среды всеми понимается, и все же человечество не может освободиться от этого страшного зла. Где же причины?» – пишет Ю. Халаминский в своей монографии [165, с. 8].

Походные альбомы и записные книжки художника были испещрены рабочими заметками и набросками будущих композиций. Но отношение к войне было неизменным, об этом говорят названия композиций («Ушли из боя», 1916; «Раненых выносят», 1916). Весной 1917 года после тяжелой болезни Греков был демобилизован и уехал в родные места. Когда на Дону разворачивается корниловское белогвардейское движение, художник задумывает серию картин, отображающих «постыдную судьбу добровольческой армии», которая, по его мнению, совпадала с судьбой русской контрреволюции.

Однако дальнейшая деятельность художника связана с творческим коллективом художников-диорамистов, сложившимся под непосредственным влиянием Ф. Рубо. «В мастерской Франца Рубо я начал знакомиться с батальей и панорамным искусством вместе с Авиловым и Добрыниным. Мы работали в качестве его помощников по реставрации панорамы «Покорение Кавказа», когда был заменен большой кусок в несколько десятков метров холста новым» [159]. Все навыки, приобретенные в мастерской Рубо, можно объединить в один комплекс задач:

- монтаж живописного задника;
- регулировка света (цветосветовой режим экспонирования диорамы);

- установка переднего плана и соединение его с картиной;
- технология живописи (живопись аля-прима, т.е. сразу отдельным куском, без дополнительных лессировок).

Следует отметить, что последний момент очень важен, поскольку в панорамно-диорамной живописи не должно быть отблесков от холста, световых рефлексов, мешающих восприятию полотна.

М. Греков задался целью создать панораму, которая бы превзошла все ранее созданные. Однако он должен будет пройти сложный путь художника-станковиста – «певца Первой Конной Армии», прежде чем в 1929 году приступит к выполнению диорамы «Взятие Ростова».

«Исходя из общих принципиальных и теоретических побуждений, я начал дело о диорамах не путем полемики на страницах художественной критики и журналов, которые у нас не на высоте, а начал работу реально, по линии производства. Первые, к кому я обратился из художников, так как Авилова и Добрынина в то время в Москве не было, были Савицкий и Покоржевский, которых я знал немного по академии, и которых я считаю способными художниками» [151, с. 61].

В силу сложившихся обстоятельств, вначале дав согласие работать над диорамой, Г. Савицкий и П. Покоржевский затем отказались от этой работы. Оставшись один, Греков в течение короткого времени – осени 1929 года – создает довольно большую диораму «Взятие Ростова». Известно, что еще в двадцатых годах Греков хотел сделать серию научно-популярных диорам: жизнь первобытного человека и т.д. Идея создания первой диорамы у Грекова созрела не сразу – это плод долгих раздумий о технике панорамного искусства.

Б. Зотов в книге «Повесть о Митрофане Грекове» так описывает мысли художника: «...конечно же не цельная круговая панорама с общим натурным планом, а комплекс самостоятельных диорам, объединенных главной темой, общей идеей! Это же решение почти всех проблем! Правда, все это ново, непривычно... Да разве впервой биться за новое?». «...Да, диорама. Но одна, скажем экспериментальная диорама – это совсем другой, меньший объем работ. Если поднатужиться, можно осилить и самому, взяв в помощники одного-двух учеников, можно доказать на деле, что есть в стране панорамисты – мастера высокого класса» [68, с. 128]. Приблизительно такие мысли высказывались М. Грековым, когда он оказался в изоляции. Но вложив в любимое дело весь опыт, художник за сравнительно небольшое время создал диораму длиной около десяти метров, высотой шесть метров. Но дело не в размерах работы, а скорее в технологии создания.

Работа создавалась в специальном павильоне в Центральном доме Красной Армии в Москве. Сюжетная часть диорамы разворачивалась на втором плане. «Расположение предметного плана не только

по горизонтали перед полотном, но и по вертикали по бокам картины еще активнее вводит зрителя в разворачивающееся действие. Зритель как бы стоит между пакгаузом и разбитым товарным вагоном и оттуда смотрит на город. Такое вертикальное расположение предметного плана устраняет условность боковых граней диорамы, обычно разрушающих ее иллюзорность. Полотно железной дороги и атакующая колонна направлены по диагонали и в месте пересечения создают композиционный узел, вокруг которого распределяются основные массы» [151, с. 62]. О величине макетного плана говорит тот факт, что все предметы стационарного оборудования (включая вагон) были натуральными. «В этой своей работе, несмотря на то, что она не лишена некоторого расчета на эффект и в какой-то мере фрагментарности, дробящей действие на отдельные эпизоды, Греков показал владение приемами панорамной техники. Диорама привлекла естественностью и правдоподобием в передаче событий» [158, с. 62].

Но проект не предусматривал специального здания для экспонирования диорамы. Она была только «вставкой» в интерьер. Несмотря на восхищение современников, положительные отзывы в прессе, диорама имела один недостаток – отсутствие специального затемненного прохода к ней. В современных рекомендациях архитекторов отмечается, что перепад освещенности смотровой площадки к живописному полотну составляет 1:10. В то время технические возможности, ввиду применения ламп накаливания, не могли дать зрителю воображаемое пространство большой глубины пространства. Этот недостаток подобных проектов в 1930-е годы весьма показателен, потому что, как уже отмечалось, первые произведения панорамного искусства были созданы в расчете на дневной свет. В какой-то степени люминесцентное освещение «выбеливает» живопись, но и сама живопись обладает рядом специфических свойств. Во-первых, в диорамах, в отличие от станковых работ, абсолютно недопустим блеск, создаваемый масляными красками, по причине чего важна технология матовой живописи, которой владел в совершенстве Ф. Рубо и передал секреты своим ученикам. Известно, что у М. Грекова что-то не ладилось со светом и живописной частью неба. Огромным усилием воли художник заставил себя переписать небо, пытаясь добиться главного – полной иллюзии пространства.

Неудачной была и следующая работа М. Грекова. Речь идет о неосуществленной попытке создания диорамы «Егорлыкский бой». Тема боя Первой Конной под станицей Егорлыкская, за которую он не раз брался в станковой живописи, не оставляет художника. (Речь идет о станковой работе «Бой под Егорлыкской», 1929 год, х.м. 210 x 353. Центральный музей Советской Армии). «На основе динамичного эскиза было решено писать диораму. М. Греков пригласил участвовать в

этой работе Г. Савицкого. Однако творческий метод обоих художников явно не совпадал. Савицкий трудился над центральной группой, тщательно ее выписывая. В отличие от него Греков, добиваясь выразительного панорамного эффекта, по примеру Рубо обобщал живописные массы, прорывая атмосферную дымку точными ударами цвета, неустанно следя за общим и подчиняя ему все детали... Савицкий дробил живописный строй произведения, детально и мелочно прописывая отдельные фигуры» [151, с. 63]. От этого, может быть, выигрывали частности и детали, но терялось впечатление целого, необходимого в панораме. Сложилась обстановка, не способствовавшая дальнейшей работе. Диорама «Егорлыкский бой» осталась невыполненной.

В 1934 году при ЦДКА была организована Студия имени М. Грекова, цель которой было развитие красноармейской самодеятельности. Одаренные художественными способностями бойцы занимались в студии в свободное от службы время. Со временем задачи Студии усложнились. В ее коллектив направлялись выпускники художественных учебных заведений, проходивших службу в РККА. В состав художественного совета, о необходимости которого говорил М. Греков, вошли такие известные мастера, как А. Герасимов, Г. Савицкий, В. Сварог, В. Бакшеев, В. Яковлев, П. Соколов-Скаля, А. Моравов, П. Котов, В. Покаржевский, М. Авилов и другие. «В 1940 году студии совершили поездку в места, где происходили события финской кампании. Молодые художники в течение месяца зарисовывали характерные места сражений. К началу Великой Отечественной войны Студия представляла собой коллектив художников-профессионалов, достаточно подготовленный для выполнения той большой и ответственной творческой работы, к которой Родина призвала их» [158, с. 89].

Скоропостижная смерть М. Грекова настигла его при работе над панорамой «Перекоп». Но работы ни на минуту не приостановились. Закончив сбор этюдного материала, Г. Савицкий, П. Котов, М. Авилов вернулись в Москву, и приступили к разработке эскизов будущей панорамы. В июле 1935 года комиссия при Президиуме ЦИК СССР по охране исторических памятников гражданской войны и Красной Армии поручила руководителям двух бригад Г. Савицкому и Н. Котову работу по созданию эскизов панорамы и диорам на основе собранного материала. Осенью 1935 года первый этап работы был завершен. В ЦДКА к пятнадцатилетию освобождения Крыма открылась выставка предварительных эскизов, которая подвергалась широкому обсуждению. В результате были приняты эскизы Г. Савицкого, после чего Н. Котов отстранился от работы над панорамой. В «Большой советской энциклопедии» ошибочно указано, что панорама «Штурм Перекопа» была выполнена по эскизам Н. Котова (БСЭ, т. 32, стр. 6), в то время как автором эскизов, прошедших конкурс и положенных в ос-

нову панорамы, был Г. Савицкий. «Последнее подтверждается прес-сой тех лет, архивными документами и показаниями всех художников, работавших над панорамой: Б. Иогансона, В. Ефанова, П. Соколова-Скаля, Н. Христенко и других», – указывает Х. Ушенин, который в период с 1934 по 1952 год бессменно руководил Студией военных художников им. М. Грекова. «4 октября 1935 года состоялось заседание правительственной комиссии, на котором было решено: «Написание панорамы и единое художественное решение, а также руководство всем комплексом задач по этой работе возложить на художника Г. Савицкого, поручив ему привлечение необходимых художественных кадров для выполнения этого задания» [81], [151].

Это весьма важный момент в исследуемой теме. Дело в том, что вся последующая деятельность Студии им. М. Грекова и военных художников, занимающихся диорамным искусством, осуществлялась в условиях гласности, поскольку всегда являлась результатом коллективного труда больших творческих групп. Выставочный эскиз, о котором идет речь, иногда ошибочно принимался прессой за саму диораму. Так же, как и в некоторых монографиях, первой советской панорамой называют «Взятие Ростова» М. Грекова, тогда как это диорама, а первой макет-панорамой следует считать «Штурм Перекопа», выставленной к двадцатилетию Красной Армии. 21 февраля 1938 года в Москве в Музее изобразительных искусств имени А. Пушкина одновременно с большой выставкой «20 лет РККА» открылась выставка «Штурм Перекопа», на которой экспонировались макеты панорамы и четырех диорам. Она продлилась около года и вызвала большой интерес.

«Макет панорамы «Штурм Перекопа», выполненный Г. Савицким, В. Ефановым, Н. Христенко (по эскизам Савицкого), отличался яркостью решения и целостностью. Этот макет был одобрительно встречен критикой. Положительную оценку получили и подготовительные эскизы панорамы, которые экспонировались наряду с макетом, причем наибольшее внимание привлекли эскизы Г. Савицкого» [151, с. 85].

Разработка макетов будущих работ имела большое значение. Макеты помогли художникам правильно построить пространство: расположить композицию не на плоскости, а на цилиндрической поверхности. Кроме того, макеты явились своего рода репетицией к предстоящей большой работе над созданием панорамы в натуральную величину. Они подвергались всестороннему обсуждению в Москве и Ленинграде с привлечением как специалистов, так и зрителей.

Однако выявились и некоторые недостатки макетов. По свидетельству очевидцев, из-за малых размеров снижалось эмоциональное воздействие на зрителя, так как нельзя было выпукло показать образы отдельных героев, глубоко раскрыть их психологию, дать портретное сходство. Эти задачи предстояло решить художникам в будущем на

большом полотне. Макеты же давали представление главным образом о композиции и силе цвета, об общем расположении масс и об отдельных эпизодах битвы. «Тем не менее, – как отмечает Х. Ушенин, – сами по себе макеты панорамы и диорам явились значительным вкладом в советское батальное искусство. В них художники продемонстрировали правильное понимание основ панорамно-диорамной живописи, в частности, подсобной роли переднего плана, освободили панораму от иллюзорного натурализма и осознали необходимость психологического раскрытия образов, справились с передачей динамики и напряжения боя, с построением массовых сцен. Оглядываясь на то, что до сих пор было сделано нашими живописцами в области батального жанра, мы должны признать, что в этих эскизах (макетах) наши художники сделали большой шаг вперед» [170, с. 14–19].

В 1939 году Совнарком СССР принял решение о создании комплексной панорамы «Штурм Перекопа» – прообраза послевоенных музеев-панорам, таких, как, например, «Сталинградская битва», музея-диорамы «Огненная дуга» в Белгороде, которые появились лишь полвека спустя. Сложность создания подобных ансамблей, в сюжетно-тематическую ткань которых помимо экспонирования произведений панорамно-диорамного искусства включены и музейные площади со сложным выставочным оборудованием, заключается в том, что стержнем, вокруг которого разворачивается экспозиция, все-таки является панорама. Поэтому в первоначальном довоенном варианте комплексной панорамы, кроме экспонирования самой работы, предстояло развернуть четыре диорамы (тематика которых указана выше); макет-панораму решено было оставить в Симферополе, а в Москве создавать большую панораму. «В 1939 году был объявлен всесоюзный открытый конкурс на проект здания панорамы. По решению Совнаркома СССР к концу 1941 года такое здание должно было быть построено на Ново-Спасской набережной. Большую территорию с главным зданием, объемом семьдесят тысяч кубометров, предполагалось превратить в парк. В состав жюри конкурса вошли крупнейшие архитекторы столицы, авторы панорамы, представители Комитета по делам искусства и Политуправления РККА. Всего поступило сто семьдесят проектов из тридцати городов страны. Первая премия была присуждена молодым архитекторам г. Москвы А. Диденко и А. Генералову. Основное здание по этому проекту должно было представлять собой два цилиндра, поставленные один в другой. Панорама должна была размещаться в центре, в большом круглом здании, а четыре диорамы – в примыкающих к нижней части здания четырех симметрично расположенных полуовалах. Завершить работу предполагалось к 1943 году к двадцатипятилетнему юбилею Красной Армии» [151, с. 91].

В 1940 году была осуществлена еще одна поездка художников на Перекоп для написания новых этюдов и уточнения прежних работ. Художникам во многом помогло и то обстоятельство, что они пробыли много времени в лагерях Московского военного округа и присутствовали на маневрах, наблюдая движение артиллерии в походе, действия ее в бою, атаки кавалерии. Началась кропотливая работа над разработкой отдельных групп и персонажей. К 1941 году подготовительная работа была закончена, и художники могли уже приступить непосредственно к написанию панорамы и диорам. Но для этого нужно было здание.

С началом Великой Отечественной войны постройка здания была приостановлена, работы по созданию панорамы прекратились, макеты панорамы и диорам, находившиеся в Симферополе, погибли. Но труд живописцев не пропал даром, он обогатил их опытом и принес несомненную пользу живописцам, которые в дальнейшем работали над панорамами и диорамами на темы Великой Отечественной войны и русской военной истории.

Со смертью М. Грекова советское искусство потеряло в его лице большого мастера реалистического искусства диорамы. Еще при жизни искусство М. Грекова высоко ценилось его современниками. О нем тепло отзывался первый народный комиссар просвещения А. Луначарский. В 1925 году состоялась VII выставка произведений художников (АХРР). В газете «Известия» Луначарский выступил со статьей, где, выделяя картины, которые невольно останавливали его при посещении экспозиции, называл полные жизни батальные работы М. Грекова» [151]. В 1928 году в только что построенном здании телеграфа (оно теперь украшает центр Москвы) состоялась выставка, посвященная Красной Армии. В отзыве о ней Луначарский отметил: «Заслуга творчества М. Грекова заключается в умении сгруппировать большое количество фигур социально типичных и психологически выразительных в широкие батальные картины» [151].

«...Греков чужд ложной риторики, внешней аффектации, театральности, в простых и жизненных эпизодах войны он умел выделять значительное и типическое, по картинам М. Грекова мы узнаем героическую эпоху гражданской войны... – высказывался Р. Кауфман. – Произведения баталиста М. Грекова как по их содержанию, так и типичности их самих для своего времени характеризуют целый этап в развитии советской реалистической живописи. В них мы найдем лучшие устремления и характерные черты молодого искусства 20-х годов» [81, с. 2].

Таковы общие черты творчества художника. Типичным в творчестве М. Грекова было настойчивое желание не только пропагандировать панорамно-диорамное искусство, но и создание архитектурной

среды для экспонирования своих работ. Как уже указывалось выше, все мысли М. Грекова были направлены на создание музея-диорамы. Именно там он видел претворение своих смелых замыслов, понимая, что выставочный вариант диорамного произведения не может удовлетворить ни авторов, ни зрителя.

В 1930-е годы еще не устоялась музейная наука. Не было прочной базы для классификации типов музеев по их принадлежности к конкретному историческому событию. Все это предопределило смену концепции в области применения диорам и диорамных макетов. Традиции реалистического искусства были еще настолько прочны в обществе, что ни у кого не вызывало сомнений, что большие холсты на военно-историческую тему смогут передать «дух эпохи», эпичность событий. Характерная тенденция в то время прослеживается и в станковой живописи: мастерски написан пейзаж, великолепно «вылепленные» фигуры прославленных полководцев на переднем плане. И вся это «парадность», которая незаметно переключалась с заказных работ, начинает давить на молодое диорамное искусство. Конкретные события военного быта, да и сами традиции батальной школы, у истоков которой стояли такие знаменитые художники, как А. Кившенко, А. Бубнов, П. Ковалевский, были реализованы в дальнейшем при создании диорам. Но социальный заказ общества, а вернее сказать, самой тоталитарной системы, оказал решающее значение на композиционный строй диорамного искусства. Вследствие того, что сама история молодого советского государства была целой эпохой кровопролитных войн, в России батальный жанр в диорамном искусстве стал определяющим. В композиционном плане эти произведения почти всегда одинаковы, вне зависимости от изображаемой сцены. Здесь всегда присутствуют огромные массы сражающихся, которые переполняют холст. Именно в них мы находим то, что впоследствии будет переосмыслено художниками грядущих поколений – это выбор пейзажа, то есть отображение природы. Качество этого подхода будет всегда определяющим в творчестве военных художников. Именно на контрасте этих двух элементов и будет строиться драматургия действия.

Подводя итог тенденциям развития батально-диорамной живописи 30-х годов XX столетия, хочется отметить, что технические возможности и технология создания огромных и масштабных полотен не утратили своего значения. Это по-прежнему видно в преемственности творчества М. Грекова как одного из ярких последователей творчества Ф. Рубо.

Границы вида искусства как бы стоят на переломе: с одной стороны, узость мышления тех, кто стоял у истоков музейного строительства в СССР в конце 1930-х годов, не способствующая созданию условий для продолжения темы героического прошлого русского на-

рода дооктябрьского периода, с другой стороны, сами художники не могли начать работу над историческими картинами, потому что лучшие из них были заняты работой в выставочных павильонах строящейся тогда ВДНХ.

Таким образом, развитие диорамного искусства в 30-е годы XX столетия в СССР было обусловлено чередой непрерывных военных конфликтов, которые неминуемо подтолкнули художников к отображению именно военной темы. Однако, события гражданской войны сужают круг сюжетов, концентрируя внимание зрителей только на данном периоде. Нет диорам, связанных с героическим прошлым России дооктябрьского периода. Ввиду того, что идеологические рамки ограничили творческую свободу художника, они не дали возможности соединить единым мостом прошлое и настоящее, что всегда было сложнейшей дилеммой развития мирового искусства.

2.2. Диорама в музейно-выставочной экспозиции военно-исторических музеев (1945–1980 гг.)

В структуре послевоенной музейной экспозиции наметилась яркая тенденция применять выставочные варианты произведений панорамно-диорамного искусства. Этого требовала сама жизнь, раздвигая границы обычных стилистических приемов экспонирования. Диорама стала неизменным элементом оформления всех крупных юбилейных выставок, которые проводились Политуправлением Вооруженных Сил СССР в конце 1940-х – начале 1950-х гг. Синтезируя все то лучшее, что имелось в первых станковых работах ведущих мастеров батального жанра, диорама начала появляться в виде сложных монументально-декоративных установок, которые убедительно и эмоционально воздействовали на зрителя своим строгим и лаконичным языком.

Безусловно, еще была слабой техническая сторона. Так, например, не было современных методов освещения, которыми пользуются нынешние художники-диорамисты, однако первые эксперименты с применением театральной подсветки и прозрачной ткани были той пробой сил, различных технических приемов, которые всегда отличали диораму от других смежных видов искусства, будь то театрально-декорационное искусство или монументально-декоративные установки военно-исторических музеев. Часто во многих военно-исторических музеях мы можем обнаружить специфические приемы художественного оформления с введением живописного задника, но там все плоско и оторвано от реальной действительности.

Диорама постепенно вбирала в себя лучшие достижения станковой живописи и, одновременно с этим, была сосредоточием различных экспериментов. Ведя речь о развитии диорамного искусства в по-

слевоенное время, нельзя не отметить, что существовали три сложившиеся художественные группы, разные по своему композиционному и стилистическому почерку. Сложилась сложная система взаимоотношений между этими направлениями. Экспозиционная деятельность в музеях и на выставках еще только начинала определяться, выявляя лучшие работы. Оценка творчества через призму полувекового опыта, осмысление роли и значения самой тематической экспозиции, ее включение в выставку и затем в музей – задача исключительно сложная. Существующая критика отмечает, что был определенный опыт экспонирования сложных видов экспозиционного оборудования в 1920–1930-е годы. Предвоенные масштабные выставки (например, Международная выставка 1937 г.) выявили различные стилистические приемы в организации внутреннего пространства панорам и диорам. Существовали бригады П. Котова и Г. Савицкого в Москве, творчество которых протекало в русле развития МОСХа. Творческие группы конкурировали, состязались в живописном мастерстве, учились друг у друга. Были предпосылки к созданию самобытной школы украинских художников, во главе с живописцем академиком П. Соколовым-Скалем. И третья художественная школа сложилась под влиянием Р. Френца в Ленинграде, объединившаяся вокруг Ленинградской Академии художеств, которая, в свою очередь, вобрала в себя лучшие традиции реалистической живописи старой Петербургской Академии художеств.

В 1934 году молодая творческая организация начала делать свои первые шаги, но помешала Великая Отечественная война. Сразу после войны начались интенсивные поиски осмысления значимости и эпичности этого исторического события. На арену художественной жизни выдвигается молодая творческая организация военных художников – Студия им. М. Грекова. Первым руководителем ее был Х. Ушенин – человек, беззаветно влюбленный в свое дело, знавший толк в батальной живописи, сумевший организовать занятия в Студии и поставить дело на глубоко научную основу академического рисунка и живописи.

Для баталистов наступает пора духовного роста в обстановке осмысления невиданного по масштабам события, которым являлась Вторая мировая война. Многочисленные эскизы, наброски, этюды до сих пор являются единственным документом военной поры и «золотым фондом» советского искусства.

Первые послевоенные диорамы В. Корецкого, таким образом, являлись сложным и многообразным элементом самых различных экспериментов в структуре послевоенных выставок. Сказался незначительный опыт, отсутствие литературы, самой методики проектирования в создании диорам.

Непосредственными участниками Великой Отечественной войны были многие художники-грековцы. П. Жигимонт воевал на Кали-

нинском, Юго-Западном фронтах, в Отдельной Приморской Армии, где был ранен. П. Баранов командовал саперным подразделением, участвовал в минировании мостов по Волоколамскому шоссе в 1941 г. Из гущи бойцов влились в ряды грековцев: П. Авакумов, И. Бордачев, П. Демидов, А. Демидов, А. Дубинчик, А. Интезаров, П. Кривоногов, Е. Комаров, Г. Марченко, В. Переяславец, И. Першудчев, Б. Преображенский, Ф. Фельдман и другие.

Во многих послевоенных работах можно обнаружить некоторую разобщенность образов, надуманность и театральность. Как правило, сначала это были макет-диорамы выставочного экспериментального характера. Назвать их *панорамами и диорамами* было бы неверно, ибо по своей природе это были только эскизы к будущим произведениям, которые появятся только к концу 1940-х годов и сразу привлекут внимание зрителей своей доступностью и демократичной формой подачи. Порой еще несмелые попытки осмысления прошедших событий в первых диорамных макетах были лишь пробой сил молодых художников-грековцев в этом виде искусства. Толчком к созданию произведений диорамного искусства было осмысление самой батальной темы в творчестве ведущих мастеров станкового искусства. На общем фоне развития исторической темы в диорамном искусстве первые пять-шесть работ выглядят только широкомасштабной иллюстрацией к крупным военным операциям Красной Армии (см. приложение 2). Нет ни одной работы, повествующей о тяжелом повседневном ратном труде солдата. Эту тему тонко раскрыли крупнейшие советские станковисты: Ю. Пименов («Железнодорожная станция», 1945), В. Одинцов («За Родину», 1943–1945). Психологически тонкая картина В. Костецкого «Возвращение» (1945–1947) – одно из наиболее значительных произведений первых послевоенных лет.

В то же время в контексте развития жанра диорамного искусства прослеживается увлечение мастеров поверхностно-повествовательной характеристикой события. Какой ценой достигнута победа, кто истинный герой войны? В первых послевоенных диорамах, как и в первых послевоенных кинофильмах, боль утраты несколько приглушена, зрителя уводят в глубину самого исторического события. Образ солдата, максимально приближенного к зрителю, появится несколько позже в конце 1950-х годов в работе выдающегося мастера военно-исторической темы П. Мальцева в диораме «Штурм Сапун-Горы» (1958). Здесь видится резкое отличие этого вида искусства от смежных видов, таких, как станковая живопись, плакат, графика и скульптура. Суровую школу испытаний прошли художники военной поры.

Для всех художников Студии им. М. Грекова война стала не только школой профессионального мастерства, но и, прежде всего, школой идейного роста. Ничто не могло так обогатить художников-баталистов, как их работа плечом к плечу с воинами в обстановке великих исторических событий. Зарисовки боевых эпизодов, фронтового пейзажа, каждый портрет, сделанный с натуры, любой набросок – все это неповторимые документы, изобразительная летопись войны. Нельзя не отметить творчество Николая Обрыньбы. «Из партизанской бригады, действовавшей в лесах Белоруссии, пришел он в Студию. Два года воевал в составе этой бригады. Совет бригады поручил ему изображать операции и особо отличившихся в бою партизан и командиров с портретным сходством. Портреты партизан в картину вводились по решению командования в виде поощрения. Художника тоже включили в число отличившихся партизан. О его боевых делах свидетельствует партизанская характеристика, которую Н. Обрыньба, уже будучи грековцем, вручил начальнику Студии в 1944 году». Значение работ художника было велико для становления станковых произведений белорусских художников, с которых впоследствии было создано ряд макет-диорам. То обстоятельство, что ведущие мастера батального жанра сами были реальными участниками событий, в определенной степени способствовало большому успеху первых послевоенных диорам у массового зрителя. Грековцы участвовали во многих операциях на фронте: живописец К. Китайка был в глубоком рейде красной конницы по тылам противника; художники А. Горпенко, Л. Голованов, П. Глоба сражались за освобождение Киева, вместе с войсками форсировали Днепр. Эта сложнейшая военная операция впоследствии нашла удачное образное отражение в первой послевоенной диораме «Форсирование Днепра войсками Советской Армии». Художники работали над ее созданием в течение двух лет. По сути дела это первое обращение средствами диорамной живописи к теме Великой Отечественной войны. В связи с определенными экономическими трудностями военной поры невозможно было создать большие масштабные произведения, какими, например, были предвоенные выставочные диорамы и панорамы наших крупнейших мастеров Г. Савицкого, Б. Иогансона, Р. Френца и многих других. Недоставало и непосредственного опыта у бывших фронтовиков, не было соответствующей литературы, эксперимент шел вслепую, трудным методом проб и ошибок. Но было огромное желание перевести свои переживания и впечатления в художественную ткань диорамной живописи. Творческий коллектив в составе А. Горпенко, Ф. Усыпенко, В. Дмитриевского трудился над созданием первой послевоенной макет-диорамы. Ее точное название «Переправа войск Советской Армии в районе Кременчуга в 1943 году». Параметры работы были относительно небольшими:

всего 29 кв.м, небольшой натурный план. Работа экспонировалась в 1945 году на выставке, посвященной XXVII годовщине Советской Армии в ЦДКА (приложение 2).

За период с 1946 года по февраль 1948 года художники А. Горпенко, А. Стадник, П. Жигимонт при участии Г. Марченко, А. Андрияки и В. Кузнецова создают диораму «Форсирование Днепра войсками Советской Армии» в натуральный размер (приложение 2). П. Корецкий совместно с опытным баталистом И. Евстигнеевым создает диораму «Бой на Одерском плацдарме». Обе работы доминировали на большой выставке грековцев, развернувшейся в Центральном доме Красной Армии и посвященной XXX годовщине Красной Армии. По сравнению с первыми макетами это был большой шаг вперед нашего диорамного искусства, крупным явлением в культурной жизни нашей страны. Выставка открылась 23 февраля 1948 года и знаменовала новый этап художественно-экспозиционной деятельности.

Бывший руководитель Студии Х. Ушенин так описывает большую творческую удачу художников, написавших «Форсирование Днепра»: «Диорамное искусство, так же, как и панорамное, – дело трудное, оно настоятельно требует полной правдивости изображения. Малейшее отклонение от жизненной правды, хотя бы в малейших деталях, отнимает у зрителя полностью всякую веру в подлинность изображаемого» [159, с. 104].

И несмотря на эти жесткие условия, которые ставит перед художником искусство такого рода, авторы диорамы создали произведение, богатое живописными достоинствами. Картина боя, изображенная в диораме, полна драматизма и напряжения, лишена каких-либо эффектов, она передает правду войны. Убедительно написана самая трудная часть холста – передний план с идущими вброд бойцами у наведенного моста. Живопись диорамы имеет большую воздушность и глубину.

На переднем плане разрушенный блиндаж, трупы немецких солдат, разбитый шестиствольный миномет, стреляные гильзы – типичный пейзаж войны. Впервые художники изобразили войну такой, какой видели ее сами. Размер работы 20 х 4 м. Для экспонирования диорамы, как самостоятельного объекта, у этой работы были все внешние показатели, которые столь необходимы в качестве доминирующего элемента определенного раздела. Это и решило в конечном счете судьбу самого произведения. Диорама не могла являться только выставочным экспонатом, пусть даже на длительной и представительной выставке. Было разрешено смонтировать диораму в Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи в г. Ленинграде, где она прочно заняла основное место в составе экспозиции одного из залов. Таким образом, с конца 1940-х годов в раз-

делах наших крупных военно-исторических музеев стали появляться диорамы как составной элемент организации художественного пространства, где им отводилось место в качестве самостоятельного вида искусства. Экспонировались они, как правило, на выставках, а затем в различных музеях, что в свою очередь влияло на качество самой работы: разборка и перемещение диорам крайне негативно сказывается на качестве экспонирования. Только благодаря предвидению М. Грекова и стараниям Г. Савицкого, как одного из наиболее способных его последователей, диорама находит определенное место в музее.

Диорама П. Корецкого «Бой на Одерском плацдарме» в сорок квадратных метров была написана в Студии имени М. Грекова. Живописный задний план и модельно-макетный план представляли для художника большую сложность в плане подводки одного элемента под другой. П. Корецкий пишет в своих воспоминаниях так: «Мною были сделаны эскизы в цвете и в тоне. Был разработан отдельно и эскиз-рисунок ландшафта. Имея выясненную для себя «топографию местности», я, подобно полководцу, размещал «свои войска» как было выгоднее с точки зрения художественного произведения, конечно. Искались и отдельные эпизоды, входящие в общую картину движения войск. В мастерской постоянно находился натурщик, тут же реквизит – от солдатских обмоток до станкового пулемета. Строился каркас-подрамник, пришивался холст. Но была и сугубо отличительная работа. Это натурный план и способы освещения. Объем работы над диорамой сам по себе несравненно больше объема работы над станковым холстом. Если попытаться сравнить работу художника-диорамиста с художником другой смежной профессии, то ближе к нему может быть режиссер театра, связанный своей работой с действующими лицами сцены, с художником-декоратором, осветителем, бутафором. Художник диорамы – это режиссер, художник, осветитель, бутафор-макетчик в одном лице» [159, с. 106]. Следующим этапом размышления художника служит перечисление всех составляющих элементов оформления диорамы, которые уже были заложены «пионерами» этого искусства.

«Открытие» П. Корецкого уже не новость, но ведь и не было четкой выработанной программы, по которой следует создавать подобные произведения. В Центральном театре Советской Армии, в бутафорской мастерской П. Корецкий совместно с И. Евстигнеевым успешно завершают работу над диорамой. Художники преодолели сложные проблемы формообразования. Свет, падающий на холст, освещал его неравномерно: верхнюю половину до выпуклой середины, по которой проходил горизонт, сильнее (она была ближе к источнику света и более развернута к нему своей плоскостью); нижнюю – слабее (свет на нее падал более скользко). Здесь уже равномерность освещения «выравнивала» живопись. «Сложнее было с натурным планом, –

пишет художник, – свет на натуральный план падал отвесно. От этого объемные предметы «лезли» на зрителя, спорили, заглушали лучи прожекторов, разрывы, пожары на холсте. Черные обугленные бревна натурального плана казались светлее источников света на холсте, и никакой цвет, никакие краски не могли погасить, успокоить натуральный план. Только тень, брошенная на бутафорию от козырька под электролампами, оказалась выгодной для живописи на холсте. Возникшее ночное затемнение на натурном плане перекликалось с ночными тенями на холсте. Красная и оранжевая фольга, уложенная мелкими кусочками в обугленных бутафорских бревнах, зажглась» [159, с. 110].

Если вспомнить первую советскую диораму «Взятие Ростова» (1929), то в ней новаторским было применение вертикальных макетных элементов (пакгауз, столбы и т.д.), что во многом улучшило введение зрителя в сюжет, отвлекало от самой живописи, которая воспринималась вполне естественной и необходимой. У П. Корецкого эти элементы были расширены: в макете было совмещение самых различных композиционных приемов – в виде разрушенных домов, обугленных деревьев, воронок от снарядов, изображения искореженной боевой техники в натуральный размер, вооружения т.д. Объединение всего этого в один сюжетный узел создало предпосылки для создания масштабной батальной сцены, какой на самом деле являлась Берлинская операция (приложение 2). Во многом творческой удаче молодого художника способствовали личное знакомство с Х. Ушениным, выдающимся мастером панорамной живописи Г. Савицким, близкий контакт с военными: генералами И. Шишкиным, В. Веселовым.

В 1949 году работа П. Корецкого и В. Евстигнеева была отмечена Государственной премией СССР. Сама диорама в настоящее время экспонируется в Историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи в Санкт-Петербурге. Вот что по поводу создания первых диорам пишет руководитель Студии Х. Ушенин: «Созданные грековцами диорамы на темы Великой Отечественной войны: «Переправа войск Советской Армии через Днепр осенью 1943 года» – А. Горпенко, Ф. Усыпенко; «Форсирование Днепра войсками Советской Армии» – А. Горпенко, А. Стадника, П. Жигимонта (1948); «Бой на Одерском плацдарме» – П. Корецкого, И. Евстигнеева (1948), – явились серьезным достижением советской батальной школы живописи и первым шагом на пути создания советской художественной панорамы. Работа над диорамами обогатила военных художников необходимыми знаниями и мастерством» [159, с. 116]. Наступает процесс создания первых советских послевоенных панорам – своего рода высшее достижение творчества грековцев.

Сложившиеся традиции экспонирования реликвийного и исторического материала в военно-исторических музеях конца 1940-х гг.

на данном этапе их развития требовали насыщения современными методами иллюстрирования событий войны. Ключевым методом отражения этих событий были именно первые выставочные диорамы, о которых шла речь выше. Художник-экспозиционер, дизайнер еще не появился на арене сложной и изменчивой структуры музейной работы. Диорама в силу особенностей ее экспонирования уже тогда остро нуждалась в своем точном архитектурном решении. На это обратили внимание некоторые искусствоведы и архитекторы. Появляются первые исследования в этой области [8].

Сложилась парадоксальная ситуация: с одной стороны, художники подошли к осмыслению основных принципов организации самой диорамы как вида искусства, успешно интегрирующего все художественно-изобразительные средства, с другой стороны, не было архитектурного обрамления для экспонирования их работ. По этой причине большинство первых диорам в какой-то степени унаследовали определенный «передвижнический» принцип существования, поскольку по традиции перевозились с одной выставки на другую, из одного города в другой. Трагедией этого вида искусства было и то, что лучшие произведения этого вида искусства безвозвратно утеряны для нашего современника. Здесь имеются в виду довоенные диорамы Р. Френца «Штурм Зимнего» и ряд других, а также первая советская диорама «Взятие Ростова» М. Грекова (1929). Все зависело не от художников, а от экспозиционеров, которые могли организовать экспонирование диорамы как монументально-декоративной установки.

Включение диорамы, как синтетического вида искусства, в структуру тематической музейной экспозиции произошло под влиянием многих факторов: культурологических, эстетических, исторических. Любой вид искусства нельзя оторвать от логики развития всего искусства в целом. Проникновение диорамы в музей с выставки – естественный и закономерный процесс развития диорамного искусства, обретшего, наконец, в лице музея, как сложного культурного объекта, свое новое лицо. Сам опыт экспонирования диорамы, как уникального историко-художественного произведения на выставке, говорил о том, что лучшей формой экспонирования является постоянная тематическая экспозиция. Являясь, по сути дела, центром того или иного раздела, диорама, как уже доказывает опыт Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи, хорошо себя показала, как бы вобрав общий облик самого музея в целом.

Что же касается тематики самих произведений, то постепенно идет процесс углубления и расширения границ исторических сюжетов. Этому во многом способствовало творчество ведущих станковистов советского искусства, которые в трудную пору Великой Отечественной войны откликнулись не только на отображение злободневных

тем, но и по-новому переосмыслили весь исторический опыт, пройденный нашей страной. Это нашло отражение в творчестве П. Корина, Е. Лансере, Г. Рублева, Б. Иорданского, М. Авилова, А. Бубнова и др.

В период становления и утверждения метода тематической экспозиции в историческом музее диорама, как вид монументально-декоративной живописи, до конца не нашла своего осмысления и как вид, и как жанр у ведущих критиков и искусствоведов. В этот период отсутствуют критика и публикации по диорамному искусству. Проблемы не возникало, поскольку любой исторический музей воспринимался с позиции экспонирования определенных воинских раритетов, трофеев, оружия, схем, карт, воинского обмундирования и т.д. «Поэтому с таким живым интересом встретили зрители диораму «Альпийский поход Суворова», созданную военными художниками Студии имени М. Грекова: А. Интезарова, П. Мальцева, Ф. Усыпенко» [159, с. 119]. Это закономерный результат развития самого военно-исторического музея.

«В военной истории человечества немного можно найти столь героических и величавых событий, как переход через Альпы в 1799 году. В этом походе блестяще развернулся полководческий гений Александра Васильевича Суворова. Русские войска под его предводительством проявили исполинскую мощь духа, мужество, стойкость, беспримерную воинскую доблесть, поразившие всю Европу. Этот поход Ф. Энгельс назвал ... самым выдающимся из всех современных альпийских переходов» [159, с. 119].

Как известно, решающими операциями Альпийского похода были штурм и взятие горного перевала Сен-Готард, битва за Чертов мост и сражение в Муттенской долине. Проследивая путь развития жанра с выставочной экспозиции в музей, можно с уверенностью сказать, что судьба этого вида искусства в определенной степени еще не была решена. Это объясняется тем, что в музее 1940-х годов присутствовал метод систематической экспозиции, апеллирующей к интеллекту посетителя. Сами экспозиции были похожи больше на первые Петровские кунсткамеры с их длинным и нудным перечнем экспонатов, представлявших больше научный интерес. Кое-где можно было увидеть небольшие макеты, но это все были только эпизодические случаи, не имеющие своей выработанной концепции. Поэтому все попытки ранее каким-то образом найти ключевую сцену, наталкивались лишь на поиски декоративного начала, что проявляется в монументально-декоративных установках, геральдике, картушах. Не верилось и в сам факт существования диорамы с видом вооружения, боевой техники и т.д. Для этого нужна была выработанная концепция, проверенная на практике. Именно это и характеризовало творческий поиск экспозиционеров-музейщиков в начале 1950-х годов, искавших новые

формы организации не только интерьера, но и нахождение своеобразного «ключа» ко всей экспозиции в целом, чтобы затем частное подчинить общему. Здесь, как уже указывалось выше, переплелись самые разные интересы, результатом этих экспериментов и явилось внедрение в структуру экспозиции исторического музея диорамы. В настоящее время это не вызывает никаких недоумений у зрителей, которые знакомятся с произведениями диорамного искусства. «На плоскости холста 16 х 4 разворачивается эпическое повествование грандиозной битвы у Чертова моста (Тефельсбрике). Изображение переходящих мост гренадеров можно увидеть на дальнем заднем плане диорамы. Что же касается всей диспозиции в целом, то можно сказать, что художники выбрали момент наиболее яростного штурма. Близ деревни Унзерн дорога преграждалась отвесными стенами. Сквозь скалы было пробито отверстие – Унзернская дыра – длинный и узкий проход, далее через две-три сотни шагов по выходе из пролома, в глубоком ущелье бушевала горная речка Рейсса. Через Унзернский проход, через Чертов мост лежал путь Суворова. Тактический замысел русского полководца был замечателен по своей простоте и воинской дерзости. Два отряда егерей пошли в обход противника: через скалы – в тыл защитникам горного прохода, и вброд через стремительную Рейссу – в тыл французским батальонам, засевшим по ту сторону моста. При виде русских солдат, спускающихся со скалистых круч, противник дрогнул. Суворовские воины вырвались к предместью, скинули врага в теснину реки. Но уцелевшие солдаты противника напоследок разрушили мост. Атака через разрушенный мост под убийственным огнем была невозможна. И в это время посланные через Рейссу егеря ударили в тыл врага, что внесло замешательство в его ряды. Пользуясь этим, солдаты перекинули бревна через провал моста и над страшной высотой, под вражескими пулями, по одному, по двое кинулись в штыки. Этот кульминационный момент боя запечатлен в диораме» [151, с. 121].

Художники с большой полнотой и убедительностью показывают обстановку легендарного события. В центре огромного полотна на передовом рубеже, среди камней, которые частично написаны, а частично выполнены в макете, зритель видит русских стрелков, которые, засев в камнях над скатом горного ущелья, ведут огонь по врагу. К ним на подмогу спешит новый отряд. Артиллеристы подкатывают орудия, и одна из пушек, уже поставленная на позицию, посылает свои ядра на ту сторону в гущу вражеских сил.

Этот показ нарастающего напряжения боя и грандиозности развернувшегося события захватывает зрителя. Художники постепенно ведут нас от внешне спокойных стрелков первого плана, от артиллеристов, с солдатской простотой выполняющих свою тяжелую боевую

работу, к центру сражения, к неудержимо грозной штыковой атаке гренадеров через Чертов мост, которая воспринимается как легендарное историческое событие, что выделяет эту работу и ставит в ряд лучших произведений художников-грековцев. Во-первых, диорама отличается своей яркой образностью, большой идейно-художественной глубиной. Она смотрится как картина, как цельный художественный памятник, где все проникнуто единым дыханием, одной мыслью, где мелочи подчинены главному, и ничего нельзя ни отнять, ни прибавить. Образы русских «чудо-богатырей» убедительны по своей психологической характеристике, прекрасно запоминаются зрителю. Заслугой авторов можно считать, что благодаря удачному композиционному построению – точке зрения, взятой с флангов сражающихся армий, – зритель отчетливо уясняет картину битвы во всей ее последовательности.

Созданию диорамы предшествовала большая подготовительная работа. Художники тщательно изучили историко-архивные, литературные, иконографические материалы о швейцарском походе, о самом полководце и его соратниках. Ленинградский музей А. Суворова и Артиллерийский исторический музей предоставили художникам вещественные памятники героического похода: предметы вооружения и обмундирования суворовских полков, пушки, знамена, барабаны и т.д.

«Работая над типажом солдат-суворовцев, – пишет в своем очерке Х. Ушенин, – авторы диорамы собрали ценный этюдный материал. Выполненные ими наброски, многочисленные этюды с колхозников одного из сел близ города Тульчина – бывшей штаб-квартиры Суворова, где многое еще хранит память о полководце, – отличаются большой содержательностью, воссоздают характерные образы русских солдат. Всего для фигур переднего плана художниками было написано около ста этюдов с натуры; наиболее яркие и выразительные из них почти без изменений вошли в диораму. С целью изучения горного пейзажа, который походил бы на угрюмые утесы Альп, художники писали этюды с натуры в горах Северной Осетии – в ущельях и на склонах ледников, куда они пробирались с помощью опытных инструкторов-альпинистов» [151, с. 124].

Естественно, все это сказалось и на качестве самого произведения, ставшего своего рода классикой диорамного искусства. Серьезная подготовительная работа над этюдным материалом явилась для художников огромным подспорьем в создании их произведения. Творчески осмысленный фактический материал знаменитого суворовского сражения воплотился благодаря этому в яркие, жизненно конкретные образы.

«Альпийский поход Суворова» – первое в панорамно-диорамной живописи произведение на тему героического военного прошлого России. В настоящее время работа экспонируется в Суворовском музее (село Кончанское-Суворовское Новгородской области). Несомненно, что опыт творческого коллектива грековцев и то новое, что внесено ими в искусство диорамы: стремление к образному раскрытию картины сражения, к воссозданию ярких художественных образов его участников, – послужили ценным вкладом в развитие отечественной школы батального искусства.

В 1954 году П. Жигимонт, Г. Марченко, Н. Кузнецов, продолжая развитие темы Великой Отечественной войны, создают диораму «Сталинградская битва» размером 10 x 4 метра с небольшим модельно-макетным планом. По сути дела это было типичное повторение работы П. Жигимонта на ту же тему, выполненную в 1945–1950 гг. Только с той разницей, что в первой работе речь шла о выставочном эскизе панорамы (приложение 2), неосуществленном данным творческим коллективом. Диорама «Сталинградская битва», по оценке ведущего русского архитектора в области проектирования зданий для диорам и панорам В. Петропавловского, «...не может претендовать на ту роль, которая отводится произведению искусства, экспонируемому как памятник» [128, с. 32].

Таковыми же по стилистике были работы для различных музеев страны П. Жигимонта и Н. Присекина, В. Фельдмана и М. Ананьева (приложение 2). По своей структуре они отображали то или иное событие, по оценкам современников порой удачно были закомпонованы, неплохо смотрелись в военно-исторических и исторических музеях. В настоящее время часть этих работ демонтирована.

Как уже указывалось выше, многие архитекторы и художники 1950-х годов пытались по-новому осмыслить само понимание экспонирования диорам и панорам через опыт полуторавекового развития. Это было связано и с тем, что в СССР велась большая научно-исследовательская работа по реставрации произведений монументального искусства, в том числе панорам и диорам, рядом научно-исследовательских институтов, а также ведущими отечественными искусствоведами. Так, например, П. Корин беспрерывно руководил работами по реставрации панорамы «Бородинская битва», пролежавшей в фондах различных музеев более полувека. Велись такие работы и на Украине под руководством П. Соколова-Скаля (см. приложение 1). Художник долго и настойчиво работал над воссозданием другой работы Ф. Рубо «Оборона Севастополя». Все это в русле развития всего творчества служило делу укрепления отечественной школы панорамно-диорамного искусства.

Большинство художников Украины и Студии им. М. Грекова занимались этими работами. Если установить взаимосвязь между искусством панорамы и диорамы, то можно обнаружить вполне определенную закономерность: глубокое понимание автором перспективы, технологии живописи, а также настойчивое изучение и копирование картин известных мастеров батального жанра привело к созданию шедевров диорамного искусства в СССР. Авторские коллективы Студии им. М. Грекова принимали участие в воссоздании выдающегося памятника отечественного панорамного искусства – «Бородинской панорамы» Ф. Рубо. В этом видится определенная закономерность обращения к истокам русского реалистического искусства. Большой и плодотворной работой в этой области было создание еще одной значительной диорамы «Полтавская битва» для музея истории Полтавской битвы. Реставрационные работы по воссозданию панорамы Ф. Рубо почти совпадают по срокам с теми работами, которые определяют время создания диорамы «Полтавская битва». Вновь обращение к русской военной истории, вновь блестящее раскрытие темы средствами диорамной живописи, благодаря чему в экспозиции исторического музея появляется «ключевая» и доминирующая в облике всего культурно-исторического памятника работа. «Решение о воссоздании музея истории Полтавской битвы было принято в 1949 году и уже через год он принял первых посетителей», – пишет А. Заев [65, с. 66]. Долгих десять лет отделяет эту дату от даты создания диорамы. «Непосредственная работа над диорамой заняла около полутора лет, но период подготовки был гораздо более продолжительным и, быть может, более сложным и трудоемким» [12, с. 14].

По данным В. Петропавловского, это период между 1958–1959 гг. «Тщательное изучение обширной исторической литературы, настойчивые поиски типажей, десятки пейзажей и портретных этюдов предшествовали созданию диорамы. В 1959 году военные художники Студии имени М. Грекова А. Горпенко, Г. Марченко, Н. Жашков завершили эту работу. Авторы воссоздали решающий момент «генеральной баталии», когда возглавляемый Петром I второй батальон Новгородского полка перешел в стремительную контратаку, которая послужила сигналом для общего наступления русских войск, обратившего шведскую армию в бегство. Внимание художников было сосредоточено не на отдельных персонажах и героических личностях, а на изображении общей картины события во всей ее правдивости, на утверждении идеи массового патриотического подвига» [12, с. 14]. Народ – главный герой истории – вот основная мысль, воплощенная в произведении. Речь идет о первом сражении молодой регулярной русской армии.

«Совершенно другим композиционным приемом пользовались авторы диорамы. Здесь не было изображения самого события. Авторы стремились воссоздать ход сражения на всех участках, для чего им пришлось сознательно допустить некоторое смещение событий во времени. Документальная точность была принесена в жертву художественной задаче – наиболее полному и правдивому образному раскрытию события. Условный прием изображения битвы сверху и изда- лека, которым широко пользовались старые художники-баталисты, был отвергнут с самого начала: зритель диорамы не только поставлен на уровень земли, но и введен в самую гущу событий, боевой схватки. Таким образом, он оказывается стоящим возле одного из русских зем- льяных укреплений – редутов, сооруженных в центре поля и сыграв- ших огромную роль на первом этапе сражения» [12, с. 14].

«Весь центр полотна занят сложнейшей в композиционном от- ношении сценой рукопашной схватки главных сил пехоты, густые шеренги которой уходят вдаль, к самому горизонту. Зритель видит главным образом русских солдат, одетых как в зеленые мундиры, так и в новобранческие серые мундиры. И это понятно, ведь изображается не просто бой, а тот момент, когда наступил решающий перелом в хо- де сражения и исход его уже предопределен» [65, с. 66]. Именно этот момент Полтавской битвы описал Пушкин в замечательных строках в своей поэме «Полтавская битва». Возможно, что этот литературный памятник во многом определил характер композиции самого произве- дения. Авторам была знакома и другая работа, посвященная этой те- ме. Речь идет о мозаичной картине М. Ломоносова, выполненной уче- ным и являющейся монументально-декоративным произведением прошлого. Поскольку речь идет о диораме как об искусстве монумент- ально-декоративной живописи, ощущается сильное влияние работы М. Ломоносова.

Обращает внимание и колористическое решение диорамы. Мяг- кая зелень деревьев сочетается с голубым небом, по которому бегут розоватые облака, как будто подкрашенные отсветом могучего ру- жейного и артиллерийского огня. Яркие красочные пятна расположе- ны на полотне с большим мастерством и в строгой ритмической по- следовательности. Ни одна деталь не мешает целостному восприятию. За тридцать лет с момента создания диорамы изменилась и методика экспонирования ее. В первоначальном варианте предметный план диорамы был слабо загружен, что можно отнести к недостаткам рабо- ты. Однако авторы, к сожалению, не использовали всех возможностей для его улучшения.

В 1981 году на базе музея истории Полтавской битвы был орга- низован Государственный историко-культурный музей-заповедник «Поле Полтавской битвы». Музей перерос в историко-этнографический

ансамбль, составным элементом которого является здание самого музея, где экспонируется диорама, ансамблевое решение всего комплекса – синтез многих элементов, входящих в него. На его территории расположено более двадцати памятников и монументов, множество фортификационных сооружений. По своей исторической значимости сам музей на поле Полтавской битвы – явление уникальное.

Во всех перечисленных работах стержневыми в формотворчестве экспозиционеров были элементы диорам «Полтавская битва» и «Альпийский поход Суворова». Эти замечательные произведения стали своего рода классикой батально-исторической живописи. В них художники проявили себя в высшей степени как выдающиеся мастера батального жанра. Одновременно с этим диорама постепенно вычленилась в специфический музейный объект. Речь идет о сложной структуре тематической экспозиции, где все слито воедино, подчинено главному. Теоретические работы В. Петропавловского, А. Бархиной, разработки московских архитекторов и художников-экспозиционеров создают предпосылки к строго научному и обоснованному подходу в организации экспонирования, архитектурному решению зданий панорам и диорам.

Одной из самых ярких страниц развития жанра диорамного искусства можно по праву считать работу творческого коллектива грековцев совместно с украинскими архитекторами, рабочими, техниками, осветителями, создавшими принципиально новую форму показа – *музей-диораму*. Здесь все подчинено главному – экспонированию самой работы. Все остальные элементы: оружие, боевая техника, документы, фотографии – только подчеркивают значение самого произведения. Речь идет о диораме «Штурм Сапун-Горы 7 мая 1944 года». В ней был продуман весь комплекс задач, стоящих перед творческим коллективом (см. приложение 2). Ярко проявилось ансамблевое мышление, своеобразной версией которого явилась сама диорама. Размеры работы говорят сами за себя: длина по огибу 26 метров, высота 5,5 метра, 80 квадратных метров – модельно-макетный план. «П. Мальцев значительно отошел от методики творческого процесса, которого придерживались Ф. Рубо или М. Греков. Указанные панорамисты создавали эскизы своих произведений, не добиваясь их подробной проработки в деталях живописного решения сюжета, дописывая их в самом оригинале, что занимало значительное время. Мальцев пошел по другому пути. Им тщательно, до мельчайших подробностей в эскизе, выполненном в 1/10 натуральной величины полотна диорамы, были проработаны как рисунок, так и цветовое построение всей диорамы в целом» [151, с. 128]. Это мнение Г. Терновского, относительно технологии и творческого метода П. Мальцева может быть спорным. Надо помнить о том, что и Ф. Рубо и М. Греков всегда опи-

рались в своем творческом методе на бесчисленные наброски цветового строя. У М. Грекова, по свидетельству его современников, их были сотни: вечер перед закатом, облако, день, блики на воде. К тому же эти мастера были эйдетиками, то есть имели колоссальную зрительную память.

В творческом методе П. Мальцева присутствуют несколько другой метод письма, новые технологические приемы работы с самой живописной массой. Что же касается времени, затрачиваемого на работу, то у Ф. Рубо было чему поучиться, поскольку он создавал картины по сути дела один – это чувствуется и в одинаковой живописной манере. Автор статьи о творчестве П. Мальцева капитан 1-го ранга Г. Терновский постоянно наблюдал процесс создания уникального памятника, поэтому его заметки можно принять в качестве документального подтверждения творческого метода художника. Нововведением П. Мальцева можно считать то, что он сразу наносил рисунок в соответствующих цветовых соотношениях, получая фактически готовый цветной подмалевок, что также немало ускоряло дальнейший процесс работы. Художник мастерски сочетает живописный пейзаж и развертывающееся сложное действие с участием массы людей и боевой техники. Мальцев блестяще осуществил свой авторский замысел. В создании этой диорамы он показал себя разносторонне одаренным живописцем, мастером крупного убедительного пейзажа, сложной композиции батального жанра и живописного портрета. Большое мастерство при создании диорамы проявил и опытный живописец-баталист Г. Марченко, на долю которого пришлось значительная часть работ и по выполнению натурного плана, а также художник Н. Присекин (см. приложение 2). Основным девизом при работе художников были незабываемые слова М. Грекова: «Нужно сделать панораму так, чтобы каждый зритель мог взволнованно сказать: да, это так было!»

Осевым центром, вокруг которого разворачивался сюжет, был момент наибольшего напряжения боевых действий, которые развернулись около семи часов вечера 7 мая 1944 года. Сложная многофигурная композиция в массе эпизодов, составляющих частные взаимосвязанные композиционные узлы, имеет и свой умело найденный общий центр. Таким центром является сцена, в которой знамя из рук раненого сержанта подхватывается другим подросшим к нему рядовым солдатом. Основным отличием этой работы от других может служить тот факт, что здесь представлена целая галерея художественных образов, многие из которых выполнены портретно. Строгая глубоко индивидуальная трактовка героев, выделение характерных черт в каждом сочетается с общим для них чувством подъема, единым стремлением к победе и наступательным порывом. Избранная высокая позиция обозрения диорамы позволяет раскрыть перед зрителем весь

ход боевых операций, развернувшихся на двенадцатикилометровом фронте, и передать большую глубину построения боевых порядков. Такой одновременный охват в одной картине событий Великой Отечественной войны и огромный масштаб наступательных действий воспроизводится в этой диораме впервые. Галерею портретных образов в диораме составляют реальные участники штурма, что тоже было новаторским. Навсегда увековечен подвиг Героя Советского Союза Ильи Поликахина, Ашота Маркаряна. Новаторским приемом одновременного экспонирования конкретных боевых эпизодов с точными портретными характеристиками героев авторы пользуются впервые. В диораме, ввиду специфичности самого показа, сделать это чрезвычайно трудно. Однако П. Мальцеву удалось использовать этот прием в качестве главного элемента композиции.

Оригинальным явилось изображение на холсте фигур солдата и матроса, находящихся во вражеских блиндажах, выполненных объемно и предметно. При таком большом масштабе это было особенно ценным, удачным нововведением. Знаменательно, что в натурный план диорамы монтировались как боевая реликвия отдельные камни, взятые с Сапун-Горы. Диорама имеет специальную смотровую площадку, продуман маршрут экскурсионных групп, вход и выход. В этом специфика экспонирования диорамы «Штурм Сапун-Горы», которая приближает к принципам, лежащим в основе показа панорам.

В то время в Москве заканчивались работы по воссозданию панорамы Ф. Рубо «Бородинская битва». «Почти десять лет (1950–1960) пролежал предварительно реставрированный холст панорамы, шли различные споры относительно методики экспонирования. Продолжались многочисленные раскатки холста, пока была не произведена окончательная реставрация бригадой в составе М. Чуронова-Иванова, С. Чуракова, К. Федорова, Б. Шахова, И. Есаулова при наблюдении лауреата Ленинской премии, народного художника СССР П. Корина» [84, с. 112]. Близкий контакт художников-грековцев и московских художников в какой-то степени был той благодатной почвой, которая способствовала успешному завершению работ в Севастополе. Необходимо отметить, что работы и в Москве, и в Севастополе в плане технического оборудования панорамного зала были осуществлены опытным киевским архитектором-панорамистом В. Петропавловским, который восстанавливал здание музея-панорамы «Оборона Севастополя». Таким образом, на рубеже 1950-х–начала 1960-х годов складывается глубоко научная методика экспонирования произведений панорамно-диорамного искусства. Этот вид искусства вступал в эру «музейного бума», то есть времени пристального интереса широкого круга посетителей к музеям. «Иной тип экспозиции, основанный на причастности посетителя к музейным ценностям, начинает оформ-

ляться к началу 60-х годов, хотя истоки его можно усмотреть в «формалистических» экспозициях 20-х годов и в экспериментальных выставках 30–40-х годов», – пишет Е. Розенблюм. Тогда начинает формироваться и само понятие «вещный ансамбль». На волне этого музейного бума происходит и переосмысление самого жанра диорамного искусства. Можно говорить и о том, что все вышеперечисленные работы обладали в определенной степени «документальным стержнем экспозиции» [142]. Это в свою очередь доказывает, что диорама утрачивает свою чисто развлекательную, игровую функцию и путем привнесения ее на выставку, затем в музей становится элементом ансамблевой экспозиции.

Одновременно искусство батальной диорамы как один из видов изобразительной деятельности переосмысливается в контексте образно-наглядной функции. Оно приобретает характер «вещного» исторического памятника, включающего в себя порой подлинные вещи, элементы внешней среды (как в диораме «Штурм Сапун-Горы», где были использованы подлинные камни). Иллюзорность, широта охвата всех сторон самого исторического события импонирует зрителю, не оставляя его равнодушным созерцателем музея.

2.3. Формирование музейно-выставочного ансамбля на примере музейного комплекса «музея-диорамы»

Чтобы выявить тенденции развития исторических и военно-исторических музеев, необходимо обратиться к исследованиям наших ведущих музееведов, которые на рубеже 70–80-х годов дали ясную оценку всему процессу развития музеев, экспозиционного оборудования, аудиовизуальным средствам и их применения в музеях. На данном фоне развития всего музейного дела в СССР вычленение диорамы в музейный объект всегда было спорным, и у разных искусствоведов и критиков приобретало черты устойчивого интереса. Однако в полемике вокруг «музейного бума» диораме отводилась роль яркого живописного произведения, участвующего в экспозиции. Диорама рассматривалась лишь только как вспомогательный элемент в оформлении экспозиции. Статьи по проблемам диорамного искусства весьма немногочисленны и разноречивы. К ним можно отнести серию публикаций Г. Кучеренко [98], который руководил Студией военных художников им. М. Грекова с 1959 по 1965 г., впоследствии доктора философских наук, профессора, написавшего ряд монографий и книг по творчеству студийцев. Процесс становления жанра диорамы в историческом музее определялся только характером заказов со стороны самих организаторов музея. Осмысление роли, которую сыграла диорама в становлении тематической и ансамблевой экспозиции, выявилось

к концу 1970-х годов в трудах информационного центра по проблемам культуры и искусства. В исследовании можно вычлениить характерные замечания по поводу самой концепции художественного проектирования, потому что диорама, как уже указывалось выше, нуждалась не в «случайном», выставочном варианте экспонирования, а долговременном показе, хранении, то есть мыслилось, что это долговременный музейный объект. Анализ предшествующего этапа развития дает богатую пищу для размышления на тему «моральное старение формы». Хронология развития панорамно-диорамного искусства, приведенная в конце исследования, очень наглядно характеризует изменчивость художественной интерпретации диорамы как чисто музейного объекта. Как только заходила речь о реэкспозиции музея, что вполне закономерно ввиду развития самого музея, вставал вопрос о диораме. В большинстве случаев многие оригинальные работы, которые могли сами по себе являть пример хорошего исполнения и прекрасного художественного вкуса, уничтожались полностью. Это связано с теснотой в музеях, неблагоприятными условиями хранения и т.д. Многие заслуженные мастера жанра с возмущением говорят, что в 1940–1950 гг. «чиновниками от искусства» были уничтожены подлинные шедевры этого искусства, какими были, например, работы известного художника Р. Френца, которые экспонировались в Ленинградском Музее Революции СССР.

Это свидетельствовало о том, что отношение к диораме было не как к оригинальному монументально-декоративному произведению, а как к заурядному выставочному экспонату. Не лучшим образом обстояло дело в некоторых периферийных музеях. То обстоятельство, что ансамблевое мышление основоположников отечественной школы панорамно-диорамного искусства намного лет вперед определило характер организации экспонирования многих работ и указало на последовательность воплощения задуманного, сказалось на высоком качественном уровне некоторых из них.

Речь идет о диорамах «Альпийский поход Суворова», «Полтавская битва», «Штурм Сапун-Горы» и других (приложение 2). В 60-х годах прошлого века происходит дальнейшее осмысление темы Великой Отечественной войны. До девяноста процентов всех реализованных проектов этого периода времени было связано с боевыми операциями Красной Армии. Расширилась и география создания музейных экспозиций с применением диорам. Это центральная часть России – диорама «Орловская битва», «Освобождение Пскова»; в Беларуси – диорама боевого содружества советских воинов и Войска Польского «Бой под Ленино»; на Украине – диорама «Бой в селе Соколово» в музее советско-чехословацкой дружбы, ряд работ в Виннице, Харькове и других городах.

Музей уже мыслился как историко-художественный памятник, и для создания диорам в некоторых из них создавались отдельные здания, входящие в состав самого мемориала. Мемориальный комплекс в ряде случаев представлял собой сложный синтез искусств. Например, в некоторых музеях сложные скульптурные композиции и архитектурное решение музея в целом служили своеобразным введением в структуру тематической экспозиции, где диорама являлась сильнейшим связующим звеном. Наглядным примером такого синтеза искусств может служить мемориальный комплекс, посвященный боевому содружеству советских воинов и Войска Польского на территории Беларуси. Само здание музея внешне напоминает гигантскую солдатскую каску, удачно вписанную в ландшафт, легко узнаваемую по своей внешней форме и сразу настраивающую на определенное эмоциональное восприятие. Фризовая скульптурная композиция дополняет ансамбль. Внутренний вид музея и диорамы вводят в драматургическое действие сразу, что говорит об исключительно удачном архитектурно-планировочном решении. Этот пример говорит о творческом осмыслении самого процесса экспонирования. Мемориал на Белорусской земле – единственный архитектурно-художественный памятник, экспонирующий работу студии военных художников им. М. Грекова. В творческом союзе архитекторов, художников, музееведов-экспозиционеров рождается и новый пластический язык, формирующий предметную среду вокруг диорамы. «В свое время М. Греков мечтал об ансамбле в виде Альгамбрского двора, расположенного в пространстве пятиконечной звездой и вписанного в естественную ландшафтную ситуацию, что является примером предвидения и глубокой художественной интуиции», – пишет Х. Ушенин [151].

Новый подход к созданию произведений экспозиционного искусства наметился в 1960-е годы. Р. Кликс писал по этому поводу: «Художественное решение все более опирается на использование монументальной живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. В одном режиссерском замысле как в отношении выставки в целом, так и в отношении отдельных ее частей» [85, с. 308]. Вслед за художниками, оформлявшими выставки, по аналогичному пути пошли и художники музейные. В Ленинграде, а затем в Москве они стали выполнять карты, диаграммы, диорамы и прочие виды научно-вспомогательного материала как произведения станкового, прикладного и других видов искусства, с учетом включения их в структуру экспозиции. Так, например, если в экспозиции возникала необходимость показать мундиры солдат русской армии, а в музейной коллекции они отсутствовали, то опытные художники выполняли их при помощи «декорационного» метода. По мнению О. Кабановой и А. Тарханова, он возник в то время, когда автор экспозиции выступал «без

слов». При полной традиционности содержания выставки форма становилась чем-то вроде скрытого комментария и полностью брала на себя драматургию показа. Подобный прием был использован, например, на выставке «Костюмы России» в Государственном историческом музее [74, с. 29].

Одной из разновидностей таких экспозиций можно считать те, которые строятся по принципу «остановленного исторического мгновения». Экспозиция в таком случае прямо уподобляется театрализованному действию: воссоздаются дома, целые улицы, их населяют людьми-скульптурами или людьми-манекенами. Интересно, что экспозиционная скульптура как специфический жанр вначале появилась не в музее, а на выставках станкового искусства. Позднее музейные художники наиболее органично и продуктивно включились в музейную работу. Этим вопросом очень внимательно занимались и теоретики экспозиционного дизайна В. Ревякин, А. Оленев. Они наглядно освещают ход развития экспозиционной мысли художников, ищущих различные приемы художественной интерпретации. Подчас диорама с ее классическим приемом экспонирования вещного ансамбля выходит из поля зрения. В силу своей глубокой образности диорама трансформирует не только среду в музей, но и создает атмосферу целостного действия, фиксации исторического момента. И как бы ни старались художники-экспозиционеры музея В. Ленина в Казани отделить восприятие зрителя от навязчивой мысли, что перед ними все-таки манекен, они не смогли этого сделать. Еще на выставках 1950-х годов в историческом музее предпринималась попытка насытить передний довольно внушительный модельно-макетный план манекенами. Эти «убитые» воины смотрелись крайне невыразительно, муляжно, ибо условность реальности происходящего может дойти до абсурда. Дело в крайней иллюзорности показа самого убитого, который, по мнению многих художников Студии им. М. Грекова, может действовать крайне отталкивающе. Отсюда композиционное решение всех последующих диорам, о которых пойдет речь ниже, будет строиться только на решении внутренней динамики и статики работы средствами живописи. Эта живописная трактовка всего комплекса в целом – дань глубокого уважения традициям самой школы панорамно-диорамной живописи, заложенной ее основателем Ф. Рубо. В частной беседе с автором исследования Н. Бут неоднократно подчеркивал сложность и изменчивость структурной организации предметного плана: «Технология здесь – это еще далеко не все, важно не переступить рамки возможного и невозможного, ведь по сути сам физиологический фактор лежащего трупа может еще и действовать чуть ли не осязаемо в плане самого восприятия и отталкивающего вида. Художник может дойти здесь до полной иллюзии. В том-то и состоит суть списания макета с живописью. Но

чувство меры, это та грань, которая отделяет чувство эстетического содержания самой работы от физиологизма «и крайнего натурализма».

В этом глубокое отличие работ грековцев и как экспозиционеров. Несмотря на то, что во многих живописных работах можно увидеть изображения убитых, общий композиционный рисунок и высокий дух патетики заглушает это, создавая тем самым возможность проникнуться самим содержанием. Рассматриваемый аспект формотворчества художников Студии им. М. Грекова вообще не выносятся на уровень обсуждения. Но надо сказать, что речь идет о битвах и сражениях. Да и размеры произведений, что является коренным отличием от других диорам, более масштабные. Необходимо отметить, что в творчестве этих художников доминирующее значение играет не только живопись. Подводка света и цвета на макете производится тоже средствами живописи и бутафории. Традиции станковой живописи здесь глубоки и основательны. Пейзаж всегда точен, хотя в некоторых произведениях бывает весьма лиричным и проникновенным. Особенно это проявляется в работах В. Дмитриевского.

Как видно из всего сказанного, в 1960-х–1970-х годах художники выходят на новый этап в жанре диорамного искусства. Он видится в отходе от крайнего натурализма в изображении войны, в глубокой жизненной правде, высокой патетике драматургического осмысления темы и пацифизме. Музей как историко-художественный культурологический объект в плане раскрытия военно-исторической темы средствами диорамной живописи приобретает тот характерный вид, который становится основополагающим и наиболее выразительным.

Диорама «Освобождение Пскова», или другое ее название «Форсирование реки Великой в районе Пскова», В. Дмитриевского, Г. Марченко, Н. Присекина продолжает серию работ для исторических музеев. Работа выполнена в 1958–1960 годах и представляет собой пример переходного периода в творчестве грековцев. Развитие станкового искусства во многом определило и направление этой работы. Типизация многих отдельных эпизодов войны в целостную картину явилась серьезным испытанием для художника. Если объединить тему «Переправы» в единый художественный образ от знаменитых строк А. Твардовского до эпичных станковых произведений, то истинный трагизм войны предстанет перед нами во всей своей сложности, многообразии характеров и сцен. «Главным достоинством является плодотворная попытка авторов решить грандиозную батальную композицию и многопланово, и многосюжетно, – пишет Т. Кучеренко. – Второй и третий планы живописного холста здесь представлены широкой панорамой все еще продолжающейся переправы наших войск: бурная река, вздыбленная разрывами вражеских снарядов и мин, наполовину затянута огнем, дымами, обломками громадного взорванного моста и го-

рящих переправочных средств, создает впечатление эшелонированной глубины и масштабности развернувшегося на подступах к городу и в самом городе сражения» [98, с. 137].

Во-первых, оригинальным является живописное решение первого плана, который написан и составляет основу композиции, состоящей из пяти взаимосвязанных сюжетов. В ее колористическом решении удачно использован принцип цветового контраста. «Контрапунктом является темная плоскость переднего плана, где в многочисленных траншеях засели немцы, ведущие оттуда яростный огонь по атакующим. Лишенные солнца, в темных мундирах и касках, едва выделяясь на фоне мрачно зияющих своей чернотой глубоких траншей, которыми ископана земля, кажется, они еще при жизни приговорены к смерти. Лучи яркого солнца, словно предвещающего грядущую победу, освещают часть города. Его руины, сохраняя черты красоты и величия старинных построек, церквей и памятников, созданных русским народом, взывают к отпущению», – пишет Х. Ушенин [151]. Необычность композиционного построения и в том, что авторы так размещают своих героев, что мы видим их идущими нам навстречу. В. Дмитриевский, П. Жигимонт, Н. Присекин получают огромные дополнительные возможности психологизации образов первого плана. Вся композиция приобретает особую глубину и эмоциональную наполненность. Классическим примером органического и целостного решения может служить весь светоцветовой режим экспонируемой работы. Многие здесь взято у классиков батальной школы.

Во-вторых, нет надуманной героизации образов. Ситуация предельно лаконична и структура боя показана как бы изнутри. Условно-сти боковых граней диорамы – лишь логическое перекрытие самого сюжета. Сама плоскость, по которой разворачивается композиция, исключительно насыщена точнейшими подробностями переднего плана. Она до такой степени материальна, что мы практически не ощущаем линии перехода макета в живопись. В определенной степени переосмысление темы войны происходит и во многих литературных произведениях. Здесь можно привести в качестве синтеза образного и литературного начал пример романа «Живые и мертвые» К. Симонова. Произведение В. Дмитриевского в этом плане представляет новый этап творческого осмысления самого события. Он видит его своими глазами совершенно по-другому, может не так эффектно, как П. Кореецкий (диорама «Бой на Одерском плацдарме») с его масштабностью и сложнейшими светоцветовыми переходами. В диораме «Освобождение Пскова» В. Дмитриевский показал войну изнутри другими художественно-композиционными приемами. Недаром о нем сложилась молва как о художнике-лирике. С другой стороны, он как бы противопоставляет себя в откровенно героической интонации. Художник-лирик, ка-

ким в Студии считают В. Дмитриевского, соединил своеобразным мостом два диаметрально противоположных художественных приема: внутренний динамизм героического пафоса солдата-освободителя с многозвучностью грохочущего батального произведения.

Данный этап развития диорамного искусства знаменует обращение к более сложной сфере человеческого видения. Диорама порой становится единственным носителем информации о событиях военной поры. Ей недостаточно эпоса, как в исторических картинах русских баталистов. Ей нужен человек, несущий великую освободительную миссию, тем более, что время неумолимо отдаляет нас от событий последней мировой войны. Одним из самых крупных военно-исторических музеев в СНГ считается Центральный музей Вооруженных Сил (г. Москва). Определяя ту роль и значение, которую играет диорама в структуре тематической и ансамблевой экспозиции, необходимо отметить, что этот вид искусства здесь еще не приобрел характера самостоятельного доминирующего объекта. Несмотря на то, что в музее создана одна диорама и идет процесс создания второй диорамы, сам архитектурный облик музея, его внутренняя организация – дань традиции музейного строительства 1950-х годов. В структуре экспозиции диорама – только самостоятельный раздел. На этапе внедрения в художественную ткань экспозиции, в 1960-х годах идет только поиск внутренней организации самого памятника, каким экспозиционерам видится применение диорамы в этом крупном музее. Их отношение к диораме пока только как к вспомогательному средству, каким были все вышеперечисленные элементы: монументально декоративные установки, светящиеся карты и множество других составляющих. По своей архитектурной организации и времени постройки музей Вооруженных Сил в Москве чем-то напоминает Белорусский государственный музей истории Великой Отечественной войны. Отметим, что по характеристике экспонирования реликвийного материала, уровню эстетической организации пространства можно говорить о их стилистическом родстве. Однако речь идет о произведениях диорамного искусства в контексте художественного осмысления тематической экспозиции. Здесь методы экспонирования диорам различаются. Методика проведения экскурсионных групп тоже разная. Разберем каждый случай применения диорамы отдельно, чтобы выявить тенденции развития жанра. В традиционной манере экспонирования диорамы «Штурм Перекопа» можно уловить некоторые предпосылки для создания цельного художественного образа. Тем более, что работа находится в одном из залов Центрального музея Вооруженных Сил в г. Москве и является частью большого, отдельно стоящего помещения, в котором художники-экспозиционеры установили ряд витрин, где зритель может увидеть оружие Гражданской войны – леген-

дарную тачанку и т.д. Таким образом, возникает цельный образ самого зала, своего рода ансамбль, состоящий из разных элементов как реликвийного характера, так и самой диорамы, соединившей в один сюжетный узел всю экспозицию. Работа военных художников Студии им. М. Грекова под руководством Народного художника РСФСР М. Самсонова, повествует о самом жестоком сражении Гражданской войны – «штурме Перекопа». Обращение вновь средствами диорамного искусства к данной теме – дань глубокого уважения художников творчеству М. Грекова, для которого мечта создать произведение панорамно-диорамной живописи так и осталась неосуществленной. Однако идея М. Грекова о комплексной панораме, состоящей из пяти отдельных диорам, в силу определенных материальных издержек и исторически сложившейся ситуации (осуществлению проекта помешала война) не могла полностью совершиться в том виде, в котором она была задумана. Руководство музея решило, что лучшим памятником М. Грекову и его идеям будет создание диорамы на ту же тему.

М. Самсонов, старейшие мастера батального искусства В. Фельдман и М. Ананьев создали произведение глубоко историческое и по своей хроникальной основе, и по образной характеристике. Для обозрения диорамы надо подняться на специальный подиум, высотой не более полутора метров. В этом видится определенный просчет экспозиционеров-музееведов, но не художников, потому что здесь не осуществлены те принципы построения и показа диорам, которые уже были выработаны, но о которых не знали организаторы музея. Работы В. Петропавловского над организацией музея-диорамы «Штурм Сапун-Горы», так же, как и его научные рекомендации, видимо не были соблюдены. Зритель двигается по длинной смотровой площадке и как бы рассматривает длинную станковую картину (длина диорамы 20 метров, высота 3,5 метра). Работа прекрасно написана в лучших традициях реалистической живописи, великолепно сделан модельно-макетный план, но то обстоятельство, что он находится близко к зрителю, почти вплотную к барьеру, создает неудобства для обзора. Само пластическое решение весьма характерно для периода 1960-х годов, но еще недостаточно освоена методика построения в плане экспонирования в интерьере музея. Она, как уже указывалось выше, скорее традиционна для всего облика музея с его огромными залами без перекрытий, напоминающего по своей архитектурной организации греческий периптер. «Вставить» диораму в такую архитектурную среду – задача чрезвычайно трудная. Что же касается перспективы, передачи среды и других важных компонентов, диорама являет собой образец высокой художественной культуры и мастерства.

В Белорусском государственном музее истории Великой Отечественной войны находится диорама и ряд диорамных макетов. Речь идет о диораме «Минский котел» (военной операции по освобождению г. Минска в 1944 году). Авторы, заслуженные деятели искусств БССР Н. Крохалев, Б. Аракчеев, В. Лагун, П. Оседовский, продолжая развитие военно-патриотической темы, пошли своим путем в создании и оформлении диорамы, первой и масштабной работы в этом виде искусства в музеях БССР. Имея только общее представление о самом панорамно-диорамном искусстве, эти вполне заслуженные мастера допустили при создании диорамы ряд технических и композиционных просчетов, что в конечном итоге повлияло на качество работы. Прежде всего это характер экспонирования. Диорама расположена в узком проходе между двумя залами шириной полтора метра. Тем самым зритель рассматривает здесь скорее не диораму, а станковое произведение живописи. Расстояние от глаз зрителя до плоскости полотна не соответствует рекомендациям В. Петропавловского. Несмотря на сложную и динамичную сюжетную завязку, в работе отсутствует главное – композиционный центр, ось, вокруг которой должно разворачиваться действие. Художники пытались таким центром сделать подбитый танк, соединив дуло танка с написанным на холсте корпусом, грубо нарушив законы воздушной перспективы. Крайне невыразительно сделаны фигуры на модельно-макетном плане. Было бы лучше, если бы художники вообще не прибегали к изображению людей на макете, что подтверждается многочисленными примерами из практики военных художников. В целом работа не может претендовать на ту роль, которую должна играть в экспозиции музея как исторический памятник. Таким образом, сложилась обстановка, при которой происходит процесс осмысления ведущей роли самого художника-экспозиционера как организатора и строителя музейной экспозиции. Его деятельность приобретает многофункциональный характер, в своих рекомендациях он опирается не на чувственное начало, а на новые принципы художественного проектирования. Происходит синтез – слияние тех знаний и навыков, которые приобрел художник-диорамист, с эстетическими требованиями организатора выставки или музея. Следствием этого продолжающегося процесса является выход на новый качественный уровень в создании диорам.

В конце 1960-х годов на Украине создается диорама «Бой в селе Соколово» в музее советско-чехословацкой дружбы. Авторами диорамы являются выпускники Харьковского художественного института: В. Мокрожицкий, В. Парчевский, И. Эфроимсон. Работа над диорамой «Бой в селе Соколово» объединила их не случайно. Литографией «Стоять на смерть» творчество харьковского художника В. Парчевского было представлено на Всемирной выставке «Экспо-67» в

Монреале. Картина В. Мокрожицкого «Братство», посвященная боевому братству армий в Великой Отечественной войне, экспонировалась в 1965 году в Киеве. Большой интерес вызывает серия рисунков И. Эфроимсона к поэме А. Твардовского «Василий Теркин». В данном случае вокруг работы сконцентрировались значительные творческие силы. Этап художественного осмысления диорамы как исторического памятника-мемориала вылился в определенное направление в создании художественной экспозиции. Это была значительная работа украинских художников, уделявших много времени батальной живописи. Если говорить о характере исторических музеев на Украине, то можно выявить тенденции и определенную закономерность, состоящую в обращении многих мастеров живописи к военно-исторической тематике. На территории республики в настоящее время десятки музеев имеют в составе экспозиции произведения панорамно-диорамного искусства. Тот факт, что выпускники республиканского художественного вуза без посторонней помощи справились с труднейшей задачей создания диорамы в музее – естественное следствие изучения творческого наследия Ф. Рубо, М. Грекова. Причем художники Украины идут здесь своим путем и можно вести речь о своеобразной национальной школе. Художественный коллектив В. Мокрожицкого, В. Парчевского, И. Эфроимсона не остановился на достигнутом. После создания диорамы «Бой в селе Соколово» художники подготовили новое полотно для музея Корсунь-Шевченковской битвы и диораму для Краснодонского музея легендарной «Молодой гвардии». Длина полотна диорамы «Бой в селе Соколово 8 марта 1943 года» (ее точное название) 20 метров, высота 6 метров. По размерам оно сравнимо лишь с диорамой «Штурм Сапун-Горы» (приложение 2). «Осмотру диорамы предшествует знакомство с экспонатами музея, в том числе с материалами о подвиге «гвардейцев-широнинцев». Натурный план диорамы дает эффект присутствия: прямо к окну хаты, в которой находится зритель, ведет окоп, видны проволочные заграждения, следы боевых машин и бурьян, засыпанный снегом. Зрителю открывается картина, освещенная ровным отраженным светом. Выбранная художниками точка осмотра диорамы дает возможность наблюдать общий ход боев в Соколово от ближайших хат хутора Миргород и местности, находящейся за рекой Мжа. Зритель как бы стоит на самой вершине холма, с которой открывается широкий обзор местности. Можно видеть весь 10-километровый участок обороны, который занимал батальон «Свобода». Справа – атакующие танки и мотопехота врага, клубы дыма над горящей Тарановкой, которую героически обороняет полк К. Белютина. В составе этого полка и совершили свой легендарный подвиг «гвардейцы-широнинцы». Центр диорамы изображает схватку советских и чехословацких воинов с фашистами во время их первой атаки,

в которой участвовало 14 танков и мотопехота», – как описывает в своем очерке Марченко [119, с. 31].

Введение портретных образов усиливает подлинность самих событий. Внедрение образов конкретных участников событий – сам по себе прием не новый, но настойчиво применяемый в творчестве диорамистов. «Зритель видит руководителя обороны села надпоручика Отакара Яроша, ведущего чехословацких солдат в рукопашную контратаку против вражеской пехоты. Заградительный огонь ведут артиллеристы В. Петрова и две батареи дивизиона М. Новикова из-за Мжи», – пишет А. Марченко [119].

«На диораме Отакар Ярош изображен в полушубке с автоматом в руках, идущим во главе своих воинов в рукопашную схватку с врагом» [119, с. 31]. В общих чертах сюжетно-тематическая часть работы представляет зрителю документально восстановленный отрезок времени, расширяя границы применения диорам в тематической экспозиции. Работа над созданием диорамы была закончена в 1967 году. Одновременно с этим событием в Беларуси возникает оригинальный музейный комплекс, посвященный братству по оружию советских и польских воинов, о чем упоминалось выше. Идет процесс осмысления темы героического прошлого, причем музей в Беларуси как бы венчает создание военно-исторических музеев, тематика которых связана с идеей интернационализма.

К концу 1960-х годов намечается сдвиг в сторону проектирования сложных музейных комплексов. В контексте самой проблематики во многих республиках стилистика работ далеко неодинакова ввиду сложной изменчивой структуры самой экспозиции. Традиционность национальной школы усиливает и разницу в архитектурной организации мемориала, как, например, в Беларуси, где сложилась определенная традиция в подходе к военно-патриотической теме. Творчество ведущих отечественных архитекторов и скульпторов тяготеет к монументально-декоративной пластике. Во многом это и предопределило характер самого подхода к созданию внешнего облика музея, его ландшафтной среды, нового художественного решения. Здание музея симметрично в плане, выполнено из железобетона, стекла и алюминия и представляет собой купол в виде каски диаметром 34 метра и высотой 11 метров. Покрытие сделано из небольших проклепанных щитов, выложенных на каркасе. В интерьере музея – стенды с документами, которые иллюстрируют историю создания и формирования Войска Польского. В центре зала – декоративная стела, посвященная памяти павшим советским и польским воинам, которая рассекает зал на две части. С тыльной стороны находится диорама «Бой под Ленино». Работа выполнена художниками Студии военных художников им. М. Грекова: Н. Овечкиным, А. Интезаровым. В основу сюжетной

композиции диорамы положен кульминационный момент боя советских и польских воинов в районе деревни Ленино.

Историческая достоверность, конкретность, все это вместе создало предпосылки к воссозданию яркого и запоминающегося события Великой Отечественной войны средствами диорамного искусства. Конкретная историческая ситуация обусловила и весь ход размышления художников. Ее основа такова: «12–13 октября 1943 года в районе деревни Ленино 1-ая пехотная дивизия им. Т. Костюшко (ком. З. Берлинг) и 1-й польский танковый полк имени героев Вестерплате, сформированный в СССР по инициативе Союза польских патриотов, в составе 33-й Армии Западного фронта впервые вступили в бой с немецко-фашистскими захватчиками. В бою принимали участие авиация 1-й Воздушной Армии. Польским воинам была поставлена задача захватить высоту 215,5. В ходе жарких боев воины форсировали реку Мерея, вклинились в оборону гитлеровцев на 1,5–2 км и захватили рубеж. Погибли 502 польских и 1711 советских воинов. За героизм, проявленный в боях под д. Ленино, присвоено звание Героя Советского Союза нескольким участникам сражения», – пишет А. Вербицкий [20, с. 5].

Созданию мемориального комплекса советско-польского содружества предшествовали юбилейные торжества в связи с 25-летием боев под Ленино. Авторский коллектив белорусских архитекторов: Я. Белопольский, В. Хавин и скульптор В. Цыгаль создали не просто военно-исторический музей, они впервые применили новаторские приемы художественного осмысления темы, раскрыв ее в виде сложного исторического мемориального комплекса.

Таким образом, в составе музейного комплекса диорама находит и обретает свое лицо, в ней концентрируются многие элементы структурной организации экспозиции, во многом определившие ее развитие.

Начиная с 1960-х годов, когда в музеях начала вестись работа по проектированию экспозиций, ее инициаторами, как отмечают специалисты, явились художники, стремившиеся реализовать в музеях свой опыт работы в дизайне и создании музейных выставок. В создании диорам происходит процесс переосмысления методики проектирования музея. В этот период в различных городах СССР создаются самые различные экспозиции исторических, военно-исторических, историко-революционных музеев, идет активный процесс реорганизации пространства интерьера. Расширяясь благодаря применению диорам, музеи в свою очередь изменяют и свой архитектурный облик. В эти годы созданы диорамы «Орловская битва» в Орле, «Штурм Берлина» в Подмосковье (музей маршала Г. Жукова Калужской области), несколько диорам для Винницкого краеведческого музея, Пермского краеведческого музея, ряда музеев Украины и РСФСР (см. хронологию развития диорамного искусства в музейной экспозиции, прило-

жение 2). Диорама «На Львовском направлении» («Львовско-Сандомирская операция 1944 года» выполнена специально для музея истории войск Прикарпатского военного округа) занимает отдельный зал и по своему содержанию вплотную примыкает к тематическому разделу, посвященному Великой Отечественной войне. Авторы П. Жигимонт, М. Ананьев глубоко исследовали архивные данные, изучив во всех деталях и подробностях ход боевых действий в июле 1944 года на подступах к Львову.

Документальной основой диорамы «послужили события, имевшие место во время разгрома советскими войсками в середине 1944 года бродовской группировки врага. Диорама не воссоздает какого-то одного из упорных боев, развернувшихся тогда на этом участке фронта, а является как бы своеобразным их художественным обобщением... Победа, одержанная Советской Армией под Бродами, оказала решающее влияние на исход всей Львовско-Сандомирской операции. Она создала благоприятные условия для дальнейшего развития наступления наших войск на львовском направлении. В диораме воспроизведен момент наибольшего боевого напряжения во время ликвидации врага, очутившегося в «бродовском котле», – бои у сел Княже, Почапы, Хильчицы. Перед нами величественная панорама сражения. Под прикрытием сильного артиллерийского огня к вражескому рубежу устремился танковый поток, за ним следует пехота. В воздухе разгорелись бои истребителей. Здесь запечатлен ряд достоверных эпизодов сражения, передан накал боевой обстановки, динамичность и напряженность встречных боев, рукопашных схваток», – пишет составитель путеводителя по музею [118, с. 14].

По своему композиционному построению диорама представляет собой резко подчеркнутую горизонталь (с размерами 30 х 6 м), что обуславливает построение макета. Зритель находится на близком расстоянии от передовой линии. На модельно-макетном плане воспроизведено изрытое гусеницами танков, снарядами, бомбовыми воронками поле, сооружены траншеи, ходы, подходящие вплотную к зрительской площадке, выставлены остатки проволочного ограждения, сгоревшего самолета. «Ожесточенные бои развернулись у села Почапы. Именно им посвящена сцена, изображенная в центре живописного полотна. Здесь мы видим танковый батальон капитана Феодосия Горенчука, который наносит стремительный удар по гитлеровцам» [118, с. 14].

Музей, экспонируя диораму, по сути дела повествует средствами панорамно-диорамной живописи обо всех сложных перипетиях боя. Это продолжение традиции П. Мальцева, впервые применившего подобный прием. В какой-то степени это произведение по своей стилистике и сюжету является повторением лучших произведений грековцев в жанре батальной станковой живописи. Перекликаясь с твор-

чеством выдающегося станковиста П. Кривоногова, диорама как бы продолжает цикл его произведений, повествующих о крупных сражениях Великой Отечественной войны, таких, как «Рейд Доватора», «Советская конница под Москвой», «На Курской дуге», «Корсунь-Шевченковское побоище», «Капитуляция фашистских войск в Берлине». Важно, что, взяв все лучшее у П. Кривоногова, художники мастерски срежиссировали диораму, нашли ее кульминационную точку. Все в ней подчинено движению: и люди, и боевая техника.

Тема отображения героического прошлого нашла свое продолжение в работах студийцев, украсивших экспозиции музеев двух южных украинских городов – Очакова и Измаила. В первой из них – «Штурм крепости Очаков русскими войсками в 1788 году» – Марат Самсонов как бы выхватывает из цепи событий всего лишь один, но главный эпизод, решивший судьбу крепости. «Автор крупным планом выводит зрителя на жаркую схватку на одном из шести бастионов, увлекаемая драматизмом происходящего. Умело пользуясь своеобразием, которое дала природа этих мест, он как бы поднимает зрителя на стены крепости, возвышающейся над Черным морем.

Короткий, но кровопролитный штурм захватывает своим накалом: яркое солнце, до боли в глазах сверкающее на полуразрушенных стенах из крымского песчаника, резко выделяет темно-синие, зеленые и красные по цвету мундиры фигур сражающихся солдат», – вот как описывает Е. Востоков в своей работе «Грековцы» [28]. Чувствуя необходимость подробнее рассказать зрителю о том, что предшествовало штурму, как развивались события, в результате которых крепость, захваченная турками в конце XV века, теперь навсегда отошла к России, Самсонов создает наряду с диорамой два крупных холста, каждый в виде настенной росписи размером 14 x 5 м: «Сражение на Кинбурнской косе» и «Сражение во время осады крепости Очаков при участии Суворова». Они разместились рядом с диорамой на стенах Очаковского военно-исторического музея имени А. Суворова. Этот опыт был в последующем использован и при создании других диорам, требовавших более полного освещения событий. Продолжением начатой темы была и другая работа, выполненная Е. Данилевским и В. Сибирским, – диорама «Штурм Измаила». В ней рассказывается о событии 1790 года, однако произведение оказалось как-то особенно созвучным нашему времени. «Глубокая преемственность видится в том, что в августе 1944 года наши войска с боями приближались к Измаилу. У этой крепости русская армия не раз скрещивала с врагом оружие. Не случайно на груди наших лучших командиров, на красных стягах боевых знамен отличившихся дивизии и полков сверкали орден с изображением «генерала вперед» – А. Суворова» [36, с. 85].

«Штурм показан, каким он был в действительности, – крупной

военной операцией. Окруженная валом высотой до восьми метров, с земляными и каменными бастионами и глубоким рвом крепость вмещала двадцатитысячный гарнизон турецких войск. Сопротивление было ожесточенным. «Головы рубить каждому в случае падения крепости» – таков был приказ султана. Под предводительством Суворова сражались войска численностью 31 тыс. человек с 500 орудиями и флотилия кораблей. Особенно отличилась в штурме шестая колонна под командованием М. Кутузова, который после взятия крепости был назначен ее комендантом» [28, с. 85]. В диораме ожесточенность, динамику боя с участием больших масс войск мы ощущаем в полную силу. Более того, ее авторам удалось наглядно отразить замысел Суворова и ход его осуществления. Видно, как на штурм идут русские гренадерские полки: Херсонесский, Фанагорийский, Днепровский, апшеронские стрелки, донские казаки, корабли черноморской флотилии. Разная форма одежды солдат, отличная по цвету, позволяет проследить место и путь движения различных частей. Зритель чувствует, что наступление идет как бы волнами (так и было на самом деле. Выделены и наиболее важные эпизоды: прорыв в крепость со стороны Дуная, рукопашный бой с турецкими солдатами, сделавшими вылазку из крепости. Все это: и войска, и крепостные стены, по которым с помощью осадных лестниц устремляются вверх атакующие, и виды Дуная с ладьями запорожцев – объединено в одно композиционное целое. В поисках наиболее точного художественного образа на помощь авторам пришли современники события. Участник штурма Ланжерон писал в своих воспоминаниях: «Измаил, подоженный артиллерией, напоминал настоящий вулкан, извергающий дым и пламя».

Художниками было бережно перенесено на полотно все многообразие ожесточенной схватки. Диораму разместили в старинной крепости мечети, ежегодно музей посещает более ста пятидесяти тысяч зрителей, она стала одной из главных достопримечательностей города. Диорама расширила само понимание структуры тематической экспозиции. Сам музей в данной ситуации предрасполагал к установке в его интерьерах диорам и картин, вытянутых по горизонтали.

Новым словом в диорамной живописи с полным правом можно считать диораму Н. Бута и Н. Овечкина «Битва за Днепр», созданную к 30-летию Победы и открытую в Днепропетровске в специально построенном для нее здании, рядом с Историческим музеем имени Д. Яворницкого. По данным на год его создания это был первый в стране музей, создавший специальное здание для экспонирования диорамы. Долгих четыре года трудились художники, макетчики, инженеры, электрики, коллектив самого музея имени Д. Яворницкого над созданием огромного и величественного памятника. Научные консультанты – научный сотрудник музея В. Прокудо, военный кон-

сультант генерал-майор И. Литвиненко. Диорама посвящена форсированию Днепра и боям Советской Армии на плацдарме в районе сел Войсковое и Вовнии Солонянского района Днепропетровской области в сентябре-октябре 1943 года. Живописная картина 60 x 14 м. Радиус обзора 230°. Предметный план имитирует днепровские пороги, выполнен из железобетона 590 кв.м. На модельно-макетном плане – военные атрибуты, оружие, боевая техника. Освещение – кварцгалогеновые лампы. В архитектурно-художественном отношении диорама расположена удачно. Здание диорамы примыкает к музею. У диорамы расположена полукруглием площадкой с выставкой образцов боевой техники периода Великой Отечественной войны.

Мы видим решение ансамблевой экспозиции во всем многообразии стилистических приемов. С исключительным мастерством на полотне изображен эпизод одного из самых ожесточенных боев, произошедший во время форсирования советскими войсками Днепра осенью 1943 г. «Берег Днепра здесь крутой, под ним кипит бой. Пытаясь сбросить наш десант в реку, противник направил сюда новые подразделения пехоты. Группы танков по 60 машин на узком участке атакуют наши части. Советские воины с ходу вступают в схватки с фашистами. Две противостоящие на плацдарме силы столкнулись лоб в лоб. Слева весь горизонт сплошь задымлен. Там, за поворотом, в районе села Вовнии, ведут тяжелейшие бои наши полки 203-й стрелковой дивизии» [34]. Диорама озвучена, и мы не только видим все происходящее, но слышим шумы сражения, гул воздушных боев, голоса командиров, отдающих приказы, стоны раненых, слышим, как кипит Днепр, плещутся его волны. Масштабная по своей широте работа, площадью 840 квадратных метров, наполненная реальными участниками событий, в день своего открытия продемонстрировала зрителям всю мощь эмоционального воздействия панорамно-диорамного искусства, улучшила наше представление о самом виде искусства, расширила рамки обычных композиционных приемов построения, поскольку сама по себе почти приближалась к круглой панораме. Изменился и сам подход к архитектурному решению облику музея-комплекса. Выработался принципиально новый тип музея. Выделим это как наиболее важный аспект рассматриваемой проблемы.

1970-е годы выдвинули жанр диорамы как отдельный самостоятельный вид оформительского искусства, сочетающий сложнейшие компоненты формообразования. Искусство диорамы, активно развивающееся в СССР в эти годы, начинает расширять свои границы. Художников все активнее приглашают в другие страны социалистического лагеря, в частности, в Болгарию был приглашен художник Н. Овечкин и другие советские специалисты в области создания диорамного оборудования и макета.

Основная причина, явившаяся предпосылками к созданию первой комплексной панорамы за рубежом, кроется, видимо, в сохранении определенных творческих традиций внутри развития самого жанра, сохранении рецептуры грунтовки огромных панорамных холстов, что связано, в свою очередь, с искусством реставрации, очень развитым в послевоенный период, новаторстве композиционных поисков и технических приемов экспонирования.

Первым по-настоящему оригинальным произведением за рубежом было создание мемориала в Плевене (Болгария). «Инициатива создания мемориала в Плевене возникла одновременно и у наших болгарских друзей, и у художников Москвы и Ростова-на-Дону. Дело в том, что Плевен и Ростов-на-Дону – города-побратимы. А военные художники Студии им. М. Грекова уже не первый год разрабатывают тему боевого содружества наших народов и армий», – пишет Г. Семтеври [126].

Здание мемориала построено в Скобелевском парке в Плевене группой болгарских архитекторов: П. Ивановым (автор проекта), П. Пачевой и И. Петровым. Живописная часть комплекса выполнена Н. Овечкиным при участии своих товарищей по Студии военных художников, рядом художников Ростова-на-Дону и болгарских мастеров. Энтузиазм, большое творческое напряжение и овладение мастерством в панорамном деле позволили в короткий срок выполнить огромный объем работы.

В вводном зале комплекса размещены шесть картин, которые дают представление об эпохе, тяжелой жизни болгарского народа под османским игом и о событиях начала русско-турецкой войны, предшествовавших битве за Плевен. В комплекс входит диорама «Разгром армии Осман-Паши на реке Вит» художника Н. Овечкина [126]. «Работая над плевенским мемориалом, – рассказывает Н. Овечкин, – мы особенно чувствовали, насколько высок и ответствен патриотический и интернациональный долг советского художника. Боевое братство народов России и Болгарии имеет глубокие исторические корни. Мы должны это раскрыть на примере русско-турецкой войны 1877–1878 годов. Выделить главное, типичное, созвучное времени и современности, выразить его в художественном образе по-верещагински правдиво – вот что было нашей, так сказать «сверхзадачей» [36, с. 87]. Работе над мемориалом (панорамой, диорамой и картинами) предшествовала основательная подготовка. Она велась по нескольким направлениям: исследование исторических источников, документально-архивных материалов, свидетельств, дневников участников войны, художественный поиск образного решения; изучение всего, что создано об этой войне в русском и советском искусстве, и, наконец, освоение опыта панорамно-диорамного искусства, имеющегося у нашей отечественной школы

живописи. Особенно большое влияние имело творчество В. Верещагина. Им создано о русско-турецкой войне 25 картин и более 50 этюдов. В этом видится глубокая преемственность в поисках композиционного построения, колорита всего живописного произведения.

Справедливо Верещагина считают близким по своим мыслям о войне к Л. Толстому и сыгравшим в батальной живописи такую же роль, как Л. Толстой в литературе. Он был врагом внешнего описательства и парадно-театрального стиля в изображении войны. В диораме «Разгром армии Осман-Паши на реке Вит» это особенно чувствуется.

Великая Отечественная война оставила тяжелое наследие в виде сожженных и поруганных памятников отечественной культуры. В этом плане гражданский и художественный подвиг ленинградских реставраторов выглядит поистине гигантским по своим масштабам. Отвлечение лучших кадров Ленинградской организации союза художников на реставрационные работы в послевоенное время не могло не сказаться на процессе развития панорамно-диорамной живописи. Эта живопись, безусловно, не была забыта ввиду того, что традиции ее были глубоки, и, в первую очередь, связаны с творчеством выдающегося мастера Р. Френца. Довоенный период творчества художника был тесно связан с выставочными диорамами, а впоследствии с диорамами и панорамами для ленинградских музеев. Многие работы погибли в блокаду Ленинграда. Выше указывалось на то, что в послевоенные годы Р. Френц создал в Ленинграде по существу свою школу диорамной живописи. Он один из первых творческих работников, кто посетил разрушенный и сожженный фашистами Сталинград. Результатом поездки в Сталинград и сбора материала была первая послевоенная диорама, посвященная великой битве на Волге. Несмотря на незначительные размеры (8 x 2 метра), диорама (или, вернее сказать, макет-диорама) имела все те отличительные свойства историко-художественного и монументально-декоративного произведения, которое отличает его от многих предыдущих работ. Опыт создания диорамного макета будущего произведения в то время был единственной возможностью коллектива художников привлечь внимание прессы и широкой общественности к названному явлению, каким было создание сложного историко-художественного памятника. Только сейчас, оглядываясь назад через призму полувекового развития диорамной живописи в военно-исторических музеях, мы можем с уверенностью сказать, что первые опыты создания и экспонирования произведений диорамного искусства – это настоящий гражданский и художественный подвиг.

Удачно использовал Р. Френц и Мамаев курган, ставший символом обороны города. В своих тезисах и статьях художник, в частности, отмечает: «Этот курган является топографически удобной точкой,

но отстоит от главных мест города на девять километров. Район тракторного завода находится примерно на таком же расстоянии. Задача заключалась в том, чтобы приблизить эти точки к зрителю, не нарушая важные в военном отношении секторы, и передать характерные черты города, чтобы каждый мог узнать их в пейзаже. Наметив в своих первых эскизах рельеф местности, Р. Френц приступил к детальной разработке эскиза композиции диорамы. Художник выбрал для сюжета самый напряженный момент: последнее и решительное наступление Советской Армии в январские дни 1943 года. В центре эскиза диорамы – штурм Мамаева кургана. В левой части художник показывает разгром живой силы и техники противника в районе тракторного завода. В правой – центральной – та часть города, где происходит взятие в плен разбитых немецко-фашистских войск» [159, с. 100].

В помощь для исполнения диорамы Р. Френц пригласил талантливых молодых художников, бывших в то время студентами Ленинградской академии художеств: Ю. Подляского, Пен Варлена, Л. Худякова. Каждый из них, исходя из общего замысла Р. Френца и его эскизов, выполнял натурные зарисовки и этюды. На основании эскизов было написано шестнадцатиметровое полотно диорамы. В 1956 году диорама была показана на Всесоюзной художественной выставке в Москве. Еще в 1954 году Р. Френц начал разрабатывать эскиз панорамы «Героическая оборона Брестской крепости». Но тяжелая болезнь, усилившаяся в последние годы его жизни, лишила его возможности работать. Художник умер в 1956 году вскоре после открытия его диорамы на Московской выставке.

Ленинградская школа диорамного искусства глубоко своеобразна по своему стилистическому почерку, оригинальна и в построении композиции своих работ. Долгие годы, находясь «в тени», ввиду отсутствия должной критики и оценки, ленинградская школа развивалась самобытно, в основном в русле так называемых «малых диорамных произведений» для музеев Ленинграда и ряда городов РСФСР. Необходимо также принять во внимание, что для создания больших диорам требуется определенное помещение со сложнейшей системой технического оснащения. Все это в известной мере не могло не отразиться и на художественной концепции. Наиболее значительные работы появились только в начале 1980-х годов. Это связано в первую очередь с усилением той роли и значения для экспозиционного искусства, которое занимали лучшие художники музейной экспозиции. Не прибегая к большим затратам в диорамном искусстве, невозможно вообще выполнение каких-либо работ. Высокая технологичность может быть сохранена только в здании музея, где выделено специальное помещение для работы над диорамой. Наиболее выпукло тенденция развития музейно-выставочного ансамбля прослеживается в работах дио-

раμισлов Ленинградского комбината декоративно-прикладного искусства. Мало известно, какие технические и организационные трудности приходится преодолевать художникам в процессе работы над диорамами. Самой значительной работой в то время можно назвать диораму «Прорыв блокады Ленинграда», открытую в дни празднования 40-й годовщины Победы советского народа в Великой Отечественной войне 7 мая 1985 года в районе г. Кировска.

«Первая диорама в истории Ленинграда размещена в помещении левобережного пандуса Ладожского моста, который вступил в строй действующих в день 40-летия начала прорыва блокады Ленинграда, начала операции «Искра», 12 января 1984. Оригинальным местом своего расположения диорама обязана, прежде всего, исторически сложившейся обстановке: Ладожский мост – десятый мост на Неве. Он встал там, где в январе 1943 года была уникальная ледовая переправа для танков Т-34 и КВ. Выстроенный словно по кинжальным траекториям снарядов артиллерии прямой наводки и пунктирных линий трассирующих пуль он ведет к месту, где 18 января 1943 года встретились солдаты прорыва, воины Волховского и Ленинградского фронтов, – пишут Д. Жеребов и И. Соломахин. Далее эти авторы отмечают: «Диорама «Прорыв блокады Ленинграда» стала одной из главных частей мемориальной зоны прорыва блокады. На ее живописном полотне размером 8 x 10 метров показана широкая гладь Невы с высоким обрывистым берегом – «невским Измаилом». Плавающие Шлиссельбург, горящие корпуса 8-й ГЭС, Синявинские высоты. На горизонте видны всполохи огня. Это у бастионов врага – Липок, рабочего поселка № 8, роши Круглой – ведут жестокие бои воины Волховского фронта, прорывающие блокадное кольцо с востока, идущие на запад навстречу ленинградцам через Синявинские болота. В центре диорамы – встреча воинов двух фронтов, прорвавших блокаду. Слева зритель может увидеть небольшой войсковой оркестр, играющий марш. Трагично сложилась судьба этих музыкантов, все они погибли в этом бою. Звуки оркестра, разрывы снарядов, свист пуль – все это записано на пленку и сопровождает демонстрацию диорамы. Зритель видит, как по специально проложенным «шпалам» вглубь пространства уходят атакующие танки. За счет этого создается ощущение огромного простора, масштабности события, все наполнено воздухом, движением» [62, с. 40]. По сути дела, под влиянием просмотра диорамы зритель видит и отчетливо воспринимает исторические события, потому что диорама подробно иллюстрирует ход событий, непосредственно показывая места боев. Это исключительно удачный режиссерский ход всего коллектива художников. Над созданием диорамы трудился коллектив ленинградских художников: В. Селезнев (руководитель), Б. Котик, К. Молтонинов. На заключительном этапе работы над диорамой были привлечены худож-

ники Н. Кутузов, Ф. Севостьянов, Л. Кабачек, Ю. Гариков. Предметный план выполнен под руководством В. Зайцева. Автор внутреннего оформления помещения под диораму – архитектор Ю. Синица. Весьма удачно решено пространство всего музейного комплекса. Авторам художественного оформления фасада помещения диорамы: архитекторам А. Изоитко, А. Колкушину, скульпторам В. Новикову и А. Серенко – удалось создать неповторимый архитектурный ансамбль, в состав которого входит не только «встроенное экспозиционное оборудование музея», но и все внешнее обрамление, включающее в себя рельефные композиции, посвященные героической обороне Ленинграда. В создании диорамы «Прорыв блокады Ленинграда» активное участие приняли представители предприятий и организаций Кировского района Ленинградской области. Таким образом, на арену художественной жизни выдвигается диорама-памятник; это не просто отдельно отстоящее здание самой диорамы, это самый сложный историко-культурный комплекс, включающий в себя все элементы ансамблевой экспозиции, где все подчинено одной цели, одной общей задаче. Диорама ленинградских художников явилась продолжением самых сложных экспериментов по оборудованию современных военно-исторических музеев. Художники-экспозиционеры совместно со многими специалистами решают самые сложные задачи по экспонированию диорам. Конец 1980-х годов – это вершина формотворчества диорамистов.

В 1989 году ведущие специалисты в области монументально-декоративной живописи Я. Серов и Е. Ханин закончили большую работу для Калининградского областного исторического музея – диораму «Штурм Кёнигсберга». 9 мая 1989 года было осуществлено ее предварительное экспонирование для ветеранов войны и гостей города. Впечатление от работы было очень сильным, несмотря на небольшие технические просчеты. Штурм Кёнигсберга – одно из самых напряженных сражений Второй мировой войны. Полный эффект присутствия достигнут органическим сочетанием рельефа модельного макетного плана, который вплотную подходит к краю портала диорамы, и самой живописи с ее контровым освещением. Данный прием живописи художники применили второй раз и опять очень удачно. В их предыдущей работе для Брянского Государственного историко-революционного музея – диораме «Подрыв голубого моста» исключительное художественное мастерство сочеталось с настойчивыми экспериментами по экспонированию самого произведения. Сильный, бьющий изнутри свет сначала как бы ослепляет зрителя, затем заставляет содрогнуться от мысли, что все увиденное выполнено руками человека, настолько велика иллюзорность пространственной среды. От работы невозможно оторваться, ее сюжет не надуман, он – правда жизни, момент, выхваченный из реальных событий.

Творческий метод Я. Серова и Е. Ханина – последовательное следование лучшим традициям Санкт-Петербургской Академии художеств. Всему лучшему, что они достигли в живописи, эти художники обязаны В. Серову и Р. Френцу – их наставникам по курсу монументально-декоративной живописи. В 1989 году художники закончили работу над макет-диорамой «Форсирование Двины в ходе боев по освобождению г. Витебска». Работа не сохранилась (по данным на 2004 год).

Таким образом, можно констатировать тот факт, что среди разрозненных попыток сформировать сюжетно-тематическую линию диорамного произведения проявилась тенденция к глубокому обобщению военно-исторического события. Станковая картина на это была не способна. На рубеже 70–80-х гг. XX века выбор музееведов и экспозиционеров в пользу диорам был закономерным итогом ее развития. Обнаружились и новые, ранее неизвестные законы ее формирования в составе музейного проекта. Окончательный вердикт в пользу диорамного показа выявила и сама общественность, признавая за диорамой приоритет среди других форм организации музейно-выставочной среды. Требовалась новая форма архитектурной организации интерьера музея. Эксперименты в этой сложной сфере проектирования проводились в ЦНИИЭП им. Б.С. Мезенцева Госгражданстроя В. Ревякиным и А. Розеным. Появляются научные исследования в этой области как среди отечественных ученых, так и за рубежом. Более разноплановыми становятся не только разработки самих художников, но и экспозиционеров-художников. Диорамное искусство входит в сферу экспозиционного дизайна мирового масштаба. К нему обращаются кинематографисты почти всех стран мира при постановке больших зрелищно-массовых сцен. Диорамное искусство постоянно балансирует в среде сложнейших экспериментов с макетом, светодинамическими установками. Батальной диорамной живописи уже тесно в тех консервативных рамках, которые еще доминируют в среде музейной работы. Реэкспозиции крупнейших военно-исторических музеев, таких, как Музей артиллерии, саперных войск и войск связи, Бородинский военно-исторический музей и другие, наглядно доказали приоритетность батальной диорамы и большие возможности этого вида искусства. Все это в полной мере характеризует великую заслугу М. Грекова как организатора панорамно-диорамных художественно-оформительских работ и первого инициатора диорамной формы показа исторического события. Его увлечение батальной темой не дань моде тридцатых годов, это суровое обвинение войне как явлению в общественной жизни, величайший пацифизм его творчества.

Подводя итог, хотелось бы привести еще одну цитату из книги Б. Зотова, которая очень выпукло характеризует тот великий вклад, который внес художник М. Греков в искусство батальной диорамы: «Полтора ста тысяч зрителей посетили выставку Грекова. Это был лучший венок, возложенный на могилу первопроходца советской батальной живописи» [68, с. 206].

Г Л А В А 3

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ ДИОРАМ

3.1. Формообразующие элементы экспонирования произведений диорамного искусства

В настоящее время в военно-исторических музеях размер помещений для диорам обусловил целую систему инженерного технического поиска средств и методов экспонирования макета. Эта своеобразная «отрасль» макетирования целиком и полностью перешла из выставочно-экспозиционной деятельности ведущих теоретиков и практиков дизайна, которые при создании международных выставок являются ведущими мастерами по оборудованию рельефной среды. Е. Розенблум, К. Кликс, впервые применившие легкие конструкционные материалы на практике, доказали все преимущества объемного макета. Их эксперименты в области светодинамических установок дали толчок для ряда технических приемов оборудования диорам. «В оснащение живописной картины входят: экспозиционный зал, смотровая площадка, зонт-рефлектор и освещение, которые в комплексе называются техническим оборудованием панорам и диорам», – указывает В. Петропавловский [128, с. 15].

Экспозиционный зал – это своеобразный подрамник живописной картины и, в то же время, оптический прибор, давший возможность правильно воспринимать изображение на полотне. Он должен способствовать наилучшей организации массового обозрения диорамы, созданию необходимой иллюзии, а также полной сохранности картины и предметного плана. Прием решения экспозиционного зала в значительной степени влияет на организацию всей системы технического оборудования. В то же время расположение самого зала строго определяется техническим оборудованием и остается постоянным при любой форме здания (рис. 2).

«Размер зала определяется размерами живописного холста, смотровой площадки, захолстового пространства, глубиной предметного плана, пропускной способностью, схемой движения посетителей и наличием подсобного помещения. Диаметр диорамного зала от 7 до 20 метров. Однако в современных диорамах это условие сохраняется не всегда. Увеличение диаметра зала влечет за собой увеличение размеров смотровой площадки, и, следовательно, пропускной способности. При этом расстояние между зрителем и холстом определяется наилучшими условиями видимости (12–14 м)» [138, с. 32]. Во многих архитектурных проектах происходит трансформация самого понятия демонстрационный зал: это замкнутое пространство в виде прямоугольника имеет аванзал или зал адаптации, где располагаются воинские реликвии, кар-

туши, витрины, мемориальные доски с именами участников сражения. «Высота зала и его радиус определяются высотой живописной картины. От соотношения между радиусом зала и высотой картины зависят условия видимости. При удалении зрителя от картины на расстояние L , равное высоте H , или отношению $3:4$, достигаются наилучшие условия видимости. В диорамах расстояние наблюдателя можно регулировать с помощью ограждения», – пишут в своих рекомендациях ленинградские архитекторы Н. Ревякин и А. Оленев [138, с. 32].

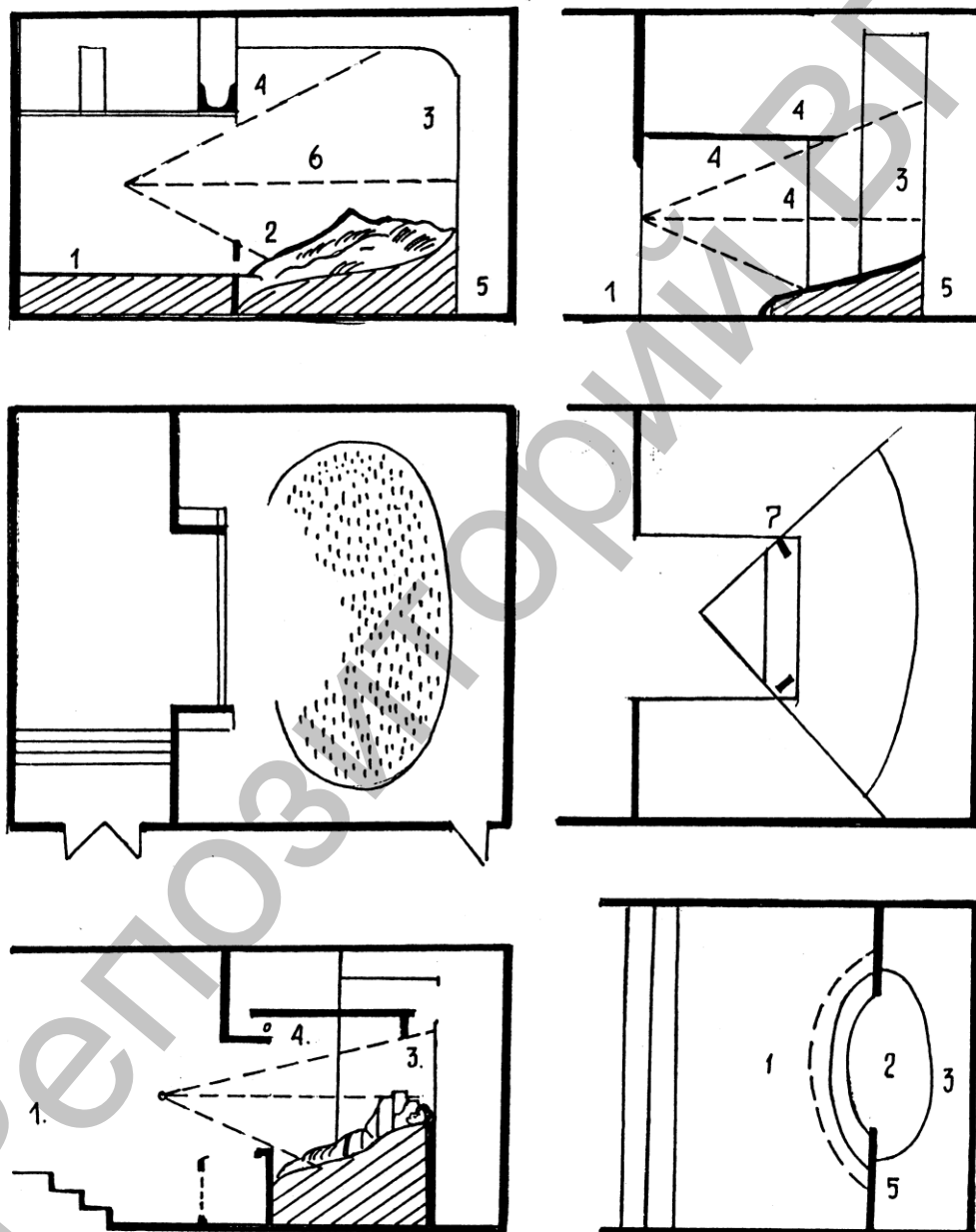


Рис. 2. Техническое оснащение диорам.

1 – смотровая площадка; 2 – предметный план; 3 – живописное полотно; 4 – светильники; 5 – захолстовое пространство; 6 – линия горизонта; 7 – динамики.

Приведенная схема диорам считается наиболее рациональной с точки зрения внутренней организации и приведена в вышеупомянутых рекомендациях по проектированию музеев. Что же касается «чистой» практики, то, как уже указывалось выше, многие проектировщики не всегда справляются с задачами экспонирования. Работники музеев на периферии часто ставят художников-проектантов в безвыходное положение ввиду отсутствия самого понятия об экспонировании произведений диорамного искусства.

Смотровая площадка. «Уровень площадки должен соответствовать высоте горизонта живописной картины за вычетом среднего роста человека (154 см). При этом изображение холмистой местности на картине влечет за собой повышение уровня смотровой площадки. Диаметр площадки и ее высота зависят от размеров картины. При обычной высоте холста 15 м площадка имеет 14 м в диаметре и располагается на высоте 4–5 м от нижней кромки полотна. Вход и выход на смотровую площадку делаются на расстоянии 6–8 м от ограждения. Желательно их разделять, чтобы потоки входящих и выходящих посетителей не пересекались. Для удобства осмотра на площадке могут быть 1–3 уровня с превышением верхнего над нижним в 60 см. Размеры смотровой площадки должны позволять находиться на ней расчетному числу посетителей», – по рекомендациям тех же авторов [138, с. 33]. Перед входом на площадку желательна зона ожидания (зал адаптации, как, например, в музее-диораме «Огненная дуга» в г. Белгороде). В оборудование зала входит зонт-рефлектор, который подвешивается над смотровой площадкой и скрывает от зрителя источники света.

Наиболее сложной и напряженной работой в области создания произведений диорамного искусства являются разработки композиции будущего произведения, определение цветового строя и общего колорита картины. Здесь художники чаще всего работают уже непосредственно в самом музее, соединяя, таким образом, все навыки работы в области станковой живописной картины с многочисленными экспериментами в области формообразования всего произведения. Вся подготовительная работа над эскизами, этюдами, зарисовками, техническими чертежами в музее находит ясный и четкий смысл. Во многом характер подготовительной работы определяет ход и целенаправленность действий художников в определении точек схода, то есть определение перспективы, окончательное согласование как связующего звена модельно-макетного плана.

«Без объемного предметного плана, выгороженного хотя бы вчерне, – пишет известный московский диорамист Е. Дешалыт, – невозможно уточнить композицию» [151, с. 149]. «Думается, что практика некоторых художников, при которой объемный план начинает сооружаться после живописи, является неверной. В этих случаях

предметный план выглядит случайной приставкой к живописи, к тому же слабо связанным с общей композицией. Я убежден также, что нельзя начинать и живописную часть диорамы без выгородки предметного плана. Характер живописи и ее решение во многом зависят от характера предметного плана и наоборот. Этот процесс взаимодействия также является специфической особенностью диорамного искусства. Взаимозависимость существует между объемными деталями предметного плана, находящимися в непосредственной связи с полотном и живописью. Поэтому степень их обработки и обобщения имеет важнейшее значение» [151, с. 149]. Один из серьезных профессиональных вопросов: где и как найти переход от живописи к предметному плану? Искусство переходов – целая наука. Здесь существует много закономерностей, которые нужно знать как азбуку. Начинающие диорамисты как раз здесь делают больше всего элементарных ошибок. При выполнении переходов важно сделать их незаметными для зрителей. Объемный план должен естественно и незаметно вращаться в живопись. При рассмотрении диорамы зритель не должен задумываться, где живопись, а где объем, где искусственный свет, а где свет написан художником. Все должно слиться в единое объемно-пространственное изображение. Огромное значение имеет правильное построение пространства с учетом единой для живописи и натурального плана линейной, цветовой и световой перспективы. Живописный строй произведения определяется выбранной сюжетной ситуацией, временем года, диспозицией (применительно к военно-историческим музеям), временем суток с точностью определения на конкретный час. Есть диорамы, которые документально фиксируют события войны с точностью до минуты, день и час наступления, вступления в определенный район, занятие плацдарма и т.д. Большинство батальных диорам и панорам в прошлом и сейчас сосредотачивают внимание зрителя на событиях, происходивших в разгар сражения. Как, например, Ф. Рубо в панораме «Бородинская битва» выбрал время наиболее напряженного периода, сражения между 12 часами 30 минутами и 13 часами 26 августа 1812 года. Такие грандиозные сцены, как форсирование рек могут иметь несколько сдвинутый во времени и пространстве промежуток времени.

Но в диорамном искусстве невозможно ограничиться одной, пусть даже превосходной живописью. Живопись создается при учете всего, вплоть до характера объемов, натурального плана, непосредственно соединяющегося с живописью, характера и насыщенности белого и цветного освещения, которые, в свою очередь, влияют и изменяют характер самой живописи. Поэтому работа над живописной картиной или частью диорамы начинается при полном монтаже всех составных элементов. В этом коренная особенность и отличие диорамной

живописи от станковой. Тем не менее, многие художники Студии им. М. Грекова утверждают, что главным элементом их творчества является станковое искусство, именно там формируется стилистический почерк художника: там процесс его поиска, его мысли, его философия, его этические нормы и принципы. Оставаясь глубоко реалистическим искусством, диорамная живопись требует от художника виртуозного владения живописью, здесь сохраняются те принципы художественной деятельности, которые были определяющими в творчестве «пионеров» жанра: Ф. Рубо, М. Грекова, Г. Савицкого и других мастеров. Многие талантливые станковисты были вынуждены отказаться от работы над созданием диорам в силу непонимания тех живописных задач, которые ставит этот вид искусства. К этому следует добавить, что современные произведения диорамного искусства достигают гигантских размеров. Для сравнения приведем несколько примеров:

Таблица 1

Сравнительный анализ наиболее значительных диорам, выполненных военными художниками студии им. М. Грекова

Название произведения и города	Годы проекта или строительства	Размер холста в метрах
«Битва за Днепр» (Днепропетровск)	1971–1975	14 x 60
«Форсирование Днепра в районе Переслава-Хмельницкого» (Украина)	1974	7 x 26
«На Львовском направлении» (г. Львов, Украина)	1974	6 x 30
«Лютежский плацдарм» (г. Лютеж, Украина)	1980	7 x 29
«Музей-диорама «Огненная дуга» (г. Белгород, Россия)	1981	15 x 67

В таблице 1, отражающей только небольшой период становления и развития диорамного искусства в СССР, видно, что размеры работ постоянно трансформировались и что подчеркнутая горизонталь в них явно доминирует. Что же касается диорамы «Битва за Днепр», то по данным, составленным сотрудниками музея, видно, что радиус обзора достиг 230 градусов, и, по сути дела, приблизился к панораме. Некоторые довоенные диорамы тоже отличались значительными размерами, но, к сожалению, многие из них не сохранились до наших дней, и мы не можем судить о их художественном достоинстве, рассматривая развитие всего вида искусства батальной диорамы.

Современная диорама, как уже указывалось, – сложнейшее с точки зрения архитектурной организации сооружение, состоящее из

многообразных технических элементов. Ввиду этого рассматривать особенности всего жанра в целом с позиции его образного цветового строя или колорита практически невозможно. Однако, допустимо определенное сравнение с батальной живописью XIX века, потому что основу (ядро) композиции всегда будет составлять та точка, которая для автора или группы авторов становится определяющей. «Перенесение» зрителя на сто или пятьдесят лет назад благодаря воображению художника создает, по мысли автора, определенный эмоциональный образный строй, основой которого является не только само событие, но и натуральность изображения, вплоть до мельчайших подробностей военного быта. Глубоко эшелонированная линия обороны в последней мировой войне, применение самых различных видов техники, воздушные бои, многообразие видов артиллерийской стрельбы, от противотанковых ружей до ракетных установок типа «Катюши», а также все виды бронетанковой техники со стороны противоборствующих сторон в масштабе всей битвы создают предпосылки к изображению совершенно иного поля боя. Десятки групп делают сложную динамичную картину, не имеющую аналогов в истории мировой живописи. Именно в этом состоит отличительная черта искусства диорамной батальной живописи.

Особенности композиционного построения каждой отдельно взятой диорамы таковы, что зритель чувствует себя сопричастным событию, подчиняясь логике рассуждения авторов, нашедших в своем произведении тот эмоциональный всплеск наивысшего напряжения духовных сил человека, который позволяет судить о непоколебимой воле к победе и сложности военного времени. Здесь уместно рассматривать станковые произведения грековцев репетицией перед тем огромным спектаклем, который разыграется позже в диораме. Однако в каждом отдельном случае автор композиции следует своим техническим приемам. В частности, В. Петропавловский отмечает: «Цветовой строй всякого произведения живописи определяется характером его сюжета, в частности, временем дня изображаемых событий, а также состоянием погоды. Панорамно-диорамные картины требуют установления цветового строя, который способствовал бы достижению наиболее полного живописного эффекта. Дело в том, что при естественном освещении панорам и диорам соотношение цветовой интенсивности на картине не может оставаться постоянным в течение всего дня. Свет, падающий с ясного голубого неба, подчеркивает на полотне холодные тона и как бы гасит, омертвляет теплые. Наоборот, интенсивно окрашенное небо, то ли утреннее или вечернее, заставляет меркнуть холодные краски и оживляет, усиливает теплые» [128, с. 12]. Ведущий советский диорамист Н. Присекин весьма точно и аргументировано по этому поводу замечает: «В работе над диорамой, которая

мне по душе, я руководствуюсь определенными принципами, придерживаюсь последовательности, которая складывалась годами в моей практике. После знакомства с материалом военной истории, в современном его понимании, я встречаюсь с героями и очевидцами, по их рассказам отбираю отдельные эпизоды сражения, потом еду на местность, пытаюсь представить себе масштабы события в целом, пишу пленэрные этюды. Композицию строю в зависимости от конкретного ландшафта. Начинаю с главного, завязки, кульминации, затем перехожу на фланги – пока все прорабатываю в карандаше. Как режиссер «военного спектакля», строю отдельные мизансцены так, чтобы они были объединены единым сквозным действием, воспринимались целостной композицией, а это самое трудное. Натурный план отдельно никогда не komponую. Чтобы не было статики и полотно органично перетекало в объемы, мысленно представляю себе всю картину от горизонта до переднего плана. Для того чтобы натурный план работал, никогда не ввожу муляж, не леплю фигур, если они есть, то тоже написаны на полотне. Натурный план строю как *натюрморт* из предметов военного обихода: оружия, ящиков со снарядами, фрагментов деревянных и земляных сооружений и так далее.

Как реквизит на театральной сцене, все это не должно отвлекать, ибо главное холст. Если панорама – это «вижу вокруг себя», то диорама в моем представлении – как бы взгляд сквозь полукруглое окно, за пределами которого раскрывается огромное пространство земли. Поскольку холст для диорамы натягивается на полукружье, композицию необходимо строить так, чтобы не воспринималась сферическая поверхность, а зритель ощущал глубину и масштабность пространства, его глубину и перспективу, ракурсы, движение сотен людей...» [122, с. 6, 7].

И действительно, стоит только взглянуть на подготовительные рисунки к диорамам Н. Присекина, этого несомненно выдающегося мастера батальной диорамной живописи, как ясно представляешь себе, каким могучим воображением и точностью необходимо обладать художнику, чтобы показать зрителю масштабность современного боя.

В станковых работах Н. Присекина, П. Мальцева, Н. Бута всегда есть место и душевному, эмоциональному состоянию их героев. Но находит ли это отражение в композиции диорам? Да, безусловно, находит. Несмотря на гигантские размеры, авторы пытаются представить своих персонажей не безликой массой, а живыми конкретными участниками событий, наделяя их всеми сложными чертами драматической личности.

В композиции таких диорам Н. Присекина, как «Битва за Киев. 1943 год» (Лютежский плацдарм, 1978 г.), «Форсирование Днепра в районе Переяслав-Хмельницкого в 1943 году» (1974 г.), мы, благодаря

силе воображения художника, как бы сами становимся реальными участниками исторических событий. Некоторые изображенные на холсте воины буквально в упор смотрят на зрителя. В диораме «Лютежский плацдарм» это фигура воина в центре, которая четко делит диораму на две половины и является осью композиции. Бесспорно, что воспроизведение того или иного сюжета в высоко художественной диораме основывается на общих законах реалистического искусства. При этом, естественно, принимаются во внимание специфические черты и особенности этого вида искусства.

«В станковой живописи между иллюзорным пространством картины и реальным пространством окружающего мира есть ощутимая граница рамы. В диорамной живописи все направлено на то, чтобы сгладить эту границу и сделать психологически незаметным переход от реального пространства к иллюзорному. Опыт экспонирования диорамных произведений наглядно показывает, что изображение на холсте настолько «втягивает» зрителя, что он испытывает чувство, будто сам является участником происходящих событий... Такое явление называют эффектом участия, или эффектом присутствия», – пишет В. Петропавловский [128, с. 12]. Процесс активного «вовлечения» зрителя в драматургию показа происходит настолько незаметно, что первое впечатление от широкого пространства, глубины и масштабности события вызывает чувство сильного эмоционального потрясения. Может именно поэтому батальная живопись так прочно утвердилась в диорамном искусстве. При работе над эскизами предпочтение в композиции батальных диорам всегда отдается пейзажу. На многочисленных выставках военных художников Студии им. М. Грекова мы можем обнаружить большое количество мастерски написанных пейзажей.

«Когда вы будете знать все о пейзаже, он сам вам подскажет необходимое для баталии», – говорил Ф. Рубо своим ученикам. Русский классический пейзаж в лучших традициях развития этого жанра – плоть от плоти – тесно связан и с диорамным искусством. Широкие дали, покрытые серовато-голубоватой дымкой, ландшафт местности, его особое очарование – все это является своеобразным фоном батальных произведений. Чем резительнее контраст, тем острее схватывается противоречие между безмятежно дышащей природой и сложной драматичной сценой сражения.

Колорит всего произведения в батальной диорамной живописи – это сложнейшая игра цвета и света, необычная светоносность картины, от сиреневато-голубых далей до коричневатых тонов обожженной земли, глубоких траншей и воронок от снарядов. И в большинстве случаев удачное решение перехода от живописи к макету обеспечивает композиции диорам невероятную глубину, в то время

как на самом деле речь идет только о нескольких метрах, если иметь в виду расстояние от рампы до плоскости холста.

В последних работах Санкт-петербургских художников большое распространение получило так называемое контровое освещение (или контровой свет) – это свет, идущий на зрителя и как бы ослепляющий его, – служащее своеобразным диссонансом материальной среды. Однако это будущее диорамного искусства. Речь идет о диораме «Штурм Кёнигсберга», находящейся в творческой мастерской на улице Б. Пороховской в Санкт-Петербурге. Работа еще не экспонировалась (по данным автора исследования, ее создание было приостановлено на завершающем этапе ввиду изменения политической ситуации в СНГ в конце девяностых годов XX века).

Экспозиционерам и архитекторам приходится решать все более сложные задачи экспонирования диорамы. Обогащается образная функция самого облика современного исторического музея. Он тоже становится своеобразной «рамой», обрамлением самого монументально-декоративного произведения. Таким по своей внешней и внутренней организации стал музей-диорама «Огненная дуга». Нерасчлененность внутренней и внешней организации архитектурного облика историко-художественного памятника, каким является сам музей, – пример нового подхода к практике создания всего военно-исторического музея. В противовес существующей тенденции определять облик будущего музея только внешней логикой построения, а не внутренней, музей-диорама, как сложный и многоплановый объект, проектировал свою тектонику и определил ход развития творческой мысли архитектора и экспозиционера-музейщика. Советские музейеведы и художники: А. Михайловская, К. Рождественский, Е. Розенблюм, А. Соустин – считали содержание экспозиции и ее структуру определяющими при планировке экспозиции.

В генеральном художественном проекте музейных экспозиций интерьеры видоизменяются с помощью установки передвижных перегородок («выгородок») и оборудования, понижением потолка, решением цветовой гаммы всех залов и системы освещения. При этом учитывается размещение ведущих комплексов экспонатов, особенно крупногабаритных. При реконструкции или приспособлении здания для музея архитекторы также руководствуются требованиями будущей экспозиции. Принцип целостности, основной для экспозиционного ансамбля, осуществляется на основе законов восприятия и визуальной коммуникации. Он требует знания психологии человека при решении планировки экспозиционной части музея и выработке маршрута осмотра. Еще один немаловажный аспект проблемы – предметное творчество самого художника. Его можно назвать главным режиссером этого сложного спектакля.

«Именно художник руководит рабочими: модельщиками, осветителями, и другими специалистами, – так как в оснащение живописной картины входят экспозиционный зал, смотровая площадка, зонти-рефлектор и освещение, которые в комплексе называются техническим оборудованием панорам и диорам. Может возникнуть вопрос: какое отношение к искусству имеет техническое оборудование? В данном случае самое близкое, ибо, подобно тому, говоря словами Флобера, для ожерелья мало жемчуга, нужна еще и нить, так и для панорамно-диорамного искусства кроме живописной картины и предметного плана необходимо техническое оборудование» [128, с. 15].

В музее-диораме «Огненная дуга» все вышеперечисленные аспекты формотворчества исходили в основном из пожеланий строителей, то есть авторов диорамы. Городские власти г. Белгорода видели благородную задачу увековечения грандиозного события, которым является Курская битва, средствами панорамного искусства и первоначально настаивали на строительстве здания по типу Волгоградского музея-панорамы. Но авторы имели несколько другую точку зрения: заменить круглую панораму диорамой, тем самым показать само сражение только средствами и приемами диорамного искусства, несколько отличающегося от технического оборудования панорам, где зритель находится на смотровой площадке в центре зала. Сам проект здания диорамы принципиально отличается от многих, известных нам проектов музеев. В некоторых музеях, ввиду небольшого размера здания или его исторической ценности, невозможно «встроить» диораму в интерьер самого здания, для чего строители музея создают новое помещение специально для экспонирования диорамы. Так поступают в настоящее время во многих музеях стран СНГ. В данной ситуации речь идет о создании *ансамбля*, каким по праву можно считать сложный архитектурный комплекс, стержнем которого должен быть историко-художественный музей-диорама с прилегающими элементами организованной городской среды. Примечательно, что точку нахождения комплекса в структуре городской среды тоже определили художники-диорамисты. Это подтверждается многими устными источниками; например, в частной беседе авторов диорамы, записанной 5 октября 1989 г. в Москве.

Объект создан по инициативе трудящихся Белгорода. Его строительство осуществлено согласно проекту коллектива белгородских архитекторов во главе с В. Перцовым. Площадь холста, изготовленного пензенскими специалистами, – 1005 квадратных метров. Над созданием диорамы работали художники-баталисты Студии им. М. Грекова: народный художник РСФСР Н. Бут, заслуженные художники РСФСР Г. Севастьянов и В. Щербаков и член Союза художников СССР М. Сычев. Музей-диорама по своей архитектурной организации

завершает целую галерею памятников в центре города: скульптурная композиция «Вечный огонь» на площади Революции, стела с наименованием гвардейских частей Воронежского и Степного фронтов и фонтан Славы, памятник воинам-освободителям на центральной аллее парка Победы и здесь же здание диорамы, сияющее белизной и, словноobelisk, возвышающееся над местностью. У входа размещена советская военная техника тех лет. Рационально спланировано помещение диорам: просторное фойе, в центре которого Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении Белгорода орденом Отечественной войны 1-й степени и макет этой боевой награды. Далее – зал боевой славы. По периметру расположены барельефы, отражающие ключевые моменты участия белгородцев в Великой Отечественной войне. В центре зала – отлитые из металла фамилии бойцов и командиров, удостоенных звания Героя Советского Союза за участие в боях на Огненной дуге.

В специальном вводном зале (или зале адаптации) показаны сквозная атака танков и движение вторых эшелонов. Сражение будет продолжаться до ночи, но для бойцов сумерки уже наступили в середине дня. Сотни горящих танков, орудий и самолетов, взрывы снарядов и мин, пыль и дым превратили Прохоровское поле в кромешный ад. Горела земля... Масштабы изображенного на холсте боя не умаляют его отдельных деталей, конкретных участников. Мы видим здесь многих героев: танкистов, артиллеристов, летчиков, связистов, санитаров, местных жителей, помогавших бойцам, – всех тех, кто в смертельном бою остановил врага. Особую роль играет предметный план. Он выполнен в виде рельефного макета местности. Умело найденная точка обозрения диорамы и использование законов освещения отвлекают зрителя от места перехода модельно-макетного плана в живопись, создают картину огромного, масштабного сражения, каким являлась Курская битва. Просмотр специально снятого документального фильма в расположенном здесь кинозале еще нагляднее помогает ощутить ожесточенность и напряжение величайшего танкового сражения. По воспоминаниям маршала Советского Союза Г. Жукова, координировавшего в то время действия советских фронтов, «битва в районе Курска, Орла и Белгорода является одним из величайших сражений Великой Отечественной войны и Второй мировой в целом. Здесь были не только разгромлены отборные и самые мощные вражеские группировки, но и безвозвратно подорвана в немецкой армии и народе вера в гитлеровское фашистское руководство и способность Германии противостоять все возрастающему могуществу Советского Союза».

В зале адаптации размещены карты Белгородского и Орловского направлений Курской битвы. Потом зритель переходит на смотровую площадку, откуда открывается вид на гигантское поле боя под

Прохоровкой. Художники изобразили кульминационный момент невиданного танкового сражения, начавшегося в районе поселка Яковлево. Здесь, перейдя в наступление 5 июля 1943 года, противник и нанес главный танковый удар. Закопав по самую башню танки в землю, умело используя засады и укрытия, воины Гвардейской танковой армии (командующий генерал М. Катукон) в тесном взаимодействии с войсками 6-й гвардейской армии генерала И. Чистякова вели тяжелое оборонительное сражение, успешно сдерживали натиск врага. К 12 июля назревал кризис наступления гитлеровских войск», – пишет в аннотации Л. Дятченко к набору открыток «Битва на Огненной дуге».

На холсте диорамы все вышеописанные события изображены на 14.00 часов 12 июля 1943 года.

Как и в панорамах Ш. Ланглуа, в батальных диорамах современных художников наибольшее внимание придается именно временному отрезку изображаемого события. Иногда это не соблюдается, если речь идет о фиксации с различных точек зрения. Проследив путь, пройденный диорамным искусством от первых опытов Ж. Дагера, батальных диорам Ш. Ланглуа и Э. Детайля, целесообразно выделить наиболее ранние формы экспонирования. Дагер стремился минимальными техническими средствами своего времени добиться максимума выразительности изобразительных элементов. Стержневой проблемой в то время и сегодня является перенесение жизненного факта в условную театрализованную среду. Намного дальше, например, пошли американские декораторы в знаменитом Диснейленде, где театрализованный эффект достиг своего апогея: экспонирование заседания всех президентов США оживлено подвижными манекенами с шевелящимися губами и поворачивающимися руками и головами.

Технический прогресс продолжает углублять, разворачивать в пространстве сценическое театрализованное действие. Наш подход к диораме несколько отличается от тех экспериментов, которые существуют на Западе. Видимо, роль масштабного исторического события для русского человека важнее чисто развлекательного действия, направленного, прежде всего, на удивление зрителя. Истоки этого лежат в самой толще сознания, когда эпичность исторического факта вытесняет потребительскую функцию.

«...Искусство ансамбля в прошлом всегда сохраняло жизненно-устроительную функцию, для русской художественной культуры это было особенностью», – пишет М. Некрасова. – «Ведь эстетизм технического никогда не заменит полноту и силу эмоционального воздействия живого образа вещей. И борьба за живую вещь, за живое окружение человека, как и самого человека, никогда не потеряет своей остроты» [72, с. 13].

Современный стремительный темп технического прогресса со всей остротой ставит новые задачи организации архитектурного

предметного окружения. Зрителю, попавшему в современный музей, не достаёт основного элемента в показе: естественного живого наглядного освещения исторического факта, а порой и образной трактовки его художественно-пластическими методами оформления. Ещё в 1970-х годах музейные художники обратили внимание на диораму как на сильнейший аргумент в пользу наглядного освещения события. В Ленинграде, а затем и в Москве они стали выполнять различные виды научно-вспомогательного материала: диорамы, диаграммы, карты с подсветками и дополнительными декоративными элементами. Таким образом, появилось своеобразное образно-пластическое решение тематической, а впоследствии и ансамблевой экспозиции музея. Одной из версий такой экспозиции явилась диорама, где все элементы декоративного ансамбля удачно взаимодействовали между собой. «Ансамбль, как образная система, сложился в многообразии форм в структуре единства, пронизанного связями всеобъемлющего ансамбля, каким мыслилось мироздание», – пишет М. Некрасова [72, с. 95].

Таким образом, введение предмета в живописное окружение, подчинение его замыслу в целом, изображение огромного исторического события и батальной сцены создало предпосылки к синтезированному искусству, по своим характеристикам приближающемуся к крайнему иллюзионизму. В статье «Современники о прошлом. Художественная иллюзия или иллюзия искусства» авторы четвертой в СНГ панорамы, киевские художники А. Власов и В. Мамсиков, так характеризуют свой подход к работе: «История мирового искусства, не исключая XX век, знает не так уж много случаев заказа на абсолютное самовыражение или на работы, решающие «чисто» художественные задачи. Примеров же, когда мастер, преследуя «нехудожественные» цели – религиозные, декоративные, мемориальные, – создавал высокохудожественные произведения, шедевры, более чем достаточно. Да и современный рынок искусства исходит в своих предпочтениях не столько из свободного пластического поиска, сколько из популярности того или иного имени, направления» [148, с. 8]. В принципе, верное по своей сути заявление киевских художников очень точно отражает глубину интересов живописцев, монументалистов и декораторов при отражении масштабных событий в комплексе, т.е. ансамбле. Таким образом, появляется новый тип ансамбля – диорамный ансамбль. Попытки дискредитировать, подменить реалистическое искусство панорамы-диорамы обречено на провал. «Характерно, что в буржуазной науке, главной тенденцией которой является разрушение искусства как творчества, эта проблема вовсе не ставится и тем более не связывается со спецификой искусства. Идеи техницизма в эстетике исключают здесь понятие художественного образа, а понятие ценности сводится просто-напросто к погоне за мнимой новизной», – указывает в своей монографии Е. Завадская [64, с. 48].

Полемизируя с авторами панорамы «Освобождение Проскурова», автор А. Сидоров [148] ссылается на примеры творчества Ф. Рубо, констатируя этим единичный пример проявления крайнего иллюзионизма. Эта узость мышления и набивший оскомину стереотип отечественных критиков говорят в пользу того факта, что современному критику вообще неизвестна вся история панорамно-диорамного искусства. А. Власов и В. Мамсиков приводят пример панорамы немецкого художника В. Тюбке «История крестьянской войны в Германии», которая представляет скорее огромную картину, площадью 1800 кв. м, предназначенную для украшения, построенного еще в 1975 году с помощью Советского Союза, здания панорамы под Баден-Франкенхаузенем, где в 1525 году произошла решающая битва Великой крестьянской войны. Историзм, предельно строгое следование факту, – вот что отличает творчество и немецкого художника, и наших соотечественников. Не толкование единичного случая истории развития цивилизации, а предельно лаконичное исследование и художественная реконструкция события – вот, пожалуй, итог творческого поиска современных художников-панорамистов. В основном авторы диорам в своем творчестве сознательно исходили из того традиционного представления о панорамном искусстве, которое предполагает высокую достоверность образного воплощения исторического события и требует от исполнителя профессиональной скромности. «Индивидуальные амбиции художника, его авторское тщеславие, стремление поразить зрителя неповторимыми эффектами, зрелищно выигрышными приемами, подчеркнуть свое «я» отступают на второй, если не третий, план ради достижения впечатлений предельной правдивости, реальности происходящего в изображении боя», – пишет далее в статье А. Сидоров [148, с. 10].

Универсальность обоих примеров состоит в том, что и В. Тюбке, и А. Власов, и В. Мамсиков стараются создать могучую магию превращения, перерастания действительности в искусство. Такие же задачи ставят перед собой художники Студии им. М. Грекова. В отличие от станкового произведения панорамно-диорамное искусство помещает зрителя в самую гущу происходящего. Фотография на это не способна. В данном случае *художественное решение* – убеждение зрителя – предполагает, по крайней мере, восемь-десять точек зрения. Повествование эпизодов, подобно клеймам житийной иконы, выводит панорамно-диорамное искусство за рамки фотографической фиксации, предопределяя наряду с временной и пространственную концентрацию сражения, а главное, его искусственное драматическое «сгущение», нагнетание драмы «живых и мертвых». Авторы, в частности, ссылаются и на тот факт, что главная причина определенного недоверия к искусству диорамы и панорамы связана, на наш взгляд, с кризи-

сом военно-патриотической темы и военно-патриотического воспитания», – пишет далее Д. Сидоров [148, с. 10]. Тем не менее, московский художник Е. Дешалыт успешно продемонстрировал использование панорамно-диорамной живописи при создании макетов на Международных ЭКСПО. Художник Студии им. М. Грекова Е. Данилевский блестяще развил историческую тему в диораме «Взятие крепости Осса войсками Емельяна Пугачева». Следовательно, события последней мировой войны не являются в творчестве ведущих представителей этого вида изобразительного искусства преобладающими.

3.2. Новые тенденции в искусстве батальной диорамы во второй половине 1980 – 1990-х гг.

Во второй половине 1990-х годов в Москве было завершено строительство и техническое оснащение крупнейшего военно-исторического музея XX столетия – Музея истории Великой Отечественной войны на Поклонной горе. Сам комплекс представляет собой самый сложный в строительном и архитектурном плане проект, реализацией которого занимались немало министерств и ведомств России. В первоначальном плане у проекта было много противников со стороны ортодоксальной московской общественности, не желавшей видеть «снесенной» Поклонную гору. Тем не менее, комплекс на сегодняшний день представляет собой уникальный музей, сочетающий все элементы ансамблевой экспозиции. На открытой площадке можно увидеть практически все военные трофеи Второй мировой войны. Реликвийный материал не вставлен внутрь музея, а живет отдельной самостоятельной жизнью за его стенами. Так, на площадке можно увидеть и бронепоезд, и санитарный вагон, и первый трофейный «Мессершмит-109». Узловым элементом экспозиции музея являются диорамы, расположенные на втором этаже здания, по конфигурации повторяя плафон здания – сектором, разделенным на шесть частей. Таким образом, в музее создается единый комплекс, состоящий из различных по тематической загрузке диорам, предвосхищая гениальную мысль основателя отечественной школы панорамно-диорамной живописи М. Грекова о комплексной диораме, вписанной в пятиконечную звезду (в виде Альгамбрского двора), что является примером яркой творческой интуиции. Проектировщики создали все условия для творческого подвига грековцев (по-другому нельзя назвать эту работу), потому что в основном создателями диорам были старейшие художники Студии Военных художников – Н. Присекин, М. Самсонов, В. Дмитриевский, Е. Данилевский и другие. В состав группы вошли и молодые художники. Рядом с М. Самсоновым работал его сын А. Самсонов, выпускник Института им. В. Сурикова. Е. Корнеев создал одну из самых уникальных по

творческому замыслу диорам «Блокада Ленинграда» (о ней пойдет речь ниже). Диорама «Штурм Берлина» В. Сибирского замыкает всю экспозицию в кольцо и является одной из наиболее драматичных в плане изображения городского батального пейзажа, наверное, единственного в мировой практике.

Для того, чтобы представить масштаб проведенной работы, достаточно вспомнить, что на ее создание с подготовительным этапом понадобилось пять лет. В основе работы заложен принцип целостности композиционного замысла и масштабности военных операций Второй мировой войны, которым и посвящен весь цикл. Уже на ранней стадии работ возникла мысль о том, что нельзя делать одну или две работы, а необходимо выделить наиболее значительные военные операции Великой Отечественной войны: «Контрнаступление советских войск под Москвой в декабре 1941 года», «Сталинградская битва. Соединение фронтов», «Курская битва», «Блокада Ленинграда», «Форсирование Днепра» и «Штурм Берлина». В одной из первых диорам цикла была показана не батальная сцена в общепринятом понятии с далекими задними планами и нарастающей лавиной сражения, а будничная военно-бытовая сценка типично подмосковного пейзажа. Группа солдат и танк Т-40 двигаются вглубь диорамы. Слева видны разрушенные хатки, справа – группа конных всадников Доватора, идущих по глубокому снегу. Именно так представил нам напряжение тяжелейших дней обороны Москвы один из старейших художников Студии Е. Данилевский в диораме «Контрнаступление советских войск под Москвой в декабре 1941 года». И эта будничность, простота сюжета поражают зрителя своим спокойствием, широтой зимнего пейзажа и полным сходством с атмосферой того времени. Художник обращается в своей работе к событиям в районе Дмитрова–Яхромы в декабре 1941 года. Автору удалось главное: выявить средствами оригинальной по колориту работы то высокое чувство долга, которое присуще каждому солдату. Это своеобразный переход от отчаяния к надежде. Тема освобождения русской земли прочувствована художником досконально и настолько точно выстроена вся композиция, что на ум приходят эпизоды из романов К. Симонова «Живые и мертвые» и Льва Толстого «Война и мир». Это классический пример вовлечения зрителя в водоворот жизни обыкновенных, совсем не примечательных будней войны, простой и ясной солдатской правды.

Совершенно новое прочтение темы Сталинградской битвы «Сталинградская битва. Соединение фронтов» мы можем видеть в диораме М. и А. Самсоновых. В 1950-х гг. был осуществлен проект макет-диорамы на эту тему в масштабе 1:5. Затем макет послужил основой для создания целого масштабного произведения: музея-панорамы в Волгограде. Проект диорамы для Поклонной горы на ту

же тему требовал совершенно нового подхода при проектировании и соответственно другого композиционного решения, хотя художники могли бы обратиться и к событиям боев за город с 17 июня 1942 года до 2 февраля 1943 года.

В основе сюжета исторического события – соединение фронтов и окружение немецкой группировки генерал-фельдмаршала Паулюса. На переднем плане сразу же бросается в глаза фигура немецкого солдата с выцветшими глазами, бездумно смотрящего куда-то вдаль. По композиции эта сцена удивительно проста, но элемент пацифизма прочувствован очень тонко. Это рок, судьба человека, брошенного в бескрайнюю и, собственно, чужую для него страну. Определенной антитезой ему служит нависший над ним серо-свинцовый горизонт. Драматизм ситуации подсказал сам пейзаж: именно живопись неба с огромной налитой до синевы тучей сдавливает, спрессовывает события, создает характеристику вечного антагонизма природы. И от этого все более рельефно вычленяется само событие. Оно неординарно и коренным образом изменяет ход истории на планете. Недаром во всех классических западных военных трудах Сталинградское сражение – величайшая битва, когда-либо происходившая на земле. И это передано на диораме настолько достоверно и убедительно, что радость победителей передается почти осязаемо и зримо. Заслуга М. Самсонова еще и в том, что он мастер колорита, и все предыдущие его работы – это, по сути дела, классика диорамного искусства: «Штурм крепости Очаков», «Взятие Перекопа». Здесь стилевое единство достигается абсолютным соединением достоверности исторического события и окружающего пейзажа за счет многослойного живописного письма и работы на сильном цветовом контрасте. Показ эпичности события усиливается мастерским использованием колорита. Поэтому все дышит и живет своей обычной жизнью с мелкими бытовыми характеристиками и мощным аккордом уходящего за горизонт зимнего дня.

Диорама Н. Присекина «Курская битва» – еще одна страница в творчестве этого выдающегося художника. В ней наиболее выпукло проявилась тенденция развития этого вида искусства на протяжении его полувекового развития. Н. Присекин продолжает тему огромных масштабных операций Второй мировой войны: «Ясско-Кишиневская операция», «Лютежский плацдарм», «Военно-воздушный десант под Вязьмой в 1944 году», «Форсирование Днепра в районе Переяслав-Хмельницкого в 1943 году». Стилистически он повторяет мизансцены своих предыдущих диорам, умело комбинируя отдельные схватки противоборствующих сторон на фоне огромного разворачивающегося полотна, масштабного и эпического в своей мощи. Это, по сути дела, художественный батальный кинематограф, остановленный на мгновение рукой художника. По силе и достоверности изображаемых собы-

тий Н. Присекин приближается к традициям одного из старейших мастеров этого вида искусства П. Мальцева (традиционная «мальцевская манера» письма: слегка дымчатая фактура заднего плана, четкая характеристика основных групп сражающихся). Убедительное по колориту письмо и живописный валер – это результат скрупулезного изучения законов света и тени, реалистических традиций в пейзаже. Недаром в качестве основополагающих компонентов он видит в искусстве диорамы пейзаж. Натурные пейзажи являются тем стержнем, на который нанизывается повествование. Как правило, это длительное изучение натурального материала и поиск одной неповторимой точки, с которой разворачивается событие. Она всегда найдена точно и четко.

Величайшее событие Второй мировой войны – битва под Курском – это окончательный перелом в войне. Присекин положил в основу сюжета реальные события одного из 50 дней битвы, когда советские части разрушили боевые порядки танковых дивизий СС «Адольф Гитлер» и «Мертвая голова». Это реальное событие, запечатленное на холсте диорамы в точном соответствии с датой 12 июня 1943 года в 10 часов утра, произошло в одном километре от совхоза «Октябрьский» на высоте 252,2 метра. Холст диорамы как бы рассечен на отдельные эпизоды, причем взаимодействие этих элементов подводит нас к центру батальной сцены. Центром этой сцены является рукопашная схватка наших бойцов, где каждый предмет, позы и движение находятся в такой динамике, что кажется эффектом остановленного мгновения. «Колорит диорамы – пронизывающий накал степи, гигантский огненный котел на красно-рыжей, как раскаленный металл, земле», – отмечает автор диорамы.

Совершенно особое место в диорамном цикле занимает тема великой человеческой трагедии тружеников тыла. Именно поэтому диорама Е. Корнеева «Блокада Ленинграда» заслуживает того, чтобы выделить ее с точки зрения организации модельно-макетного плана и определения композиционных завязок. Художнику, наверно, впервые удалось создать уникальный образец произведения диорамного искусства, разместив архитектурные элементы города на переднем плане и введя их особым приемом совмещения макета прямо в смотровом зале. При этом модельно-макетный план не «выпирает», а, наоборот, органично сливается с просмотровым залом, моментально забирая зрителя и уводя его в обстановку суровой блокадной зимы. Если бы диорама была еще и озвучена (что достаточно сложно сделать при движении экскурсионных групп), то зритель мог бы услышать свист разрывающихся фугасок, шум воды, бьющей из брандспойтов, далекие залпы корабельной артиллерии стоящих на Неве кораблей. Основная ось диорамы попадает на угол зрения канала Грибоедова и Банковского мостика. Художник умышленно сдвинул планы и соединил пло-

щадку, с которой обозревается диорама, таким образом, что, по сути дела, двигаясь вдоль реального ограждения, мы воспринимаем всю сцену так, как будто реально находимся в самом городе. Здесь чувство сопричастности событию полное. Это очень близко по своему мастерству к приему Ж. Ланглуа, совместившего в диораме рубку корабля «Сципион» с реальной живописью. Прием в композиции не новый, но всегда эффектный с точки зрения подачи материала. Совершенно уникально сделан правый край диорамы, где, кажется буквально сейчас обрушится край стены здания от разрыва артиллерийского снаряда. Холодный колорит диорамы пронизывает ощущением тяжелейшего испытания, долгой блокадной зимы, столь скрупулезно описанным в произведениях С. Чуковского, А. Крона, О. Бергольц. В атмосфере события нас, прежде всего, поражает именно городской пейзаж, до боли знакомый любому ленинградцу: мертвые зияющие проемы окон, сполохи огня. Огромный уникальный город словно замер, застыл на мгновение, но жизнь и противостояние в нем продолжают, несмотря ни на что. Скупые свидетели этого – зенитки на застывшей поверхности канала, санитарная машина, в которую грузят раненых. Иллюзорность глубины достигнута тем, что в диораме очень четко высчитана перспектива, проработан каждый квадратный метр живописного полотна, поэтому у зрителя нет никаких сомнений в подлинности происходящего.

В диораме В. Дмитриевского «Форсирование Днепра» – продолжение темы переправы войск через водную преграду. Сюжет этой композиции можно обнаружить в Военно-историческом музее артиллерии саперных войск и войск связи в Санкт-Петербурге, где еще в послевоенные годы была сделана попытка отобразить это крупномасштабное событие. Для В. Дмитриевского, отдавшего 57 лет жизни творчеству, – это своеобразная веха на жизненном пути. Принимая участие в военных операциях в составе 3-го Белорусского фронта, художник не раз видел и наблюдал в реальности эти масштабные операции. Великолепно владея пейзажем, В. Дмитриевский выбрал для сюжета высокий отлогий берег Днепра, где прямо на зрителя идут атакующие батальоны. Осью диорамы является фигура раненого солдата, которая четко вырисовывается на фоне дыма. Живопись по фактуре гротесковая, рельефная. В целом диорама выполнена проще, чем первая послевоенная (см. главу 2). Все отдано живописи неба и от этого у зрителя вызывается чувство полной сопричастности событию. Вихревое движение дымов на заднем плане диорамы усиливает драматизм ситуации, сгущает структуру живописи неба, а пронизывающие в левой части диорамы лучи солнца создают своеобразный диссонанс событию – вечный поединок света и тьмы, добра и зла. Врагов не видно, они уже под атакующими, но всем ясно, какая это битва и каким неве-

роютным напряжением сил достигнута победа над врагом. Художник-лирик и великий пацифист В. Дмитриевский, всегда гармонично и тонко пишущий природу, и здесь нас уводит в философское размышление о жизни, о смерти, и предназначении человека на земле.

Завершает цикл диорама В. Сибирского «Штурм Берлина». Тема уничтожения и разграбления больших городов Европы в ходе Второй мировой войны нашла в диораме В. Сибирского лаконичное и законченное выражение. Характеристика события предельно ясна. Бытовая сцена в траншее: бегущий взвод слева, который сейчас войдет в это пекло и может никогда из него выйти. Великолепно выполненный модельно-макетный план уводит нас в тот далекий майский день 1945 года.

3.3. Преемственность традиций искусства диорам с художественной практикой современности

Наглядный метод показа того или иного исторического события уже значительно изменился. Увеличение объемов и размеров произведения вызвало к жизни и возникновение другого визуального ряда, довольно быстро забытого художниками. Это реалистическая картина мира в панорамно-диорамной живописи. Причем необходимо заметить, что основным элементом исторической реконструкции была и осталась историческая реалистическая живопись. Нам, людям XXI века, которые живут среди массы зрительных впечатлений и постоянно расширяющегося визуального ряда: тиражирования репродукций, книжных и журнальных иллюстраций, фотографий, плакатов, рекламы и Интернета, не говоря уже о кино и телевидении, – тяжело себе представить то огромное воздействие, которое оказывало панорамно-диорамное искусство на простых людей в XVIII–XIX веке. Речь, конечно же, идет о чудесном феномене, ибо первые панорамы поражали своей масштабностью, топографической точностью изображения, умением передавать явления действительности с предельной зрительной достоверностью. С точки зрения современности, это было, пожалуй, первое крупное проявление искусства «масс-медиа». Но с точки зрения своей природы, панорамно-диорамное искусство имеет большую силу общественного воздействия. И в этом отношении живописную диораму и панораму можно причислить к монументальным искусствам.

На протяжении всего периода двадцатого столетия происходили события, когда произведения батальной живописи и батального искусства вообще безвозвратно гибли, и весь парадокс заключался именно в том, что жанр, отображающий войну, сам и погибал от войны – этого извечного проклятия человечества. Другой причиной ис-

чезновения подобных произведений были обветшание живописного слоя, пожары и перевозка полотен и макетного оборудования из одного города в другой. Современная практика музейно-выставочного оформления потребовала от экспозиционеров еще более серьезного отношения к моделированию материальной среды, изменились технологии, а также на смену холстам и краскам пришли новые художественные материалы. В классическом понимании изменился даже сам термин «диорама». Выход в свет огромного количества буклетов по миниатюрным диорамам и сотен методических рекомендаций по их организации породил огромный спрос на рынке визуальных средств. Теперь уже диорамами называют все, что находится за плоскостью наблюдения. То есть классические *dià* – смотрю, *hogama* – через что-то (куда-то, во что-то) приняли массовый характер. В Англии в выставках и музеях это, прежде всего, методика диорамного показа вообще – это все, что стоит за витриной и имеет макет какого-либо пейзажа: городского или сельского, или ландшафтного. Что же касается основного спектра исследования – военно-исторического музея, то там практикуют широкое применение диорамных способов изображения, то есть совмещение заднего плана и бутафории.

В США экспозиционеры пошли еще дальше. Их способ увенчался применением диорамного макета и манекенов, которые живут в среде почти так же, как и живые люди. Они немного шевелятся, поворачивают головы и изображают небольшое действие. Это, безусловно, говорит в пользу метода диорамного показа на фоне реального пейзажа, но слишком эксцентрично по своей сути.

Но настоящая школа диорам, имеющая традиции русского реалистического искусства в классическом или даже, можно сказать, академическом понимании этого слова, все-таки сложилась в России. Сегодня художественный руководитель Студии военных художников им. М. Грекова Сергей Присекин не только отстаивает метод реализма от различных нападков других течений в искусстве, но и сам стремится вывести свое живописное мастерство на новый уровень.

Сегодня, когда в искусствоведческой критике идет процесс пересмотра теоретической концепции реализма, нельзя согласиться с мнением некоторых известных теоретиков, таких, как В. Власов. В частности, он пишет: «Нельзя выразить на полотне только то, что является слепком жизни. Много мешает этому. Такого искусства нет и не могло быть нигде, кроме России. Обмирщение искусства в духовном плане, декоративизм, стремление к пышности и богатству традиционно вылилось в Рококо, а затем в Барокко и всегда отождествлялось с резким упадком внутренней культуры», – пишет В. Власов «Стили в искусстве» [21. с. 492.].

Если у европейца чувство формы воспитывалось веками, что

было потребностью к организации и порядку, то у русского человека все связано с широтой природы, стремлением жить с размахом, широко, в полную силу. Соответственно, все это выразилось в панорамно-диорамной живописи. Если в качестве примера все-таки привести именно строительство мемориала на Поклонной горе и сравнить с последними достижениями музейной практики в Англии и США, то можно с уверенностью утверждать, что произошло резкое размежевание по принципиальным вопросам только с точки зрения духовности предмета изображения. Что же касается выявления самой батальной темы, то главным критерием является драматичность самого изобразительного искусства. Это постоянная драма, постоянный конфликт, который и инициирует искусство диорамы.

То есть, иными словами, уже с середины XIX века и по сегодняшний день наиболее распространенной и популярной в панорамно-диорамном искусстве становится батальная тема: «Она утвердилась настолько, что в настоящее время кое-кто считает, что батальный жанр присущ панорамно-диорамному искусству, хотя, фактически, его тематика гораздо шире», – пишет в своей монографии С. Аргасцева [3]. Но перечень вопросов был бы неполным, если бы мы не остановились еще на одном любопытном факте. Диораме всегда был родственен кинематограф, что неоднократно указывалось в исследовании. Зрительный зал – это смотровая площадка диорамы, даже природа происхождения родственна, как и визуализация восприятия. Тот же зал релаксации и адаптации зрителя, что предшествует кинопоказу, тот же метод затененного узкого прохода и погружение в событие. Эксперименты с этим видом искусства в области массовозрелищных видов искусства продвинули жанр диорамы вглубь и создали свой феномен. Это симбиоз макета и вертикальной плоскости с перспективным изображением. Улучшение обзора диорам – еще один этап технического оснащения, который претерпел некоторые изменения. Сегодня становится ясно, что даже взгляд из небольшого замкнутого пространства через пролом в стене или окно будет означать методику диорамного показа. Поэтому при обустройстве музеев все настойчивее звучит тема расширения пространства средствами живописи и светодинамическими установками. Видимо, изменение нашего представления о характере визуального восприятия связано с эксцентричностью самой человеческой природы. Стремление поместить себя в центр связано с эпоцентризмом мышления человека, следовательно, сколько будет жить человечество, метод диорамного изображения будет постоянно совершенствоваться и изменяться. Тот факт, что в Лондоне создано крупнейшее в мире общество панорам и диорам во главе с лордом Монтегю Бюле и главным хранителем печатных изданий и карт библиотеки Гильд Холл Ральфом Хайдом свидетельствует о не-

ослабевающим интересе к этому виду искусства.

В 1990 году там была проведена выставка, приуроченная к 200-летию первой панорамы, на которой были представлены впервые материалы научного труда С. Аргасцевой «Художественная панорама как вид искусства». Веление времени – продолжить и приумножить эти исследования в Беларуси – в крае, наполненном военными и революционными событиями, что, в свою очередь, позволит по-иному взглянуть на весь исторический процесс и перейти к мирному созиданию. Немаловажным фактором изучения новых форм аудиовизуальных видов искусства в конце XX века является поиск гармонии, напрямую связанной со свободой творца, его волеизъявлением. Реалистическое начало в панорамно-диорамном искусстве укрепилось только благодаря исключительному демократизму всех форм художественного выражения и доступностью понимания его образного языка широкими слоями общества. Диорамное искусство – своеобразная дань таким сложным явлениям в искусстве, как реализм, натурализм, романтизм, но это лишь идеальное отображение для каждой конкретной исторической ситуации, соотношения исторического содержания и конкретной формы, гармония художественного воображения и реальности. Диорамное искусство в своем развитии прошло все стадии художественного творчества, которое претерпело развитие мышления как такового. Не изменился сам метод выражения идеи, хотя есть примеры другого воздействия на зрителя образно-ассоциативными средствами живописи. Пример, – панорама Вернера Тюбке «Ранняя буржуазная революция в Германии» в Баден Франкенхаузене. Ясно одно, что в панорамно-диорамном искусстве заложены несколько составляющих компонентов: с одной стороны, изменение размеров произведения, с другой – технология и драматургия показа. Важно одно: искусство по своей сути не изменяет своей природы, становясь важнейшим инструментом формирования духовности человека. В качестве определенного заключения третьей главы достаточно привести факты из музейно-выставочной практики белорусских художников, где идет постоянный поиск новых форм организации предметно-пространственной среды. Недостаток опыта в плане создания диорам художники компенсировали другими методами художественной организации пространства интерьера, например, выгородки или своеобразные ниши с живописным задним планом, которые сегодня нельзя назвать диорамами в классическом понимании этого термина. Слишком выпукло и «муляжно» показаны манекены на фоне живописного заднего плана. Отсутствие больших узловых батальных сцен сформировало среду малых батальных диорам в Могилевском областном краеведческом музее, расположив в торце зала батальную сцену в диораме «Буйническое поле». Санкт-петербургские художники не ре-

шили главную задачу экспозиции – создание атмосферы военного времени. Отсутствует сетка-вуаль между рампой и зрителем, крайне плохо выполнен макет танка на переднем плане диорамы.

В Беларуси действует множество экспозиций военно-исторического профиля, а также уголков боевой славы частей и соединений, принимавших участие в минувшей войне. Например, в Белорусском государственном музее истории Великой Отечественной войны (г. Минск) разделение на залы, тем не менее, не создает целой и органичной картины происходивших реальных событий. Поэтому в музее была реконструирована часть макет-диорам миниатюрного характера при реконструкции в 1995 году. В целом ее визуальное восприятие улучшилось. Но в настоящее время остро стоит вопрос о реконструкции диорамы «Малый Тростенец», созданной в 1960-е годы, когда еще не были изучены формообразующие факторы организации модельно-макетного плана. К созданию диорамы подошли с точки зрения театрально-декорационного оформления. Задний план представляет собой плоскую картину, а боковые элементы – театральные кулисы, или «зеркало сцены» в терминологии художников-сценографов, – это вуаль, отделяющая зрителя от модельно-макетного плана и живописи. Все вышеперечисленные элементы выявляют крайне негативную сторону создания таких больших и сложных музейных объектов. Здесь видны просчеты экспозиционеров и неудачное художественное решение. В ближайшие годы будут подготовлены рекомендации по реконструкции диорам в Белорусском государственном музее истории Великой Отечественной войны, чтобы улучшить структуру функциональной организации музея как единого целого.

Художественно-пластическое решение всех исследуемых объектов – это преодоление средствами живописи, макетно-декорационными приемами бутафорского театрализованного эффекта, что сильно дискредитировало диораму в 1960-е начале 1970-х гг., когда еще до конца не была освоена практика живописно-оформительских работ. Модельно-макетный план – это не условная реальность, а в 1/7 раза уменьшенная копия реальных предметов. Остальное выявляет живопись. В целом модельно-макетный план – результат кропотливой работы художника-экспозиционера в союзе с авторами живописного полотна. В конечном итоге, это творчество представителей одной узко-профессиональной группы, где постоянно идут экспериментальные работы по улучшению качества оформления. В целом еще не до конца раскрыты приемы художественной организации модельно-макетного плана.

Эволюция батальной живописи в СССР в 1930–1990 гг. прошла ряд этапов. Это связано главным образом с историей развития самого государства и стремлением политических руководителей того време-

ни как-то стимулировать развитие жанра в целом. Первый этап (1920–1930) годы связан с традициями станкового искусства и расширением интереса к военной теме таких художников, как А. Самокиш, П. Соколов-Скаля, А. Герасимов, Г. Савицкий, В. Яковлев, А. Моравов, П. Котов, М. Авилов и другие. Раскрытие батальной темы в предреволюционные годы можно увидеть у таких художников, как А. Самокиш, А. Шарлемань, А. Попов, Б. Виллевалде. Закрепилось общественное мнение о великой роли батального искусства в выработке новой идеологии общества, любви к Отечеству, защите его интересов, патриотизму. Тем не менее, искусство батальной диорамы по ряду причин не смогло сразу же после войны завоевать прочные позиции в русском искусстве XX века. Это причины экономического характера, разруха послевоенных лет. Тем не менее, уже первой профессиональной работой был проложен путь в становлении данного вида искусства в СССР. Речь идет о диораме «Штурм Сапун-Горы» в Севастополе. С этой работы можно начать отсчет второго этапа в развитии батальной диорамы в СССР, который совпадает с периодом становления советского монументально-декоративного искусства и датируется 1945–1980 годами. В этот период у истоков формирования диорамы стояли такие организаторы, как Х. Ушенин, художники П. Корецкий, П. Жигимонт, П. Мальцев, которые являются выдающимися мастерами исторической живописи. Непрерывно идет процесс освоения военной темы, и уже в 1942 году была написана лучшая станковая картина военной поры художника А. Дейнеки «Оборона Севастополя», повествующая о периоде обороны Севастополя. Работа была написана по свежим впечатлениям и является шедевром станкового искусства. Художник А. Бубнов в период 1943–1947 гг. пишет лучшее батальное полотно на тему русской истории – «Утро Куликовской битвы». Сразу же после войны была написана картина выдающегося мастера батального искусства П. Кривоногова «На Курской дуге» (1949), затем очень динамичная по своему сюжету картина «Защитники Брестской крепости» (1951). В белорусском изобразительном искусстве к этой теме обратился Е. Зайцев, написавший свою версию легендарной эпопеи о защитниках Брестской крепости. Была сделана и попытка выполнить диораму с таким же сюжетом. Но введение на передний план муляжей и стреляющего из станкового пулемета красноармейца, выполненного из гипса и одетого в форму, полностью дискредитировало в глазах общественности и массового зрителя веру в достоверность изображения. Видимо, не до конца были изучены белорусскими художниками законы формообразования диорамного искусства, что привело творцов к значительным просчетам при создании экспозиции в музее истории Великой Отечественной войны в г. Минске. Речь идет о диораме «Минский котел», посвященной боям на подступах к Минску в хо-

де военной операции «Багратион» в 1944 году. Выбор места для экспонирования диорамы был очень неудачным. К недостаткам можно отнести полное игнорирование методики списания живописи и модельно-макетного плана и другие важные элементы организации предметно-пространственной среды музейной экспозиции, о чем указывалось во второй главе.

В период 1980–1995 гг. уже окончательно сформировались приемы организации предметно-пространственной среды, сложилась научная теория в трудах профессоров В. Ревякина и А. Олене, например в «Рекомендациях по проектированию музеев» [137–138]. Следовательно, можно вести речь о последнем этапе формирования искусства батальной диорамы в СССР, который сформировал современное научное представление о роли и значении диорам в военно-историческом музее последней четверти XX века. Связь с мировой практикой создания военно-исторических музеев выявила следующие приоритеты, которые сложились в СНГ между 1991 и 2005 гг. Это – практика создания больших масштабных живописных полотен, создание архитектурных сооружений для экспонирования диорам, которые освоены пока только в СНГ в рамках архитектурно-художественного решения музейно-выставочных экспозиций. Будущее, безусловно, будет связано с расширением визуального ряда этих экспозиций. Появятся голографические проекты. Но можно с уверенностью сказать, что живописные традиции батальной диорамы являются фундаментальным вкладом русских художников в мировое искусство XX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В конце XIX – начале XX века в России были созданы предпосылки к возникновению самобытной школы батальной панорамно-диорамной живописи, у истоков которой стоял Ф. Рубо. Выбор новой формы изображения диорамы, связанной с творчеством М. Грекова, был закономерным этапом развития военно-исторической живописи и станкового искусства в 20–30-е годы XX века в СССР. Это было обусловлено рядом социокультурных условий: формированием нового типа общественных музеев, желанием сохранить для потомков историко-революционное наследие и другими. Возникает новая методика реконструкции исторического события через диорамный показ – более лаконичный, доступный для понимания масс метод изображения. Основной тенденцией развития диорамного искусства является изменение сюжетно-тематической композиции самого произведения. Вторым фактором, влияющим на выделение диорамы из состава всей экспозиции, являются исключительная иллюзорность изображения и глубина раскрытия сюжета. Если в послевоенных диорамах можно видеть только первые попытки совмещения модельно-макетного плана с живописью, то уже в 1950–1960-е годы это направление становится доминирующим. В дальнейшем происходит смещение в область различных экспериментов и с макетом, и с живописью, а также со светодинамическими установками, результатом чего стало возникновение нового вида искусства – батальной диорамы, для которого необходим новый подход в архитектурном обрамлении. Складывается особый тип военно-исторического музея – МУЗЕЙ-ДИОРАМА, экспонирующий только живописное полотно с детально проработанным живописно расписанным макетом (бутафорией), воссоздающим событие с иллюзорной точностью. Формирование крупного военно-исторического музея прошло несколько этапов. Первый этап, наиболее ранний, относится к периоду 1920–1930-х годов и характеризуется тематическим методом организации музейно-выставочной экспозиции. К нему относятся ранние работы М. Грекова. Второй этап (1945–1980 гг.) – период становления диорамного искусства и признания его неотъемлемым элементом современного музея военной истории. Творчество П. Жигимонта, М. Самсонова, А. Интезарова, Н. Бута, Н. Овечкина дало мощный импульс развитию героико-патриотического искусства, привнес в него больше духовности, широты взгляда на военную тему, глубокой философичности. Диорамные произведения этого периода, многие из которых являются гордостью городов и национальным достоянием России, знаменуют окончательное признание их в мировом искусстве. Этот период характеризуется тематическим методом и ранними формами ансамблевого ме-

тогда построения экспозиции военно-исторических музеев, поиском новой формы экспонирования диорамной живописи и образно-пластического языка, результатом чего стало появление в середине 1970-х годов музея-диорамы (Н. Бут, О. Севастьянов, В. Щербаков, М. Сычев). Третий этап – 1980 – середина 1990-х годов. Музей становится центром и средоточием экспериментов в области визуальных искусств. Следствием этих экспериментов стало создание музея, экспонирующего цикл диорам, объединенных общей темой. Это метод ансамблевого построения экспозиции (Центральный музей Великой Отечественной войны на Поклонной горе в Москве). Основным компонентом диорамного показа является оптическая иллюзия. Поиск точки обзора – важнейшая задача, стоящая перед художником. Именно поэтому диорама – не картина в общепринятом понимании слова, а сильно вытянутый по горизонтали холст, который требуется согнуть по дуге, что в некоторых случаях приближает диораму к панораме и составляет 230 градусов (диорама «Курская битва», художник Н.Я. Бут). Художественная реконструкция исторического события включает в себя использование визуальных эффектов, перспективы, композиции нескольких точек разновременных и пространственных событий в единое целое (художник Н. Присекин, диорама «Форсирование Днепра в районе Переяслава-Хмельницкого в 1943 году», 1974 год; диорама «Битва за Киев, 1943 год. Лютежский плацдарм», 1976 г.). Эпичность события при этом не умаляет роли рядового участника сражения. Образ простого русского солдата в искусстве батальной диорамы становится доминирующим («Штурм Сапун-горы в 1944 году» П. Малышева, г. Севастополь – в одноименном военном историческом музее). Массовый зритель в искусстве батальной диорамы находит новую форму визуального восприятия благодаря длительному периоду рассматривания этой масштабной живописной картины. Здесь нет условности, присущей миниатюрным и макетным диорамам. Вторая половина XX века характеризуется поиском более органичного подхода к вопросам военно-исторической реконструкции. Музей как сложный социокультурный институт стоит в центре самых различных экспериментов с организацией как внутреннего, так и внешнего пространства. Выявление всех сторон данных экспериментов дает право говорить, что большинство архитекторов и художников идет путем обновления художественно-стилистических приемов через более образную эмоциональную форму показа. Масштабные картины сражений в диораме находятся в сильно сконцентрированном виде. Они представляют собой совмещение нескольких точек зрения в одной композиции. Достижение эффекта присутствия происходит именно под влиянием этих факторов. Логика мышления художника, показывающего огромный величественный пейзаж, захватывает зрителя и за-

ставляет сопереживать событие во всей его широте и мощи. В этом заключается коренное отличие искусства батальной диорамы от других смежных с ним элементов музейно-выставочного оформления. Все это в целом направлено на достижение «эффекта присутствия» зрителя, постепенного подхода к рампе и «включения в образ произведения». Для зрителя это сильнейшее эмоциональное воздействие, поэтому так важны аспекты подготовки к просмотру в зале адаптации, релаксации образно-эмоциональной сферы, вводу и выводу зрителя со смотровой площадки. На рубеже 1990-х годов в окончательном виде сформировалась структура предметно-пространственной среды батальных диорам. Это огромный холст, где доминирует глубокий задний план с масштабным показом военного события. Не всегда битва или сражение является основой сюжета диорам. Это скорее обобщенная характеристика военного быта отдельных героев (Диорама «Сталинградская битва. Соединение фронтов», М. Самсонов, г. Москва; мемориал Победы, Поклонная гора). Перетекание модельно-макетного плана в живописное полотно исключительно органично вписывается в композицию произведения благодаря умелому выбору точки обзора события (художник Н. Присекин в диораме «Курская битва»; мемориал Победы, Поклонная гора, г. Москва). Роль диорамного зала и зала адаптации доведена до совершенства благодаря умелому применению перспективы и совмещению двух-трех точек в одном композиционном ракурсе и решении (художник Е. Корнеев в диораме «Блокада Ленинграда»; мемориал Победы Поклонная гора, г. Москва). Здесь объединяются художественные средства живописи, театральной бутафории, светотехники и архитектуры. Необходимо обратить внимание на подготовительный этап: выполнение живописи на криволинейной трехмерной поверхности, создание объемного предметного плана, незаметного перехода от него к живописному полотну. Изменяется и структура архитектурной организации внешнего вида самого здания (Н. Бут – музей-диорама «Курская битва», г. Белгород). Внешне она напоминает усеченную ротонду и сильно выгнутый по дуге архитектурный объем. Все это продиктовано условиями внутреннего порядка и методикой экспонирования диорамы и в целом направлено только на достижение «эффекта присутствия» зрителя и постепенного подхода к рампе и «включения» в образ произведения. Таким образом, историко-документальная диорама чаще всего является частью музея или мемориала, органически входит в ансамбль памятника, увековечивающего важное событие в жизни народа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Актуальные проблемы охраны памятников истории культуры / Обзорная информация. – М.: Информкультура, 1976. – С. 55.
2. Алексеев, С.С. О колорите / С.С. Алексеев. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 113 с.
3. Анфилатов, В.Е. Живописные произведения первой половины XIX века в собрании Бородинского музея-заповедника. Новые поступления / Бородино и наполеоновские войны: м-лы научной конференции к 190-летию Бородинского сражения. – М., 2003. – С. 89–92.
4. Аргасцева, С.А. Художественная панорама как вид искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения 17.00.04 / С.А. Аргасцева; НИИ теор. и истории изобразит. иск. Росс. акад. худож. – М., 1992. – 18 с.
5. Андрущенко Н.П. Битва за Днепр. Диорама в г. Днепропетровске / Н.П. Андрущенко // Строительство и архитектура. – 1978. – № 4. – С. 7–11.
6. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Роберт Арнхейм: пер. с англ. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
7. Афсажиев, М.Н. Экспериментальное исследование эстетического восприятия / М.Н. Афсажиев // Искусство. – 1971. – № 4. – С. 69–71.
8. Баркова, Н. Диорама «Преображенная Сибирь» художника Е. Дешалыта / Н. Баркова // Искусство. – 1965. – № 5. – С. 54–55.
9. Барышников, А.П. Перспектива / А.П. Барышников. – М.: Искусство, 1955. – 198 с.
10. Битва за Киев. Лютежский плацдарм, 1943 г. Фотопутеводитель // Фото В.А. Моруженко; авт. вступит. ст. И.П. Винован, А.Н. Обозный. – Киев: Мистецтво, 1982. – 16 с.
11. Битва за Днепр в районе Войсковое-Вовнии. Диорама в Днепропетровске // автор текста Б.В. Логинов, А. Прокудо. – 2-е изд. перераб. и доп. – Днепропетровск: Проминь, 1977. – 15 с.
12. Богуславский, В.Г. Диорама «Полтавская битва» / В.Г. Богуславский. Советский художник. – 1959. – № 3. – С. 14.
13. Боевое содружество советского и польского народов: сб. ст. / редкол.: П.А. Жилина. – М.: Мысль, 1973. – 277 с.
14. Боровкова, С. Панорама «Бородинская битва» / С. Боровкова / под ред. канд. истор. наук Л.С. Сокольского. – М.: Московский рабочий, 1964. – 98 с.
15. Бородино, 1812 / Б.С. Абалихин, Л.П. Богданов, В.П. Бугнева и др.; отв. ред. П.А. Жилин. – М.: Мысль, 1987. – 383 с.
16. Бродский, В. Михаил Авилов / В. Бродский. – М.: Советский художник, 1956. – 60 с.

17. Брокгауз, Ф.А. Эфрон, И.А. Энциклопедический словарь. – Санкт-Петербург, 1883. – Т. 44. – С. 702.
18. Бродский, И.И. Статьи, письма, документы / И.И. Бродский. – М., 1975. – 90 с.
19. Бучкин, П.Д. О том, что в памяти / П.Д. Бучкин // Записи художника. – Л., 1962. – 103 с.
20. Вербицкий, А. В бою под Ленино / А. Вербицкий // Военно-исторический журнал. – 1973. – № 10. – С. 5.
21. Власов, В.Г. Стили в искусстве: Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура: в 2. т. / В.Г. Власов. – Т. 1: Словарь. – СПб.: Лита, 1999. – 672.
22. Волков, Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1964. – 320 с.
23. Волков, Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
24. Волков, Н.Н. Восприятие картины / Н.Н. Волков. – 2-е изд., перераб. и доп.; под ред. И.П. Глинской. – М.: Просвещение, 1976. – 32 с.
25. Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи: путеводитель. – 5-е изд., перераб. и доп. // под ред. полк-ка А.А. Бумагина. – Л., 1986. – 215 с.
26. Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи: путеводитель. – Л., 1999. – 30 с.
27. Восприятие. Механизмы и модели / под ред. Н.Ю. Алексеенко. – М.: Мир, 1974. – 367 с.
28. Востоков, Е.И. Грековцы / Е.И. Востоков. – М.: Воениздат, 1979. – 126 с.
29. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 1968. – 203 с.
30. Выставка произведений военных художников Ордена Красной Звезды Студии им. М.Б. Грекова. Творческий отчет за 40 лет. В боевом строю. – М., 1974. – 55 с.
31. Выставка произведений военных художников Орденов Трудового Красного Знамени и Красной звезды Студии им. М.Б. Грекова. 50 лет в боевом строю. – М.: Советский художник, 1985. – 90 с.
32. Габриэль, Г. Что нового у ленинградских художников экспозиции / Г. Габриэль // Декоративное искусство СССР. – 1985. – № 9. – С. 13–16.
33. Ганзен, В.А. Восприятие целостных объектов / В.А. Ганзен. – Л., 1974. – 136 с.
34. Героям Днепра: фоторассказ о диораме-музее «Штурм Днепра в районе Переяслава-Хмельницкого и создание Букринского плацдарма в г. Переяславле-Хмельницком на Киевщине» // автор вступ. текста М.М. Малюк. – Киев: Мистецтво, 1980. – 16 с.

35. Гнедовский, М.Б. Проектирование экспозиций: Алфавит профессии / М.Б. Гнедовский // Советский музей. – 1988. – № 1. – С. 32–39.
36. Гомельский областной краеведческий музей: путеводитель / сост. М.З. Агеев, И.А. Кореневская, Л.Л. Цибульская, Л.Е. Родионова. – Мн.: Полымя, 1979. – 95 с.
37. Голубцова, Т.В. Музеи исторического профиля – важные центры истории и пропаганды исторических знаний / Т.В. Голубцова // Музейное дело в СССР: сб. науч. тр. – М.: Труды ЦМР СССР, 1980. – С. 1–22.
38. Горбунов, А.В. Главный критерий – мемориальность. Мемориально-экспозиционные комплексы как структурные элементы изучения сохранения и развития Бородинского поля / И.В. Горбунов // Мир музея. – № 5 (170). – 1990 г. – С. 11–17.
39. Горбунов, И.В. «З малага – ды вялікая любоў» / И.В. Горбунов. // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 8. – С. 41–43.
40. Горбунов, И.В. Школьный музей: метод. рекомендации / И.В. Горбунов. – Витебск, 1989. – 27 с.
41. Горбунов, И.В. Пленэр: метод. рекомендации / И.В. Горбунов. – Витебск, 1995 г. – 27 с.
42. Горбунов, И.В. Диорамное искусство / И.В. Горбунов // материалы научной сессии преподавателей и научных сотрудников университета / Витебский гос. университет. – Витебск, 1997. – С. 10.
43. Горбунов, И.В. Моделирование из пластических материалов: метод. рекомендации / И.В. Горбунов // Витебский гос. университет. – Витебск, 1997. – 27 с.
44. Горбунов, И.В. Искусство батальной диорамы и его воздействие на формирование личности художника-педагога / И.В. Горбунов // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2000. – № 2 (16). – С. 58–61.
45. Горбунов, И.В. Поиск новых путей эстетического развития личности. Мир искусства и дети / И.В. Горбунов // материалы II Международной научно-практической конференции. 15–16 мая 2001 г. – Витебск, 2001. – С. 59–60.
46. Горбунов, И.В. Пасляваенны этап развіцця дыярамнага мастацтва / І.В. Гарбуноў // Весці Нацыянальнай акад. навук Беларусі. – 2001. – № 3. – С. 108–113.
47. Горбунов, И.В. Синтез двух искусств / И.В. Горбунов // Альманах / Запіскі Беларускай акадэміі мастацтваў. – 2002. – № 2. – С. 110–112.
48. Горбунов, И.В. Жанр батальной диорамы. Послевоенный период развития советского изобразительного искусства / И.В. Горбунов // Сб. научн. тр. / Вопросы истории, теории и методики преподавания изобразительного искусства. – М.: МГПУ. – 2005. – Вып. 6. – С. 145–147.

49. Государственный исторический музей УССР: фотопутеводитель // Фото В.П. Хмары, автор-составитель Л.Н. Романюк. – Киев: Мистецтво, 1988. – 222 с.
50. Грегори, Р.Л. Глаз и мозг / Р.Л. Грегори // Психология зрительно-го восприятия. – М.: Прогресс, 1970. – 269 с.
51. Грекова, Т.Т. Певец подвига Грекова / Т.Т. Грекова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Воениздат, 1973. – 127 с.
52. Гремиславский, И.Я. Техника театрально-декорационной живописи / И.Я. Гремиславский. – М.: Искусство, 1952. – 150 с.
53. Гречанник, С.Н. Некоторые принципы пространственной организации музейной экспозиции / С.Н. Гречанников // Художественные музеи и эстетическое воспитание трудящихся: тр. / НИИ культуры. – М., 1974. – 60 с.
54. Гусев, Н.М., Макаревич В.Г. Советская архитектура / Н.М Гусев, В.Г. Макаревич. – М., 1973. – 248 с.
55. Гусев, Н.М. Естественное освещение зданий / Н.М. Гусев. – М., 1971. – 171 с.
56. Гущинская, А.А. Пропаганда идей социалистического интернационализма, братской дружбы и взаимопомощи народов СССР в экспозиции Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны / А.А Гущинская, М.А. Беспалая. – Мн., 1974. – 32 с.
57. Дерибере, М. Цвет в деятельности человека / М. Дерибере. – М., 1964. – 189 с.
58. Диорама «Штурм Сапун-Горы 7 мая 1944 года» // фото В.А. Моруженко; авт. вступит. ст. М.П. Авраменко. – Киев: Мистецтво, 1985. – 7 с.
59. Днепропетровский исторический музей им. Д.И. Яворницкого: путеводитель. – Днепропетровск: Проминь, 1971. – 119 с.
60. Дробов, Л.Н. Живопись Белорусии XIX – начала XX в. / Л.Н. Дробов; под ред. А.И. Мальдиса. – Мн.: Вышэйшая школа, 1974. – 336 с.
61. Евгенийев, С.В. Дагер, Ньепс, Тальбот. Популярный очерк об изобретателях фотографии. Документы по истории изобретения фотографии. Переписка Ж.Н. Ньепса и Л. Дагера / С.В. Евгенийев. – М., 1949. – С. 38.
62. Жеребов, Д.К. Семь январских дней. Прорыв блокады Ленинграда. 12–18 января 1943 года / Д.К. Жеребов, И.И. Соломахин. – Л.: Лениздат, 1987. – 80 с.
63. Жуков, Ю.Н. Сохраненные революцией. Охрана памятников истории и культуры в Москве / Ю.Н. Жуков. – М., 1985. – 208 с.
64. Завадская, Е.В. Василий Васильевич Верещагин / Е.В. Завадская. – М.: Искусство, 1986. – 110 с.

65. Заев, А. Поле русской славы / А. Заев // Советский музей. – 1985. – № 2(82). – С. 64–67.
66. Замошкин, А.И. Эстетика музейной экспозиции / А.И. Замошкин // Художник. – 1963. – № 7. – С. 30.
67. Зименко, В.М. Панорамы Родины. Страницы летописи борьбы и созидания: Альбом / В.М. Зименко. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 173 с.
68. Зотов, Б.М. Повесть о Митрофане Грекове / Б.М. Зотов. – М.: Воениздат, 1982. – 206 с.
69. Искусство народов СССР: 1917–1970-е годы: произведения сов. художников: живопись, скульптура, графика: / сост. и авт. вступит. ст. О.И. Сопоцинский. – Л.: Аврора, 1977. – 503 с.
70. Искусство современной экспозиции. Выставки. Музеи: сб. науч. тр. / под ред. В.П. Толстого и Н.В. Воронова. – М.: НИИ культуры АХ СССР, 1966. – 155 с.
71. Из опыта работы по экспозиции музеев Ленинграда и Ленинградской области. История советского общества. – М.: Тр. ЦМР СССР, 1981. – 155 с.
72. Искусство ансамбля. Художественный предмет – интерьер, архитектура, среда / сост. и науч. ред. М.А. Некрасова. – М.: Изобразит. искусство, 1988. – 464 с.
73. История российской армии и флота в живописи. – М.: АО «Московские учебники», 1999. – 80 с.
74. Кабанов, О. Образы прошедшего сезона / О. Кабанов, А. Тарханов // Декоративное искусство СССР. – 1987. – № 3. – С. 29.
75. Каменев, С. Новая диорама Е. Данилевского «Взятие Пугачевым крепости Оса» / С. Каменев // Молодая гвардия. – 1987. – № 8. – С. 150–159.
76. Капланова, С. От замысла и натуры к законченному произведению. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 216 с.
77. Караханян, С.М. Великая Отечественная война Советского Союза в новой экспозиции Центрального музея Революции СССР. Некоторые вопросы научного проектирования темы / С.М. Караханян. – М.: Тр. ЦМР СССР, 1981. – С. 70–75.
78. Карцева, Т.Б. Психологические аспекты совершенствования экспозиции по истории советского общества / Т.Б. Карцева, М.Ю. Коваль. – М.: Тр. ЦМР СССР, 1981. – С. 90–98.
79. Каспаринская, С.А. Мемориальные музеи исторического профиля / С.А. Каспаринская. – М.: Тр. НИИ культуры, 1973. – Т. 12. – С. 30–87.
80. Каспаринская, С.А. Вопросы совершенствования экспозиций отделов досоветской истории исторических и краеведческих музеев / С.А. Каспаринская. – М.: Тр. НИИ культуры, 1981. – Т. 10. – С. 5–49.

81. Кауфман, Р. О батальной живописи в годы Великой Отечественной войны / Р. Кауфман // Творчество. – 1947. – № 1. – С. 21.
82. Киселёв, В.В. Закономерности архитектурного формирования и развитие во времени историко-революционных и военно-исторических музеев: Дис. ...канд. арх.: 19.01.04 / В.В. Киселёв. МАРХИ. – М., 1980. – 210 с.
83. Киселев, В.В. Средства объемно-пространственной организации экспозиции музеев / В.В. Киселев // Материалы ХХІХ научной конференции. – М.: МАРХИ, 1973. – С. 106.
84. Клавдиев, С.М. Русские панорамы. Оборона Севастополя, Бородинская битва / С.М. Клавдиев. – М.: Советская Россия, 1972. – 136 с.
85. Кликс, Р.Р. Художественное проектирование экспозиций / Р.Р. Кликс. – М.: Высш. школа, 1978. – 368 с.
86. Кнорринг, Г.М. Осветительные установки / Г.М. Кнорринг. – Л.: Энергоиздат, 1981. – 284 с.
87. Кнорринг, Г.М. Искусственное освещение музеев / Г.М. Кнорринг. – М.: Тр. НИИ музеев охраны памятников, 1969. – 149 с.
88. Ковалев, Ф.В. Золотое сечение в живописи / Ф.В. Ковалев. – Киев: Выш. школа, 1983. – 143 с.
89. Коротков, В.И. Из опыта художественного проектирования экспозиций / В.И. Коротков, В.Л. Ривин // Музейное дело в СССР. Массовая идейно-воспитательная работа на современном этапе. – М.: Труды ЦМР СССР, 1979. – С. 75–86.
90. Кравков, С.В. Глаз и его работа / С.В. Кравков. – М.–Л.: Изд. АН СССР, 1950. – 531 с.
91. Краткий словарь музейных терминов: проект / НИИ культуры. – 1974. – 250 с.
92. Крейн, А.З. Жизнь музея / А.З. Крейн. – М., 1979. – 252 с.
93. Крейн, А.З. Рождение музея / А.З. Крейн. – М., 1962. – 208 с.
94. Кроллау, Е.К. Температурно-влажностный и световой режим музеев / Е.К. Кроллау. – М.: Советская Россия, 1971. – 112 с.
95. Кроллау, Е.К. Световой режим в музеях / Е. Кроллау // Сообщение ВЦНИЛКР. – Л. – 1969. – № 24–25. – С. 159–171.
96. Круглый, И.А. Прорыв обороны немецко-фашистских войск в районе деревни Вяжи. Диорама «Орловская битва». Художники Л. и А. Курнаковы / И.А. Круглый. – М.: Художник РСФСР, 1964. – 25 с.
97. Кузин, В.С. Психология. – 2-е изд., перераб. и доп. / В.С. Кузин. – М.: Высшая школа, 1982. – 255 с.
98. Кучеренко, Г.А. Эстафета традиций / Г.А. Кучеренко. – М.: Воениздат, 1975. – 210 с.
99. Лапунова, Ф.Н. Митрофан Борисович Греков / Ф.Н. Лапунова. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 248 с.

100. Лебедева, А.К. Русская историческая живопись до октября 1917 года / А.К. Лебедева. – М.: Изобразительное искусство, 1962. – 155 с.
101. Левандовский, С.Н. Митрофан Борисович Греков (1882–1934) / С.Н. Левандовский. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – 100 с.
102. Ленино. Музей советско-польского боевого содружества / сост. П.П. Глинкин. – Мн.: Полымя, 1988. – 53 с.
103. Майстровская, М.Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / М.Т. Майстровская. – Моск. худож.-промышл. ин-т им. С.Г. Строганова. – М., 2003. – 53 с.
104. Мемориал над Днепром: Путеводитель по мемориальному комплексу. Украинский Государственный музей истории Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. / сост. В.Д. Ольшанский, А.И. Филатова. – Киев: Мистецтво, 1987. – 264 с.
105. Миронова, Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве: пособие для учителей / Л.Н. Миронова. – Мн.: Беларусь, 2002. – 151 с.
106. Михайловская, А.И. Музейная экспозиция (организация и техника) / А.И. Михайловская; под ред. Ф.Н. Петрова и К.Г. Митяева. – М.: Сов. Россия, 1964. – 518 с.
107. Михаил Ананьев. Авт. и сост. вступ. ст. Л.Н. Бычевская [изоматериал]: каталог выставки / Михаил Ананьев. – М.: СХ РСФСР, 1985. – 23 с.
108. Минский областной краеведческий музей в г. Молодечно. – Мн., 1981. – 63 с.
109. Мороз, А. Батальная живопись В. Пузырькова / А. Мороз // Образно-творче Мистецтво. – 1975. – № 2. – С. 9–10.
110. Музей истории Полтавской битвы / Р.Н. Миронова, С.М. Немчин. – Харьков: Прапор, 1982. – 32 с.
111. Музейное дело в СССР: сб. науч. ст. ЦМР СССР / сост. Ф.Г. Кротов. – М.: Советская Россия, 1975. – 224 с.
112. Музейное дело в СССР / сост. Г. Шумная. – М.: Тр. НИИ культуры, 1976. – Т. 36. – С. 103–116.
113. Музей обороны Брестской крепости: путеводитель. – 2-е изд., перераб. и доп. / сост.: Л.В. Киселева, В.Г. Кулелин и др. – Мн.: Беларусь, 1986. – 127 с.
114. Музейное дело в СССР / сост. И.Т. Лупало. – М.: Тр. ЦМР СССР, 1971. – 112 с.
115. Музейное дело в СССР. Роль музеев в военно-патриотическом воспитании трудящихся. – М.: Тр. ЦМР СССР, 1976. – 207 с.
116. Музеезнавство / сост. Г.Г. Мезенцова. – Киев, 1980. – 120 с.
117. Музей и посетитель. Актуальные проблемы музейного строительства / сост. Д.А. Равикович. – М.: Тр. НИИ культуры, 1980. – 159 с.

118. Музей истории войск Краснознаменного Прикарпатского военного округа. – Львов: Каменяр, 1980. – С. 14.
119. Музей советско-чехословацкой дружбы с. Соколово Харьковской обл. Диорама «Бой в Соколово 8 марта 1943 года». – 2-е изд., перераб. и доп. – Харьков: Прапор, 1973. – 37 с.
120. Музейная эстетика и архитектура музеев. – М., 1972. – 130 с.
121. Навечно в памяти: путеводитель по музею-панораме. – Волгоград, 1984. – 96 с.
122. Николай Присекин [изоматериал]: альбом. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 158 с.
123. Новые музеи СССР / под ред. М. Головина. – М.: Советский художник, 1983. – 115 с.
124. Основные принципы построения и художественного оформления ленинских и историко-революционных музеев / Труды ЦМР СССР им. В.И. Ленина. – М., 1981. – 175 с.
125. Панкратов, В. Французский след / В. Панкратов // Магnum: Новый оружейный журнал. – 2000. – № 6(18). – С. 6–11.
126. Панорама «Плевенская эпопея 1877 года». Диорама «Разгром Осман-Паши на реке Вит 10 декабря 1877 года»: фотопутеводитель по музею / сост. Г.И. Семтеври. – София: Болгария, 1980. – 55 с.
127. Петропавловский, В.П. Опыт строительства и технического оборудования зданий панорам и диорам: автореф. дис. ... канд. архитектуры / В.П. Петропавловский. – Киев, 1961. – 36 с.
128. Петропавловский, В.П. Искусство панорам и диорам / В.П. Петропавловский. – Киев: Мистецтво, 1965. – 104 с.
129. Пищулин, Ю.П. Актуальные вопросы проектирования музейных экспозиций в исторических и краеведческих музеях / Ю.П. Пищулин: сб. науч. тр. Научное проектирование экспозиций по истории советского общества / Тр. ЦМР СССР, 1981. – С. 59–70.
130. Подстаницкий, С. Неизвестный русский баталист (А.Н. Попов) / С. Подстаницкий // Пинакотекa. – 1998. – № 5. – С. 52–56.
131. Потапов, А. Музейный предмет и его эмоциональное восприятие / А. Попов, Ю. Максименко / А. Потапов // Мир музея. – 2004. – № 10. – С. 18–20.
132. Пропагандисты подвига. Войсковые музеи. – М.: Центральный музей Вооруженных Сил СССР, 1972. – 147 с.
133. Рабкин, Е.В. Атлас цвета и методика его применения / Е.В. Рабкин. – М., 1956.
134. Разгон, А.М. Музейная экспозиция – искусство / А.М. Разгон // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 9. – С. 18.
135. Разгон, А.М. Исторические музеи в России 1861–1917: автореф. дис. ... д-ра истор. наук / А.М. Разгон. – Саратов, 1973. – 54 с.

136. Ревякин, В.И. Архитектура музеев 80-х годов / В.И. Ревякин. – М.: Тр. ЦНИИЭП им. Б.С. Мезенцева Госгражданстроя, 1979. – 110 с.
137. Ревякин, В.И. Историко-краеведческие музеи. Архитектору-проектировщику / В.И. Ревякин, А.Я. Розен. – М.: Стройиздат, 1983. – 134 с.
138. Ревякин, В.И. Рекомендации по проектированию музеев / В.И. Ревякин, А.А. Оленев. – М.: Тр. ЦНИИЭП им. Б.С. Мезенцева Госгражданстроя, 1988. – 48 с.
139. Решетников, Н.Ф. Сам музей – искусство. На соискание Государственной премии СССР / Н.Ф. Решетников // Правда. – 1978. – 6 октября.
140. Рождественский, К. Ансамбль и экспозиция / К. Рождественский. – Л., 1970. – 232 с.
141. Розенблюм, Е.А. Художник в дизайне / Е.А. Розенблюм. – М.: Искусство, 1974. – 176 с.
142. Розенблюм, Е.А. Художественное проектирование экспозиции / Е.А. Розенблюм, Е.К. Дмитриева: сб. науч. тр. Музейное дело в СССР и охрана памятников. – М.: Обзорная информация НИИ культуры, 1988.
143. Розенблюм, Е.А. Образ революции в пространстве музея / Е.А. Розенблюм // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 9. – С. 15.
144. Романов, О.С. Архитектура музейно-мемориальных комплексов, посвященных Великой Отечественной войне: автореф. дис. ... канд. архитектуры / О.С. Романов. – Л., 1986. – 22 с.
145. Рубинштейн, С.А. Основы общей психологии: в 2 т / С.А. Рубинштейн. – М.: АПН СССР педагогики, 1989. – 485 с.
146. Рымшина, Т. Памятная веха войны. Диорама «Прорыв обороны немецко-фашистских войск на Орловском плацдарме». Худ. А. Курнакова / Т. Рымшина // Искусство. – 1986. – № 5. – С. 28–30.
147. Садовень, В.В. Русские художники-баталисты XVIII–XIX вв. / В.В. Садовень. – М.: Искусство, 1955. – 369 с.
148. Сидоров, А. Современники о прошлом. Художественная иллюзия, или Иллюзия искусства / А. Сидоров // Искусство. – № 5. – 1990. – С. 8–10.
149. Семенов, О. Историзм, исторический жанр и историческое время во французской живописи первой половины XIX века / О. Семенов // Искусство. – 1983. – № 8. – С. 61–68.
150. Смирнова, И.А. Монументальная живопись Итальянского Возрождения / И.А. Смирнова. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 511 с.
151. Советская панорамная живопись: сб. ст. под ред. Х. Ушенина. – Л.: 1965. – 175 с.
152. Советское изобразительное искусство 1941–1960 гг. / под ред. Б.В. Веймарна, О.И. Сопацинского. – М.: Искусство, 1971. – 380 с.

153. Стивен Вуд. Музей военной истории в современных условиях / Стивен Вуд // Мьюзеум. ЮНЕСКО. – 1989. – № 149. – С. 20–26.
154. Стриженова, Т. Художник и музей: сб. ст. / Тр. НИИ культуры. – 1976. – Т. 36. – С. 103–116.
155. Толстой, В. Мгновения истории (о диораме «Штурм Измаила», созданной художниками Е. Дмитриевским и В. Сибирским в 1974 году) / В. Толстой // Знамя. – 1975. – С. 251–254.
156. Тихомиров, А.Н. Искусство Итальянского Возрождения / А.Н. Тихомиров. – М.: Изд-во Акад. худ. СССР, 1963. – 67 с.
157. Установление советской власти в г. Вятке: диорама в г. Киров: фотопутеводитель. – 2-е изд., перераб. и доп. – Горький: Волго-Вят. кн. изд., 1984. – 15 с.
158. Ушенин, Х.А. Студия военных художников имени М.Б. Грекова при Главном политическом управлении СА и ВМФ / Х.А. Ушенин. – М.: Искусство, 1951. – 102 с.
159. Ушенин, Х.А. Советская панорамная живопись / Х.А. Ушенин. – Советский художник. – 1959. – № 2. – С.8.
160. Фаворский, В.А. О композиции / В.А. Фаворский // Искусство. – 1983. – № 1, 2. – С. 1.
161. Фадеева, С.В. Экспозиция ищет свое лицо: С.В. Фадеева: сб. ст. / Тр. НИИ культуры. – М., 1973. – С. 142.
162. Фадеева, С.В. Некоторые вопросы архитектурно-художественного решения экспозиции истории советского общества в краеведческих музеях: С.В. Фадеева: сб. ст. / Тр. НИИ культуры. – М., 1975. – С. 155–164.
163. Федоров, Н.В. Музей, его смысл и назначение. Н.В. Федоров / Тр. Ин-та философии АН СССР. – М.: Мысль, 1982. – С. 578–579. (Федоров Н.В. Т. 85. Серия «Философское наследие»).
164. Финягина, Н.П. Изучение музейных предметов современного периода в исторических и историко-революционных музеях / Н.П. Финягина. – М., 1978. – 72 с.
165. Халаминский, Ю.А. Митрофан Борисович Греков / Ю.А. Халаминский. – М.: Искусство, 1956. – 135 с.
166. Харьковский исторический музей: фотопутеводитель / сост. и авт. вступит. ст. В.Н. Еркулева. – Харьков: Прапор, 1986. – 109 с.
167. Хорни Карен, Фромм Эрих. Психоанализ и культура / Хорни Карен, Фромм Эрих. – М.: Юрист, 1995. – 623 с.
168. Чельшева, Е. Жить – не самое главное. Главное – как жить. Заметки о новой экспозиции музея-панорамы «Сталинградская битва» / Е. Чельшева // «Отчий край». – 1998. – № 2. – С. 169–174.
169. Центральный Государственный архив литературы и искусства. ЦГАЛИ СССР // Фонд. 1996. Е. х. 1. Ед. хр. 50, 48, 13 листы 2–4.
170. Щекотов, Н. «Штурм Перекопа» / Н. Щекотов // Творчество. – 1938. – № 2. – С. 14–19.

171. Штурм крепости Очаков в 1788. Диорама «Очаков»: фотопутеводитель по музею / фото К.В. Дудченко; авт. вступ. ст. Н.Т. Пастушенко. – Одесса: Маяк. – 19 с.
172. Шумков, В. Музей-панорама «Сталинградская битва» / В. Шумков // Искусство. – 1983. – № 4. – С. 15–21.
173. Ямпольский, М. Панорама как зрелище мира / М. Ямпольский // Декоративное искусство СССР. – 1987. – № 10. – С. 34–37.
174. Averbach Alfred. «Panorama und Diorama. Ein Abriss über Geschichte und Wesen volkstümlicher wirklich Keitskunst Grimmen». Von Alfred Averbach. Crimen I.P. Waberg. 1942. – 48 s.
175. Bapst Germain. Essai sur L'Histoire des Panoramas et des Dioramas. Paris impremerie nationale. Librairie G. Masson, Boulevard Saint-Germain, 120 M DCCC XCI 1891. – 30 p.
176. Borhegui, S. Space problems and solutions // Museum News. – 1963. – № 3. – P. 18–22.
177. Ball Victoria Kloss. The art of interior design. – New York: Ent. wiley cop, 1982. – 273 p.
178. Benes, J. Teoretiche principy vistarneho zaiadenia v muzeach // «Museum». Bratislava. – 1973. – № 1. – P. 27–32.
179. Birren, F. «Color psychology and therapy». – New York, 1961. – 300 p.
180. Brawn Michael. «A new museum architecture and display». – New York, 1965. – 208 p.
181. Cameron, D.S. «The museum, atemple or the forum» // Curator. – 1971. – № 1. – P. 11.
182. Carmel, J.N. «Exhibition technigues». – New York, 1963. – 216 p.
183. Geritsen, F. Theory and practic of color. – Studio Vista Macmillian Publishers LTD, 1975. – 179 p.
184. Halse Albert. The use color in interiors. – USA: Copyright, 1978. – 152 p.
185. Hayett, W. Display and exhibit handlook. – New York, 1967. – 111 p.
186. Lusk, C.B. Museum Lightiny // Museum News. – 1970, 1971. – № 3, 4. – P. 20–23, 25–29.
187. Lembruck. Mussei et L'architecture. – Museum, 1974.
188. Olszanski Kazimierz. Wojciech Kossak. Wroclaw–Warszawa–Krakow–Gdahsk–Lodz. Zaklad narodowy imienia ossolinskich. – Wvdawnictwo, 1982.
189. Robinson Francois. Napoleon // Fin de siecle. Tradition. Magazine. – № 57. – P. 20–34.
190. Thomson, G. A new book at color findering level of illumination and protection from ultraviolet radiation in museum lighting // Studies of Conservation. – 1961. – № 2, 3.
191. Uhlitzsch Joachim. Der Soldat in der Bildender Kunst. – I Auflage. – Berlin: Militarverlag der DDR, 1987. – 336 s.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

БИОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

№ п/п	Ф.И.О.	Год и место рождения	Участие в выставках и создание диорам
1.	Авакимян Олег Арцикович	1949 г. г. Пятигорск Ставропольского края	С 1973 г. участник художественных выставок. Принимал участие в создании диорамы «Уничтожение вражеского аэродрома» в музее-панораме «Сталинградская битва».
2.	Авилов Михаил Иванович	1882–1954 гг.	Заслуженный деятель искусств РСФСР, действительный член Академии художников СССР, лауреат Государственной премии. Окончил в 1913 году Петербургскую Академию художеств по классу батальной живописи. Художник-баталист. Занимался реставрацией панорам Рубо «Штурм Аула Ахульго».
3.	Ананьев Александр Михайлович	Родился в 1956 году в Ленинграде	Участник художественных выставок с 1982 г. Соавтор диорамы «Штурм Волынского укрепленного района», г. Хабаровск. В Студии военных художников им. М.Б. Грекова с 1983 года.
4.	Ананьев Михаил Ананьевич	Родился в 1925 году в Москве	Окончил высшее педагогическое отделение при училище в 1955 г. С 1955 г. участник художественных выставок им. М.Б. Грекова. Автор ряда диорам.
5.	Баркер Генри	1774–1856 гг.	Английский панорамист. Ученик Королевской Академии. Сотрудничал с Турнером и Портером.
6.	Баркер Роберт	1739–1806 гг.	Английский панорамист. Первая работа – «Вид на Эдинбург» (1788). Кроме нее сделал ряд «Видов» – Лондона, Эльбы, Афин, Лиссабона.
7.	Брахт Е.Ф.П.	1842–1921 гг.	Немецкий панорамист. Ученик Ширмера. Работал как пейзажист. В 1880-х гг. сделал ряд псевдоромантических пейзажей. Автор нескольких панорам и диорам.
8.	Брейзиг Джоан Адам	1766–1831 гг.	Немецкий театральный художник, рисовальщик и панорамист. В 1806 году с помощью ландшафтиста Катца выполнил большую панораму Рима.
9.	Буржо Флоран Фидель	1767–1841 гг.	Французский пейзажист, литограф и гравер. Ученик Давида. Долгое время жил в Италии. Лучшие из его исторических пейзажей были им самим литографированы.

10.	Бут Николай Яковлевич, живописец, подполковник. Нар. худ. РСФСР. Заслуженный деятель искусств Чечено-Ингушской АССР. Лауреат Государственной премии Украинской ССР имени Т.Г. Шевченко, лауреат премии им. Вита Неядлы (ЧССР)	Родился в 1928 г. на хуторе Погожа Крыница Роменского района Сумской области	В 1949 г. закончил Ростовское художественное училище имени М.Б. Грекова. С 1944 по 1953 год учился в Московском государственном художественном институте им. В.М. Сурикова. В 1957 году окончил Харьковский художественный институт. С 1948 года участник художественных выставок. Член С/Х с 1964 г. С 1978 г. старший военный художник студии военных художников имени М.Б. Грекова. Является автором ряда диорам. В 1979 г. удостоен Государственной премии Украинской ССР имени Т.Г. Шевченко за диораму «Битва за Днепр» (форсирование реки Днепр у села Войсковое в 1943 г.).
11.	Бутон Шарль Мари	1781–1853 гг.	Ученик Давида и Бертена. Французский живописец и панорамист. Совместно с Дагером работал над диорамой.
12.	Бялыницкий-Бируля Витольд Каэтанович	1872–1957 гг.	Народный художник РСФСР и БССР, действительный член Академии художеств СССР. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. С 1905 г. был членом Товарищества передвижных выставок. Состоял в обществе имени А.И. Куинджи и «Союзе русских художников».
13.	Вернер Антон Александрович	1843–1915 гг.	Немецкий живописец и иллюстратор. В 1882–1889 гг. сделал панораму Седана, затем три диорамы, посвященные Франко-прусской войне 1870–1871 гг.
14.	Горпенко Анатолий Андреевич. Живописец. Лауреат Государственной премии СССР.	Родился в Харькове. 1916–1980 гг.	В 1950 году окончил Харьковский художественный институт по классу академика Н.С. Самокиша. С 1937 года участник художественных выставок. В 1949 году присуждена Государственная премия за диораму «Форсирование Днепра войсками Советской Армии» (1948).
15.	Греков Митрофан Борисович	1882–1934 гг.	Выдающийся советский художник-баталист, зачинатель советской панорамной живописи. Окончил Петербургскую Академию художеств. Вступил в качестве добровольца в Красную Армию и воспел ее боевые дела в целом ряде картин. В 1929 г. написал диораму «Взятие Ростова». В 1934 году ему было поручено создание панорамы «Штурм Перекопа», закончить которую ему не удалось.
16.	Гропиус Карл Вильгельм	1793–1870 гг.	Немецкий театральный художник и диорамист. Писал главным образом диорамы и пейзажи в Германии, Швейцарии, Франции.

17.	Дагер Луи Жак Манде	1787–1851 гг.	Французский художник, изобретатель и ученый. Разработал «дагеротипию» – первый из получивших распространение способов фотографирования. Изобретатель диорам. В 1822 году вместе с Бутоном выполнил ряд диорам.
18.	Данилевский Евгений Иванович. Живописец. Заслуженный художник РСФСР	Родился в 1928 г. в г. Ярцево Смоленской области	В 1952 году окончил Харьковский художественный институт. С 1952 года участник художественных выставок, член СХ с 1957 года. В Студии им. М.Б. Грекова с 1952 года. В 1974 году присуждена серебряная медаль имени М.Б. Грекова за создание диорамы «Штурм крепости Измаил войсками А.В. Суворова в 1790 г.», «Декабрьское вооруженное восстание» (1970). Создал диорамы «Битва за Москву», «Штурм Берлина», «Освобождение Будапешта». Работал над созданием диорамы в музее истории ВОВ (г. Москва).
19.	Детайль Эдуард Жан Батист	1848–1912 гг.	Французский панорамист и баталист, занимался и жанровой живописью. Вместе с Невилем работал над панорамой «Битва при Резонвиле» (1883).
20.	Дешалыт Ефим Исаакович	Родился в 1921 году	Окончил Государственный институт кинематографии. Автор более 70 панорамно-диорамных произведений. В исторических музеях выполнил диорамы «Штурм Зимнего», «Красная Пресня», «Бой за Багратионовы флеши», «Осада Владимира».
21.	Дмитриевский Виктор Константинович. Живописец. Народный художник РСФСР	Родился в 1923 году в Зарайске Московской области Умер в 2008 г.	В 1951 г. окончил Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова. В Студии военных художников с 1944 года. В 1958 году создал диораму «Освобождение Пскова», совместно с Т. Марченко и Н. Присекиным «Переправа войск Советской Армии через Днепр», «Волчаевский бой». Участвовал в создании панорамы «Сталинградская битва» и диорамы «Форсирование Днепра». Центральный музей Великой Отечественной войны, г. Москва (1995).
22.	Евстигнеев Иван Васильевич. Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии	Родился в 1899 г. в дер. Нижнее Маслово (ныне Зарайского р-на Московской обл.). Умер в 1967 г.	Московский живописец. Окончил ВХУТЕИИ. Автор ряда батальных картин. Совместно с П. Корецким выполнил диораму «Ночной бой на Одере».

23.	Ефанов Василий Прокофьевич. Народный художник РСФСР, дважды лауреат Государственной премии	1900–1978 гг.	Учился в Самарском художественно-промышленном техникуме. Ранние картины Ефанова посвящены Советской Армии. В 1934–1938 годах участвовал в работе над панорамой «Штурм Перекопа». С середины 1930-х годов выставлялся как мастер портретной живописи.
24.	Жигимонт Петр Иванович. Живописец. Заслуженный художник РСФСР. Лауреат премии Вита Неядли (ЧССР)	Родился в 1914 г. в Мариуполе. по данным НИИ теории и истории изобразительных искусств)	С 1934 по 1937 г. учился в Харьковском художественном институте, с 1937 по 1939 год – в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры. В 1950 году сдал экстерном гос. экзамены и защитил диплом в Харьковском художественном институте. Участвовал в создании диорам «Форсирование Днепра», «Битва на Волге», участвовал в создании панорамы «Сталинградская битва» (1982).
25.	Интезаров Аркадий Иванович. Живописец. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Лауреат премии Вита Неядли (ЧССР)	Родился в станице Кавказской (ныне г. Кропоткин Краснодарского края). 1909–1979 гг.	В 1938 году окончил Московский институт изобразительных искусств. С 1934 года участник художественных выставок. Художник Студии имени М.Б. Грекова с 1944 года. Участвовал в создании диорамы «Альпийский поход Суворова». В 1970 году удостоен серебряной медали имени М.Б. Грекова за участие в создании диорамы «Бой под Ленино» (Беларусь). В 1978 г. удостоен золотой медали им. М.Б. Грекова за участие в создании диорамы «Установление Советской власти в Вятке» (1977).
26.	Иогансон Борис Владимирович. Народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР. Лауреат Государственной премии	1893–1973 гг.	Московский живописец. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. С 1922 года – член АХРР. Исторический живописец. С 1935 по 1937 год работал над диорамой «Переход через Сиваш».
27.	Корецкий Петр Селиверстович. Лауреат Государственной премии	1919–1973 гг.	Учился в Днепропетровском художественном училище, а затем в средней художественной школе при Всероссийской Академии художеств. Автор диорамы «Бой на Одерском плацдарме».
28.	Ланглуа Шан Шарль	1789–1870 гг.	Французский художник. Учился у Гро Жироде и Ораса Верне. Завоевал популярность панорамами битв, написал ряд этюдов и панорам Крыма во время Севастопольской кампании.

29.	Мальцев Петр Тарасович. Живописец. Народный художник СССР. Лауреат Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина	Родился в 1907 году в Мариуполе	В 1930 году окончил ВХУТЕИИ. С 1928 года участник художественных выставок. В 1960 году удостоен диплома I степени и золотой медали Академии художеств за диораму «Штурм Сапун-Горы» (1959). В 1973 году присуждена Государственная премия РСФСР имени И.Е. Репина за диораму «Военно-воздушный десант под Вязьмой в 1942 году» (1971). Участвовал и руководил коллективом грековцев в создании панорамы «Сталинградская битва». Награжден рядом государственных наград.
30.	Моравов Александр Викторович. Заслуженный деятель искусств РСФСР, действительный член Академии художеств СССР	1878–1951 гг.	Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Писал картины, посвященные крестьянству и историческим темам. После Великой Октябрьской социалистической революции исполнил ряд жанровых и историко-революционных картин.
31.	Невиль М.А.	1835–1885 гг.	Портретист, баталист, иллюстратор. Французский художник, ученик Пико и Делакруа. Совместно с Детайлем создал батальные панорамы битв при Резонвиле и Шампаньи (1882–1883 г.).
32.	Овечкин Николай Васильевич. Живописец. Народный художник СССР. Лауреат Государственной премии УССР имени Т.Г. Шевченко. Лауреат премии им. Вита Неядлы (ЧССР)	Родился в 1929 году в Новошахтинске Ростовской обл.	В 1970 году присуждена серебряная медаль за диораму «Бой под Ленино» (Боевое содружество советских воинов и Войска Польского (1968, Беларусь). В 1974 году удостоен государственной премии Украинской ССР имени Т.Г. Шевченко за диораму «Битва за Днепр» (форсирование реки Днепр у села Войсковое в 1943 году), 4 диорамы для музея ВОВ Украины.
33.	Портер Роберт Кар	1777–1842 гг.	Баталист. Ему принадлежит огромная панорама «Штурм Серингопатама» (1801). Он же написал «Битву при Азенкуре».
34.	Прево Пьер	1764–1823 гг.	Французский архитектор и пейзажист. Учился у Валансвена. Работал с Бутоном и Дагером. Выполнял батальные и видовые панорамы.

35.	Присекин Николай Сергеевич. Живописец. Подполковник. Заслуженный художник РСФСР, заслуженный деятель искусств Украинской ССР, лауреат Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина	Родился в 1928 году в селе Чистая Дубрава Липецкой области. Умер в сентябре 2008 г.	С 1952 г. участник художественных выставок. Член Союза художников СССР с 1961 года. В Студии военных художников имени М.Б. Грекова с 1951 года. Совместно с грековцами создал диорамы «Альпийский поход Суворова» (1952), «Волочаевский бой» (1958); (совместно с Мальцевым) «Штурм Сапун-горы» (1959), «Авиадесант под Вязьмой» (1971), «Форсирование Днепра в районе Переслава-Хмельницкого» (1974) совместно с Мальцевым, «Битва за Киев» (Лютежский плацдарм. 1943 год) (1978). Награжден рядом медалей и орденов СССР за творческий труд. Автор диорамы «Курская битва» в музее ВОВ на Поклонной горе (г. Москва).
36.	Присекин Сергей Николаевич. Живописец. Народный художник Российской Федерации. Лауреат премии Ленинского комсомола	Родился в 1958 году в Москве	Окончил Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова в 1983 году. В Студии военных художников им. М.Б. Грекова с 1983 года. В 1984 году удостоен серебряной медали Академии художеств СССР. С 1999 года художественный руководитель Студии.
37.	Псарев Виктор Пантелеевич	Родился в 1950 году в Лениногорске Восточно-Казахстанской области	В 1980 г. окончил Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова. С 1973 года участник художественных выставок. Член Союза художников СССР с 1982 года. Создал диораму «Переправа гвардейцев генерала Родимцева через Волгу» в музее-панораме «Сталинградская битва».
38.	Пуальпо Теофиль	1848–1915 гг.	Французский баталист и маринист, гравер. Учился у Конье, Жерома и Буланже. Выполнил более 20 панорам, в основном пейзажных.
39.	Рубо Франц Алексеевич. Действительный член Академии художеств	1856–1928 гг.	Живописец-баталист. Выдающийся мастер панорамной живописи. Учился в Мюнхенской Академии художеств. Автор множества батально-исторических картин. Создал панорамы «Штурм аула Ахульго» (1896), «Оборона Севастополя» (1902–1904), «Бородинская битва» (1911).

40.	Савицкий Георгий Константинович. Живописец, график. Действительный член Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии	1887–1949 гг.	Учился в Пензенском художественном училище, а затем в Петербургской Академии художеств. Член АХРР. Работал в области историко-революционной, батальной и жанровой живописи. С 1935 года возглавил работу коллектива художников над панорамой «Штурм Перекопа». Работал как анималист.
41.	Самсонов Марат Иванович. Живописец. Полковник. Народный художник РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР	Родился в 1925 году в Иркутске	В 1946 году окончил Калининское военное училище технических войск. С 1948 года участник художественных выставок. Член Союза художников СССР с 1954 года. В Студии М.Б. Грекова с 1946 года. Создал диорамы: «Штурм Перекопа» (1962), «Штурм крепости Очаков» в русско-турецкой войне 1787–1791 гг. (1971), «Установление первых Советов. Всеобщая стачка иваново-вознесенских рабочих в мае 1905 года» (1975). Художественный руководитель Студии (1980–1990 гг.).
42.	Самсонов Александр Маратович	Родился в 1960 году в Москве	Окончил Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова в 1987 г. В Студии военных художников им. М.Б. Грекова с 1987 г. Создал вместе с М.И. Самсоновым диораму «Сталинградская битва. Соединение фронтов». Центральный музей Великой Отечественной войны.
43.	Сибирский Вениамин Михайлович	Родился в 1936 году в Бузике Чкаловской (ныне Оренбургской) обл.	В 1956 году окончил Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова. Участник художественных выставок с 1963 года. Член Союза художников СССР с 1964 года. В Студии им. М.Б. Грекова с 1969 года. В 1975 году удостоен серебряной медали имени М.Б. Грекова за диораму «Штурм Измаила войсками А.В. Суворова в 1790 году» (1973). Автор диорамы «Штурм Берлина» в музее ВОВ на Поклонной горе (г. Москва).
44.	Соколов-Скаля Павел Петрович. Действительный член Академии художеств СССР. Народный художник РСФСР. Лауреат Государственной премии	1899–1961 гг.	Живописец и график. Учился в Москве в Студии В.Н. Мешкова и во Вхутемасе. Работал и как театральный художник. Занимался восстановлением панорамы Ф.А. Рубо «Оборона Севастополя».

45.	Соломин Николай Николаевич. Живописец. Заслуженный художник РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР имени И.Е. Репина, лауреат премии Московского комсомола	Родился в 1940 году в Москве	В 1965 г. окончил МГХИ имени В.И. Сурикова. В 1965–1969 годах учился в аспирантуре МГХИ имени В.И. Сурикова. В Студии им. М.Б. Грекова с 1969 года. В 1981 году удостоен Государственной премии РСФСР имени И.Е. Репина за участие в создании диорамы «Установление Советской власти в Вятке». В 1979 г. удостоен золотой медали им. М.Б. Грекова. С 1990 г. – художественный руководитель Студии военных художников им. М.Б. Грекова. В 1990 г. награжден орденом «Дружбы народов».
46.	Семенов Алексей Николаевич. Живописец. Заслуженный художник Российской Федерации	Родился в 1928 г. в д. Тарбеевка Тамбовской области	Окончил Московский заочный педагогический институт в 1961 году. В Студии военных художников им. М.Б. Грекова с 1955 г.
47.	Стадник Александр Михайлович. Живописец. Лауреат Государственной премии	Родился в 1916 году в селе Печенега Харьковской обл.	Окончил Харьковский художественный институт в 1941 году. С 1941 года участник художественных выставок. Член Союза художников СССР с 1949 года. В Студии им. М.Б. Грекова в 1945–1961 гг. В 1949 году присуждена Государственная премия СССР за диораму «Форсирование Днепра войсками Советской Армии» (1948). Участник Великой Отечественной войны.
48.	Усыпенко Федор Павлович. Живописец. Заслуженный деятель искусств РСФСР	Родился в 1917 году в селе Водяное (ныне Титово) Куйбышевского района Запорожской обл.	В 1937 году окончил Московский художественный техникум имени М.И. Калинина. В 1940–1941 годах учился в Киевском художественном институте. С 1939 года участник художественных выставок. Член Союза художников СССР с 1951 года. В Студии им. М.Б. Грекова с 1938 года. В годы Великой Отечественной войны работал военным художником в действующих частях фронта. Участвовал в создании диорам: «Переправа войск Советской Армии через Днепр в 1943 г.» (1948), «Альпийский поход Суворова» (1952). Создал диораму «Бой у хутора Верхне-Кумского» в музее-панораме «Сталинградская битва» (1982).

49.	Усыпенко Юрий Федорович. Живописец	Родился в 1946 году в Москве	В 1972 г. окончил МГХИ имени В.И. Сурикова. С 1966 года участник художественных выставок. Член Союза художников СССР с 1976 года. В Студии военных художников им. М.Б. Грекова с 1972 года. Принимал участие в создании панорамы «Плевенская эпопея».
50.	Ушенин Христофор Александрович. Подполковник. Начальник Студии военных художников имени М.Б. Грекова с 1934 по 1952 год	1903–1965 г. Родился в селе Безводное Нижегородской области	В 1924 году окончил Московские высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас). С 1926 года участник художественных выставок. Член Союза художников СССР с 1951 года. Участник Великой Отечественной войны. Автор монографии «Советская панорамная живопись» (1965). Награжден наградами СССР.
51.	Филиппото Феликс Эммануэль Анри	1815–1884 гг.	Французский живописец, ученик Конье. Писал картины на батальные и исторические, иногда жанровые сюжеты и портреты. Основные работы: «Сдача голландского гарнизона французам в Антверпене», «Переправа через Дунай в 1806 году», «Сражение при Монтеблос».
52.	Френц Рудольф Рудольфович. Живописец	1888–1956 гг.	Профессор декорационного факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Окончил Петербургскую Академию художеств. Баталист, декоратор. Занимался историко-революционной живописью.
53.	Шухмин Петр Митрофанович	1894–1955 гг.	Лауреат Государственной премии. Учился в художественной школе В.Н. Мешкова, а затем в Петербургской Академии художеств. Работал главным образом как портретист.
54.	Яковлев Василий Николаевич. Народный художник РСФСР. Действительный член Академии художеств СССР. Лауреат Государственной премии	1843–1953 гг.	Учился в Студии В.Н. Мешкова, затем в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Работал как баталист, жанрист, пейзажист, натюрморист.

**Руководство Студии военных художников им. М.Б. Грекова
на сентябрь 2008 г.**

1.	Соколов Андрей Петрович	Начальник Студии. Капитан I ранга.	08.03.1964
2.	Агаларов Феликс Магомедович	Зам. начальника Студии.	05.08.1952
3.	Комышанская Александра Анатольевна	Главный инженер.	07.03.1986
4.	Шелякова Светлана Александровна	Старший научный сотрудник.	—
5.	Первов Юрий Михайлович	Отделение художественных фондов и реквизитов. Полковник запаса. Художник. Член творческого Союза художников России и Международной федерации художников.	19.02.1938
6.	Кравченко Иван Петрович	Художник-реставратор.	23.08.1979
7.	Виноградова Наталья Владимировна	Начальник отдела. Художник-искусствовед.	02.05.1953
8.	Бирюков Юрий Алексеевич	Художник-искусствовед.	01.04.1970
9.	Мингалов Валерий Евгеньевич	Художник-искусствовед.	12.12.1966
10.	Мовчан Ольга Викторовна	Зав. выставочным залом.	13.03.1959
11.	Орлова Ирина Владимировна	Искусствовед. Зав. библиотекой Студии.	02.07.1957

**Отдел военных художников Студии им. М.Б. Грекова на сентябрь
2008 г. (г. Москва)**

1.	Авакимян Олег Арцикович	09.06.1949
2.	Ананьев Михаил Александрович	15.10.1945
3.	Ананьев Александр Михайлович	03.04.1966
4.	Белюкин Дмитрий Анатольевич	07.10.1962
5.	Данилевский Евгений Иванович	01.04.1928
6.	Евстигнеев Алексей Витальевич	20.10.1954
7.	Ездаков Олег Васильевич	07.1957
8.	Колупаев Николай Владимирович	07.08.1954
9.	Корнеев Евгений Александрович	09.09.1951
10.	Коротков Николай Николаевич	19.02.1956
11.	Мокрушин Валерий Анатольевич	02.12.1954
12.	Псарев Виктор Пантелеевич	07.04.1950
13.	Присекин Николай Сергеевич	10.11.1928
14.	Присекин Сергей Николаевич	12.12.1958
15.	Переяславец Владимир Иванович	22.11.1918
16.	Переяславец Михаил Владимирович	30.03.1949
17.	Самсонов Марат Иванович	22.03.1925
18.	Самсонов Александр Маратович	06.02.1960
19.	Семенов Алексей Николаевич	17.03.1928
20.	Сонин Виктор Александрович (скульптор)	20.02.1934
21.	Сибирский Вениамин Михайлович	23.02.1936
22.	Сибирский Андрей Вениаминович	29.12.1961
.	Начальники отдела военных художников	26.02.1957
1.	Сытов Александр Капитонович	06.03.1937
2.	Таугиев Владимир Бадгериевич	13.07.1951
3.	Таратынов Алексей Михайлович	16.07.1951
4.	Федоров Алексей Иванович	16.09.1958
5.	Штрикман Леонид Львович	17.05.1965
6.	Задера Игорь Александрович	

Приложение 2

ХРОНОЛОГИЯ РАЗВИТИЯ ДИОРАМНОГО ИСКУССТВА (1929–1995)

№ п/п	Автор, авторский коллектив	Название произведения, сюжетно-тематическое содержание	Год	Размер полотна в натуре	Место экспонирования
1.	М.Б. Греков	«Взятие Ростова». Изображает бой возле железнодорожной станции города при отступлении белогвардейских войск	1929	900 х 600 см	Экспонировалась в Москве ЦДКА – Центральном доме Красной Армии, Доме Красной Армии в г. Ростове, Азово-Черноморском краевом музее г. Пятигорска (утрачена во время Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.).
2.	М.Б. Греков при участии Г.К. Савицкого	«Егорлыкский бой». Тема боя под станицей Егорлыкской «Кавалерийский бой»	1931	Эскиз диорамы. Диорама осталась невыполненной	Хранится в Государственном музее В.И. Ленина.
3.	М.Б. Греков при участии М. Авилова и Шухмина	«Штурм турецкого вала»	1931	Эскиз диорамы 190 х 53 см	Хранится в Центральном музее Советской Армии.
4.	М.Б. Греков	Панорама (предполагалась) «Оборона Царицына». Сюжет был сконцентрирован на главном эпизоде боев за город и на действиях, происходивших в тылу	1932	Эскиз не сохранился	—
5.	В.А. Кузнецов Е.М. Чепцов	Триптих «У Смольного»	июль–август 1932	600 х 200 уменьшенный предметный план	Установлена для всеобщего обозрения в павильоне Росси в саду отдыха Ленинграда в 1929 году. Длина по дуге 25 метров, высота 6 метров.
6.	Р.Р. Френц П.Д. Бучкин В.В. Кучумов	«Взятие Зимнего»	июль–август 1932	600 х 200 уменьшенный предметный план	Диорамы до настоящего времени не сохранились.
7.	А.М. Любимов П.М. Кочергин	«Второй съезд Советов»	—	600 х 200 уменьшенный предметный план	—
8.	П.И. Котов Г.К. Савицкий Н.П. Христенко В.П. Ефанов	«Штурм Перекопа»	—	600 х 200 уменьшенный предметный план	—

9.	П.В. Мальков В.Ф. Александров К.А. Бордиченко	«Восстановительный период»	—	600 x 200 уменьшенный предметный план	—
10.	Г.Н. Горелов Н.Б. Терпихоров А.Е. Кулипов А.А. Пластов	«Колхоз»	—	600 x 200 уменьшенный предметный план	—
11.	П.Е. Добрынин В.С. Сварог В.К. Бялыницкий-Бируля А.В. Григорьев	«Зерносовхоз Гигант»	—	600 x 200 уменьшенный предметный план	—
12.	Д.Н. Кардовский Н.Г. Котов М.М. Соловьев	«Кузнецстрой»	—	600 x 200 уменьшенный предметный план	—
13.	К.Ф. Богаевский В.Н. Мешков П.С. Таранин В.П. Яковлев	«Днепрострой»	—	600 x 200 уменьшенный предметный план	—
14.	М.Б. Греков отошел от работы	«Штурм Перекопа» – первая комплексная советская панорама	1934 лето	600 x 200 эскиз-диорама	Диорама экспонировалась на выставке в Сокольническом парке культуры и отдыха. После выставки диорама была передана в Ярославль, в текстильный комбинат «Красный Перекоп».
15.	Г.К. Савицкий В.П. Ефанов П.И. Котов	«Взятие Перекопа» (за основу были приняты эскизы Г.К. Савицкого)	—	—	—
Во время работы над панорамой умирает М.Б. Греков. Принято решение ЦИК СССР о создании панорамы «Штурм Перекопа» из 4-х диорам					
16.	П. Соколов-Скала М. Соловьев	«Первая конная в тылу у Врангеля»	1935–1938 Модель-эскиз 1200 см По огибу 3500 см по высоте	—	В ЦДКА открыта выставка, посвященная пятидесятилетию освобождения Крыма. Н. Котов отстранился от работы над панорамой. Были приняты эскизы Савицкого
17.	Б. Иогансон В. Крайнев	«Переход через Сиваш»	—	—	—
18.	А. Моравов А. Прежеславский	«Разгром Врангеля у Юшуньских высот»	—	—	Нет данных.
19.	Г. Горелов А. Куликов	«Бой у Чонгарского моста»	—	—	Нет данных.
20.	Г. Савицкий	«Штурм Перекопа». Панорама.	—	—	Нет данных.

		Эскиз модели панорамы 1/5 натур. Величины 3000 x 400 см	—	—	
21.	Г. Савицкий	Диорамы «Первая Конная в тылу у Врангеля», «Разгром Врангеля», «Переход через Сиваш», «Бой у Чонгарского моста»	1938	Размеры экспонатов те же	К двадцатилетию Красной Армии была открыта выставка «20 лет РККА» в музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.
22.	Г.К. Савицкий В.П. Елифанов Н.П. Христенко	Эскиз панорамы «Штурм Перекопа»	—	—	Выставка «Штурм Перекопа» вместе с выставкой «20 лет РККА» была развернута в залах Государственного Русского музея в Ленинграде.
Принято решение Совнаркома СССР о создании панорамы из 4-х диорам					
23.	Р.Р. Френц	Приступил к эскизам «Бой на станции Александровская», «Разгром Юденича на Пулковских высотах», «Штурм Красной Горки»	1930–1932	Эскизы	Мастерская художника (по данным Х. Ушенина. «Советская панорамная живопись» – Л.: 1965. – 175 с.).
24.	Р.Р. Френц и его ученики А. Казанцев А. Блинов Т. Килофатов Б. Геннадиев К. Белокуров	Комплексная панорама «Оборона Петрограда», состоящая из двух диорам: А) «Штурм Красной Горки»; Б) «Разгром Юденича на Пулковских высотах в октябре 1919 года»	1938–1939	1600 x 800 см обе диорамы	Ленинградский филиал музея Революции заключил с Френцем договор на выполнение комплексной панорамы. Работы экспонировались в здании Зимнего дворца, где находился в то время музей Революции.
25.	Р.Р. Френц	Диорама «Оборона Царицына» Практическая работа: художник начал углем переносить рисунок с эскизов на картон	1939 май 1941	Эскиз 12 метров. Холст	Р. Френц получил заказ от музея Революции.
26.	А. Горпенко Ф. Усыпенко В. Дмитриевский	«Переправа войск Советской Армии через Днепр в районе Кременчуга в 1943 г.» (первая послевоенная диорама)	1945	12 x 2,5 по данным В.П. Петропавловского	Художники работали в течение 2-х лет. В 1945 году работа экспонировалась на выставке, посвященной XXVII годовщине Советской Армии в Центральном доме Красной Армии (г. Москва)
27.	Б. Беляев Пен Варлен	Диорама «Сталинградская»	1946–1956	8 x 2 по данным	Экспонировалась в Днепропетровском

	Ю. Подляский Л. Худяков Н. Фирсов (под руководством Р.Р. Френца)	битва» (одна из первых послево- енных диорам)		В.П. Петро- павловского	художественном музее. В 1956 году экспониро- валась на выставке в Москве.
28.	П. Корецкий <i>при участии</i> И. Евстигнеева	Диорама-макет «Бой на Одер- ском плацдар- ме»	1945	12,5 x 3	Экспонировалась на вы- ставке в Москве, посвя- щенной дню артиллерии и открывшейся 19 нояб- ря 1945 года. Командо- вание Центрального му- зея Советской Армии поручило художнику сделать большую дио- раму.
29.	А. Горпенко А. Стадник П. Жигимонт <i>при участии</i> Г. Марченко В. Кузнецова военный кон- сультант – полковник Левченко	«Форсирование Днепра войска- ми Советской Армии» (работы были начаты в 1946 г., в тече- ние лета и осени художники пи- сали на Днепре панораму мест- ности. Для них были устроены специальные маневры Красной Армии	23 фев- раля 1948	20 x 4 по данным В.П. Петро- павловского	В Центральном доме Красной Армии в Моск- ве была открыта выстав- ка военных художников Студии им. М.Б. Грекова, посвя- щенная XXX годовщине Красной Армии. Экспо- нировались две диора- мы.
30.	П. Корецкий <i>при участии</i> И. Евстигнеева	«Бой на Одер- ском плацдар- ме». Бутафория выполнялась в Центральном театре Совет- ской Армии	–	По данным В.П. Петро- павловского	—
31.	Н. Котов В. Яковлев <i>при участии</i> Б. Котова В. Рябова Б. Беляева Н. Фирсова	Макет-панорама «Героическая оборона Сталин- града». Основа сюжета: «Штурм Мамаева Кургана» частями 62-й Ар- мии 15 сентября 1942 г. Пейзажная часть выполнена целиком Н. Кото- вым. В. Петропавлов- ский считает выбор места и времени дейст- вия в данной панораме (сен- тябрь 1942 г., район Мамаева Кургана) недос- точно обосно-	1949	34 x 3,1 выставочный эскиз в 1/5 нату- ральной величины	Экспонировалась в Мо- скве. Недостатки: введение на предметный план большого количества муляжных человеческих фигур, которые при всем мастерстве выполнения остаются безжизненны- ми куклами и намного снижают достоинство панорамы (по оценке В. Клавдиева).

		ванны			
32.	А. Горпенко П. Жигимонт Г. Марченко Н. Андрияка <i>при участии</i> В. Кузнецова Б. Николаева	Макет-панорама «Разгром фашистских войск на Волге в 1943 году». <i>Прим.</i> Панорамисты присутствовали на съемках документального фильма «Сталинградская битва», для которых были устроены инсценировки боевых эпизодов	1945–1950	22 x 4 по данным В.П. Петропавловского. Выставочный эскиз в 1/5 натуральной величины	23 февраля 1950 г. в день XXXII годовщины Советской Армии в залах Академии художеств была открыта выставка грековцев. Наряду с другими работами экспонировалась в выставочном зале макет-панорамы. Экспонировалась в Волгограде, Семфинополе, Киеве.
33.	А. Интезаров П.Т. Мальцев Ф.Л. Усыпенко Н.С. Присекин	«Альпийский поход А.В. Суворова в 1799 г.» (диорама)	1952	16 x 4	Экспонируется в Суворовском музее (село Кончанское-Суворовское Новгородской области).
34.	П. Жигимонт Г. Марченко Н. Кузнецов	Диорама «Сталинградская битва»	1954	10 x 4	Исторический музей г. Волгограда. Работа может претендовать на ту роль, которая отводится произведению искусства, экспонируемому как памятник
35.	П. Жигимонт Н. Присекин	Диорама «Курская битва»	1957–1958	Небольшой размер	Нет данных.
36.	В. Фельдман М. Ананьев	Диорама «Рельсовая война», или «Партизанская засада»	1957–1958		Краеведческий музей г. Брянск. <i>Прим.:</i> демонтирована и установлена «Подрыв Голубого моста» Я.В. Серова, Е.С. Ханина (по данным автора монографии).
37.	П.Т. Мальцев (руководитель) Г. Марченко Н.С. Присекин. Архитектор В.П. Петропавловский	«Штурм Сапун-Горы 7 мая 1944 г.» (военный консультант Г. Терновский)	1958–1959	135 x 30 м натуральный план	г. Севастополь.
38.	А. Горпенко Г. Марченко Н. Жашнов	Диорама «Полтавская битва 27 июня (18 июля по новому стилю) 1709 г.».	1958–1959	17 x 3,5 м	Украина. Государственный музей истории Полтавской битвы.
39.	А.И. Курнаков П.И. Курнаков Г.В. Даниленко (военный консультант генерал-майор А.Ф. Кустов)	«Орловская битва»	1958–1960	4 x 9 м натурный план 10,8 кв.м	Орловский областной краеведческий музей.
40.	В. Дмитриевский Г. Марченко Н. Присекин П. Жигимонт	«Освобождение Пскова» «Форсирование реки Великой в	1958–1960	19,3 x 4,5 размеры по Петропавловскому	Историко-художественный музей г. Псков.

		районе Пскова»			
41.	М.А. Ананьев М.И. Самсонов В.П. Фельдман	«Штурм Перекопа»	1962	3,5 х 20 м х.м.	Экспонируется в Центральном музее Вооруженных Сил. (г. Москва). (С сентября 2008 г. на реэкспозиции).
42.	М.А. Ананьев	«Штурм Рейхстага в 1945 году»	1967	31 х 12 м	Главное политическое управление Советской Армии и Военно-Морского флота.
43.	В. Мокрожицкий В. Парчевский И. Эфроисон	Диорама «Бой в Соколово 8 марта 1943 года»	декабрь 1967	6 х 20 м	Музей Советско-Чехословацкой дружбы в Соколово (Украина).
44.	А.И. Интезаров Н. Овечкин	«Боевое содружество советских воинов и Войска Польского» (бой под Ленино). В 1970 г. присуждена серебряная медаль имени М.Б. Грекова	1968		Составная часть мемориала, воздвигнутого на белорусской земле. Горецкий район Могилевской области (Республика Беларусь).
45.	М.А. Ананьев П.И. Жигимонт Г.И. Марченко	«Винницкое октябрьское вооруженное восстание в 1917 г.»	1969	3,9 х 8 м х.м.	Краеведческий музей г. Винница.
46.	М.А. Ананьев П.И. Жигимонт Г.И. Марченко	«Бой Украинских казаков под руководством полковника Ивана Богуна с польской шляхтой под Винницей в 1615 году»	1969	3 х 5 м х.м.	г. Винница. Краеведческий музей.
47.	М.А. Ананьев Е.И. Данилевский	«Бой рабочих дружин Мотовилихинского завода с казаками» по теме экспозиции «Декабрьское вооруженное восстание в Перми в 1905 году»	открыта 22 апреля 1970	4 х 26 м х.м. Уточнение по переписи 6 х 25 м исход. № 280Г от 6 декабря 1989 г.	Строительство диорамы осуществлялось по проекту пермского архитектора К.Э. Кунофа. Экспонируется в Пермском областном краеведческом музее (Россия).
48.	Н.С. Присекин П.Т. Мальцев	«Авиадесант под Вязьмой»	1971		г. Рязань. Рязанское высшее авиадесантное училище. Музей истории (Россия)
49.	М.И. Самсонов	«Штурм крепости Очаков». Русско-турецкая война 1787–1791 гг.	1970– 1971	6 х 14 м + 12 см выше	г. Очаков. Военно-исторический музей имени А.В. Суворова (Украина)
50.	М.А. Ананьев П.И. Жигимонт	«На Львовском направлении». Львовско-Сандомирская операция 1944 г.	1974	6 х 30 м х.м.	Музей истории войск Краснознаменного Прикарпатского военного округа, г. Львов (Украина).
51.	Н.Я. Бут Н.Я. Овечкин	«Битва за Днепр». Диора-	1971– 1975	14 х 60 м радиус обзора	г. Днепропетровск. Днепропетровский госу-

	(научный консультант) В.С. Прокудо; военный консультант генерал-майор И.Ф. Литвиненко). По данным автора монографии (письмо 14.07.89 № 254 архив автора)	ма посвящена форсированию Днепра и боям на плацдарме Советской Армии в районе сел Войсковое-Вовнии Солонянского района Днепропетровской области в сентябре-октябре 1943 г.		230 градусов, предметный план из железобетона 590 кв.м. цельнотканый холст фабрики «Красный Октябрь» г. Сурска Пензенской области	дарственный исторический музей имени Д.Н. Яворницкого (Украина).
52.	В. Сибирский Е. Данилевский	«Штурм крепости Измаил войсками А.В. Суворова в 1790 г.»	1975	—	Нет данных.
53.	В. Сибирский Е. Данилевский	«Освобождение Будапешта советскими войсками в 1945 году»	1976–1977	6,5 x 30 м	Собственность Министерства обороны России.
54.	Е. Данилевский	«Битва за Москву»	1974	5 x 14 м 5 x 18 м	Эскиз диорамы 0.8 x 3 м находится в Центральном музее Великой Отечественной войны.
55.	Е. Данилевский В. Сибирский	«Штурм Берлина»	1977–1980	7 x 46	Государственный музей маршала Г. Жукова (г. Жуков Калужской области). В СССР; в 1977 году экспонировалась в Вюнсдорфе (ГДР).
56.	М.И. Самсонов Н.Н. Соломин	«Установление первых Советов». Всеобщая стачка ивановознесенских рабочих в мае 1905 года	1975	—	Ивановский областной краеведческий музей.
57.	Н.С. Присекин	«Лютеежский плацдарм». Форсирование водного рубежа на реке Днепр и взятие неприступного «Восточного вала»	1980	7 x 29 м х.м.	г. Лютезь, Киевская область.
58.	Н.Н. Соломин архитектор А.П. Павлов А.И. Интезаров (скончался 17 августа 1979 г.) Фасад здания скульптор В.А. Сонин	«Установление советской власти в Вятке». Художники изобразили две колонны демонстрантов, двигавшихся с востока и севера, встретившихся на углу улиц Спасской и Никола-	1981	280 кв.м.	Краеведческий музей г. Киров. Здание в виде развернутого знамени, на фасаде рельефное изображение рабочего, матроса, солдата. Проект здания музея-диорамы архитектора А.П. Павлова.

		евской			
59.	М.А. Ананьев Н.Я. Бут Г.И. Марченко П.Т. Мальцев М.И. Самсонов Ф.П. Усыпенко	Панорама «Сталинградская битва» (музей-комплексе)	1980-начало работ в самом музее	16 x 120 м. х.м.	Музей-панорама «Сталинградская битва» (г. Волгоград).
60.	М.А. Ананьев	Диорама «Героическая оборона Сталинграда 29 августа 1942 года»	1981	5 x 27 м	Музей-панорама «Сталинградская битва» (г. Волгоград).
61.	О.А. Авакимян	Диорама «Уничтожение вражеского аэродрома в ст. Тащинской»	1981	5 x 27 м х.м.	Музей-панорама «Сталинградская битва» (г. Волгоград).
62.	Ю.Ф. Усыпенко	«Стойкость, победившая смерть». Подвиг броней бойцов Петра Болото на подступах к Сталинграду	1981	5 x 27 м х.м.	Музей-панорама «Сталинградская битва» (г. Волгоград).
63.	Ф. Усыпенко	«Разгром немецкой группировки на реке Мышкова»	1981	5 x 27 м х.м.	Музей-панорама «Сталинградская битва» (г. Волгоград).
64.	В.П. Псарев	Центральная. «Переправа гвардейцев генерала Родимцева через Волгу»	1981	5 x 27 м. х.м.	Музей-панорама «Сталинградская битва» (г. Волгоград).
65.	Ф.П. Усыпенко Ю.Ф. Усыпенко	«Малая земля» (апрель 1943 г.) Посвящена героическому подвигу малоземельцев	—	—	—
66.	Н.Я. Бут Г.К. Севостьянов В.Н. Щербаков М.А. Сычев	Музей-диорама «Огненная дуга». Кульминационный момент танкового сражения под Прохоровкой, начавшегося в районе поселка Яковлево на Обоянском направлении – на холсте диорамы изображены события, произошедшие в 14-00 часов 12 июля 1943 года	1981	67 x 15 м 1005 кв.м. х.м.	Самая крупная диорама в Европе. В здании по проекту коллектива белгородских архитекторов во главе с В.В. Перцевым. Музейный комплекс установлен на центральной аллее парка Победы г. Белгорода. Холст цельнотканной фабрики «Красный Октябрь» г. Сурска Пензенской области 67 x 15.
67.	Е.И. Данилевский	«Взятие крепости Оса войсками Емельяна Пугачева»	1983	х.м.	г. Оса Пермской области.
68.	Н.В. Овечкин	В комплексное художественное	1982–1985	4,5 x 11 =50 кв.м.	Украинский государственный музей истории

		оформление экспозиции вошли 4 диорамы: «Контрнаступление советских войск под Москвой», «Разгром немецко-фашистских войск под Сталинградом», «Форсирование Днепра», «Штурм Рейхстага»		4,4 x 12 = 50 кв.м. 4,4 x 12 = 50 кв.м. 4,4 x 15 = 63 кв.м.	Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.
Ленинградские художники					
69.	В.И. Селезнев (рук. коллектива) Б.В. Котин К.Г. Молтенинов Н.М. Кутузов Ф.В. Севастьянов Л.В. Кабачек Ю.А. Гаринов предметный план под рук. В.Д. Зайцева, Д.К. Жеребова	«Прорыв блокады Ленинграда». На диораме изображено: пылающий Шлиссельбург, горящие корпуса 8-й ГЭС, Синявские высоты. Всполохи огня у бастионов врага-Липок, рабочего поселка № 8, роши Круглой, где ведут бои воины Волховского фронта, прорывающие блокадное кольцо с востока и идущие на запад. В центре диорамы – встреча воинов двух фронтов	1983–1985 7 мая	8 x 10 м	г. Кировск Ленинградской области. Мемориальный комплекс у Ладожского моста по проекту архитектора А.П. Изойтко, автор внутреннего художественного оформления помещения – архитектор Ю.И. Сеница (Россия).
70.	Я.В. Серов Е.С. Ханин	«Петровская верфь»	1986	4 x 3,5	Воронежский краеведческий музей (Россия).
71.	Я.В. Серов Е.С. Ханин	«Взрыв Голубого моста» (изображается кульминационный момент действий партизан в тылу врага). Диорама озвучена и оснащена звуковыми эффектами	1984	7 x 4 м	Брянский государственный объединенный историко-революционный музей. Находится в составе мемориального комплекса «Партизанская поляна» (пос. Белые берега) (Россия).
72.	Я.В. Серов Е.С. Ханин	«Штурм Зимнего»	1987	4 x 4 глубина макета 1,80 см	Воронежский краеведческий музей (Россия).
73.	Л.Г. Кривин О.Г. Пономаренко	«Лужский рубеж»	–	8,4 x 5 м глубина 1,70	Поселок Сава Лужненского района Ленинградской области. Музей совхоза (Россия).
74.	В.П. Василе-	«Взятие			г. Астрахань (Россия).

	вич	Астрахани»	–	–	
75.	М.А. Ананьев в соавторстве с М.М. Ананьевым	«Прорыв Вольнского укрепленного района»	1985	2 х 4,5 м	г. Хабаровск. Музей истории войск Краснознаменного Дальневосточного военного округа (Россия).
76.	А.Н. Курнаков	«Орловская битва»	1985	300 кв.м.	Вторая очередь музея диорамы. Город Орел (Россия).
77.	Н. Присекин А. Семенов	«Яско- Кишиневская операция» диорама воссоздает грандиозную битву за освобождение молдавской земли от оккупантов, развернувшуюся в междуречье Днестра и Прута 23–27 августа 1944 г.)	1982– 1990 гг.	11 х 45 м 495 кв. м. 11-метровый натурный план	Открытие 9 мая 1990 г. Кишиневский государственный музей Республики Молдова.
Центральный музей Великой Отечественной войны (г. Москва). В экспозиции музея представлены шесть диорам, посвященных крупнейшим военным операциям Великой Отечественной войны					
78.	В.И. Данилевский	«Контрнаступление советских войск под Москвой в декабре 1941 года»	1995 г.	10 х 33 м	—
79.	Е.А. Корнеев	«Блокада Ленинграда»	1995 г.	10 х 33 м	—
80.	Н.С. Присекин	«Курская битва»	1995 г.	10 х 33 м	—
81.	М.И. Самсонов А.М. Самсонов	«Сталинградская битва». Соединение фронтов	1995 г.	10 х 33 м	—
82.	В.К. Дмитриевский	«Форсирование Днепра».	1995 г.	10х 33 м	—
83.	В.М. Сибирский	«Штурм Берлина»	1995 г.	10 х 33 м	—

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Иллюстрации расположены по мере упоминания их в тексте монографии, а также согласно хронологии развития диорамного искусства (прим. авт.).



Рис. 1. Гауденцио Феррара «Голгофа» в святилище Сакро Монте в Варалло (1520–1522). (Первая попытка связать живопись и макет на плоскости в единое иллюзорное пространство).

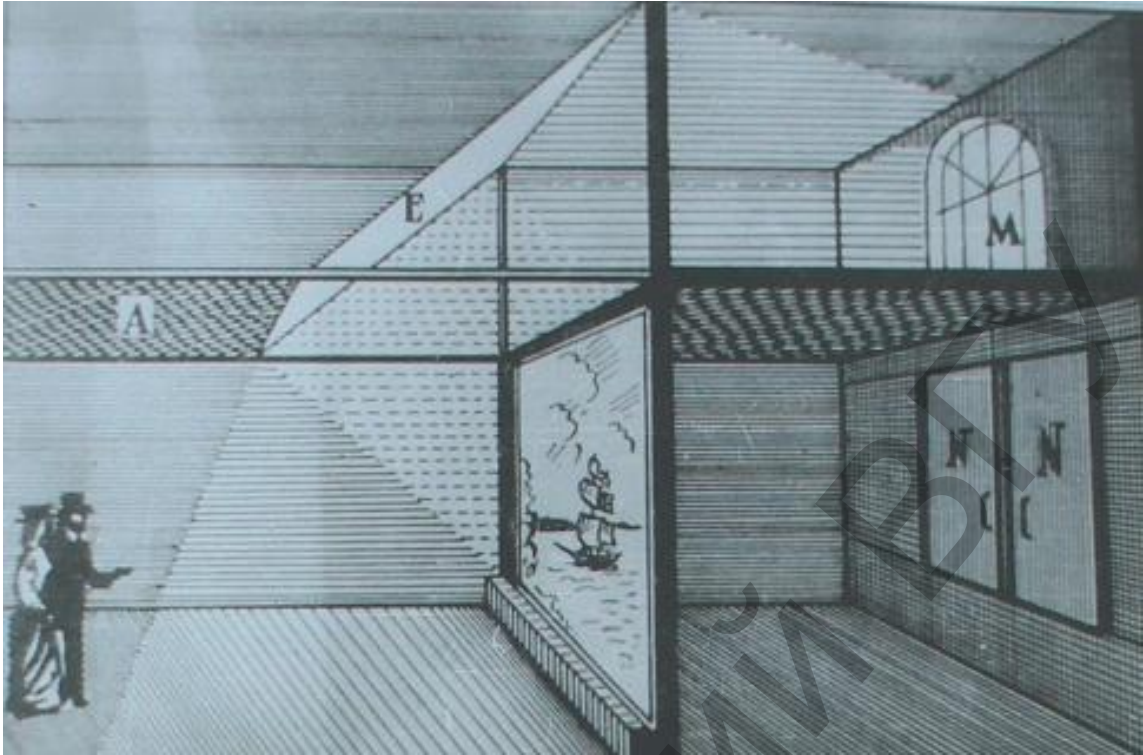


Рис. 2. Диорама Жак Луи Дагера с двойным освещением.



Рис. 3. Первые панорамы П. Прево в Париже.

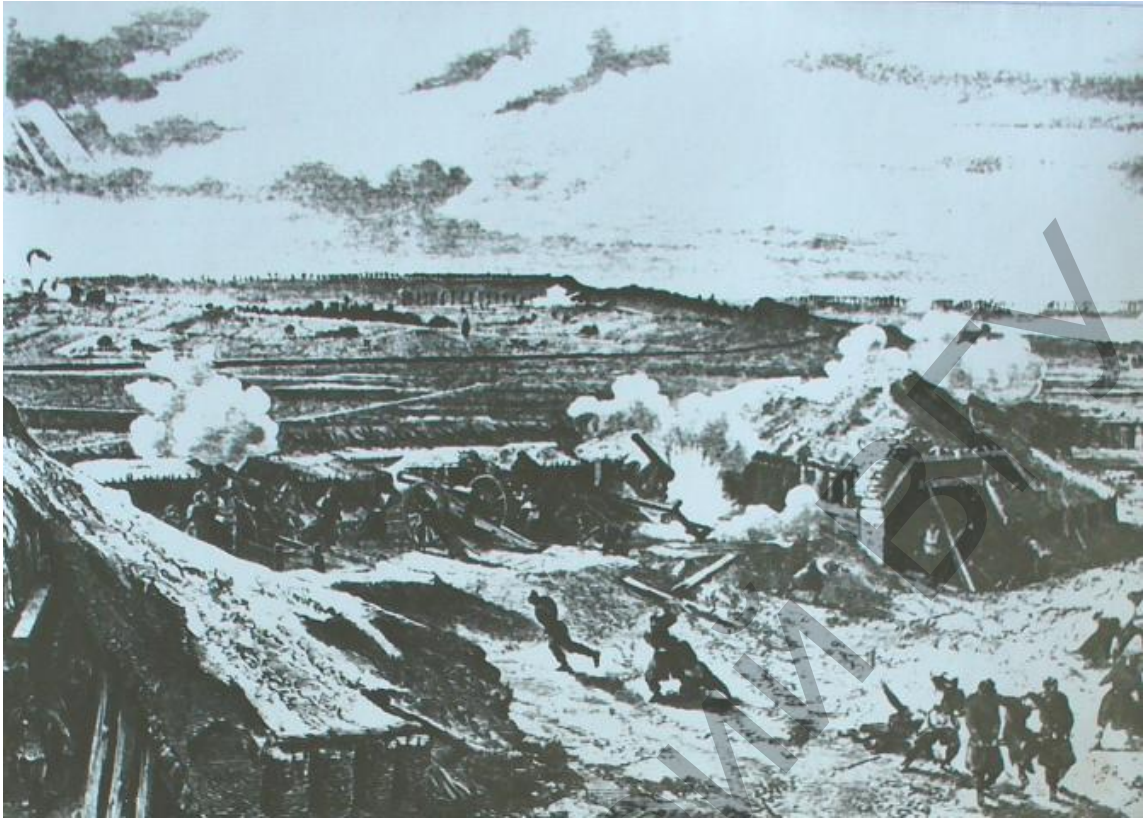


Рис. 4. Диорама Ф.Филиппото «Бомбардировка форта Исси».

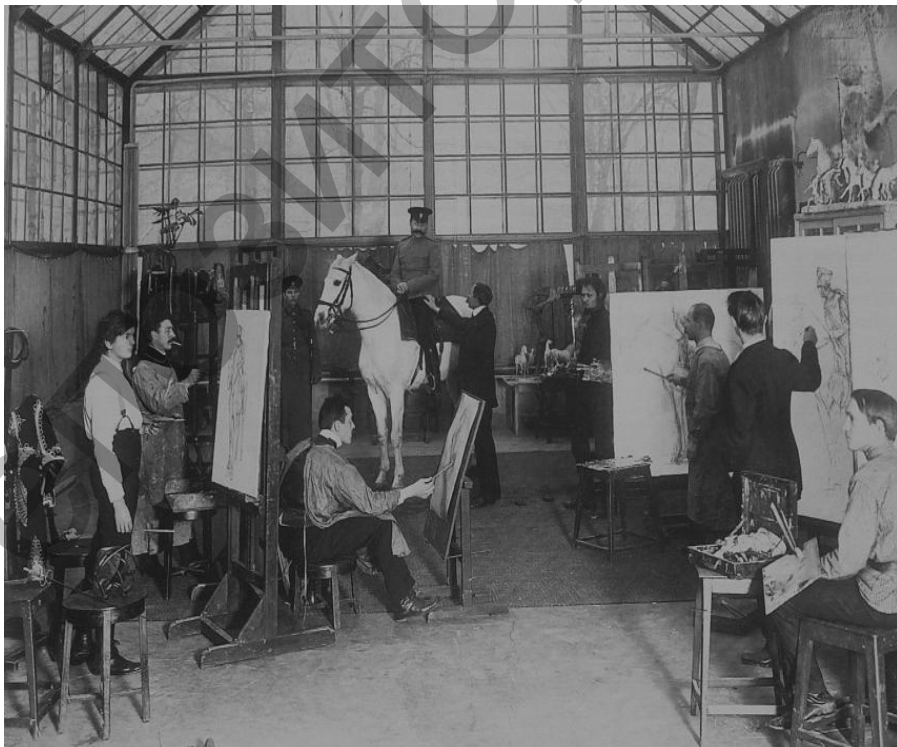


Рис. 5. Занятия в батальной мастерской Николая Самокиша (1912 год).



Рис. 6. Первая отечественная батальная диорама М.Б. Грекова «Взятие Ростова». 1929 г.



Рис.7. Военные художники Студии им. М.Б. Грекова за работой над эскизом панорамы «Сталинградская битва» в мастерской театра Советской Армии в Москве. 1940-е гг.



Рис. 8. Диорама «Альпийский поход Суворова», установленная в музее А.В. Суворова в селе Кончанское Новгородской области (Россия). Авторы: А.И. Интезаров, П.Т. Мальцев, Ф.В. Усыпенко. 1952 г.



Рис. 9. Диорама «Штурм Сапун-Горы 7 мая 1944 года» – первая послевоенная батальная диорама, установленная в г. Севастополе в 1959 году. Автор: П.Т. Мальцев при участии Г.И. Марченко и Н.С. Присекина.



Рис. 10. Диорама «Полтавская битва 27 июня 1709 года», установленная в Государственном музее Полтавской битвы. Авторы: А. Горпенко, П. Жигимонт, Н. Жашков.



Рис. 11. Диорама «Освобождение Пскова. Форсирование реки Великой в районе Пскова». Авторы: В. Дмитриевский, Г. Марченко, Н. Присекин, П. Жигимонт. 1960 г. Псков. Историко-художественный музей.



Рис. 12. Диорама «Авиадесант под Вязьмой». Авторы: Н. Присекин. П.Т. Мальцев. Музей истории воздушно-десантных войск. г. Рязань. Россия. 1971 г.



Рис. 13. Диорама Е. Данилевского «Взятие крепости Осса войсками Емельяна Пугачева».



**Рис. 14. Диорама В. Сибирского и Е. Данилевского
«Штурм крепости Измаил войсками А. Суворова». 1975 г.**



**Рис. 15. Диорама «Битва за Днепр». Авторы: Н.Я. Бут,
Н.Я. Овечкин. 1971–1975 гг.**



Рис. 16. Диорама «Битва за Киев». Автор: Н.С. Присекин. 1978 г.



Рис. 17. Диорама «Установление первых Советов». Всеобщая стачка иваново-вознесенских рабочих в мае 1905 г. Авторы: М.И. Самсонов, Н.Н. Соломин. 1975 г.



Рис. 18. Диорама «Подрыв Голубого моста. Авторы: Я.С. Ханин и Я.В. Серов. Брянский краеведческий музей. Диорама была выполнена в 1980-е годы вместо устаревшей диорамы В. Фельдмана и М. Ананьева. 1957–1958 гг.



Рис. 19. Диорама «Волочаевские дни». Автор: А. Ананьев. Хабаровск.



Рис. 20. «Освобождение Пскова. Форсирование реки Великой в районе Пскова». Авторы: В. Дмитриевский, Г. Марченко, Н. Присекин, П. Жигимонт. Псков. Историко-художественный музей. 1958–1960 гг.

**Мемориал над Днепром в столице Украины городе Киеве.
Мемориальный комплекс «Государственный музей истории
Великой Отечественной войны 1941–1945 годов.**

Автор цикла диорам заслуженный деятель России Н.В. Овечкин

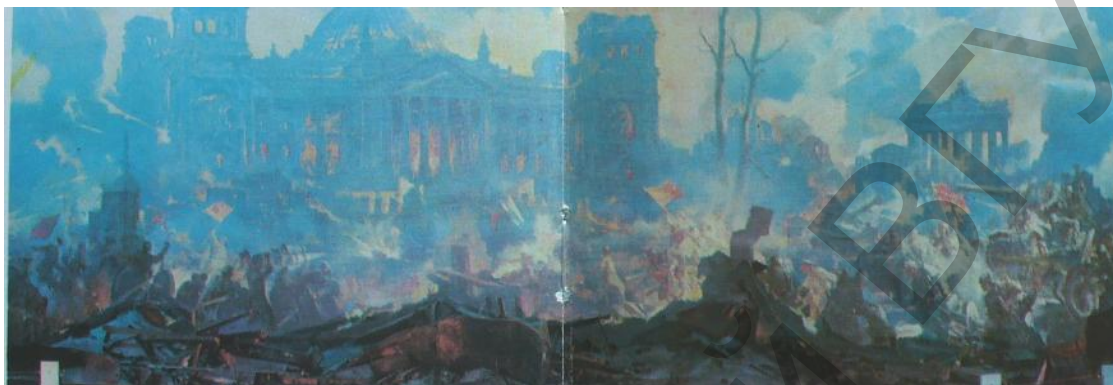


Рис. 21. Диорама «Штурм Рейхстага». 4.5 x 11 м.

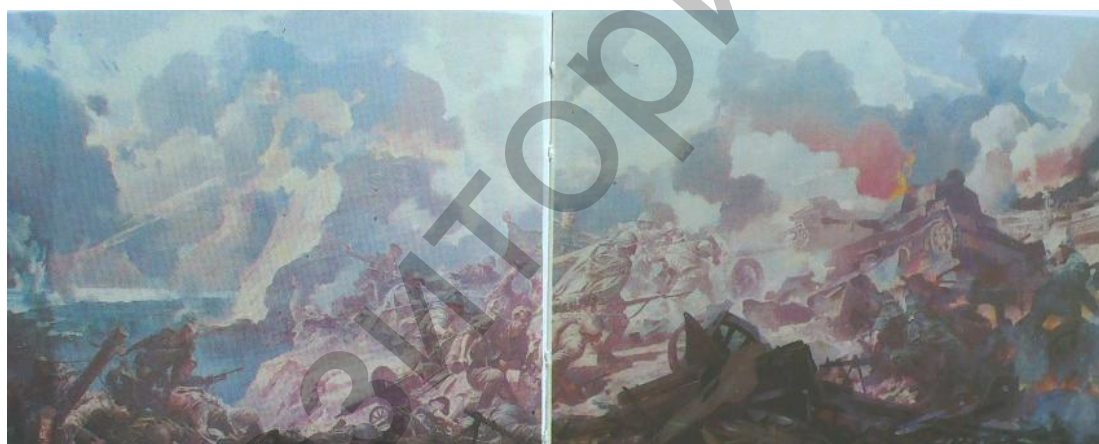


Рис. 22. Диорама «Форсирование Днепра».



**Рис. 23. Диорама «Разгром немецко-фашистских войск
под Сталинградом». 4,4 x 12 м.**



Рис. 24. Диорама «Орловская битва». Авторы: А.И. Курнаков и П.И. Курнаков. 1958-1960 гг. 4 х 9 м. г. Орел. Орловский областной музей. Фрагменты диорамы.

**ИЗ ИСТОРИИ МЕМОРИАЛЬНЫХ АРХИТЕКТУРНО-
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОМПЛЕКСОВ**

**ESSAI
SUR
L'HISTOIRE DES PANORAMAS
ET DES DIORAMAS**

PAR
GERMAIN BAPST

EXTRAIT DES RAPPORTS DU JURY INTERNATIONAL DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889
AVEC ILLUSTRATIONS INÉDITES DE M. ÉDOUARD DETAILLE



**PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE**

LIBRAIRIE G. MASSON, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 120

M DCCC XCI

Рис. 25. Титульный лист книги Жермена Бапста
«Краткий очерк истории панорам и диорам». Париж. 1899 г.

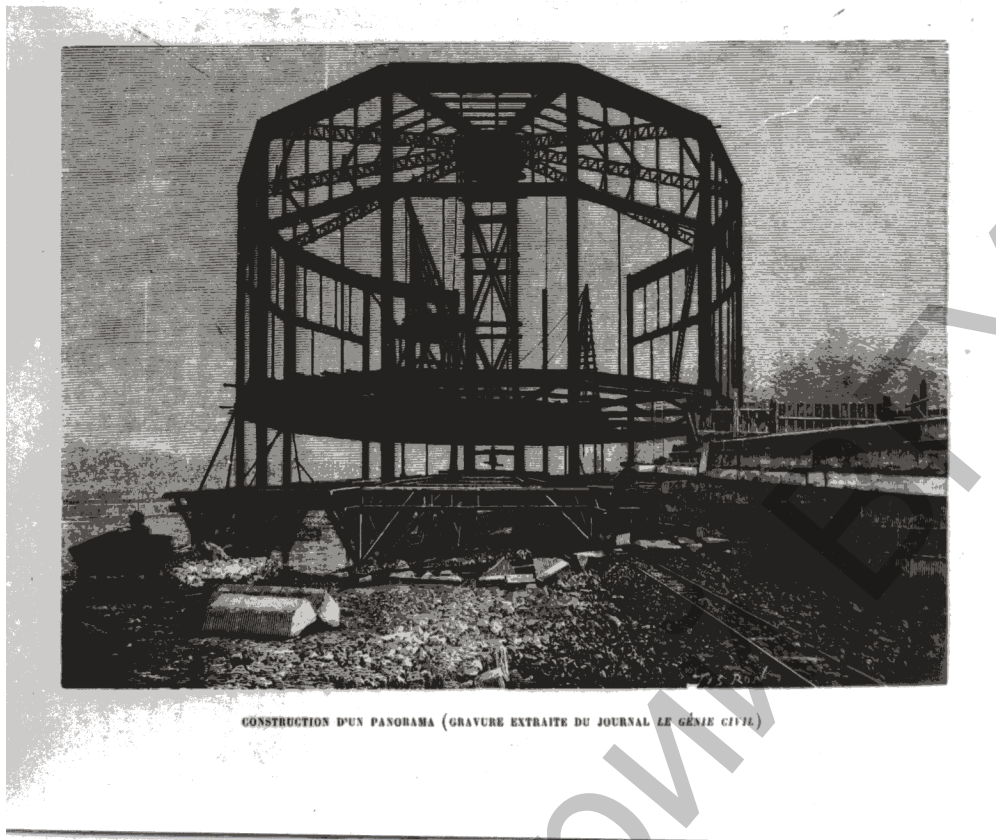
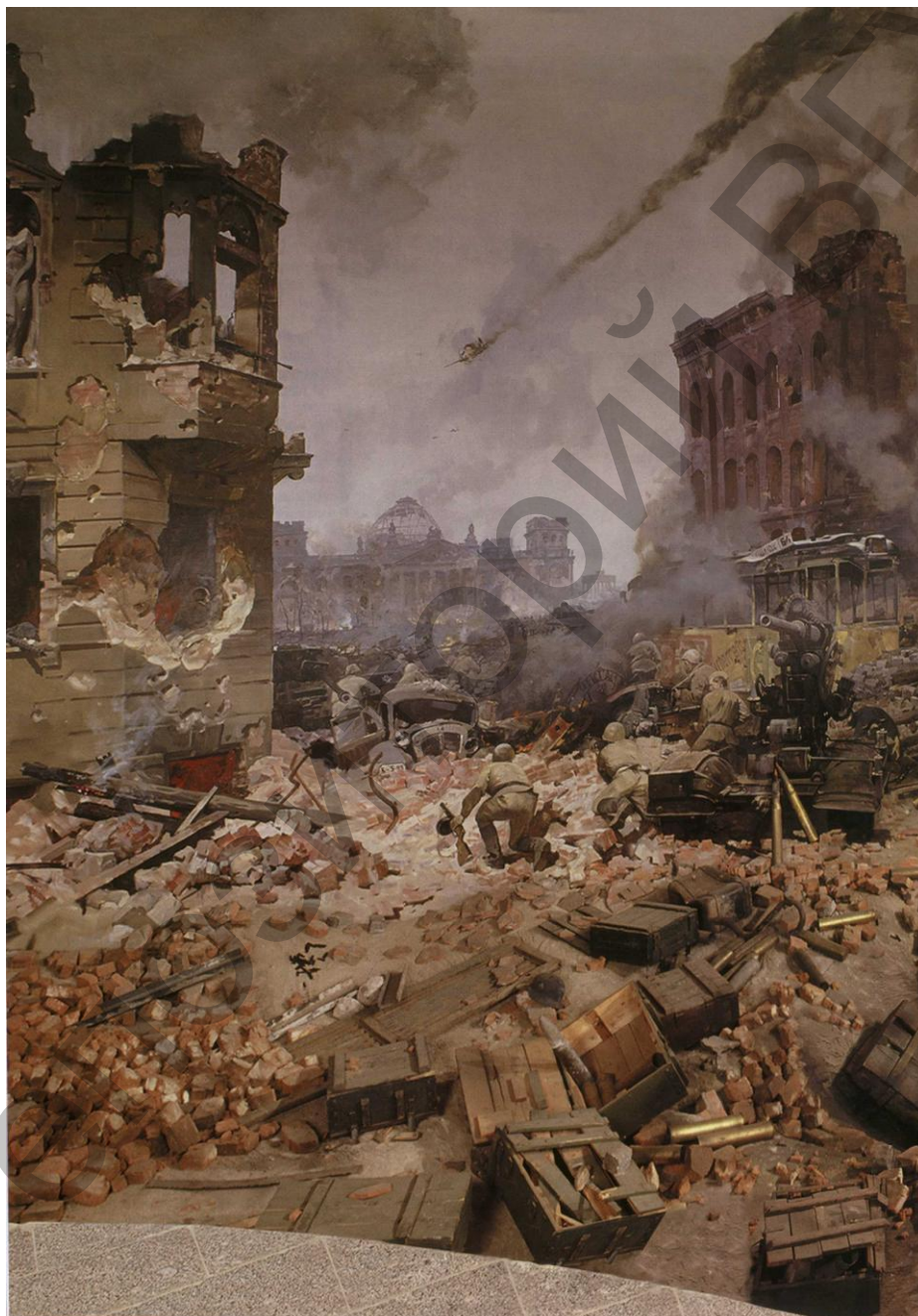


Рис. 26. Титульный лист книги Жермена Бапста с изображением здания панорамы (конструктивные элементы).



Рис. 27. Современное здание диорамы. Музей-диорама «Огненная дуга». г. Белгород, Россия (торжественное открытие мемориала).

**МЕМОРИАЛЬНЫЕ МУЗЕИ ВЕЛИКИХ ПОЛКОВОДЦЕВ,
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭКСПОЗИЦИИ НА МЕСТАХ БОЕВ,
АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОМПЛЕКСЫ-
АНСАМБЛИ, ОТРАЖАЮЩИЕ В СВОИХ ЭКСПОЗИЦИЯХ
НАИБОЛЕЕ ЗНАЧИТЕЛЬНЫЕ СОБЫТИЯ
И СРАЖЕНИЯ ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ВОЙНЫ**



**Рис. 28. Фрагмент диорамы «Штурм Берлина». 1977–1980 гг.
Государственный музей маршала Г. Жукова, г. Жуков Калужской
области в России (в 1977 году экспонировалась в г. Вюнсдорфе,
ГДР).**



Рис. 29. Фрагмент диорамы «Прорыв блокады Ленинграда».



Рис. 30. Фрагмент диорамы «Прорыв блокады Ленинграда».



Рис. 31. Фрагмент диорамы творческого коллектива художников Н. Бута, Г. Севостьянова, В. Щербакова, М. Сычева. «Огненная дуга» в г. Белгороде.



Рис. 32. Фрагмент диорамы «Прорыв блокады Ленинграда». Элемент оформления модельно-макетного плана.



Рис. 33. Фрагмент диорамы «Прорыв блокады Ленинграда». Место встречи воинов двух фронтов, прорывающих кольцо блокады.



Рис. 34. Фрагмент диорамы В.И. Данилевского «Контрнаступление советских войск под Москвой в декабре 1941 г.». Центральный музей Великой Отечественной войны (г. Москва).



Рис. 35. Фрагмент диорамы Е.А. Корнеева «Блокада Ленинграда».
Центральный музей Великой Отечественной войны
(г. Москва).



Рис. 36. Фрагмент диорамы Н.С. Присекина «Курская битва».
Центральный музей Великой Отечественной войны (г. Москва).



**Рис. 37. Фрагмент диорамы М.И. Самсонова и А.М. Самсонова
«Сталинградская битва. Соединение фронтов».
Центральный музей Великой Отечественной войны (г. Москва).**



**Рис. 38. Фрагмент диорамы В.К. Дмитриевского
«Форсирование Днепра».
Центральный музей Великой Отечественной войны (г. Москва).**



Рис. 39. Фрагмент диорамы В.М. Сибирского «Штурм Берлина». Центральный музей Великой Отечественной войны (г. Москва).



Рис. 39. Одно из величайших батальных полотен XX века, созданное когда-либо военными художниками Студии им. М.Б. Грекова в г. Белгороде на месте одного из самых масштабных сражений Второй мировой войны, носит название «Курская битва» – таков полувековой путь, пройденный мастерами от скромной студии Николая Самокиша на окраине Санкт-Петербурга до этого грандиозного полотна размером 1005 кв. м. самой большой диорамы в Европе.

СТАВКИ*

**АВТОРСКОГО ВОЗНАГРАЖДЕНИЯ ЗА СОЗДАНИЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДИОРАМНОГО ИСКУССТВА**

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

1. Ставки авторского вознаграждения (гонорар) за произведения диорамного искусства, предусмотренные настоящим договором (положением применяемых в учреждениях и организациях системы БСХ и Союзом художников СНГ, Министерством культуры Республики Беларусь, а также Студии военных художников им. М.Б. Грекова при Главном Управлении Российской армии и Военно-Морского флота.
2. Заказы на создание произведений диорамного искусства осуществляются как по трудовым договорам, так и по договорам, заключенным указанными предприятиями, учреждениями и организациями с автором в соответствии с договорами художественного заказа.
3. Размеры авторского вознаграждения по жанрам диорамного искусства, выплачиваемого по договору, устанавливаются по соглашению сторон в пределах ставок, предусмотренных настоящим приложением.
4. Основным критерием для определения размера авторского вознаграждения является его общественная значимость, при этом учитывается глубина трактовки произведения (темы), значительность создаваемых произведений (диорам), уникальность и оригинальность произведения и его художественного решения, размер произведения в натуре и техническое качество его исполнения.
5. Для оценки идейно-художественного достоинства произведений диорамного искусства и подготовки рекомендации о размерах авторского вознаграждения на предприятиях, в учреждениях и организациях образуются художественные экспертные советы.
6. Диорамы историко-революционного и батального характера отображают важнейшие исторические события страны, а также военные сражения, битвы и создаются по решениям соответствующих директивных органов, а также местных органов самоуправления.

* Извлечение из документов Союза художников до 1991 года об исчислении ставок авторского вознаграждения за произведения диорамного искусства. Цены приведены в современном денежном эквиваленте.

Эти диорамы создаются для постоянных экспозиций музеев и значительных выставок, для специально построенных зданий – диорамы, в которых они являются главным или единственными произведениями.

Диорамы декоративно-оформительского характера выполняются для временных выставок, оформления методических кабинетов, учебных аудиторий, клубов и т.п. Живописная часть этих диорам выполняется, как правило, в декоративной манере, и указанные диорамы являются наглядно-методическими пособиями, выполненными в объеме.

7. Жанр живописной части диорамного произведения определяется решением художественной экспертной комиссии (совета) в зависимости от основной темы выполняемого произведения.
8. Авторское вознаграждение за выполнение картона и живописи в натуре на вертикальной поверхности при высоте от пола свыше 3,5 м до 7,0 м включительно определяется с повышающим коэффициентом 1,1, а при высоте свыше 7,0 м – 1,2.

Указанные повышающие коэффициенты применяются к площади картона или живописи, находящейся на высоте соответственно свыше 3,5 и 7,0 от пола.

9. Ставки авторского вознаграждения, предусмотренные настоящим разделом, не распространяются на работы по выполнению эскизного проекта, картона и живописи в натуре, имитирующие фактуру и структуру дерева, шелк, камня, обоев и т.п., а также работы, применяемые с выполнением валика, аэрографа, трафарета.
10. В том случае, когда списание живописной части с объемным предметным планом диорамного произведения осуществляется непосредственно автором, ему выплачивается авторское вознаграждение в размере 40 процентов от ставок авторского вознаграждения за выполнение живописи в натуре за 1 кв. метр площади списания.

Конкретный размер указанного авторского вознаграждения устанавливается художественной авторской комиссией (советом) в зависимости от цветовой гаммы, насыщенности предметного плана объемными элементами, непосредственно площади списания.

11. Вознаграждение по авторскому наблюдению, непосредственное участие автора при создании диорамного произведения в натуре создание объемного предметного макетного плана, его расположение, цвет, фактура, масштаб и др., характер освещения и размещение световой аппаратуры, подбор звукозаписей и звуковое оформление, проработка всех деталей произведения в натуре с участием и под руководством автора (исключая работы, выполненные самим автором), но не более 36 базовых величин в зависимости от слож-

ности, характера, объема работ, степени использования рабочего времени, численного состава исполнителей и др.

12. В случае, если работа прекращается по не зависящим от автора обстоятельствам, она подлежит оплате исходя из размеров авторского вознаграждения, предусмотренного договором художественного заказа (трудовым договором), в соответствии: с процентом готовности диорамного произведения в целом (или его стадий), который устанавливается художественной экспертной комиссией или (советом) или специальной комиссией, назначаемой заказчиком с участием автора.
13. В ставки авторского вознаграждения, предусмотренные настоящим положением, не включены производственные затраты, связанные с выполнением произведений диорамного искусства.

В каждом отдельном случае, в зависимости от размера диорамного произведения и других условий, заказчик обязан обеспечить автора за свой счет натурой, реквизитом, материалом, техническими устройствами и т.д.

Конкретный перечень оборудования, инвентаря, материалов и т.п. определяется в договоре художественного эскиза (трудовом договоре).
14. Персональная ответственность за правильность применяемых ставок авторского вознаграждения, за создание произведения диорамного искусства возлагается на директора, главного художника и председателя художественной экспертной комиссии (совета) предприятия, учреждения, организации.
15. Настоящим положением предусматриваются ставки авторского вознаграждения за создание произведений диорамного искусства по следующим разделам:

1. ДИОРАМНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.
2. ПРОИЗВЕДЕНИЯ МИНИАТЮРНОЙ ДИОРАМЫ.

ДИОРАМНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Предусмотренные настоящим разделом ставки авторского вознаграждения устанавливаются за создание оригинальных диорамных произведений размером свыше 5 кв. м (в нашем случае 1).
2. Создание диорамных произведений, указанных в пунктах настоящего раздела, делится на следующие стадии:

первая стадия – выполнение эскизного проекта;

вторая стадия – выполнение картона;

третья стадия – выполнение живописи в натуре.

3. ЭСКИЗНЫЙ ПРОЕКТ включает в себя все подготовительные работы, должен давать ясное представление о задуманном автором законченном произведении, его тематическом, композиционном и цветовом решении.

Форэскизы, наброски и этюды являются рабочим материалом на стадии подготовительных работ, они НЕ заменяют собой законченного эскизного проекта и не могут служить основанием для объяснения вопроса о будущем произведении.

4. Картон представляет собой рисунки будущей живописной части диорамных произведений в натуральную величину, отработанные в деталях и обеспечивающие выполнение живописи в натуре.

Картон в отдельных случаях может выполняться полностью или частично. Необходимость в количестве ЦВЕТНЫХ КАРТОНОВ определяется договором художественного заказа (трудовым соглашением) с участием художественной экспертной комиссии (совета).

5. Размер выплачиваемого авторского вознаграждения устанавливается соглашением сторон в пределах ставок, предусмотренных настоящим договором по следующим разделам диорамного искусства

ПЕРВАЯ СТАДИЯ

ДИОРАМНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО И БАТАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА – от 120 до 200 базовых величин и выше

Примечания:

1. Авторское вознаграждение за выполнение объемного эскиза проекта в масштабе от 1:5 до 1:10 натуральной величины произведения (с решением композиционных соотношений и перехода от объемной части к живописной, линейной и воздушной перспективы, цвета и освещения) определяется с применением повышающего коэффициента до 1,5.
2. Авторское вознаграждение за варианты эскизных проектов (в количестве не более трех экземпляров), выполненные по письменной просьбе заказчика, определяется с применением понижающего коэффициента от 0,2 до 0,5 вознаграждения за эскизный проект, утвержденный соответствующей художественной экспертной комиссией и согласованный с заказчиком.
3. При выполнении диорам с многосменным меняющимся изображением или светоцветовым динамическим показом авторское вознаграждение за выполнение эскизного проекта каждой смены изображения определяется с применением понижающего коэффициента от 0,2 до 0,5.

Авторское вознаграждение за указанные фрагменты в зависимости от жанра диорамного произведения, размера фрагмента, его идейно-художественного достоинства, техники и качества исполнения в следующих размерах.

ЖАНР ПРОИЗВЕДЕНИЯ	Авторское вознаграждение Один фрагмент		
Диорамы исторического или батального характера (в эквивалентном исчислении применительно к рыночным ценам)	Живопись	Цветная графика	Одноцветн. графика
	До 500 у.е. -15 б.в.	До 200 у.е. -8 б.в.	До 100 у.е. -3 б.в.

АВТОРСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ 1983–2005 ГГ.



Рис. 1. Макет музея истории Калининградского Высшего военно-морского училища, г. Калининград. 1983 г.

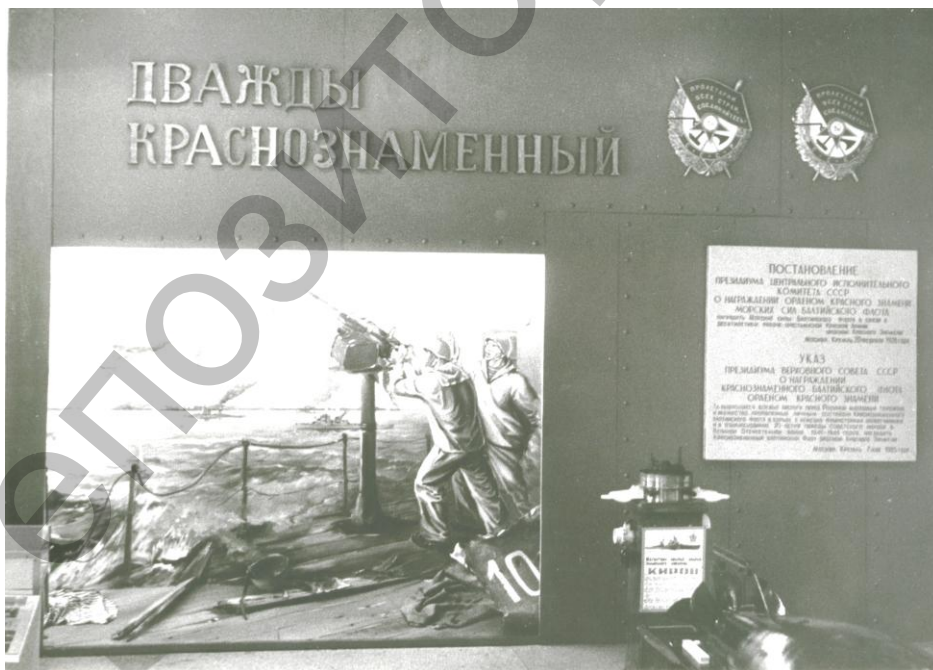


Рис. 2. Диорама «Переход флотилии военных кораблей из Таллина в Кронштадт». 1985 г.



Рис. 3. Диорама «Бой на перевале Саланг». Музей Афганской войны, г. Борисов.



Рис. 4. Макет-диорама «Торжественное шествие в честь открытия Шкловского кадетского корпуса». Филиал МОКМ. Музей этнографии, отдел Городской быт. 2001 г.

Научное издание

ГОРБУНОВ Игорь Васильевич

**ИСКУССТВО БАТАЛЬНОЙ ДИОРАМЫ В ВОЕННО-ИСТОРИЧЕСКИХ МУЗЕЯХ
СССР И СНГ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА**

Монография

Печатается в авторской редакции

Технический редактор

А.И. Матеюн

Компьютерный дизайн

Т.Е. Сафранкова

Подписано в печать 29.12.2009. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Ризография.

Усл. печ. л. 9,93. Уч.-изд. л. 11,08. Тираж 100 экз. Заказ 225.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования

«Витебский государственный университет им. П.М. Машерова».

ЛИ № 02330 / 0494385 от 16.03.2009.

Отпечатано на ризографе учреждения образования

«Витебский государственный университет им. П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.