

На правах рукописи

Дружинин Алексей Александрович

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДИОРАМА КАК ВИД ИСКУССТВА

**специальность 17.00.04 – изобразительное
и декоративно-прикладное искусство
и архитектура**

**АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

**Москва
2014**

Работа выполнена в отделе изобразительного искусства и архитектуры
Государственного института искусствознания Министерства культуры
Российской Федерации

Научный руководитель: КОСТИНА Ольга Владимировна,
кандидат искусствоведения, главный редактор
журнала «Искусствознание», старший научный
сотрудник Государственного института
искусствознания МК РФ.

Официальные оппоненты: МАЛИНИНА Татьяна Глебовна,
доктор искусствоведения, профессор, главный
научный сотрудник отдела монументального
искусства и художественных проблем архитектуры
Научно-исследовательского института теории и
истории изобразительных искусств Российской
академии художеств.

СКВОРЦОВА Екатерина Александровна,
кандидат искусствоведения, ассистент кафедры
истории русского искусства исторического
факультета Санкт-Петербургского
государственного университета.

Ведущая организация: Московский государственный академический
художественный институт им. В.И. Сурикова.

Защита состоится 18 декабря 2014 года в 14.00 на заседании диссертационного
совета Д 210.004.02 в ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»
по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института
искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

Автореферат разослан: « » октября 2014 года

Автореферат размещен на сайте ВАК Минобрнауки РФ www.vak.ed.gov.ru

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения



Струкова
Александра Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Объектом исследования данной диссертационной работы является искусство диорамы, которое рассматривается в историческом, художественно-эстетическом и технологическом аспектах.

Цели и задачи исследования. Цель исследования – рассмотрение художественной диорамы как самостоятельного вида изобразительного искусства. Для этого решаются следующие задачи: изучаются предпосылки возникновения диорамы и ее история на Западе и в России; выявляются специфика и место этого вида изобразительного творчества в системе наук и искусств; дается его определение; осуществляется жанровая и типологическая систематизация; демонстрируется особый характер функционирования диорамы как одного из проявлений массовой культуры, как популярного синтетического зрелища последних двух столетий; освещается технология создания диорамных произведений; намечаются дальнейшие перспективы развития этого вида изобразительного творчества; вводятся в научный оборот новые документальные источники исторического и искусствоведческого характера, делается попытка привлечения внимания научного сообщества к проблемам современного бытования и развития диорамы.

Для решения поставленных задач потребовалось рассмотреть все периоды развития диорамы от истоков ее появления в 1820-е годы и до середины XX века. Именно эти временные рамки дают необходимое представление о данном виде художественного творчества, его эволюции, предоставляют возможность сделать выводы обобщающего характера. Особое внимание уделено истории отечественного диорамного искусства.

Результатами исследования, помимо историко-теоретических обобщений, изложенных в тексте диссертации, стало: описание технологического процесса создания диорам, а также составление научного каталога диорамных произведений (на сегодняшний день – более 2800 предметов), биографического справочника художников-диорамистов (652 персоналии) и библиографии (около 2500 источников).

Научная новизна. В практике отечественного искусствоведения исследование по данной теме проводится впервые. В научный обиход введено большое количество новых документальных, архивных источников и свидетельств, а также неисследованных или малоисследованных памятников, что позволяет расширить границы истории отечественного изобразительного искусства, углубить знания в ее отдельных областях.-

Актуальность темы исследования. В настоящее время создается немало новых диорам и реставрируются старые – как в нашей стране, так и за рубежом; то есть диорамное искусство достаточно интересно развивается и пользуется успехом у массового зрителя. Об этом свидетельствуют и активная посещаемость диорам, и заинтересованная реакция публики на произведения этого вида изобразительного творчества. Наблюдаемые сегодня возрождение искусства диорамы и панорамы, а также оживление зрительского интереса к ним имеют свои конкретные причины, коренящиеся в ряде характерных тенденций культуры в целом. Одной из таких тенденций является стремление к

эффектной, увлекательной зрелищности, достоверности, наглядной очевидности артефакта.-

Об устойчивом росте интереса к диораме и родственным ей видам изобразительного искусства со стороны научной общественности красноречиво свидетельствует активная деятельность организации, имеющей двойное название: Международный Совет Панорам – Международная Панорамная Конференция (International Panorama Council – International Panorama Conference). ИРС – это сообщество музеев-панорам, музеев-диорам и ученых-искусствоведов, историков, культурологов из нескольких десятков стран мира. Эта организация вот уже более 20-ти лет с момента ее основания (1989) посвящает свою деятельность исследованию феномена панорамно-диорамного искусства. Главными задачами сообщества является, во-первых, изучение его истории и теории, во-вторых, сохранение его как вида изобразительного творчества и, в-третьих, его популяризация. Отдельные материалы и выводы диссертации могут быть актуальны в контексте деятельности ИРС.

Степень разработанности темы. В нашей стране первыми попытками изучения и обобщения вопросов теории и истории диорамного искусства стали следующие труды: сборник «Советская панорамная живопись» под редакцией Х.А. Ушенина, руководителя Студии военных художников им. М.Б. Грекова, и книга В.П. Петропавловского «Искусство панорам и диорам» (обе вышли в 1965 году, и уже основательно устарели). Для вышеназванных работ характерен односторонний взгляд на проблемы искусства диорамы как на явление культуры массового художественного зрелища, в них отсутствуют четкое определение специфики диорамного искусства и описание его отличий, например, от станковой живописи, недостаточно прослежена история становления диорамы как отдельного вида изобразительного творчества. Нередко присутствуют неточности и ошибки, к примеру, связанные с авторством произведений.

Необходимо сказать о фундаментальном исследовании С.А. Аргасцевой «Художественная панорама как вид искусства», во многом послужившим образцом при написании данной работы. Для данной диссертации эта работа интересна прежде всего тем, что в ней напрямую затрагивается проблематика диорамного искусства. Например, мои выводы и выводы С.А. Аргасцевой совпадают в том, что панорама и диорама – это два отдельных (хотя и родственных) вида изобразительного искусства, которые необходимо разграничивать.

Большое количество публикаций о диораме существует в периодической печати. Однако эти статьи, как правило, ограничиваются сообщениями о появлении новых произведений и имеют исключительно информационный и популяризаторский характер. В ходе работы над диссертацией приходилось обращаться к монографиям о художниках, работавших в области диорамы. Но и в этих книгах (даже в монографиях об известных художниках, например, М.Б. Грекове, Р.Р. Френце, Е.И. Дешалыте, и уж тем более о А.А. Блинкове, Н.С. Присекине, Е.И. Данилевском) уделено мало внимания работе авторов в области диорамного искусства. Диорамы, созданные художниками-станковистами, упоминаются в общем ряду их работ, без выявления

специфики. Что касается остальной литературы по данному предмету, то, как правило, это популярные музейные путеводители и буклеты, зачастую ограничивающиеся только упоминанием произведений. Иностранная литература, прежде всего европейская, с которой удалось ознакомиться в процессе сбора материала, содержит по большей части информацию только о первоначальном периоде развития диорамного искусства (о так называемой «дагерровской» диораме).

Методы исследования. Круг поставленных в работе задач на всех этапах исследования потребовал применения целого ряда методов, как общих, так и специальных: наблюдения и описания, анализа и синтеза, сравнения и систематизации, исторической реконструкции, что позволило достаточно полно исследовать заявленную тему.

Необходимый материал собирался по крупицам из всех доступных разрозненных источников, прямых и косвенных. Подготовка диссертации включала в себя работу в восьми библиотеках, в шести архивах, в шестнадцати музейных фондах; непосредственно в экспозициях музеев, где велось ознакомление с представленными в них диорамными произведениями (около шестидесяти музеев); в целях получения необходимой информации было сделано полторы сотни только официальных запросов-обращений в архивы, музейные фонды, библиотеки и другие институции (полный список библиотек, архивов, фондов и музеев приводится в примечаниях к тексту диссертации). Архивные материалы в основном ограничиваются административными, финансовыми и техническими документами о ведении работ над диорамами и личными делами художников-диорамистов с неполным перечислением их работ. Но даже таких документов удалось найти сравнительно небольшое количество. Большую пользу в сборе материала и написании диссертации дало общение с художниками Студии военных художников имени М.Б. Грекова, имеющими опыт работы над диорамами, наблюдение за процессом создания ими новых произведений в этой области.

В ходе работы удалось наладить сотрудничество с Международным Советом Панорам – Международной Панорамной Конференцией.

В итоге все это позволило на основании собранной информации сформулировать определение диорамы, последовательно показать предпосылки ее возникновения и ее историю как вида изобразительного творчества, определить ее специфику и место в системе наук и искусств, сделать необходимые оценки и выводы о ее и дальнейших перспективах развития, рассказать о технологии создания диорамных произведений, сформировать обширный справочный аппарат в форме каталогов, биографических сведений и библиографии.-

Положения, выносимые на защиту. Со времени своего появления диорамное искусство развивается как массовое зрелище, доступное для восприятия и понимания всеми слоями общества, не требующее от зрителя, в отличие от академического искусства, специальной подготовки. Во многом из-за этого диорама длительное время не считалась «полноценным» искусством, привлекающим, наравне с другими видами, внимание исследователей. Между тем художественная диорама и сейчас является одним из любимых миллионами

людей зрелищ, она широко посещается на всех континентах; уже одно это не может не обратить на себя внимания и не пробудить интерес к специальному изучению явления. Отождествление понятий массовости искусства и низкопробности не совсем верно. Как и в любом виде художественного творчества, в диорамном искусстве есть свои периоды расцвета и кризиса, свои примеры достижений и неудач, образцовых высокохудожественных работ и бездарных поделок.

Диорамное искусство с его способностью «оживлять» прошлое, воссоздавая конкретные местности и некогда происходившие на них события в виде эффектных и волнующих зрелищ, является ярким выразителем одной из тенденций художественной культуры, а именно стремление, наблюдаемое и в литературе, и в кино, и в других видах искусства, к документальной достоверности, к правде факта, его наглядной очевидности. Через это стремление к подлинности изображаемого, к точности и занимательности диорамное искусство способствует развитию тяги к познанию у зрителя. Здесь решающим условием является качество художественного выполнения диорам.

Диорама способна привлечь внимание зрителя к конкретному событию, неся в себе мощный идеологический и воспитательный заряд, одновременно выполняя познавательные и образовательные функции и рождая эстетические эмоции. Будучи по своей природе массовым, диорамное искусство обладает силой общественного воздействия. И в этом отношении художественную диораму можно отнести к монументальным искусствам с их способностью воздействовать на коллективное сознание.

Важно отметить, что диорама была одним из первых видов искусства, использовавших технические достижения своего времени. В отличие от произведений станковой живописи, где требуется «поддержка» живописными средствами картинной плоскости, в диораме эта плоскость сознательно разрушается, так как главной целью диорамного изображения является создание полной иллюзии реального обширного пространства, в пределах которого происходит то или иное действие.

Диорамы отличаются по типам и жанрам. Условно диорамы можно разделить на живописные, где главенствует живописное полотно, и макетные, где превалирует предметный план, в плоскость которого вынесено основное действие. Сложилось устойчивое мнение, что в диорамном искусстве наиболее распространены исторический и историко-батальный жанры. Действительно, батальные диорамы получили наибольшую известность и признание, но анализ собранного материала показывает, что наибольшая доля произведений – это пейзажные (другие определения: природно-ландшафтные, экологические) и видовые (воссоздание облика городов и местностей) диорамы. Существуют также диорамы, изображающие жанровые и религиозно-мифологические сцены.

Как любое массовое искусство, в определенный исторический период диорама не могла избежать идеологизации и не стать своеобразным проводником насаждаемых властью идей и настроений. Такой процесс шел во всей Европе и на американском континенте, а позже с особой силой проявился в СССР, Северной Корее и Китае. В исторической обстановке XX века

политизация и идеологизация коснулись всех направлений художественного творчества.

Имеется множество определений, чаще всего базирующихся на характеристике произведений в соответствии с их конфигурациями и размерами, но этого недостаточно для отражения сущности вида. На основании проведенных исследований предлагается следующее определение.

Диорама – самостоятельный вид изобразительного искусства; диорамное произведение – это обращенное к массовой публике зрелище, в котором синтезом органически взаимосвязанных художественных средств (вертикалью живописного полотна, горизонталью предметного плана, техническим оборудованием, специальным освещением и полукруглым охватом горизонта) достигается иллюзия реального природного пространства и изображенных событий.

Данное определение не может быть окончательным, в дальнейшем, в процессе развития искусства художественной диорамы, оно, несомненно, будет претерпевать изменения.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав и заключения и сопровождается рядом приложений. **В первой главе** рассматриваются предпосылки создания диорамы, показывается ее связь с другими, традиционными видами изобразительного творчества, прежде всего с театрално-декорационным, прослеживается последовательность изменений в ее формообразовании – от диорамы «дагерровского» типа до современных типологий. Показано становление и развитие этого искусства от 1820-х годов и до начала XX века в Европе, Америке, Австралии и, наконец, в России, где появление диорамы явилось частью единого общемирового художественного процесса.

Во второй главе исследуется диорамное искусство советской эпохи периода 1920-х – начала 1960-х годов. Процесс становления и развития панорамно-диорамного искусства в СССР в это время целиком связан с творчеством отдельных авторов – в первую очередь М.Б. Грекова, Н.Г. Котова, А.А. Лабаса, Е.И. Дешалыта, что диктует монографический принцип рассмотрения материала в данной части диссертации.

В качестве приложений работа включает материал о технологии создания диорамных произведений, список использованных при подготовке диссертации источников (научных трудов, архивных документов, публицистических статей и пр.), впервые составленные: всемирный каталог диорам (о которых имеются либо полные, либо частичные данные), каталог проектов, макетов, эскизов неосуществленных или несохранившихся диорам, каталог эскизов, этюдов, рисунков к диорамам из собраний России и Украины, а также биографический справочник о художниках-диорамистах.

Теоретическая и практическая значимость работы. Собранные материалы позволяют систематизировать весь выявленный объем сведений о созданных в нашей стране и за ее пределами диорамах и сделать выводы, касающиеся природы этого искусства, его происхождения и развития.

Практическое применение данное исследование может найти, прежде всего, в устранении пробелов при изучении истории мирового и отечественного

искусства и культуры XIX–XX столетий.

Как показала практика посещений музейных экспозиций, далеко не во всех музеях есть понимание особой специфики экспонирования диорамных произведений и мер по их сохранению, поэтому представленные в исследовании сведения могут помочь в осуществлении таких.

Историко-документальная точность многих диорам, запечатлевших постройки, бытовой уклад, костюмы, транспортные средства, военное снаряжение и прочие реалии, дает богатейший материал для изучения и реставрации произведений материальной культуры ушедших эпох, а также позволяет лучше понять взгляд современников на то или иное историческое событие.

Данное исследование может выступать и как краткое методическое пособие по созданию новых диорам.

Настоящая работа, имеющая общий характер, может служить основой для изучения отдельных аспектов диорамного искусства, например, развития его жанровых разновидностей или творчества отдельных художников-диорамистов.

Составленные в качестве приложений каталоги диорамных произведений, биографический справочник о создателях диорам и обширная библиография призваны помочь работе специалистов при поиске необходимого материала для таких исследований.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Диссертация выполнена в Секторе искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания, на заседании которого была обсуждена и одобрена. Ряд положений исследования изложены в научных статьях (перечень прилагается), докладах на научных конференциях в российских музеях и вузах (в Симферополе, Томске, Волгограде), имеются ссылки на мои публикации. В 2010 году мною, совместно с сотрудниками Музея изобразительных искусств Республики Карелия, в рамках диссертационного исследования проведена атрибуция хранящегося в Музее полотна диорамы Н.Г. Котова и П.С. Добрынина «Мурманские рыбные промыслы (Мурманский рыбный завод)».

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во *Введении* обозначены цели и задачи исследования, обоснована актуальность, теоретическая и практическая значимость темы, рассмотрены степень ее разработанности, методология, вынесены положения защиты, даны общие сведения о структуре и объеме диссертации, о степени достоверности и апробации результатов исследования. Помимо определения самой диорамы, говорится о разнице между диорамой и панорамой и другими «орамами».

Первая глава знакомит с историей развития диорамного искусства на Западе и в России в 20-е годы XIX – начале XX века.

В *первой части главы* рассматриваются диорама художника Луи Жака Монде Дагерра, являющегося ее изобретателем, и развитие диорамного

искусства во Франции, Германии, Англии и России в 1820-е – 1850-е годы.

Появление художественной диорамы в первой четверти XIX века было исторически обусловлено: именно в это время возникли необходимые для этого технические, социально-экономические и эстетические предпосылки. В процессе освещения начального этапа и развития диорамы в XIX столетии проанализирована проблематика, определяющая специфику этого особого вида искусства.

Диорама создавалась как коммерческое предприятие, но одновременно она была предметом художественного и технического творчества. Это вызвало диаметрально противоположные оценки родившегося культурного феномена: от полного отрицания как ярмарочного балагана до осознания его как нового вида искусства.

Основоположник искусства диорамы Дагерр специализировался, как театральный художник, на световых эффектах. Знаменитым его сделали «восходы» и «закаты» в театральных постановках, его имя в рецензиях на эти постановки называлось наряду с именами авторов пьес и актеров. Его компаньон Шарль Бутон пользовался популярностью как художник-станковист. 25 апреля 1821 года между ними было подписано соглашение о создании диорамы, а в начале января 1822 года – договор с акционерами по эксплуатации диорамы. В последующие месяцы в Париже для нее было выстроено здание на пересечении улиц Сансона и де Маре. Для показа диорама открылась 11 июля 1822 года и сразу же приобрела популярность в Париже.

Диорама Даггерра представляла собой следующее. Зритель сидел в специально построенном здании, в затемненном зале с полого поднимающимися рядами кресел. Передний ряд находился в 13 метрах от картины. Образованное этим расстоянием пространство являлось по сути туннелем, его стены были задрапированы черным сукном – так достигался эффект «смотрового ящика». Картины высотой 22 метра и шириной 14 метров всегда показывались попарно. Из-за сложного устройства светотехники они делались неподвижными, поэтому после одной картины, показ которой длился около 15 минут, зрительный зал, вмещавший 350 зрителей, вместе с «тоннелем» поворачивался на несколько градусов ко второй картине. Такое сложное техническое устройство здания само по себе вызывало любопытство и восхищение. С 1823 по 1827 год было показано шестнадцать диорам.

В 1831 (по другим сведениям – в 1834) году Дагерр изобрел и применил в диорамах так называемый «двойной эффект». Достигался он благодаря применению особым образом обработанной ткани, на которую изображения наносились и на лицевую, и на обратную стороны, появляясь или исчезая при различном освещении. Именно этот эффект и принес диорамам Даггерра наибольшую славу. В дагерровской диораме впервые на одной и той же плоскости были показаны появление и смена видимых объектов композиции, что стало в изобразительном творчестве качественным скачком, благодаря которому было положено начало всем видам современного искусства, показывающим движение (кинематографу, мультипликации, видео-арту). Здесь прослеживается родство диорамы с фотоискусством, а также с кино – цветным и озвученным.

8 марта 1839 года здание диорамы Дагерра вместе со многими хранившимися там картинами было уничтожено пожаром. Дагерр целиком переключился на изобретение и совершенствование фотографии. Все дела по диораме были переданы Бутону, построившему новое здание и в течение еще десяти лет показывавшему диорамы с двойным эффектом. В 1849 году и это, построенное Бутоном, здание сгорело. Диорама в Париже прекратила свое существование.

В 1827 году Карл-Вильгельм Гропиус открыл в Берлине в районе Фридрихштрассе—диораму, по масштабам и оформлению превзошедшую парижскую и ставшую одним из центров культурной жизни города. Здесь же была открыта выставка картин, организованы продажа предметов искусства и издательство. Картины писали Карл Гропиус и его сын Пауль, Карл Бирман и другие художники. Эта диорама существовала в Берлине до 1850 года.

Почти сразу с момента своего изобретения диорама получила признание в Англии. Ее запатентовали там в начале 1824 года. Работы были показаны в Лондоне между 1823 и 1829 годами. В этот период в английскую столицу ежегодно привозили из Парижа две новых диорамы, одна была выполнена Дагерром, а другая Бутоном, среди них – «Долина Сарнена» и «Кентерберийский собор» (1823), «Рослинское аббатство» и «Руанский собор» (1826), «Руины в тумане» и «Св. Клод», «Париж» (1827) и другие. В первые восемь лет была показана 21 диорама. 17 из них продали в Лондон. Однако очень скоро и английские художники попробовали свои силы в новом для них виде искусства. Весной 1828 года открылась Британская диорама на Оксфорд-стрит, в Королевском базаре, выполненная двумя известными театральными художниками – Кларксоном Стенфилдом и Дэвидом Робертсом. Она состояла из четырех картин, представлявших Капеллу Св. Джорджа в Виндзоре, Руины Тинтернского аббатства, пожар на судне Ост-Индской компании и Лаго Маджоре. Год спустя те же художники представили на суд зрителей новую программу. Наиболее сильное впечатление производил пожар Йоркской монастырской церкви, выполненный Стенфилдом. Как и создатели первых панорам, художники, работавшие над диорамами, пытались приблизить искусство к современности, сделать его непосредственным откликом на «злобу дня». Так, 16 октября 1834 года сгорело здание английского Парламента. А в декабре того же года в Королевском базаре, отстроенном после пожара 1829 года, появилась диорамическая версия произошедшего, выполненная Э. Ломберном. В те времена в диорамах постоянно присутствуют темы грозных стихий, пожаров, разрушений, не говоря уже о показе смены времени суток. Широкая популярность диорам, являвшихся неотъемлемой частью публичной жизни Лондона первой половины XIX века, свидетельствует о том, что потребность в зрелище стала неременным свойством и доминантой общественного вкуса. Без элементов зрелищности не обходилось теперь ни одно общественное увеселение. В 1820-е годы здания диорам, помимо Лондона, были выстроены в Ливерпуле (1825), Манчестере, Дублине и Эдинбурге (1825).

В Россию искусство диорамы пришло вскоре после своего появления во Франции. В качестве зрелища оно и здесь стало заметной частью городской культуры, получив распространение прежде всего в Петербурге и Москве, а

затем в провинции. Русские газеты – «Санкт-Петербургские ведомости», «Северная Пчела», «Московские ведомости» – нередко размещали заметки и сообщения главным образом рекламного характера о множестве всякого рода зрелищных и увеселительных предприятий, как то: передвижные механические картины, оптико-механические театры, театры света и театры теней, кинетазографические виды, «туманные картины», панорамы, косморамы, диорамы. В них зрителю в первую очередь предлагались показы эффектных природных ландшафтов, видов городов, экзотических стран, интерьеров известных архитектурных сооружений, дворцов и соборов, стихийных бедствий, жанровых и батальных сцен, в том числе современных. Нередко эти представления сопровождалось разными музыкальными и танцевальными номерами, показом фокусов, даже «пифагорических и магических опытов». Таким образом, с самого начала процесс развития диорамного искусства в России шел тем же путем, что и в Европе. С ранними произведениями этого вида творчества русский зритель поначалу знакомился либо во время заграничных путешествий, либо благодаря предприимчивым иностранцам, привозившим диорамы в Россию.

Первую петербургскую диораму, если верить сообщению газеты «Северная Пчела», открыл в ноябре 1829 года чешский художник из Богемии Иосиф Лекса, несколько лет до этого демонстрировавший косморамы в домах Лобанова-Ростовского и Косиковского. Лекса построил специальное здание в районе Невского проспекта на Большой Морской.

В 1842 году в Петербурге в уменьшенном размере показывались диорамы «Соборная церковь в Кордуа» и «Ночная месса в Сент-Этьен-дю-Мон» кисти дагерровского сотрудника, художника-исполнителя Раксоллона (последняя в 1846 году гастролировала в Москве, в доме Гурьева на Тверской), а в 1847–1850 годах в специальном здании у Почтамтского мостика на Мойке экспонировались диорамы, привезенные из Берлина Карлом-Вильгельмом Гропиусом. Диорама Гропиуса в 1847 году была выставлена К.Г. Трестером в Москве у Тверских ворот напротив Страстного монастыря. В залах дома Косиковского в Петербурге в 1820–30-е годы постоянно демонстрировались различные панорамы, косморамы и диорамы. Публика на просмотрах была самая разнообразная: дворяне, купцы, мещане. Не гнушались посещением представлений и члены императорской фамилии во главе с царем, о чем также сохранились свидетельства. Надо отметить, что всякого рода оптические зрелища не сразу стали излюбленным развлечением русского обывателя; это случилось несколько позже, когда усилиями устроителей ярмарок они вышли на площади и сделались доступными, прежде всего по цене, простым обывателям. Публика «повалила».

Закономерно, что успех диорам и других оптических зрелищ был обусловлен массовым увлечением ими, распространившимся со временем и на искушенного зрителя. Элементы этой особой зрелищной культуры стали проникать в сферы «высокого искусства», в частности, в живопись. В качестве примера можно вспомнить методы экспонирования произведений на выставках В.В. Верещагина, К.Е. Маковского или А.И. Куинджи, когда благодаря осознанному применению специально выстроенного освещения картин

достигалось усиление желаемого зрительного эффекта. Впрочем, такие методы экспонирования распространились довольно широко, используясь в организации международных и национальных промышленных выставок, в музейных экспозициях. Открывающийся арсенал творческих возможностей и коммерческая выгода привлекали в область создания панорам и диорам довольно маститых художников. Таким образом, мы видим, что в массовом и элитарном искусстве шли взаимонаправленные процессы.

Еще одна особенность диорамы и интереса к ней в России – это синтетичность зрелища как продукта научного развития в соединении с изобразительным искусством. Подробное описание диорамы с точки зрения данного ракурса появилось уже в 1828 году в отдельной статье «Вестника Европы». Впечатление, вызываемое диорамой, и ее популярность нашли отражение в художественной литературе своего времени, в частности, в произведениях А.С. Пушкина, В.Ф. Одоевского, И.А. Гончарова, М.П. Погодина.

Во *второй части главы* художественная диорама рассматривается в системе наук и искусств. Необходимо заострить внимание на том, что появление такого нового вида изобразительного искусства, как художественная диорама, напрямую связано с мировоззренческими учениями и научными изысканиями своего времени. XIX столетие, особенно его вторую половину, недаром называют «веком науки». В области многих наук, например, физики, химии, биологии, археологии, этнографии, истории были сделаны невиданные до того достижения. Наука становится ведущим фактором развития общества, его производства, средств коммуникации, представлений о мире и человеке. Все это требовало активного отношения к жизни, вело к интенсивному освоению новых земель и стран, распространению цивилизации западного типа во всех регионах мира, содействию роста торговли и предпринимательства. Поэтому закономерно, что диорама появилась прежде всего в таких ведущих научных и промышленных странах, как Франция и Великобритания.

Мир явлений, воспринимаемых непосредственно человеком, наделяется статусом единственно достоверного предмета науки и искусства. Такое тяготение к «позитивному», к точности в описании человеческой среды и персонажей повлияли на художественную прозу. Понятно, что не могло остаться в стороне от этих процессов изобразительное творчество, в том числе живопись как доминирующий в то время вид, и, конечно же, диорамное искусство, вызванное к жизни «духом эпохи». В этой связи диорама представляется ярким выразителем новых эстетических запросов, являясь, во-первых, наглядным примером сферы применения научных достижений, в частности, механики и оптики; во-вторых, демонстрацией достижения в искусстве той степени натуралистического реализма, которая позволяла показать мир «таким, каков он есть». Соответственно, и зритель обнаруживал тяготение к натуральности и точности, к созерцанию изображения как некоего окна в реальный мир. Именно в это время, в эпоху позитивизма такое доверие к чувственно-эмпирическому опыту в освоении действительности было доминирующим, самоценным. И именно живопись, в частности, диорамная, становится визуальным первооткрывателем этого мира с его богатством

природных и общественных явлений.

Подтверждением связи между искусством диорамы и наукой того времени являются следующие факты. Дагерр, например, создал свое изобретение благодаря исследованиям и опытам в области механики, оптики и химии, многие художники были активными участниками крупных естественнонаучных, этнографических и археологических экспедиций, документально точные материалы которых часто становились сюжетами диорамных произведений. Так, один из самых знаменитых художников викторианской эпохи, член Королевской Академии, основатель и руководитель Общества британских художников, сценограф Дэвид Робертс, помимо своих путешествий по Франции, Бельгии, Голландии, Германии, Испании и Марокко, участвовал также в экспедициях по Египту и Палестине, где фиксировал большое количество местных памятников и достопримечательностей.

Очевидна существенная разница между «дагерровским» типом диорамы и ее современным обликом. Однако в литературе по истории диорамного искусства этап перехода от диорамы Дагерра к ее современной форме не исследован. Таким образом, в описании исторического развития диорамы есть некий разрыв, и его необходимо устранить. В ходе исследования само определение диорамы, точнее, ключевые составляющие этого понятия, а именно: «массовое зрелище», «иллюзия присутствия», «синтез», обусловили направленность нашего внимания на виды искусства, которым свойственны те же характеристики. Все это в конечном счете привело в область театрально-декорационного искусства. Сравнительный анализ композиционно-образных принципов произведений сценографии и диорамных объектов не только позволил увидеть ряд родственных черт между ними, но и выявил их взаимовлияние.

Искусство сценографии ко времени появления диорамы уже имело богатую историю и широко разработанный арсенал приемов, методов построения и демонстрации декораций. Как и искусство диорамы, театральная декорация имеет синтетическую природу. Все то, что характерно для театральной декорации рассматриваемого периода, а именно: подчинение архитектурным соразмерностям помещения, иллюзорное воспроизведение реального пространства, применение законов перспективы, создание, еще в зачаточном виде, переднего предметного плана – является важнейшими составляющими в наборе средств выражения, характерных и для диорамного искусства. Основную содержательную нагрузку несут в нем живописный изобразительный планы, заполненные жизнеподобными элементами. Живописно-картинная плоскость как «стянутое» реальное пространство изображаемой действительности характеризуется иллюзорностью ее поверхности, превращенной в своеобразный экспозиционный экран. Он становится своего рода фронтом взаимодействия объекта (изображаемой действительности) и субъекта (зрителя) – «пространственного мира» и «точки зрения». Живописная поверхность приобретает «прозрачность» своеобразного «окна в мир».

Расцвет во второй половине XVIII века театрально-декорационного иллюзионистского искусства и его усиливающийся самодовлеющий характер

привели к появлению театра сменяющих друг друга декораций, воссоздающих ощущение реальности изображенного; в таком театре можно было вовсе обходиться без актера.

Эйдофузикон, или «Образ природы» (другое название – «Различные имитации феномена Природы, представленные движущимися картинами»), стал последним творением Жака Филиппа де Лутербура, мастера пейзажных театральных декораций в Друри-Лейн. Первое представление состоялось 25 февраля 1781 года в лондонском салоне Лутербура на Лилль-стрит, в зале на 130 зрителей. На сцене размером 8 футов шириной и 6 футов высотой на экране в массивной раме были продемонстрированы пять сменяющих друг друга живописных полотен с изображением природных видов при различном освещении. Эйдофузикон явился отражением изменений в культурном сознании своего времени, когда размывались границы между изобразительным и зрелищным искусствами. Он оказал существенное влияние на развитие театра и живописи XIX столетия и одновременно явился своеобразным связующим звеном, переходной ступенью от театрально-декорационного искусства к искусству художественной диорамы, то есть ее прямым генетическим предшественником.

С конца 1810-х годов процессы театрализации искусства приобретают общеевропейский характер, достигая своего апогея в середине и во второй половине века и имея порой решающее влияние как на архитектуру, так и на живопись, особенно историческую. Ведущее положение в декорационном искусстве эпохи романтизма – и в годы его утверждения, и в период его более позднего развития – заняла немецкая школа. Решающее влияние на ее формирование оказала революционная концепция синтетического искусства, идея *Gesamtkunstwerk* композитора Рихарда Вагнера; он утверждал ее в теории и на практике. Искусство диорам и панорам с его тяготением к масштабности, к показу острых драматических сюжетов и стремлением вобрать в себя максимальное количество форм и средств художественного выражения полностью соответствовало этой концепции. Своими исторически точными постановками с массовыми сценами прославился режиссер Дингельштедт, но наиболее последовательное и глубокое развитие эта концепция с ее принципами живописности и достоверности получила в театральной деятельности герцога Георга II фон Мейнингена и мастеров его труппы – так называемых «мейнингенцев». Их влияние имело широкое распространение на европейскую театральную культуру. В России творчество мейнингенцев оказало большое впечатление на А.Н. Островского и К.С. Станиславского. Особую актуальность этих идей можно объяснить усилением общей тенденции позитивизма в художественно-эстетическом сознании благодаря прогрессу естественных наук. Точное в научно-историческом плане и в то же время живое и эмоциональное воспроизведение эпохи становится главной идеей деятельности труппы.

Развитие идей и открытий исторической науки и археологии, их широкое общественное распространение и живой интерес к ним – все это, в свою очередь, существенно влияло на бурное развитие исторического и батального жанров в искусстве, в том числе и в театральной декорации,

подсказывало выбор сюжетов и их визуальное воплощение, диктуя при этом соблюдение историко-археологической достоверности и точности. Стремление к достоверности стало определяющей чертой искусства историко-батальной диорамы, обязательным условием ее создания.

Итак, влияние методов и приемов театральной декорации на формирование художественной диорамы, на мой взгляд, несомненно и закономерно. В своем стремлении воздействовать на коллективное сознание оба родственных вида синтетического зрелищного искусства вовлекают зрителя в изображаемый сюжет с помощью создания иллюзии присутствия в пространстве происходящего. Для этого используется общий для обоих искусств набор художественных и технических средств. К ним относятся разнообразные способы иллюзорного воспроизведения реального пространства, построение перспективы, создание предметной среды переднего плана, соподчиненной живописному фону, нередко имеющему полукруглую форму, использование оптических и звуковых эффектов для усиления зрительского восприятия. Сюда нужно добавить и собственно историческую живопись, соблюдение в сюжете детальной исторической достоверности и точности. Такое взаимовлияние двух видов искусства объясняется и тем, что многие художники, работавшие в области театральной декорации, одновременно были создателями диорам, в том числе и те, кто стоял у истоков рождения этого нового вида искусства: Дагерр, Шинкель, Гропиус, Стенфилд. Поэтому неудивительно, что навыки, полученные ими при создании декораций, применялись в работе над диорамами, и наоборот. Но если театральная декорация все-таки играет подчиненную роль и зависима от общего замысла спектакля, следует его правилам и логике, то искусство диорамы обретает значение самостоятельного, самодостаточного художественного произведения. Конечно, на формирование художественной диорамы воздействовали общие тенденции развития всей культуры и эстетических вкусов своего времени, отчасти и искусство панорам, других разновидностей зрелищ (и традиция рождественского вертепа, и «смотровые ящики», и камера-обскура, и волшебный фонарь, и интерьерная иллюзионистская настенная роспись), но роль театрально-декорационного искусства, на мой взгляд, первостепенна. Выявление этой роли позволяет хотя бы отчасти заполнить пробел, образовавшийся в историографии, когда заходит речь о переходе от диорамы дагерровского типа к ее современному воплощению.

В третьей части главы дается обзор диорамного искусства на Западе и в России в конце XIX – начале XX века.

В этот период диорамное искусство продолжало развиваться в странах Европы, в США и в Австралии. Его ведущими мастерами были французские, немецкие, бельгийские и польские художники. К этому времени диорамы обрели привычный нам конструктивный облик: полотна уже, как правило, имели полуцилиндрическую поверхность, наличествовали предметный план, зонт, специальное осветительное оборудование. Очень часто диорамы нового типа экспонировались в комплексе с художественными панорамами, искусство которых в то время также переживало очередной расцвет. Если события и действия в панораме фиксируются, застывают в единице времени, то в

диорамах можно показать серийную последовательность событий. Таким образом, взаимодействуя в комплексе, панорама и диорама способны наиболее полно раскрыть сюжет, придать законченный вид всей экспозиции. При этом панорама отображает кульминационный момент события, а диорама воплощает его предысторию, отдельные эпизоды и итоги. Помимо развлекательной зрелищности диорама несли богатую зрительную информацию и, без сомнения, выполняли просветительские функции, являясь передовым масс-медийным инструментом того времени.

Как любое массовое искусство и как эффективный информационный инструмент, владеющий языком высокой силы воздействия, доступным для обывательского понимания, диорама в эпоху бурного «омассовления» культуры не могла избежать идеологизации и не стать своеобразным проводником заданных «сверху» идей и настроений. Такой процесс шел по всей Европе, в России и на американском континенте.

Еще одной областью, в которой искусство художественной диорама было широко представлено в конце XIX – начале XX века (как в Европе, США, так и в России), стали разнообразные выставки и музейные экспозиции.

Нередко экспонировались не просто отдельные диорама, а серии диорам, последовательно воспроизводящих отдельные эпизоды какого-то важного события или эпохи, то есть объединенных одной тематикой. Настоящий парад диорамных комплексов был представлен на Всемирных выставках 1889 и 1900 годов в Париже; эти диорамные серии нередко называли панорамами: отчасти из-за того, что они шли в комплексе с панорамами, отчасти из-за принципа экспонирования – как правило, их выставляли по кругу. На этих двух выставках было представлено и большое количество отдельных диорамных произведений. На выставке 1903 года в Летнем саду, приуроченной к 200-летию со дня основания Петербурга, были построены семь павильонов, в которых можно было посмотреть выполненные учениками И.Е. Репина диорама с видами петровских времен. Сам Репин создал диораму «Гефсиманская ночь», выставлявшуюся в ротонде панорама «Голгофа» в Киеве в конце 1903 – первой половине 1904 года.

Во многих диорамах, экспонировавшихся на выставках и в музеях, предметный план главенствовал над живописным, являясь композиционным центром. На нем размещались группы манекенов, предметов, природных форм, сделанных с разной степенью искусности, а полотно выполняло второстепенную роль живописного задника. Диорама такого типа являются прямым прообразом постепенно выделившихся в самостоятельный вид искусства и широко распространенных сегодня художественных инсталляций.

Диорамные серии-комплексы позволяли последовательно и полно, в высшей степени наглядно и осязаемо представить те или иные сюжеты и выполняли важную просветительскую функцию, являясь своеобразными документальными экскурсами в историю или репортажами о недавних событиях. Сейчас нам, в XXI веке, с его богатейшим арсеналом зрелищных – развлекательных и познавательных – форм и компьютерных технологий визуального воспроизведения событийных и ландшафтно-видовых сюжетов непросто в полной мере оценить колоссальный эффект и силу показа диорам.

Во второй половине XIX столетия искусство диорамы появилось в Австралии и Новой Зеландии. Особенно заметным успехом у австралийских зрителей пользовались так называемые мувинг-диорамы, представлявшие собой устройства с последовательно сменяющимися друг друга изображениями. Показы сопровождались познавательными лекциями с музыкой, пением и т. п.

В конце XIX – начале XX века большой вклад в развитие диорамного искусства был сделан польскими мастерами. В этой области работали многие известные польские живописцы, такие как Я. Стыка, З. Розвадовский, Т. Попель, Я. Станиславский, Й. Мехоффер.

Освещая развитие диорамного искусства в России конца XIX – начала XX века, необходимо отметить несомненное влияние на эту область творчества такого авторитета, как Ф.А. Рубо, создателя трех знаменитых панорам: «Штурм аула Ахульго», «Оборона Севастополя» и «Бородинская битва». Это влияние подкреплялось еще и тем, что будучи действительным профессором Петербургской Академии художеств, Рубо руководил ее батальным классом. Так, творчество знаменитого панорамиста имело решающее влияние на творческий путь одного из его учеников, основателя советской батальной и панорамно-диорамной живописи М.Б. Грекова. Ф.А. Рубо сам выступил автором двух диорам («Работа минеров» и «Минные ходы»), некогда установленных в нишах перед входом на смотровую площадку панорамы «Оборона Севастополя» и посвященных героическим будням саперов-защитников города.

Вторая глава диссертации целиком посвящена отечественному диорамному искусству 1920-х – начала 1960-х годов.

Процесс становления и развития панорамно-диорамного искусства в СССР в 1920–50-е годы, а также в начале 60-х целиком связан с творчеством отдельных авторов – в первую очередь тех, кто стоял у его истоков: М.Б. Грекова, Н.Г. Котова, А.А. Лабаса. Это диктует монографический принцип рассмотрения материала данной части исследования и необходимость более подробно остановиться на творчестве вышеперечисленных художников. Именно такой подход позволит наиболее полно представить общую картину и сделать выводы о закономерностях процесса в этой области искусства в обозначенный период.

Творчество художников диорам и панорам советского периода практически не исследовано. Это объясняется прежде всего отсутствием искусствоведческого интереса к этому виду искусства, который во многом «скомпрометировал» себя иллюстративностью и идеологическим пафосом, да и попросту ремесленными объектами. К тому же аналитический инструментарий, который применяется для изучения живописи, скульптуры, графики и даже монументального творчества, в отношении панорамно-диорамного искусства не работает. Тем не менее, для создания целостной картины развития изобразительного искусства советской эпохи необходимо сделать зримыми те «фигуры умолчания», которыми до сих пор являются многие достойные художники диорам и панорам, а также развернуто представить диорамное творчество известных мастеров.

В первой части главы рассматривается роль художника М.Б. Грекова

как основоположника искусства советской панорамы и диорамы, работы Бюро диорамных бригад при Союзе Советских художников по созданию серии диорам к 15-летию Октября и история создания масштабного панорамного комплекса «Штурм Перекопа».

Митрофан Борисович Греков, выдающийся живописец-баталист, ученик И.Е. Репина и Ф.А. Рубо, явился автором первой советской диорамы. Увлечение Грекова панорамами и диорамами вылилось в последовательную концепцию. Сохранившиеся в Российском государственном архиве литературы и искусства записи позволяют реконструировать основные идеи Грекова. Они в немалой степени повлияли на весь ход развития целой области советского монументального искусства. В создании панорам и диорам Греков видел возможность реализации трех принципов, заложенных внутри этого вида творчества. Во-первых, это просветительство, то есть приобщение массового зрителя как в крупных городах, так и в провинции к культуре и истории с помощью доступного для широкого понимания изобразительного языка. Во-вторых, агитационно-пропагандистская роль, которая определяется наглядным изображением побед и достижений нового строя. В третьих, считал Греков, появление диорамно-панорамных комплексов будет способствовать сохранению и развитию реалистической школы искусства в целом (привлечение молодых художественных кадров к созданию панорам и диорам станет одновременно и процессом их обучения). Критериям наглядности, понятности и монументальности наиболее всего, по Грекову, отвечало искусство панорам и диорам – «пролетарская массовая культурная форма изобразительного искусства». По его представлению, искусство панорам и диорам дает полную свободу для развития пластических основ художественного изображения – «рисунка и краски». Он культивировал иллюзорность живописи в диораме как особое проявление одного из принципов изобразительного искусства – похожести.

Греков разработал комплекс предложений для, как сейчас сказали бы, продвижения искусства панорам и диорам. Он предлагал организовать сеть диорамных павильонов в крупных городах СССР, что экономически под силу только государственным организациям. При грамотной постановке дела, по убеждению Грекова, можно добиться через один-два года полной самоокупаемости, «чем будет обеспечено самостоятельное независимое существование этих форм живописи».

Инициативы Грекова поддержало военное руководство, в результате чего в 1929 году ему удалось выполнить первую советскую диораму «Взятие Ростова», безоговорочно принятую зрителями. В 1931 году Греков выступил в президиуме Союза советских художников с идеей создания серии диорам к 15-летию Октябрьской революции, посвященных событиям 1917-го года, Гражданской войны и социалистического строительства. Идея нашла поддержку правительства. Работа над циклом из десяти диорам к 15-летию Октябрьской революции стала первым в СССР масштабным проектом подобного рода. На базе ССХ возникло Бюро диорамных (панорамных) бригад. В их деятельности приняли участие многие известные мастера своего времени, в том числе: М.И. Авилов, К.Ф. Богаевский, В.К. Бялыницкий-Бируля, Г.Н.

Горелов, Д.Н. Кардовский, П.И. Котов, Н.Г. Котов, А.Е. Куликов, В.В. Мешков, А.А. Пластов, Г.К. Савицкий, В.С. Сварог, Н.Б. Терпсихоров, Р.Р. Френц, Е.М. Чепцов, В.Н. Яковлев. Художники командировались в разные районы Советского Союза для сбора художественного материала, на его основе должны были строиться эскизы будущих диорам. Работа по созданию комплекса шла трудно, сопровождалась организационными неурядицами, перебоями с финансированием, отсутствием специально оборудованного павильона для написания и дальнейшей демонстрации произведений, а также осложнялась принципиальным различием взглядов и спорами среди художников о месте и роли искусства панорам и диорам, о технике их создания. Из-за всех перечисленных трудностей выполнить диорамы к юбилею не успели, все ограничилось выставкой эскизов, и только в 1934 году в Сокольническом парке в Москве были экспонированы макеты произведений.

В 1933–1934 годах Греков выходит с новыми инициативами: с предложением написать диораму-памятник к пятидесятилетию Первой конной армии, создать панораму «Разгром белых армий на Северном Кавказе», панораму или диораму «Оборона Царицына». Не оставлял он и идею организации профессионального коллектива панорамистов и их учебного центра. Но ничему не был дан ход. Этот и другие факты красноречиво говорят о взаимоисключающих процессах в истории развития панорамно-диорамного искусства в нашей стране: одобрение высших руководителей государства и одновременно – отсутствие практической поддержки со стороны властных органов и творческих организаций.

Осенью 1934 года Комиссией при ЦИК СССР по охране, восстановлению и созданию памятников Гражданской войны и Красной Армии было окончательно решено выполнить панораму, посвященную одной из наиболее ярких страниц Гражданской войны – штурму Перекопа. Создание панорамного комплекса «Штурм Перекопа» в 1934–1942 годах – один из самых масштабных художественных проектов в отечественном изобразительном искусстве, стоящий в ряду таких грандиозных замыслов эпохи (и реализованных, и неосуществленных), как Дворец Советов, Всероссийская сельскохозяйственная выставка, Московский метрополитен. К созданию панорамы привлекались видные художники того времени – М.Б. Греков, Г.К. Савицкий, П.П. Соколов-Скаля, М.И. Авилов, Г.Н. Горелов, В.С. Сварог, Б.В. Иогансон, П.И. Котов, В.П. Ефанов, А.В. Моравов, А.Е. Куликов, В.В. Крайнев, Н.П. Христенко, Н.Б. Терпсихоров, Н.Г. Котов, К.И. Финогенов.

Художественное руководство осуществлял Г.К. Савицкий. Комплекс, в соответствии с замыслом М.Б. Грекова и Н.Г. Котова, должен был состоять из панорамы и четырех диорам. Художники неоднократно выезжали на натурные этюды на места боев. Специально для них были проведены масштабные инсценировки штурма. В течение всего этого времени ими велась большая исследовательская работа. Собирались воспоминания, письма участников перекопских боев и местного населения, были проведены десятки бесед и встреч. Художники прослушали курс лекций по истории штурма, прочитанные им профессорами Военной Академии им. М.В. Фрунзе. Тщательно изучались и фиксировались обмундирование и вооружение воюющих сторон. Все это

представляло собой совершенно новый характер организации художественного процесса, являвшегося коллективным творчеством. От плоских эскизов художники приступали к выполнению макетов панорамы и диорам с включением всех компонентов – живописного полотна, предметного плана и освещения. Для их написания было выделено помещение теннисного зала в 1-м Доме Советов на Берсеневской набережной в Москве (в «Доме на набережной»). Вплоть до января 1938 года шло изготовление макетов в 1/5 будущей величины. Они стали своеобразной «репетицией» предстоящей большой работы над созданием панорамы и диорам в натуральную величину.-

К 20-летию Красной Армии, 21 февраля 1938 года, в Москве в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина открылась выставка «Штурм Перекопа». На ней экспонировались макеты панорамы и четырех диорам, а также более семидесяти этюдов, эскизов и рисунков. Выставка продлилась около года, ее посетило свыше 500 тысяч человек. В 1939 году она развернулась в залах Государственного Русского музея в Ленинграде. Здесь экспозицию макетов перекопской панорамы тоже ждал успех. В 1940 году выставка отправилась для показа в картинную галерею Симферополя. Было решено макеты панорамы и диорам и полсотни эскизов и этюдов оставить там и на их основе организовать постоянную экспозицию. Во время войны все эти произведения были эвакуированы и 27 октября 1941 года погибли под бомбами в Керченском порту. В 1940 году в Москве был проведен масштабный конкурс проектов здания для панорамы, на котором победил замысел архитекторов А.И. Диденко и А.А. Генералова. В 1941 году подготовительная работа завершилась, художники могли уже приступить непосредственно к живописи панорамы и диорам. Окончить проект предполагалось в 1943 году – к 25-летию юбилею Красной Армии. Но для этого нужно было здание или специальная мастерская. Начавшаяся 22 июня 1941 года война нарушила все творческие планы художников. Стройка была остановлена, работы по созданию произведений прекратились. Но они не прошли бесследно и явились важной вехой, во многом определившей развитие отечественного батального и панорамно-диорамного искусства.

Во *второй части главы* рассматривается творчество художника Н.Г. Котова – теоретика и практика пространственной панорамной живописи. Он является ключевой фигурой в истории отечественного панорамно-диорамного искусства: мастер был, пожалуй, единственным, кто серьезно занимался вопросами технологии исполнения диорамных произведений, целенаправленно ведя теоретические и практические разработки в этой уникальной области искусства. Котов создал в общей сложности около 400 (!) панорамно-диорамных работ (включая завершенные вещи, макеты и эскизы). Сохранился обширный личный архив художника, ныне составляющий отдельный фонд в Государственном архиве Томской области, с которым мне удалось подробно ознакомиться. Это собрание примерно 20 тысяч рукописных и машинописных листов его неопубликованных воспоминаний, статей, заметок и тезисов об изобразительном искусстве, трактатов по технологии создания панорам и диорам, лекций о пространственной живописи, философских и социологических штудий, стихов, литературных произведений, писем,

записных книжек, набросков, рисунков, этюдов, фотографий. Изучение художественного материала и вышеназванного архивного фонда позволяет утверждать следующее.

На основе своего творческого опыта Н.Г. Котов основал целостное учение – *панорамизм*. Суть этого учения заключается в том, что, как считал Котов, человек, благодаря по-особому организованному зрению, обладает бесценным даром – «даром видения и природной потребностью познавать и изображать окружающий мир». Явление «видимости мира» возникает на основе пяти основных сил природы и их комбинаций: света, пространства, оптической среды, формы и цвета. Изобразительное искусство (прежде всего живопись) как изображение видимости мира ведет к формированию особого «изобразительного языка». Предмет этого языка – «явление видимости мира» во всем его многообразии. В отличие от словесного языка, он способен передавать нужное сообщение непосредственно; при дальнейшем развитии такое качество может сделать его «универсальным международным средством коммуникации».

Чтобы язык был максимально осмысленным и точным, его необходимо изучать и развивать, что возможно сделать только методами «научного натурализма»: не просто интуитивно, «на глазок» копируя «явление видимости», а ясно понимая, как оно построено и как «сознательно» изобразить его средствами живописи. Это можно сделать только путем научного изучения «явления видимости мира». Так живопись, в чьи задачи входит изучение окружающего мира и реализация творческого отношения к нему, становится «наукой-живописью». Идеальным инструментом претворения этих идей, новой формой искусства (как говорил автор, «искусства пространственной живописи») Котов считал панорамы и диорамы с их особой техникой, разрушением ограничений условной картинной плоскости, с главенствующим требованием достоверного изображения реального природного пространства и почти неограниченной возможностью строгого построения всей «системы видимости» в ее полном объеме, как это есть в реальной действительности.

Постепенно художник выработал свой, достаточно трудоемкий, но проверенный на практике метод написания диорамных и панорамных полотен, требовавший строгого соблюдения последовательности этапов работы. После нанесения рисунка и темперного или акварельного (для сохранения ощущения воздушности) подмалевка теневых сторон предметов в первую очередь писалась часть, предрешающая всю цветовую «пьесу» панорамы, – небесный купол. Затем, исходя из той гаммы, в которой решалось небо, на основе применения системы «зональных пространственных цветов», сообразуясь с отношением к источнику освещения, создавался пейзаж местности, и только после этого в него постепенно вводились жанровые сцены и показ взаимодействия и смешения разыгравшихся стихий земли, воздуха, воды, огня и дыма. Далее следовала детальная проработка, уточнение и придание единства и цельности «шару зрения» всего изображения.

Одновременно художник много сделал по части разработок технического оборудования, освещения и демонстрации панорам и диорам: специальные подрамники, грузы для натяжения холста, устройство зонтов-

рефлекторов, экспозиционного зала; он разработал способы развески и свертывания холстов, их грунтовки, построения особой пространственной перспективы и т. д.

Котов является создателем первой советской диорамы в музейной экспозиции – «Кузнецкстрой», выполненной для Музея Революции в Москве, переданной Дому Техники Кузнецкого металлургического комбината им. И.В. Сталина в 1935 году. В довоенный период мастер выполняет десятки больших и малых диорам для Музея Народов СССР в Москве, Советского павильона на Международной выставке в Париже в 1937 году, павильона «Зерно» на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Кроме диорам, станковых картин, плакатов и книжных иллюстраций, Котов создавал и панорамы. Помимо макета, а по существу, первой советской панорамы «Штурм Турецкого вала», им, совместно с помощником П.С. Добрыниным, в 1935–1936 годах для Музея Революции в Москве была выполнена небольшая панорама «Оборона Царицына». В 1938–1942 годах Котов работал над воплощением неосуществленного замысла – масштабной панорамы «Героическая оборона Царицына» для города Сталинграда.

Художник, знавший, как никто, специфику панорамно-диорамного искусства, понимал, что обязательным условием для успешного развития этого вида творчества необходимо наличие специальной мастерской, которая являлась бы одновременно творческой, производственной, научной и учебной базой. С 1936 по 1939 год он собственными силами возводит такую мастерскую, но в результате интриг со стороны конкурентов из художественного руководства окончательное строительство объекта было парализовано. Заброшенное здание между тем ветшало, превращалось в руины и, в конечном счете, в 1951 году, по постановлению судебных органов, было снесено. Так оказалось загубленным большое культурное начинание и сломана творческая судьба художника, не реализовавшего в полную силу свой талант. В эти же годы Котов выступает с рядом идей и предложений, которые сводятся к трем основным пунктам: а) Практическая художественная работа над выполнением панорам и диорам; б) Научно-теоретическая и лабораторная работа над научной теорией живописи и панорамной живописи; в) Работа по подготовке кадров художников-панорамистов из рабочей молодежи. Но хода для их реализации дано не было.

Масштабные события Великой Отечественной войны, их значимость и осмысление дали богатый материал для воплощения в изобразительном искусстве, а также обратили взоры многих художников на историческое прошлое своей страны. Желание возможно полнее и убедительнее показать размах и ожесточенность сражений подсказывало мастерам обращаться к большим, монументальным формам художественного языка, вело к созданию крупных произведений, в том числе таких, как панорамы и диорамы. Естественно, что большинство советских батальных диорам военного и послевоенного периода написаны на сюжеты из истории Великой Отечественной войны.

Во время войны и сразу после ее окончания Котов создает серию небольших диорам, посвященную военным событиям, и три десятка диорам для

экспозиции Военно-медицинского музея, в том числе самую значимую диораму из этой серии – «Поверженный Берлин». Вехой в жизни и творчестве Котова стала работа над панорамой «Героическая оборона Сталинграда», макет которой с успехом экспонировался на Всесоюзной выставке 1949 года в Москве, затем на выставке в московском ЦПКиО им. А.М. Горького в 1950 году, в Риге в 1950–1951, в Челябинске – в 1951–1952 годах.

Одной из самых масштабных работ Котова является созданный в 1960 году диорамный триптих, посвященный освобождению Новороссийска в 1942–1943 годах, для Новороссийского краеведческого музея. Последним, невоплощенным замыслом мастера, явилась разработка композиции первой в мировой практике «ночной» панорамы – «Штурм Новороссийска в ночь на 10 сентября 1943 года».

В течение тридцати семи лет Котов в своих многочисленных выступлениях на собраниях художников, в обращениях и письмах к художественным, партийным и государственным органам, а также к отдельным должностным лицам постоянно поднимал вопросы организации и развития панорамно-диорамного искусства, но, как правило, безрезультатно. Котов являлся главным инициатором попыток организовать в 1950-е – начале 1960-х годов мастерских, работающих в области панорамно-диорамного искусства, в профильную структуру.

Творческая судьба Николая Котова красноречиво свидетельствует о том, что искусство панорамы и диорамы, вопреки сложившемуся мнению, будто оно было в СССР на привилегированном положении, отнюдь не входило в число «любимчиков» власти. Действительно, в советское время, как никогда прежде, было создано большое количество панорамно-диорамных произведений, и это искусство справедливо вызывало живой интерес со стороны массового зрителя и снискало его любовь. Но при этом оно не получало никакой планомерной государственной поддержки, а развивалось во многом благодаря энтузиазму и одержимости отдельных художников, таких как Николай Георгиевич Котов, уверовавших в образные возможности уникального вида искусства. За все советские годы почти ничего не было сделано для развития этого вида: не построено ни одной специализированной мастерской, не проведено ни одной выставки, не открыто ни одного отделения при художественных вузах для подготовки молодых творческих кадров, не опубликовано ни одного действительно глубокого, всесторонне раскрывающего тему, исследования. Профессия художника-панорамиста, художника-диорамиста никак не выделялась, не имела своих организационных структур в составе художественных союзов, хотя в создании панорам и диорам принимало участие большое количество маститых авторов, ведущих живописцев своего времени. Попытки создать подобные структуры потерпели неудачу, так как не были обеспечены необходимыми условиями для своего полноценного функционирования. Более того, не было выработано четкого понимания, что же на самом деле являет собой искусство панорам и диорам. Поэтому неудивительно, что произведения такого рода классифицировались либо как аттракционы, балаганные зрелища, либо как макетные, оформительские «изделия», либо как объекты станковой живописи, декоративно-прикладного

творчества, либо как монументальные росписи. Непонимание специфики этого вида искусства, связанного со сложной технологией, приводило к тому, что процесс создания диорам, даже очень значимых по своему содержательному характеру в контексте государственной идеологии, часто сопровождался бюрократической волокитой, ограничением времени на непосредственно творческую работу и, как следствие, появлением немалого количества ремесленных «поделок». Тем не менее, панорамно-диорамное искусство развивалось, дало целый ряд высокохудожественных произведений и выдвинуло плеяду первоклассных мастеров своего дела. И один из них – Николай Котов.

Третья часть главы посвящена малоисследованной, но очень важной для истории диорамного искусства деятельности художника А.А. Лабаса. Великолепный мастер передачи световоздушной среды, Лабас с энтузиазмом обратился к панораме и диораме; он придавал большое значение этому искусству и даже сетовал, что ему не уделяется государством достаточного внимания. Записи мастера, хранящиеся в Фонде содействия сохранению его творческого наследия, пускай и отрывочные, дают представление о его идеях в сфере диорамного искусства и свидетельствуют о его равнодушном отношении к этому виду, о постоянном стремлении привнести в него новые методы, приемы и материалы. Лабас считал, что в диораме художник имеет возможность «быть в своем роде постановщиком, дирижером оркестра, управлять светотехникой, быть автором полноценного произведения, в которое входили бы скульптура и архитектура – синтез искусств единой композиции, и которое строилось бы на гармоническом решении, а иногда контрастном противопоставлении, такое объемно-пространственное синтетическое искусство, где используются разные материалы, фактуры – например, цветное стекло, камень, дерево, металл и новые материалы, цвет и свет и различные краски, и материалы различной прозрачности, по-разному отражающие свет». В некоторых работах Лабас стремился применить «принцип фотоперископа и видоискателя», создав в стене закрытого помещения экран в виде диорамы, где можно с помощью специально сконструированного оптического устройства «отразить небо в различной перспективе путем движения головки перископа» и «применить это в виде искусства окна в помещениях, где нет окон». Художником разрабатывались диорамы «беспрерывного действия», произведения, строящиеся по «принципу гусеничной передачи», «по принципу спиралей» и т. д., во время демонстрации которых должна происходить смена картин-изображений. В этой части главы рассматриваются и другие предлагаемые Лабасом технологические новшества, рожденные богатым художественным воображением. Сохранились лабасовские наброски-проекты панорамных и диорамных зданий-аттракционов, на пышных фасадах которых предполагалось размещать движущиеся скульптуры «в сочетании с панорамой и архитектурой». В записях мы находим свидетельства о широком наборе применяемых техник и материалов. Любопытно, что Лабас давал каждой созданной им диораме название, производное от своей фамилии: Лабастина, Лабасцветостина, Лабасцветосимфо...

Часть вышеприведенных идей мастера была воплощена, например, в

диорамной серии «Одиннадцать республик», выполненной для Главного павильона ВСХВ (1939), в произведениях «Артек» для Советского павильона на Всемирной выставке в Нью-Йорке (1939), «Сталинград разрушенный. Сталинград восстановленный» для Всемирной выставки в Брюсселе (1958) и др.

В *четвертой части главы* говорится о творчестве Студии военных художников имени М.Б. Грекова и об искусстве Е.И. Дешалыта – двух своего рода школ, воплощающих два ведущих направления в отечественном диорамном искусстве послевоенного периода. В это время развитие отечественной панорамно-диорамной живописи протекало с использованием опыта, накопленного в процессе деятельности основоположников этого вида искусства в СССР, прежде всего М.Б. Грекова и Н.Г. Котова.

Сразу после смерти М.Б. Грекова, 30 ноября 1934 года в газете «Правда» были опубликованы следующие документы: Постановление Совета Народных Комиссаров СССР и Приказ Народного Комиссара Обороны СССР об увековечивании памяти художника. В приказе, в частности, говорилось: «Организовать в Особой отдельной кавалерийской бригаде имени товарища Сталина изомастерскую самодеятельного красноармейского искусства имени М.Б. Грекова». Так было положено начало формированию Студии военных художников имени М.Б. Грекова, давшей отечественному изобразительному искусству плеяду первоклассных художников и на десятилетия ставшей лидером в создании произведений панорамно-диорамного искусства.

С первых дней существования Студии в ней работали в качестве преподавателей В.С. Сварог, Н.Г. Котов, А.В. Моравов, Г.К. Савицкий, П.И. Котов, П.П. Соколов-Скала – мастера, близко знакомые с этим видом изобразительного искусства. Постановка учебного процесса была такова, что красноармейцы Студии постепенно из самодеятельных художников превращались в профессиональных мастеров. Потребности армии в художественных произведениях, отражающих ее историю и современность (в том числе для экспозиций Домов Красной армии, войсковых музеев и т. д.), определили спрос на профессионально обученные кадры: начиная с 1940 года, в коллектив Студии идет набор художников, имеющих высшее художественное образование.

Первый известный нам опыт в области создания диорамы был предпринят студийцами еще до начала Великой Отечественной войны – замысел большой диорамы «Прорыв линии Маннергейма», из-за начавшейся вскоре войны ограничившийся эскизом в 1/2 натуральной величины.

Во время войны многие грековцы сами были не только очевидцами, но и участниками сражений; они оставили после себя ценнейший и точный историко-художественный материал, впоследствии очень пригодившийся при создании диорам.

В 1945 году на выставке, посвященной 27-й годовщине Советской Армии, Студия представила художественную диораму «Переправа войск Советской Армии через Днепр в районе Кременчуга в 1943 году». В начале 1948 года в Центральном доме Советской Армии на выставке Студии военных художников им. М.Б. Грекова впервые экспонировались и вызвали широкий

резонанс диорамы «Форсирование Днепра войсками Советской Армии» и «Бой на Одерском плацдарме». Эта была первая серьезная и успешная проба сил студийцев в диорамном искусстве.

Характерно, что с начала 1950-х годов советские художники-диорамисты переходят от изображения недавно прошедших событий к воплощению исторического прошлого своей Родины. Так, в стенах Студии им. М.Б. Грекова создается диорама «Альпийский поход Суворова» (авторы А.И. Интезаров, П.Т. Мальцев, Ф.П. Усыпенко, помощники – Н.С. Присекин и В.И. Переяславец). В том же году ее выставляют на Всесоюзной художественной выставке в Третьяковской галерее, после чего произведение экспонируется в Ленинграде, Тбилиси, Баку, Киеве, Львове, Минске. Создание каждой такой работы – это масштабный, разворачивающийся во времени проект.

Выполненная в 1959 году художниками П.Т. Мальцевым, Г.И. Марченко и Н.С. Присекиным диорама «Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 года» стала, без преувеличения, одним из самых главных символов-святынь Севастополя и одной из творческих вершин диорамного искусства.-

В 1960-е годы интерес к диорамам (и зрителей, и заказчиков) возрастает, повышается (не в последнюю очередь благодаря появлению новых материалов) качество их изготовления, а высокий уровень исполнения усиливает звучание образов.

В 1961 году для Центрального музея вооруженных сил СССР в Москве грековцами М.И. Самсоновым, М.А. Ананьевым и В.П. Фельдманом выполнена, на мой взгляд, одна из лучших диорам в нашей стране – «Штурм Перекопа». Всего за период с 1945 по 1961 годы Студия Грекова создала шестнадцать диорам. Рассмотрение и описание таких произведений, исполненных грековцами в послевоенный период и посвященных главным образом Великой Отечественной войне – ее героическим страницам, может стать солидным по своему объему художественно-историческим путеводителем.

Итак, художественные диорамы мастеров Студии военных художников им. М.Б. Грекова характеризуются высокой культурой живописного исполнения, исключительным главенством живописной части над натурным планом, который, как правило, решается минимумом «натуральных вещей», необходимым для передачи постепенного перехода от объемных предметов к живописи холста. Такой метод будет характерен и в дальнейшем, в том числе в период 1967–1995 годов – время наивысшего расцвета диорамного искусства Студии, которое остается за рамками данного исследования.

Другое направление советского диорамного искусства, оформившееся в 1970-е годы в целую школу, возглавил Ефим Исаакович Дешалыт. Произведения, представляющие это направление, характеризуются активизацией предметного плана, компоновкой в его пределах главного сюжета, введением в него больших групп муляжей человеческих фигур, сопровождением показа диорамы дикторским текстом и музыкой, звуковыми и светодинамическими эффектами.

Своими особенностями диорамное творчество Е.И. Дешалыта во многом обязано его учебе во Всесоюзном государственном институте кинематографии,

который он окончил по специальности художника-постановщика. Ему были близки кинематографические приемы, способствующие передаче пространственно-временной ритмики изобразительного повествования; присущее именно кинематографу уважение к документальной подлинности и вместе с тем – любовь к остроте пространственных «ходов», ракурсов, к эффектам светотени. Здесь прослеживается прямая взаимосвязь двух искусств: диорама, придерживаясь изначально живописных основ, стремилась показать движение в пространстве и времени на единой плоскости, сделать хронотоп внутренней характеристикой образа, тем самым явившись одной из предтеч кинематографа.

Крупным произведениям Е.И. Дешалыта в области диорамного искусства предшествовал целый ряд работ небольшого масштаба, созданных для павильонов ВДНХ СССР в 1950–1955 годы. А в 1955 году художник выполняет по заказу Центрального музея Революции СССР диораму о событиях вооруженного восстания 1905 года «Героическая Красная Пресня», где он впервые начинает применять те методы и средства, которые будет развивать и совершенствовать в дальнейшем и которые будут характеризовать данное направление искусства художественной диорамы.

Диорамы Дешалыта, наряду с художественной, имеют еще и историко-документальную ценность. Одним из подтверждений этого могут служить диорамные работы мастера, в которых представлены городские пейзажи. Такие произведения являются либо своего рода реконструкциями, причем документально обоснованными, разных городов – Москвы, Санкт-Петербурга, Рязани, Владимира, Симбирска, Иваново, Донецка, либо достоверной фиксацией панорам городских видов того времени, когда художник над ними работал. Так, с поразительной точностью и тщательностью исполнения Дешалыт отобразил виды Москвы, Еревана, Ульяновска, Норильска, Сочи, Навои, Дивногорска, Донецка, Нового Афона. Созданные художником работы – богатейший материал для воссоздания обликов ряда городов такими, какими они были и в прошлые века, и в сравнительно недавнее время.

Создание музейных диорам – особая область деятельности художников-диорамистов. И Дешалыт работал в ней очень активно. Поэтому еще одним прекрасно освоенным им жанром стали природно-ландшафтные изображения, то есть диорамы-пейзажи.

В диссертации затрагивается еще одна область творчества художника, выходящая за временные рамки нашего исследования, – произведения для советских и международных выставок и ярмарок, снискавшие мастеру большую известность. Созданные по заказу государственных структур, диорамы Е.И. Дешалыта выполняли в первую очередь пропагандистские функции, стремясь художественными средствами – включением элементов «шоу», почерпнутых из области театра, кинематографа, эстрады, – привлекательно показать зарубежным посетителям достижения коммунистического строительства в СССР. Над воплощением этих произведений трудились большие коллективы художников, макетчиков, инженеров, электроосветителей, столяров – иногда более сотни человек.

Именно при показе выставочных диорам Дешалытом был применен

богатый набор самых разнообразных световых спецэффектов (в результате которых достигалась иллюзия смены времени суток и погоды), электронно-механических средств, имитирующих движение. К сожалению, не всегда удавалось соблюсти чувство меры, отчего художественное произведение превращалось в аттракцион.

Талант Дешалыта наиболее ярко раскрылся в историко-батальных диорамах. Художник, глубоко знавший русскую историю, ставил задачу показать масштаб ее событий, искренне полагая, что наиболее успешно это можно сделать средствами и возможностями диорамного искусства. К сожалению, лишь малая часть такого рода творческих планов была им реализована.

За свою долгую творческую жизнь Е.И. Дешалыт создал, по моим подсчетам, не менее 83-х различных по размерам и тематике художественных диорам. Он явился своего рода новатором в советском диорамном искусстве, вводя в образный строй произведений почерпнутые из других видов искусства художественные элементы, разрабатывая технические средства, усиливающие воздействие сюжета диорамы на зрителя. Но обладая высоким художественным вкусом, он не превратил искусство диорамы в разновидность современных «луна-парков» или «диснейлэндов». В начале 1972 года центром и, соответственно, школой со своими художественными принципами и традициями, отличными от тех, что развивались в Студии им. М.Б. Грекова, стала основанная Дешалытом Мастерская диорамного искусства.

В *Заключении* подчеркиваются выводы, определяющие искусство художественной диорамы как отдельный самостоятельный вид изобразительного творчества, приводятся дискуссионные мнения о его дальнейшей судьбе. Закономерность появления в наше время новых диорам и возрастание интереса к ним определяются также спецификой их воздействия. Наблюдаемое сегодня возрождение искусства диорамы и панорамы, оживление интереса к ним массового зрителя имеют свои конкретные причины, коренящиеся в ряде характерных тенденций культуры в целом. Одной из таких тенденций является стремление к эффектной, увлекательной зрелищности, к достоверной наглядности артефакта. Несомненно, что в современных диорамах не обойтись без широкого применения новых компьютерных технологий, пиротехнических средств, композитных материалов и т. д., и это может дать импульс для возникновения каких-то неожиданных форм синтетического искусства, но при этом художественное начало останется доминирующим.

Кроме историко-научной эффективности, данное исследование может иметь и практическую пользу. Она состоит в определении условий, необходимых для дальнейшего развития отечественного диорамного искусства. В заключительной части называется ряд этих условий, в котором одним из главных является поддержка данного вида искусства государством.

Проследивая развитие искусства диорамы от истоков до последней трети XX века, анализируя тенденции, школы и персоналии, а также наблюдая за современным процессом, мы можем сделать прогнозы на будущее в области самостоятельной жизни этого вида. В тематическом и жанровом отношении в искусстве художественной диорамы, как нам представляется, сохранится

достаточно широкое разнообразие, но скорее всего на ведущих позициях, с точки зрения популярности и успеха у массового зрителя, останутся пейзажно-видовые и историко-батальные произведения, так как именно в этих жанрах художественно-выразительные средства диорам используются наиболее результативно. Интерес к диораме, несомненно, будет расти параллельно возрастанию интереса общества к истории, к своим национальным корням. Исходя из специфики и возможностей диорамного искусства, имея в виду дальнейшее обогащение художественных и технических средств, с большой вероятностью можно предположить создание диорам с футурологической тематикой или даже с иллюзорным отображением «альтернативных реальностей». В последних могут быть существенно расширены возможности выражения индивидуального стиля художников, хотя основная масса работ в любом случае будет являться результатом коллективного творчества, подчиненного единому художественному замыслу. Даже в своем современном облике диорама еще долгое время будет оставаться заметным и важным композиционно-образным элементом при проектировании музейных и выставочных экспозиций. Не исключено, что при соблюдении определенных условий, прежде всего при государственной поддержке и грамотной, продуманной с экономической точки зрения постановке дела художественные диорамы могут быть не только стационарными, но и «передвижными», способными выступать как самодостаточные временные выставки.

Итак, вся история развития диорамы как в России, так и во всем мире убеждает в видовой самостоятельности и перспективности дальнейшей эволюции этого искусства.

Список публикаций автора по теме диссертации

Статьи, опубликованные в российских ведущих рецензируемых журналах и изданиях:

1. Дружинин А.А. Развитие диорамного искусства на Западе и в России в первой трети XIX – начале XX века // Искусствознание. 2013. № 3–4. Москва, ГИИ РФ. С. 447–477. (1,5 а. л.)
2. Дружинин А.А. Художник Николай Котов как теоретик и практик «панорамной пространственной живописи» // Искусствознание. 2014. № 3–4. Москва, ГИИ РФ. С. 406–435. (1,5 а. л.)
3. Дружинин А.А. Диорамы А.А. Лабаса // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. № 4. С. 117–127. (0,4 а. л.)
4. Дружинин А.А. Великая Отечественная война в искусстве диорамы // Русское искусство. 2005. № IV. С. 38–45 (на момент публикации журнал «Русское искусство» входил в Перечень российских рецензируемых научных журналов ВАК) (0,5 а. л.)

Другие публикации:

1. Дружинин А.А. Искусство диорамы и театр. О влиянии приемов театрально-декорационного искусства на художественную диораму // Аспирантский сборник. Вып. 6. М.: Государственный институт искусствознания, 2010. С. 206–222. (0,6 а. л.)
2. Дружинин А.А. Работы П.И. Котова в области панорамно-диорамного искусства // Петр Котов. Сборник статей. М.-Орёл: АПЛИТ, 2010. С. 21–25. (0,5 а. л.)
3. Дружинин А.А. Художник-панорамист Н.Г. Котов и его творческое наследие // Проблемы сохранения архитектурного и историко-культурного наследия. Материалы III региональной общественной конференции. 24 ноября 2012 г. Томск, 2013. С. 89–116. (1,7 а. л.)
4. Дружинин А.А. История создания первой панорамы Сталинградской битвы // Миротворческий потенциал историко-культурного наследия Второй мировой войны и Сталинградская битва: всероссийская науч.-практ. конференция «Миротворческий потенциал историко-культурного наследия Второй мировой войны и Сталинградская битва», посвященная 70-летию юбилею победы в Сталинградской битве и 50-летию юбилею открытия

Волгоградского музея изобразительных искусств имени И.И. Машкова, 7–9 мая 2013 г.: [материалы] / Отв. ред. О.П. Малкова, Е.В. Огаркова. Волгоград: ПринТерра-Дизайн, 2013. С. 91–102. (0,5 а. л.)

5. Дружинин А.А. Диорама «Героическая оборона Сталинграда» Р.Р. Френца // Всероссийская научно-практическая конференция, посвященная 70-летию разгрома фашистских войск под Сталинградом «Сталинградская битва: историческая память и художественное наследие». Москва, 2013. С. 232–239. (0,4 а.л.)

Участие в конференциях, круглых столах

1. Всероссийская конференция «Народ и армия в Великой Отечественной войне». Москва, 27 мая 2008 г.

Доклад: «Великая Отечественная война в искусстве диорамы». (Не опубликован).

2. XVII Крымские искусствоведческие чтения. «Героизм и военная история в летописи искусства». Симферополь, 25-26 октября 2012 г.

Доклад: «Панорама "Штурм Перекопа" – художественная летопись Гражданской войны». (Не опубликован).

3. III региональная конференция «Проблемы сохранения архитектурного и историко-культурного наследия». Томск, 24 ноября 2012 г.

Доклад: «Художник-панорамист Н.Г. Котов и его творческое наследие».

4. Всероссийская научно-практическая конференция «Миротворческий потенциал историко-культурного наследия Второй мировой войны и Сталинградская битва». Волгоград, 7–9 мая 2013 г.

Доклад: «История создания первой панорамы Сталинградской битвы».

5. Всероссийская научно-практическая конференция «Сталинградская битва: историческая память и художественное наследие». Волгоград, 13–14 ноября 2013 г.

Доклад: Диорама «Героическая оборона Сталинграда» Р.Р. Френца.