

СЕКЦИЯ «ИСКУССТВОЗНАНИЕ»

ПОДСЕКЦИЯ «ИСТОРИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ»

Реформаторство Джотто в искусстве проторенессанса

Асилдаров К. А.

Дагестанский государственный педагогический университет, художественно-графический факультет, Махачкала, Россия

Dama.S@ru

Творчество флорентийского живописца, архитектора и поэта Джотто ди Бондоне относится к эпохе итальянского «Проторенессанса» (конец XIII-нач. XIV вв.). Важнейший сдвиг в сфере духовных идеалов, в результате которых человек оказался в центре внимания мыслителей, художников и писателей наиболее полно в этот период отразился в литературе Италии («Божественной комедии» Данте Алигьери, сонетах Петрарки и др.). Героями произведений писателей стали странствующие студенты и философы, одуроченные монахи, веселые ремесленники и художники.

Представления о рождении нового искусства связаны с именем художника Джотто-реформатора. В глазах современников он был одним из новых людей, добившийся славы и успеха в результате таланта и огромного напряженного труда.

Джотто ди Бондоне (1267-1337) родился в семье мелкого землевладельца, учиться живописи начал предположительно в возрасте 10-ти лет в мастерской известного флорентийского живописца Чимабуэ. Будучи гражданином Флоренции, Джотто работал и в Риме, Падуе, Неаполе и Милане, обеспечив себе благодаря таланту художника и практической деловой хватке солидное состояние.

В 1290—99 гг. Джотто создал росписи Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи — 25 фресок, отличающихся наглядной повествовательностью, наличием бытовых деталей, придающих естественность изображаемым сценам: сюжеты из Ветхого Завета, эпизоды из жизни Франциска Ассизского («Чудо источника»). Обращаясь к героям евангельских легенд, художник наделяет их чисто человеческими чертами, лишенными какого бы то ни было мистического толкования. Отвергнув господствовавший в искусстве того времени церковный канон, Джотто соблюдает естественную (а не удлинённую) пропорциональность тел и лиц, правильный разрез глаз и т.п. Его святые не парят над землей, а прочно стоят на ней, переживая нормальные человеческие чувства и эмоции. Впервые в истории итальянской живописи на фресках Джотто душевное состояние персонажей живописного произведения передается мимикой лица, жестами, позой. Вместо традиционного золотистого фона мастер изображает пейзаж, интерьер или скульптурные группы на фасадах базилик. Отказавшись от общепринятого изображения последовательности различных сцен, в каждой композиции художник изображает конкретный момент действия. Полнее всего идеалы художника раскрываются в образе Иисуса Христа, который стал воплощением совершенного человека.

Творческие достижения Джотто получили дальнейшее развитие в росписях капеллы Скровеньи в Падуе в церкви Марии Милосердной. Трехъярусные фрески капеллы, являющиеся по свидетельству специалистов вершиной творчества художника, посвящены сценам из жизни Иоакима и Анны: «Иоаким среди пастухов», «Жертвоприношение Иоакима», «Сон Иоакима», «Встреча у Золотых Ворот»); Девы Марии и Христа: «Рождество», «Поклонение волхвов», «Бегство в Египет», «Избиение младенцев», «Крещение Христа», «Воскрешение Лазаря», «Иуда, получающий плату за предательство», «Поцелуй Иуды», «Несение креста», «Распятие», «Оплакивание Христа», «Воскресение»; сцены Страшного Суда. Современники поразились необычайной точности интерпретации каждого образа. «Несправедливость» представлена в виде мужчины, сжимающего в руках меч; «Справедливость» олицетворяет величавая женщина, взгляд которой устремлен на аллегория Мира. Под каждой фигурой расположены сюжетные композиции, расширяющие их влияния на судьбы земли, - «Справедливость» несет людям мир и процветание. На западной стене находится «Страшный суд», как напоминание о неизбежности возмездия за совершенные грехи.

«Поцелуй Иуды» - одна из наиболее выразительных фресок цикла. На первом плане, в центре спокойно стоит Христос, его обнимает Иуда, широкие складки плаща почти скрывают фигуру учителя. Их лица максимально приближены друг к другу. Тонкое прекрасное лицо Христа с высоким лбом и ясным взглядом и рядом — безобразный профиль предателя со злобными глазами. Они — два полюса человеческих характеров: добра и зла, благородства и подлости, красоты и безобразия. Этот впечатляющий контраст двух образов - светлого и темного, станет объектом подражания и изучения в искусстве последующих веков.

В изображении Джотто событий из жизни Марии и Христа в Капелле дель Арена торжествует принцип равновесия: фрески расположены ровными рядами и заключены в прямоугольники подобно прямоугольникам фасадов проторенессансных зданий.

Собственно, это написанные на стенах картины, в которых художник отображает последовательные эпизоды истории Христа, начиная с истории его предков — Иоакима, Анны, Марии. П. Муратов, автор книги «Образы Италии», очень точно сказал о Джотто: «Он видел какое-то одно человеческое существо во всех бесчисленных фигурах, наполняющих его фрески» [8. – С. 67]. Обстановка и место действия намечены скупой, условными архитектурными павильонами, напоминающими раздвижные декорации на сценической площадке. Тонкие колонки, портики, арки нужны только для того, чтобы показать, что действие происходит в помещении или около него, чтобы выделить ту или иную мизансцену, создать обрамление для фигуры. И нигде никаких подробностей. Никаких красочных всплесков - светлые, холодные краски, гладкая фактура. Но во всей этой кажущейся простоте, в этих простых композициях, заключена огромная значительность. Избегая слишком драматических выражений страсти, Джотто передает глубину переживаний скупыми лаконичными пластическими средствами.

В применении к искусству эпохи Джотто выражение «современное» принимает

значение «индивидуальное» и «рациональное». По мнению исследователей - он

единственный, кого можно поставить рядом с его современником Данте. Джотто своей

деятельностью значительно поднял авторитет всех, занимавшихся изобразительным

искусством, но игравших в обществе третьестепенную роль ремесленников. Теперь

художником мог считаться лишь тот, кто превращал свои произведения в выражение

своего художественного представления о мире, а не подражал стилю

предшественников.

Станковых произведений художник создал немного, и в них он ближе к творчеству своего учителя Чимабуэ. «Мадонна со святыми и ангелами» была написана около 1310 года.

Почти все пространство иконы занимает трон, на котором торжественно восседает Мадонна с маленьким Христом на руках. Ее фигуру окутывает широкий плащ, совершенно непохожий на драгоценные одеяния святых в византийских иконах, и образ Марии стал более земным и демократичным [7. – С. 24].

Уже современники высоко ценили творчество художника. Леонардо да Винчи называл его самым великим художником эпохи. Легенда же прочно связала два имени тесной дружбой: Джотто и Данте.

Литература

[1] Gnudi C. Giotto. - Milano, 1959; [2] Алпатов М. В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто, М.-Л, 1939; [3] Вегвари Л. Джотто. - Будапешт, 1962; [4] Власов В. Г. Стили в искусстве. - СПб, 1996; [5] Дантлова И. Е. Джотто. – М., 1970; [6] Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. - М., 1997; [7] Красильникова Е. Джотто ди Бондоне // Сто памятных дат. – М., 1986; [8] Муратов П. Образы Италии. - М., 1994; [9] Флоренский П. Обратная перспектива // У водоразделов мысли. – М., 1990.

Графика «живописных путешествий» как факт изобразительной культуры России первой половины 19 века.

Беззубова А.А.

Аспирант

Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия

gogol.prospect@mail.ru

Понятие «живописного путешествия» как поиска культурных ценностей и эстетического удовольствия возникло в Европе, в 18 веке. С такими книжными фолиантами, как «Путешествие по Неаполю и Сицилии» аббата Сен-Нона и «Живописное путешествие по Греции» Шуазеля-Гуфье, «Живописное путешествие по островам Сицилии, Мальты и Либерии» Уэля¹ происходило гласное открытие памятников Античности и, вместе с этим, пополнение багажа артефактов Классицизма. В европейском искусствознании термин “*voyage pittoresque*” функционирует в основном применительно к графическому наследию, оставленному эпохой плодотворного сотрудничества коллекционеров древнего искусства с художниками эпохи Просвещения. В России практика подобных «путешествий» была направлена на локальные отечественные достопримечательности, и, по сравнению, с европейской традицией, носила более литературный характер. Однако, возникнув позже – в начале 19 века, русская традиция имела и другие контексты своего зарождения – в научной академической книге. Это отражалось и на характере графики «живописного путешествия».

Первой книгой в России, отвечающей основным характерным чертам европейского «живописного путешествия», можно считать книгу ученого П.С. Палласа «Наблюдения, сделанные во время путешествия по южным местностям Русского Государства в 1793–1794 годах»², изданные по заказу Императорской Академии наук. Так и не появившаяся на русском языке, она, тем не менее, была доступна для чтения русскому образованному читателю в парижском и лейпцигском вариантах (что подтверждается их наличием в Российской национальной библиотеке и Российской государственной библиотеке(им. В.И. Ленина). Издание демонстрировало пример изысканного подхода к научной книге. Специфика научного текста диктовала сухой, протоколочно-точный характер гравюр, однако в данном издании они впервые появились в виде живописно исполненных иллюстраций, созданных немецким художником Х.-Г. Гейслером (1770-1844). В такой форме соседства «научных изысканий» Палласа и видовых и «костюмных» работ Гейслера русский читатель мог почувствовать форму свободного передвижения от одной прекрасной южной долины к другой, от одного народного типажа к другому. Гравюрные развороты создавали некие паузы в тексте, но, как и в европейской книге «живописного путешествия», четко были соотнесены с текстом, имея указания на соответствующий рисункам текст. Гейслер фиксирует только те вербально описанные Палласом места и народы, в которых есть, с одной стороны, необходимость, а с другой стороны, привлекательность с точки зрения настоящих «путешественников», ищущих живописных красот.

Совмещение научного и «живописного» описаний в книге стало основной характеристикой «живописного путешествия» на этапе становления этого жанра. Осознание необходимости визуального ряда, своего рода «вещественного доказательства» увиденного путешественниками, делало фигуру «натуралиста» или «рисовальщика» (как называли тогда художника, приставленного к экспедиции) одной из ключевых, наряду с чертежниками, геодезистами, биологами, зоологами. Накопив огромный изобразительный материал в ходе экспедиции, многие художники в дальнейшем издавали авторские альбомы впечатлений на темы жизни представителей разных национальных культур либо их «культурного ландшафта».³

К таким альбомам можно отнести «Живописное путешествие от Москвы до Китайской границы А.В. Мартынова» (СПб., 1819). А. Мартынов, выпускник пейзажного класса Императорской Академии художеств, путешествовал в составе посольства Ю.А. Головкина в Китай в 1805-1808 гг. Книга, выпущенная типографией А. Плюшара, представляла собой описание русских городов от Москвы до Красноярска, с параллельно идущими иллюстрациями в виде раскрашенных вручную офортов (всего 22). Каждая картинка располагалась параллельно тексту на одном развороте. Небольшие экскурсии из истории городов должны были напоминать памятный альбом, посвященный величии Российской империи. Мартынов в предисловии к книге объясняет свое устремление тем, «что живопись действует сильнее и приятнее на воображение и зрение, когда знаешь историю и отличный интерес представленного кистью предмета».

Книга коллекционера и дипломата П.П. Свинына «Картины России и быт разноплеменных народов» (СПб., 1839) стала типичным проявлением мемуарного подхода к жанру «живописного путешествия». Изданная не в виде альбома, а в обычном переплете, данный проект включал 42 авторских офорта.⁴ Книга интерпретировала «путешествие», прежде всего, как образовательную, почти туристическую поездку частного человека и его опыт изучения истории Отечества. Не придерживаясь практически никакого алгоритма повествования, Свинын сочетает исторические очерки о городах («Владимир», «Кострома», «Галич», «Одесса», «Древние Булгары», «Инкерман») с просто жанровыми литературными зарисовками («Посиделки», «Воронежские мещане»).

Таким образом, появление русской графики «живописных путешествий» в разных контекстах, как в научном, так и художественно-литературном, говорит о текучести и многообразии форм выделяемого нами жанра. Как бы ни были размыты его границы, он, тем не менее, существовал.

Иконография сюжета «Оплакивание Христа» в живописи Италии XV – XVII вв.

Борецкая Анна Викторовна

Студентка IV-го курса,

Национальный авиационный университет,

Институт международных отношений

Факультет международной информации и права, Киев, Украина,

E-mail: anya-vesna88@mail.ru

Цель данного доклада – выделить и проанализировать основные наиболее популярные иконографические типы сюжет «Оплакивание Христа» в итальянской живописи XV-XVII вв., проследить их формирование и зависимость стилистических особенностей от специфики исторической эпохи.

«Оплакивание Христа» – одна из излюбленных тем мастеров западноевропейского искусства. Дополнительный сюжет погребального цикла сцен Страстей Господних стал

выражением высоко эмоциональной религиозной скорби и драматизма как олицетворение жертвы, принесенной Сыном Божиим ради спасения человечества.

Иконография «Оплакивания Христа» в живописи Италии XV – XVII вв. имеет ряд устоявшихся вариантов, которые отличаются местом и временем возникновения, и внешними факторами влияния. Степень изученности этой темы на сегодняшний день неудовлетворительна: краткие разрозненные упоминания встречаются в ряде специализированных словарей (Д. Холл, Э. де Паскале, Д. Апостолос-Каппадона, К. Янинг, А. Майкапар, С. Бернен и др.) Эти авторы дают общее определение этого сюжета в изобразительном искусстве, но ими разрознены отдельные иконографические типы.

Актуальность данной темы прежде всего в том, что систематизированные данные об иконографических вариантах этого сюжета практически отсутствуют, между тем как он является одним из наиболее востребованных на протяжении нескольких столетий.

Тема «Оплакивания Христа» ведет свое происхождение от одной из византийских икон, подробное описание которой можно найти в руководстве для византийских художников XII в. В канонических Евангелиях отсутствует описание оплакивания Христа: после снятия Тела с креста сразу описывается погребение Иисуса. При этом только сообщается, что "все же знавшие Его, и женщины, следовавшие за ним из Галилеи, стояли вдали и смотрели на это" (Лк. 23:49). Но «Оплакивание Христа» упоминается в ряде апокрифических и теологических текстов. В частности, этот эпизод фигурирует в чрезвычайно популярных сочинениях позднеготических мистиков, таких как псевдо-Бонавентура или Лудольф Саксонский, «Размышлениях Джованни де Каулибуса и «Откровениях» Бриггиты Шведской. Иконография сложилась к XI в. на основе более древней композиции «Погребение Христа». Расцвет популярности этого сюжета приходится на эпоху Возрождения.

«Оплакивание Христа» носит эмоционально насыщенный и повествовательный характер в отличие от *Pieta* (итал. – жалость) – сцены, являющей собой более канонически жесткий вариант темы. Главное отличие *Pieta* от «Оплакивания Христа» в том, что в первом сюжете Он изображен на коленях скорбящей о Нем Девы Марии (и только ее), - остальные персонажи отсутствуют (персонажи евангельской истории, т. е. те, кто присутствуют в остальных сюжетах погребального цикла). Известны, однако, такие трактовки этого сюжета, когда кроме Девы Марии изображены дополнительные, не евангельские персонажи. Сюжета получил распространение во всех христианских странах без исключения. И особо он был популярен в Италии, на родине Ренессанса.

Италия XV-XVII вв. находилась в невыгодном положении. Разобщенность и отсутствие единого политического центра превратили ее в мишень испано-французских войн, последствия которых отобразились в социально – экономическом кризисе итальянских республик.

Наиболее ярко выделяются различные иконографические типы «Оплакивания» у Пьетро Перуджино («Пьета» 1473 г., 1493 г., 1495 г., 1497 г.), Фра Беато Анджелико (1436 г., 1443 г.), Паоло Веронезе (1547 г., 1588 г.), Антонелло да Мессина (1450 г.), Джованни Беллини («Пьета» 1480 г.), Анджело Бронзино («Пьета» 1530г.), Андреа дель Сарто («Пьета со святыми» 1523 г.), Лоренцо Лотто («Пьета» 1508г.), Тинторетто («Пьета» 1537г.), Лодовико Карраччи (1582 г.), Аннибале Карраччи («Пьета» 1603 г.).

Таким образом, сложная историко-политическая ситуация Европы XV-XVII вв. вызвала повышенный интерес к теме «Оплакивания Христа». Иконографические типы этого сюжета существовали одновременно, а иконографические особенности складывались в зависимости от эпохи, в которой они формировались.

Литература

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства. – В 2-х тт. – М.: Радуга, 1990.
2. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: Крон-Пресс, 1999. – 656 с.

Проблемы художественной критики произведения актуального искусства

Бралкова А.В.

Аспирант

*Красноярский государственный художественный институт,
кафедра мировой художественной культуры, Красноярск, Россия*

E-mail: ajur@yandex.ru

Художественная критика является третьим краеугольным камнем в системе искусствознания, смыкаясь с теорией и историей искусства. Критика рассматривает «художественный образ, возникающий в результате диалога произведения искусства и зрителя». При этом она является инструментом научной рефлексии и должна отвечать требованию рефлексии: актуальности и соответствия конкретной реальности.

В действительности мы сталкиваемся с неадекватной обработкой информации в сфере современного искусства. Как традиционное искусство принято исследовать с позиции устоявшихся категорий: «эстетичность», «реалистичность», - так современное искусство рассматривают с позиции «анти»: «антиэстетичность», «антижизненность». В итоге, критика, используя как меру традиционную шкалу художественных ценностей, становится не суждением, а осуждением.

В одностороннем критическом подходе к искусству разных мировоззренческих планов видится проблема, решаемая сочетанием традиционных критических категорий и подходов постмодернистской философии, соответствующей современности.

На примере конкретного произведения современного искусства раскроем взаимооборачиваемость принципов традиционного и актуального искусства и проследим взаимодействие традиционного языка критики и современного подхода.

Интерактивная скульптура «Шоколадный глаз», Василий Слонов (2008)

Работа «Шоколадный глаз» красноярского художника Василия Слонова представляет собой плотно склеенный макет гипсового слепка «глаза Давида» 165x180 см, который в ходе перформанса покрывался шоколадной массой. Художник и желающие зрители «оскульптуривали», «доделывали» глаз шоколадом – «вкусный» перформанс, интерактивное предложение.

В произведении «Шоколадный глаз» существует несколько символических уровней, связанных с личной, групповой, институциональной ассоциацией: бранная («шоколадный глаз» на сленге «анус»), грязная («экскременты»), политическая (актуальная реальность с Баракком Обамой, первым чернокожим президентом США, с 2008 г.), шоколадная (как пренебрежительное «цветной», «черномазый»), вкусовая (шоколад сладкий до приторности гламура).

Академическая школа предполагает выявление таких качеств, как: станковость, рельефность, реплика классической школе рисунка, - все эти свойства произведения «Шоколадный глаз» проявляют себя лишь в перформансе: ироническом акте «ошоколаднивания» глаза, - и сами по себе в данном случае неинтересны. Итак, для актуализации основных смыслов произведения необходимо обратиться к постмодернистской философии, в рамках которой создан проект: тело, ирония, фекализация культуры, инвектива.

Несмотря на большое количество негативных, ироничных аллюзий, содержащихся в «Шоколадном глазе», на наш взгляд, автор закладывает некий гуманистический пафос и предлагает слепить часть великой статуи Давида из характерного для рубежа XX и XXI вв. материала: шоколад как сладкое, быстро выветривающееся вещество символизирует преходящесть жизни, ее излишнюю нарядность «бабочки».

Анализ работы В. Слонова «Шоколадный глаз» позволяет сделать вывод о том, что категории классического искусства по-прежнему проявляются в произведениях современного искусства, но оборачиваются иными, новоприобретенными смыслами.

Другими словами, происходит постоянное обновление и интерпретация традиционных свойств и характеристик произведения искусства.

Такое же взаимооборачивание традиционного и актуального должно осуществляться в художественной критике. Гибкость данного подхода сгладит грань между осуждением и объективным рассмотрением явления арт-процесса.

Литература

1. Андреева Е.А. (2007) Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб: Азбука-классика.
2. Жуковский В.И. (2004) Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч. 2. Методология истории искусства. Красноярск: Красноярский государственный университет.
3. Постмодернизм: Энциклопедия (2001). Минск: Книжный дом.
4. Топология современного искусства. Б. Гройс (2006) // Художественный журнал (ХЖ). № 1-2.
5. Тарасова М.В. (2004) Коммуникация зрителя и произведения изобразительного искусства в художественной культуре: Дисс. канд. философ. наук/М.В.Тарасова/ – Красноярск.

"Прогулка заключенных" В. Ван Гога и ее образно-смысловая схема

Ваганова Валерия Александровна

студентка

Дальневосточный государственный гуманитарный университет, Хабаровск, Россия

E-mail: lera_star005@mail.ru

Имя Винсента Ван Гога всемирно известно. Оно уже давно стало синонимом удивительного творческого горения, редкой живописной экспрессии и страстной жажды познания мира. Четыре древнейших мифологических символа пронизывают все творчество В. Ван Гога. Излюбленные художником мотивы пути, дерева, солнца и дома были прочувствованы им до вневременного существования, что и позволило В. Ван Гогу воплотить в картинах свое особое представление о мире. Творческий путь Ван Гога можно условно разделить на несколько этапов - период творчества в Брюсселе, в Гааге, Антверпене, Париже, Арле, Сен-Реми в Овере. Примерно пятую часть всего сделанного Ван Гогом за год пребывания в Сен-Реми составляют так называемые копии. Работа над ними приходится главным образом на осень и зиму 1889 года, захватывает и весну 1890 года. «Оригиналами» служили эстампы (рисунки, сделанные при помощи растушевки), посылаемые Винсенту братом Тео. Винсент всегда был любителем и коллекционером эстампов, но в Сен-Реми впервые стал пользоваться ими для собственной работы. В. Ван Гог не брал для копирования, что находилось под рукой, а сознательно избирал то, что отвечало его стремлениям, те мотивы, которые были им уже ранее прочувствованы, проведены через призму собственных переживаний и могли стать его картинами, вехами на его пути. В этот период творчества художник оказывается внутри "дома", изображаемого им еще в более ранние годы. Изображение внутреннего пространства этого дома хорошо знакомо зрителям по таким его картинам, как «Коридор в Сен-Реми», «Арльский Госпиталь», «Вестибюль в Сен-Реми» и «Ночное кафе». Уже эти полотна были насыщены предчувствием ужаса перед надвигающимся безумием и приближающейся смертью, и вместе с тем наполнены поисками выхода, попыткой уйти, вырваться из ставшего невыносимым "дома жизни". Так возникает в творчестве Ван Гога тема "дома,

ставшего гробом", "дома" - как пути в смерть, противопоставленного дому-храму и оплоту жизни, который встречается в других его картинах. В эти годы художественная выразительность Ван Гога достигла болезненной остроты, и его полотна обретают некую неистовость, сочетающуюся с трагической безысходностью. В этом плане особенно важна картина "Прогулка заключенных", картина-вариация на тему "мертвого дома" - одно из самых личных и, вместе с тем, самых общечеловеческих по содержанию произведений, в котором художник стремился показать последний круг ада, где все уже погублено, раздавлено и сведено к тоскливому автоматизму.

Будучи уже в Сен-Реми, В. Ван Гог скопировал гравюру "Острог" Г. Доре, которую тот сделал для иллюстрации книги Б. Жерральда "Лондон". На гравюре Г. Доре изображен шестиугольный двор Ньюгейтской тюрьмы, в котором происходит так называемый "парад заключенных", когда преступников много раз проводят перед сыщиками, чтобы те могли хорошо запомнить их лица. Две птицы, парящие в верхней части гравюры, на границе света и тени, призваны подчеркнуть высоту тюремных стен. С некоторым преувеличением Г. Доре изображает самих заключенных: это весьма живописные типы злодеев с утрированно упругой походкой, вызывающим поведением, и в связи с этим на его гравюре важную роль приобретает поединок взглядов между стражей и узниками. Картина "Прогулка заключенных" почти буквально воспроизводит композицию Г. Доре. Однако на полотне В. Ван Гога зритель видит совсем иное действие, которое у него происходит в прямоугольном, даже трапециевидном, дворе. Задняя стена этого двора стала гораздо уже, чем у Г. Доре, так что боковые стены стиснули человеческий круг. У Г. Доре каменные плиты пола и кирпичи стен вычерчены как по линейке; у Ван Гога геометричность исключена полностью. Штриховые мазки у него разнонаправлены, плиты каменного мешка даны разной величины, так что ощущается даже истоптанность, истертость, промятость и сырость пола, шероховатость кладки стен. На гравюре Г. Доре цвет отсутствует. В картине Ван Гога для глубокой мрачной тени на дне каменного колодца найдены холодные, синевато-зеленый, болотно-илистый, зелено-мыльный цвета - подлинные цвета безысходной тоски. Они зловеще густеют внизу и бледнеют наверху, на осклизлых кирпичных стенах, оттеняясь бледно-ржавыми, рыжими и красноватыми пятнами. Цветовая гамма полотна, несмотря на всю ее сдержанность и приглушенность, разработана Ван Гогом с большим разнообразием оттенков, противопоставлением и сближением тонов. Поэтому его "Прогулка заключенных" несколько не напоминает подсвеченную гравюру, в картине доминирует живописное начало, как будто вся сцена изначально была увидена художником в живописном ключе. "Прогулка заключенных" Ван Гога - одна из самых мрачных картин о том, что нет выхода из тупика, где жизнь подобна замкнутому кругу. Художник сделал свою картину глубоко исповедальным произведением. Широко известно, например, что центральный персонаж наделен автопортретными чертами. В письмах из Сен-Реми Ван Гог часто называл себя узником и писал, что "заточение раздавило его". Это настроение отражено и в картине, хотя ее и не следует целиком связывать только с личным заточением В. Ван Гога. В правой части "Прогулки заключенных" изображен целый ряд обращенных к зрителю лиц, каждое из которых написано лишь несколькими мазками. За фигурами людей по земле скользят их тени - зыбкие, колеблющиеся, но неутомимо последовательные, подобные спицам вращающегося колеса.

Среди фигур узников наиболее изменена и индивидуализирована центральная фигура на первом плане. Этот арестант не смотрит в затылок впереди идущему, а слегка отвернул голову в сторону. Он без шапки, у него рыжеватые волосы, бездействующие руки его тяжело повисли вдоль тела, походка волочащаяся... Придав этому персонажу автопортретные черты, Ван Гог сделал это откровеннее, чем в других своих картинах, в которых сходство одинокого путника с художником дается отчасти лишь намеком. В "Прогулке заключенных" - это он, сам художник, лишенный свободы, творчества, с обреченными на бездействие руками. Худшие опасения и предчувствия, которые Ван Гог старался подавлять и говорить о них

поменьше, на этом полотне высказаны без слов. Круговое движение жизни, замкнутой в каменном мешке и не освещаемой сияющим диском солнца, нарушено лишь одной слабой и трогательной попыткой побега - полетом двух порхающих бабочек.

"Прогулка заключенных" и ее образно-смысловая схема столь проста и одновременно информативна, что одним из многочисленных вариантов их интерпретации может стать буддийский образ жизни-ловушки, бесконечный путь мучительных перевоплощений на пути к нирване. В отрывках из многих писем Ван Гога, как и в самом полотне, как раз и можно найти томительное разделение мира на "здесь" (внизу, на нашей планете) и "там" - вверху, где порхают бабочки. Вдумываясь в логику процесса «копирования», которым Ван Гог занимался в Сен-Реми, в последовательность создания этих полотен, мы убеждаемся, что здесь очень мало можно отнести на долю случая: видна обдуманная программность. Побудительные стимулы не сводились ни к желанию «усовершенствоваться в живописи фигур», ни к переводу светотеневых эффектов на язык красок, ни даже к стремлению воссоединить старые и новые ценности. Важнейшее, хотя и прямо не высказываемое и даже маскируемое, рассуждение о «переводе»: Ван Гог в предвидении того, что жить ему осталось не так уж и долго и он уже не успеет сделать и десятой доли запланированных работ, намекнул на эти невоплощенные намерения серией копий, как бы указал, что он сделал бы, если бы мог.

Белорусский плакат – зеркало войны

Голубович А.Г.

магистрант

ГУ «Белорусская академия искусств»

stellina@inbox.ru

1) Уникальность ситуации в Беларуси в период Великой Отечественной войны (1941 – 1945) состояла в том, что «уже в сентябре 1941 г. она была, не только оккупирована, но и по мнению фашистской Германии стала ее тылом».² Здесь одновременно в противоборстве работали две идеологические системы, которые нашли свое ярчайшее воплощение в искусстве плаката, быстро реагирующего на самые актуальные, животрепещущие проблемы действительности.

2) В партизанских отрядах, не имея должного оборудования, художники Советской Беларуси призывали народ к борьбе с фашизмом, обличали оккупационный режим, прославляли подвиги партизан и светских воинов, создавали карикатуры на высшее руководство Рейха – Гитлера, Гимлера, Геббельса и др. Самыми известными были газета-плакат «Раздавім фашыскую гадзіну!» и «Партызанская дубінка», которые издавались в два, три цвета, небольшим форматом А4 и маленькими тиражами (до 200 экз.), в них работали профессиональные белорусские художники, такие как Н. Гурло, Н. Гутиев, З. Азгур, А. Шевченко, Б. Звенигородский, Д. Красильников и др. «А с 1942 года газета – плакат «Раздавім фашыскую гадзіну!» стала выпускаться в Москве, ее редактором был К. Крапива, авторский коллектив составляли известные белорусские писатели и поэты – Якуб Колас, Янка Купала, Кузьма Черный, Петрусь Бровка и др. В подготовке номеров наряду с белорусскими художниками активное участие принимали московские и ленинградские графики – Кукрыниксы, В. Гордяев, Л. Бродатый, Б. Ефимов, Г. Вальк, Д. Дубинский и др.»¹ Кроме того, в каждом партизанском отряде художники-самоучки, а среди них были и очень талантливые, как В. Букатый, рисовали карикатуры, плакаты, сатирические листки. И тем самым, партизаны становились «народными мстителями» не только в бою, но и в творчестве.

3) В то же время, в городах и селах Беларуси были широко распространены цветные плакаты, большого формата, изданные на белорусском, русском, украинском и еврейском языках, огромными тиражами в Германии, Риге, а с 1943 г. и в Минске. Им до настоящего времени абсолютно не уделялось внимание, чему препятствовала советская политическая цензура, не позволявшая объективно оценить мощный идеологический напор фашистской Германии, направленный на активное привлечение на свою сторону населения оккупированной Беларуси. Художники Германии, изучив психологию и менталитет местных жителей, использовали привычные и понятные им образы, стилистику, символику и колорит. В оккупационном плакате активно пропагандировалась работа в Германии для белорусской молодежи, жизнь «без большевизма», «без сталинского террора», «в свободной Беларуси», «хозяина на своей земле».

4) В Беларусь, считавшейся надежным тылом Германии, в большом количестве доставлялся многоцветный, широкоформатный немецкий плакат, созданный и рассчитанный на солдат Вермахта.

5) При различии идеологических систем, финансовых возможностей и технических средств (формат, качество бумаги и печати) в плакате, адресованном местным жителям можно выявить много общего: белорусский, русский, еврейский языки используются для обращения к населению Беларуси; лаконизм, часто встречающаяся символика; карикатурное и гротескное отображение политических лидеров; ориентация на искусство довоенного периода, национальные традиции; патриотизм (разный у каждой страны); психологизм.

6) В Беларуси при наличии различных школ плаката (немецкой, оккупационной, белорусской) отсутствуют высокохудожественные произведения графики, характерные для русского советского военного плаката, созданного художниками: И. Тоидзе, Д. Моор, Кукрыниксы, В. Иванов, В. Корецкий и вошедшего в сокровищницу мировой художественной культуры. Они стали образцом для белорусских художников, имеющих возможность увидеть эти шедевры на улицах городов Беларуси.

7) Итак, в белорусском плакате, как в гигантском зеркале отразилось столкновение тоталитарных режимов, война, с ее трагизмом, противоречивостью, крушением надежд и идеалов, ложью и страхом, жадной мести, доблестью, смелостью, мужеством, презрением к смерти и стремлением к подвигу.

Литература

1. Ганчароў М.І. (1976) Мастацтва мужнасці і гераізму. Мн.: Беларусь, с. 37.
2. Гартэншлегер Увэ (2008) Горад Менск пад нямецкай акупацыяй (1941 – 1944) // ARCHE пачатак. № 5, с. 78.

Философско-искусствоведческий анализ картины «Благовещение» Сандро Боттичелли⁵

Долженко Юлия Валентиновна⁶

студент

Сибирский Федеральный Университет

Гуманитарный институт, Красноярск, Россия

E-mail: severyanka-d@yandex.ru

Целью проведенного исследования было выявление чувственно-явленной сущности произведения изобразительного искусства «Благовещение» 1489г. Сандро Боттичелли.

Имя Сандро Боттичелли было фактически забыто вплоть до прерафаэлитов 19 века, которые вновь открыли его творчество. Сегодня картины Боттичелли вызывают особый интерес, с одной стороны, напоминая об итальянском Ренессансе, с другой, - являясь исключительными по своей таинственности и одухотворенности.

Среди огромного количества литературы, занимающейся исследованием картин мастера, относительно мало внимания отводится произведению «Благовещение» на фоне «растиражированных» «Весны» и «Рождения Венеры». Среди тех исследований, которые касаются «Благовещения» выявляется разный подход: произведение рассматривается в рамках авторского, сюжетного либо материального аспектов. К более же углубленному изучению памятника искусства и выявлению его идейного пласта никто не обращался. Также выясняется, что в определении места произведения и уровня его художественной ценности исследования спорны между собой. Такие разногласия среди искусствоведческих текстов способны запутать на пути к пониманию произведения.

Актуальность настоящего исследования объясняется тем, что произведение «Благовещение» Сандро Боттичелли помимо материального, авторского и сюжетного аспектов имеет глубинный идейный смысл и является самоценным и самодостаточным. Анализ направлен на выявление его чувственно-явленной сущности, что может в значительной мере способствовать установлению художественной значимости произведения, выявлению его уникальности среди многочисленных работ на данный сюжет, а также преодолению противоречивых данных о картине и раскрытию произведения для зрителя.

Раскрытие художественного образа произведения происходит поэтапно, что фиксируется выполнением определенных поставленных задач на каждом шаге исследования, осуществляемым посредством применения общенаучных методов познания.

На первом этапе исследования произведения в его вещественности выяснено, что оно имеет монументальный формат (150×156 см), а также золоченую раму с текстом, что говорит о привлечении зрителя еще на вещественном уровне, качестве сакральности и дидактичном характере картины. Техника выполнения темперой на доске с предварительным рисунком определяет линейность и ясность при выделении отдельных форм и одновременно прозрачность и иллюзорность за счет свойств темперы и золочения. При изучении композиции сформированы понятия диалектики, противоречия, которые складываются из-за нарушения гармонии то в пользу горизонтали, то в пользу вертикали, диалектики динамических органических и застылых геометрических форм, из-за создания красочных контрастов. Таков же характер связи между доминирующими краскоформами относительно оси симметрии.

Вторым шагом осуществлено исследование отдельных персонажей. Каждый из персонажей раскрывает разные аспекты понятий «противоречие», «диалектика», «пограничность». Фиксируются понятия «хрупкость» - через персонажей «Дева Мария», «деревце», «извилистая река», и «прочность, устойчивость» - через «стену», «крепость», «мерно разлинованный пол». Наличие балансирования подтверждается возможностью прочтения персонажей в разных направлениях: как разъединяющихся по мере выхода во вне, так и соединяющихся, стягивающих все к дальнему плану с границей дольнего и горнего миров и мостом.

Понятия диалектики и балансирования на уровне суммативных отношений персонажей сконцентрированы в диалоге души Марии и ангела в центре композиции. Это противоречивый диалог, в котором развивается процесс достижения «до-верия». Понятие «До-верие» рождается в сумме персонажей «ангел», «Дева Мария» и «аналой». Здесь

происходит уравнивания фигуры Марии за счет передающего Слово ангела и атрибута веры. Таким образом, представлено опирание на Слово как на веру, т.е. до-верие.

Благодаря идеализации выясняется, что именно при диалоге персонажей возникает их пограничность и необходимость восстановить равновесие. Проникновение и вещание ангела в интимном пространстве Марии, становится причиной ее смятения и хрупкости. В свою очередь испуг Марии заставляет ангела приостановиться и успокаивать.

Другие суммы, полученные методом синтеза, способствуют раскрытию аспектов этого диалектического процесса: 1) как постепенного перехода от возбуждения к успокоению человеческих чувств, 2) как хрупкости и поиска укрепления в состоянии сомнения, 3) как сложного выбора между двумя гранями - человеческой и ангельской

На завершающем этапе выявляется интегральное понятие «благовещение» за счет синтеза понятий проникновения, наделения, обращенности одного к другому, диалога в котором происходит преображение.

За счет установленных методом индукции качеств разъединенности и незавершенности, а также при экстраполяции христианского сюжета по Евангелию от Луки выяснено, что в данном «Благовещении» акцентирован момент, когда судьба Девы Марии склонна определиться, но еще не определена до конца. Выявленным понятием хрупкости и нуждаемости в опоре этот аспект пояснен: *неопределенность Девы Марии заключается в сложности принятия божественной воли, которая не по плечам хрупкому существу.*

По итогам исследования, сформулирована следующая художественная идея: *представлена тонкая диалектика недоверия и доверия, колебания и непоколебимости в принятии Благой Вести. Представлено хрупкое и призрачное балансирование на грани статуса девы-послушницы и статуса богоматери; статуса человека-монаха и статуса ангела.*

Учитывая факт создания произведения на заказ для монастырской церкви, можно говорить о том, что в нем представлена модель жизни христианского верующего как сложного балансирования между человеческим и божественным началом в процессе становления веры.

Литература

1. Дунаев, Г.С. *Сандро Боттичелли.* – М.: Изобраз. искусство, 1977. – 239с.
2. Жуковский В.И. *Теория изобразительного искусства: Тексты лекций.* Ч.1/ В.И. Жуковский; Краснояр. гос. ун.-т. – Красноярск, 2004. – 170 с.
3. Санти, Б. *Боттичелли.* / Пер. С.И. Козлова. - М.: : СЛОВО/SLOVO, 1996 г.
4. Холл, Дж. *Словарь сюжетов и символов в искусстве.* – М.: КРОНИ-ПРЕСС, 1996. – 656 с.

Система произведений творчества Эдгара Дега

Желейко Е. Ю.⁷

Студент специалист, бакалавр

Сибирский федеральный университет,

Факультет искусствоведения и культурологи, Красноярск, Россия

E-mail: loresina@mail.ru

Общепринятая в искусствоведении периодизация творчества художника выделяет **четыре** периода: ранний, переходный, зрелый, поздний. Такое разделение творчества Дега основывается на фактах биографии художника в их хронологической последовательности. Исследование личности Эдгара Дега в ее становлении **показало**, что мироотношение художника на протяжении **всего** творческого пути **не претерпевало**

кардинальных перемен. **Целостное** мировоззрение Дега говорит и о **единстве** смыслового наполнения всех его произведений, вне хронологической периодизации. В связи с этим, основная **проблема**, которая возникла при традиционном рассмотрении творчества мастера, заключается в **искусственности** периодизации, основанной на хронологии. Между произведениями предлагаемых периодов прослеживается общность сюжетов, тем, приемов композиции, сходство персонажей, художественных традиций.

Выявленная проблема поставила перед исследованием следующую задачу – это формирование систематизации произведений Дега согласно принципу, отличному от традиционного. Предложена гипотеза о дифференциации целостного творчества художника на два **тематических** блока, основанных на общности художественных идей в произведениях мастера. Первый блок произведений определен концепцией нахождения человека в **искусственно** созданном мире. Второй блок сформирован представлением о пребывании человека в мире **естественности**. Таким образом, предложенная гипотеза о систематизации произведений Эдгара Дега способна представить **целостность** творчества Э. Дега, так как направлена на **охват всего многообразия его произведений**.

Первый блок творчества Дега, посвященный изучению человека в **искусственно** созданной среде, представлен произведением «Танцкласс». Второй блок творчества Дега, актуализирующий тему **естественного** бытия человека, репрезентирован картиной «Женщина, расчесывающая волосы». Для изучения творчества Эдгара Дега согласно предложенной гипотезе необходимо провести последовательный методический анализ репрезентативных картин.

Произведение «Танцкласс» представляет будничную тренировку балерин. Для картины в целом важен мотив **следования** образцу, **стремления** к заданному эталону. Данный тезис подтверждает пара балерин на среднем плане картины; одна из них совершает каноничное движение вокруг своей оси, а другая следует за ней. Процесс приобщения к эталону изображен как **извечно длящийся**, продолжающийся всегда. Так, комнаты танцкласса представлены повторяющимися, в каждом из помещений балерины совершают каноничные движения. Цикличность комнат и вращение балерин **закручивают** всех персонажей картины в круговорот репетиций. Освобождение от тренировки для балерины невозможно – персонажи **замкнуты** в мире танцкласса. Даже в момент отдыха тело балерины помнит законы танца (ноги отдыхающей девушки на переднем плане представлены в позиции «эффасе»). Произведение «Танцкласс» демонстрирует предзаданность постоянного стремления человека к заведомо недостижимому идеалу в замкнутом искусственно сочиненном мире.

Картина «Женщина, расчесывающая волосы», с одной стороны, изображает бытовую сцену – женщина после купания. С **другой стороны**, героиня представлена в своем естестве – состоянии, которое близко **творящим силам природы**. Так, очень длинные спускающиеся волосы, по которым проводится расческа – это мифологический мотив, дающий возможность определять облик женщины в качестве богини в момент магического действия. Также произведение дает представление о **творческом** начале человека, позволяющем ему вслушиваться и встраиваться в ритмы природы. Женщина подобна музыканту, играющему смычком – расческой на волосах – виолончели. Произведение «Женщина, расчесывающая волосы» представляет растворение человека в органичном сосуществовании его природного стихийного и искусственного творческого начал.

При сравнении художественных идеи репрезентативных картин выявлено целостное поле проблем в системе творчества Эдгара Дега. Каждое произведение автора направлено на представление **одного человека** – это **портрет** тонких внутренних душевных движений. В произведениях Дега с одинаковой основательностью ставятся и решаются вопросы существования человека в **социально обусловленной** среде и его пребывания **наедине с собой**. Человек замкнут в социальном **мире-танцклассе** через давление общественных законов – **канонов танца**. Человек, пребывающий в социуме

неудовлетворен, всегда находится в **непокойном** состоянии, неизбежно **стремится** к обретению гармонии своего душевного пребывания в мире. Здесь мир – это **искусственно** созданная самим человеком среда, которая **ограничивает** его бытие. Человек наедине с собой демонстрирует **органичность растворения** человека в мировом пространстве. Человек в отстранении от общества, пребывающий в одиночестве, способен вчувствоваться в гармонию **творческих ритмов и движений высших природных сил**.

Таким образом, выявлен спектр художественных идей творчества Э.Дега, объединяющий тонкий анализ «искусственности» человека в замкнутых рамках общества и его естественности в творческом природном единении.

Литература

1. Андреев, Л. Импрессионизм: Видеть. Чувствовать. Выразить/ Л. Андреев. – М.: Гелеос, 2005. – 320 с.
2. Бодлер, Ш. Об Искусстве/ Ш. Бодлер. – М.: Искусство, 1986. – 320 с.
3. Грицак, Е. Н. Импрессионизм. Мастера, предшественники, последователи: Энциклопедия/ Е. Н. Грицак. – М.: Эксмо, 2003. – 221 с.
4. Гров, Б. Дега/ Б. Гров, пер. Н. А. Поздняковой. – М.: Арт – Родник, 2004. – 96 с.
5. Долгополов, И. Мастера и шедевры/ И. Долгополов. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 718 с.
6. Жуковский, В. И. Визуальная сущность религии: Монография/ В. И. Жуковский, Н. П. Копцева, Д. В. Пивоваров; Краснояр. гос. ун.-т. – Красноярск, 2006. – 461 с.
7. Мэннеринг, Д. Дега/ Д. Меннеринг. – М.: Спика, 1995. – 79 с.
8. Ревалд, Д. История импрессионизма/ Д. Ревалд, пер. П. В. Мелковой, вступ. Ст. М. А. Бессоновой. – М.: Республика, 1999. – 415 с.
9. Рейтерсверд, О. Импрессионисты перед публикой и критикой/ О. Рейтерсверд, пер. Ф. Шаргородской. – М.: Искусство, 1974 – 280 с.

Символика площади Святого Петра в Риме

Журавлева Е.В.

*Студентка 5 курса, Нижневартковского государственного гуманитарного университета,
Факультета искусств и дизайна,*

Нижневартовск, Россия

E-mail: katevz@mail.ru

Государство Ватикан расположено в самом центре Рима. Его главное архитектурное сокровище — площадь и собор Святого Петра. Первоначальный проект ансамбля принадлежит архитектору Браманте, затем он был усовершенствован Рафаэлем и Микеланджело, но современный вид приобрел благодаря Бернини. Перед собором лежит площадь Святого Петра. Площадь нередко становилась местом папских богослужений. Здесь, перед главным собором католического мира паломники должны были почувствовать своё духовное единство. Для воплощения этих идей Бернини нашёл замечательное решение. Пространство перед храмом превратилось в ансамбль из двух площадей: первая — в форме трапеции, вторая — в форме овала. В симметричных точках овальной площади расположены фонтаны, а между ними — обелиск, получивший

название «игла». Если смотреть на площадь сверху, то видно, что общие очертания ансамбля имеют сходство с замочной скважиной, Пётр же является хранителем ключей от Царства Небесного, это напоминает об известных словах Христа, обращённых к апостолу Петру: «И дам тебе ключи Царствия Небесного» [Матф. 16, 18-19]. Не менее символично и то, что на паперти собора, входящих встречают две величественные статуи апостолов Петра и Павла, это работы того же Лоренцо Бернини. Собор поражает своими мощными формами, торжественной ритмикой коринфских колонн и пилястр центрального портала и боковых арок. Его фасад естественно и гармонично сочетается с площадью.

Колоннады, идущие от храма Св. Петра словно руки, распахнутые для объятия «Придите ко Мне, все труждающиеся, и Аз успокою вы» [Ев. от Матф. 11:28]. Эти колоннады, состоят из четырех параллельных рядов колонн тосканского и дорического ордера. Над антаблементом возвышаются 140 огромных статуй Святых. Здесь также представлен герб папы Александра VII, явившегося инициатором создания площади. В главном католическом храме расположена святая дверь — первая из четырёх, которые отпираются раз в четверть века: в Святой год. С 1300 года таких дверей было семь. Сначала двери отпирались раз в сто лет — так продолжалось до 1675 года когда, было решено открывать их раз в четверть века. Эти двери и ключи к ним — главные образы-символы Ватикана. Ключи готовы, двери распахнуты, святой ключник — Апостол Пётр день и ночь стоит у входа в храм. Иисус Христос выделяет Петра из апостолов, он называет его Кифой — Камнем, по-гречески Петром. И сказал Он ему: «Ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою» [Матф. 16, 18-19]. К IV веку окончательно складывается иконографический тип Петра: с широким лицом, кудрявыми волосами и округлой бородкой, держащим в руке два ключа (от райских и адских врат).

Во все времена связь, союз, Завет между человеком и Богом были очень важны для Творца, и когда человек отходил от Него, Творец шёл на Жертву. Кровь жертвоприношения была связью человека с Богом: испытание Авраама жертвой, распятие Иисуса Христа, а так же ритуалы жертвоприношений древних. Существует древняя легенда по которой скандинавский бог Один принёс себя в жертву, чтобы этим усмирить Хаос, кем-то выпущенный в Творение. В результате он получил Свыше руны, которые, неся в себе Слово, стали видимым проявлением укрощения Хаоса. Слово «руна» происходит от старонорвежского «рун» — шепот, секрет, в староанглийском это слово означает таинство. Впервые руны появились у этрусков в III-I тыс. до н.э., а во второй половине первого тысячелетия распространились в Европе и стали основой всех современных алфавитов.

Существуют две системы рун: руны Старого времени и Новые руны. В Новом рунном алфавите есть руна «Отображение Силы Руны», графическим изображением которой являются руки, держащие земной шар (рис. 1). Это руна «ырд», ключевое слово этой руны «Возвращение». Если смотреть внимательно на план собора, то видно те самые заботливые руки (рис. 2), куда может вернуться человек, пройдя земные испытания. Площадь служит символом прохода внутрь — в обновлённую жизнь, это замочная скважина ключом к которой является духовность. Перекрестие аллей в центре площади Св.Петра напоминает графическое обозначение руны «алу» (рис. 3). Она означает свет и обновленная жизнь. Это руна воплощения и раскрытия внутреннего света.

На основе сказанного можно сделать вывод: Собор св. Петра является не просто творением талантливого архитектора, это символическим воплощением Храма Небесного, куда человек должен вернуться, достойно пройдя земные испытания.

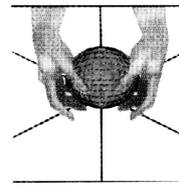
Графическое изображение



Буква



Отображение
Силы Руны



Ключевые слова: Возвращение

Рис. 1. Руна *Byrd*



Рис. 2. Площадь Св.Петра в Риме. Вид сверху

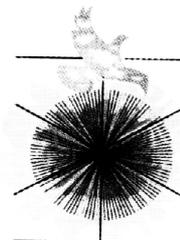
Графическое изображение



Буква



Отображение
Силы Руны



Ключевые слова: Свет, Обновленная жизнь

Рис. 3. Руна *Алу*

Литература

1. Библия.

Философско-искусствоведческий анализ картины «Христос святого Хуана де ла Крус» Сальвадора Дали⁸

Ильбейкина Мария Игоревна⁹

студент

Сибирский Федеральный Университет

Гуманитарный институт, Красноярск, Россия

E-mail: circ-circ@yandex.ru

Целью проведенного исследования было выявление чувственно-явленной сущности произведения изобразительного искусства «Христос святого Хуана де ла Крус» 1951г. Сальвадора Дали.

Необходимость проведенной работы заключается в том, что в последние десятилетия интерес к творчеству сюрреалистов, и, в частности, к творчеству Сальвадора Дали, необычайно возрос, но среди огромного количества изданной литературы, по данному вопросу наблюдается разнородный подход к изучению произведений мастера, предлагается подход с разных позиций: с точки зрения стилистического, композиционного и колористического анализа, соответствия определенному периоду творчества данного автора, степени репрезентации религиозного сюжета.

Актуальность курсовой работы объясняется тем, что произведение «Христос святого Хуана де ла Крус» Сальвадора Дали, помимо данных составляющих, имеет глубинный идейный смысл, как и любое произведение художника Сальвадора Дали, внимание на котором не заостряется исследователями творчества мастера, и данное исследование направлено на выявление его чувственно-явленной сущности, его уникальности среди других многочисленных работ на данный сюжет, что может в значительной мере способствовать раскрытию мировоззрения Дали в период «католического сюрреализма» и в целом всего его творчества.

Становление художественного образа исследуемого произведения изобразительного искусства происходит поэтапно, что фиксируется выполнением определенных поставленных задач на каждом шаге исследования, осуществляемым посредством применения общенаучных методов познания.

Первая задача – исследование произведения-вещи. Вскрывается отношение мастера к художественному материалу: используя метод *анализа и синтеза*, выясняем, что в ремесленном, бережном, драгоценном отношении возникает бессмертное, на все времена, произведение. *Анализируя* краскоформы, возникает понятие «*слияние противоположенностей*» - темного фона и светлых красочных форм, сцепленных в сеть, строгое пронизывание и единение форм. *Измерив* габариты произведения (204,8x115,9см – вертикально вытянутое), возникают понятия «*стремительность*», «*направленность*». Взаимодействие краскоформ дает понятие «*оборачиваемость*»: *идеализируя*, получаем геометрические схемы структуры «*спираль*» + «*алтарь*».

Вторая задача: исследование отдельных персонажей. *Измеряя*, выявлено наличие противоположных, *отделенных* пространств – Неявленного и Явленного, однако *связанных незримой* вертикалью центральной оси. *Множество* наполняющих Явленное пространство персонажей при их *анализировании* раскрывают разные аспекты понятия «*граница*», ограниченность, *обособленность* каждого. Стремление выйти за предел своей границы, или, напротив, сохранение ее. Фиксируются понятия «*движения*» - через персонажей «*распятый Христос*», «*лодка*», «*неуспокоенное небо*», и «*неподвижности*» - персонажи «*человек с зонтом*», «*топь*», «*горный кряж*», «*покойное небо*».

Третьей задачей стало определение суммативного качества отдельных персонажей. При исследовании каждой суммы (*синтез и экстраполяция на учение святого Хуана де ла Крус*) раскрываются качества

- «*преображение*»: «распятый Христос + неявленное пространство» - выпадение из пространства Ничего в мир явлений, преобразование Тьмы в Свет; персонаж «лодка с блоком + крестьянин» обретают в «бытовом бытии» нематериальное; «рыбак с сетью + лодка» наполняются Верой;

- «*нематериальное движение*»: «рыбак + крестьянин + смутная человеческая фигура» - представление о душе живущей или собственной волей и приходящей к тупику, или стремящейся отказаться от мирского и действовать согласно Божьей воле; «неспокойное небо + неявленное пространство» - ступенчатое тяжелое восхождение через Ночь Духа;

- «*устремленности Абсолютного и человеческого начал навстречу друг другу*»: «распятый Христос + земной мир» через жертвенное заклание на Алтарь своей природы.

Каждая сумма несет в себе «*чуждость*» своего взаимодействия: чудо явления Божественного в мир, становления Ничто во Все; необыкновенность нахождения вне привычного пространства своего бытия (лодка, крестьянин); невидимая наполненность сети рыбака; неожиданность неспособности к отражению Божественной воли (человек с зонтом и топь); чудо возможного восхождения к Богу (неупокоенное небо и неявленное пространство).

Последней задачей явилось определение общего качества для всех представленных элементов произведения, и формирование спектра художественных идей произведения.

В результате совершения *индуктивных шагов и экстраполяции* сформировались понятия пограничности, отдельности, обращенности, главенствования осевых персонажей, чудесность, одновременное существование слепоты и прозрения, покоя и движения, связанности, целостность и центростремительность, выход за пределы и стремление к неограниченности.

Синтезируя полученное, был явлен спектр художественных идей, из которых важными являются 1. устремленность миров Божественного и человеческого навстречу друг другу к единению в нематериальном пространстве, и 2. наличие в мире Явленном качества чудесного, необыкновенного, не поддающегося рациональному объяснению, что 3. позволяет вступить на сложный путь восхождения к нематериальной цели единения с Абсолютным началом, который и может быть только невещественным, необыкновенным.

Основную художественную идею, прочитанную в представленном визуальном тексте, можно вербализовать как *сюр-реальное выпадение обособленных миров - Божественного и человеческого - из привычных собственных границ. Это становится возможным через чудесное, реальными способами недостижимое и рационально недостижимое, преобразование, необходимое каждой из сторон. В этом преобразении каждая сторона находит свой особенный путь для слияния с собственной противоположенностью. Представлен процесс кристаллизации неявленного Абсолютного начала в явленное и постепенное, ступенчатое нематериальное восхождение человеческой души навстречу выходящему Божественному началу. Соединение их возможно в сфере невещественной, в Бездне, где в точке Небытия каждой из сторон обретается инобытие.*

Литература

5. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч.1/ В.И. Жуковский; Краснояр. гос. ун.-т. – Красноярск, 2004. – 170 с.

6. Дали, С. 50 магических секретов мастерства/пер. с англ. Н. Матяш. – М.: Издательство ЭКСМО-Пресс, 2002. – 272с.

7. Святой Хуан де ла Крус: биография, творчество, учение - www.carmil.ru

**Дихотомии в интерпретации образа женщины
в русской культуре конца XIX – начала XXвв.**

Лобакова Наталья Михайловна¹⁰

аспирант кафедры культурологии

факультет искусствоведения и культурологии Гуманитарный институт

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

E-mail: trognonulia@gmail.com

Многообразие женских образов, представленных в живописных произведениях конца XIX – начала XXвв., раскрывает всю полноту многогранности образа Софии, Божественной художницы, выступающей в качестве границы между множественностью, воплощенной в многообразии Мира, и Положительным Ничто Абсолюта.

Изображение различной меры соотношения плотского и духовного в женских персонажах русской живописи выражает пограничность положения Софии, соединение в ней максимальной одухотворенности и предельной оплотненности, проявление одной составляющей через противоположную. С одной стороны, женские персонажи изображены выражающими путь движения Духа к плоти, когда максимальное проявление духовности в итоге приводит к оплотнению Духа и оборачивается доминированием плотского начала, торжеством плоти. С другой стороны, женские образы изображены выражающими путь противоположного движения плоти к Духу, когда максимальное проявление плотского начала в итоге приводит к разрыву плоти – оборачивается доминированием Духа, торжеством Духа.

Взаимная необходимость противоположных понятий, исключающих одно другое – необходимость плотского и духовного, как определяющего условия для существования и первого, и второго. Наличие данных противоречий взаимное стремление духовного и плотского друг к другу определяют бытие Софии, бытие Вечной женственности в диалектическом взаимодействии плотского и духовного.

Произведение «Купчиха за чаем» (1918г.) Б.М. Кустодиева является примером визуализации соотношения плотского и духовного, где первое преобладает над вторым. В образе Купчихи доминирует плотское, но при этом оно является выражением духовного. В произведении «Купчиха за чаем» представлена богатая Купчиха, обладающая здоровым телом, пышной плотью. «Богатая», в данном случае, понимается как одаренная Богом, изобилие является божественным даром. Следовательно, изображение богатства – красивого добротного дома, нарядной одежды, обильно накрытого стола (и даже само тело Купчихи), понимаемое в значении дара Бога, предстает как форма, которую принимает в процессе эманации бесконечное абсолютное начало. Изображение земного плотского предстает как выражение божественного духовного.

Произведение «Великий постриг» (1898г.) М.В. Нестерова также является примером изображения доминирования плотского над духовным началом, но совсем иного качества. Изображенные женские персонажи раскрывают качество Софии, как посредника, несущего в Мир божественную энергию. Свечи в руках девушек являются знаком того божественного света, который через них проявляется в Мире. Также и сами девушки предстают как свечи, вся их жизнь направлена на то, чтобы другим давать свет, нести в мир божественную благодать.

Живописные персонажи, с одной стороны, предстают в качестве посредников, несущих божественный свет в мир, то есть, они направлены в мир конечного. Но, с другой стороны, они максимально обращены к Абсолюту, приближены к нему настолько, насколько это вообще возможно для человека.

Примером визуализации преобладания духовного начала над плотским является произведение «Призраки» (1903г.) В.Э. Борисова-Мусатова. Изображенный призрак девушки – неуспокоенная душа, хранящая память о первоначальном гармоничном довоплощенном состоянии, о пребывании в бесконечном. Памятуя о своей причастности к Вечности, душа, стремящаяся к восстановлению отношения с Абсолютным Духом. Женский образ, как визуализация вечной женственности, в этом случае раскрывает посредническую функцию Софии.

В произведении «Вихрь» (1906г.) Ф.А. Малявина визуализировано доминирование духовного начала над плотским, но в этом произведении представлен совершенно противоположный способ движения человека навстречу божественной энергии. В данном произведении изображены персонажи, выражающие буйство стихии, бурное проявление плотского начала, доходящее до экстаза. При этом целью такого «вихря плоти», буйства телесности является преображение в свою противоположность – торжество духовности. В произведении визуализируется энтузиазное стремление человека достичь предела плотского, прорвать границы и проникнуть в пространство бесконечного Духа.

Многогранность образа женщины во всем великолепии представлена в живописи конца XIX – начала XXвв. В живописных произведениях выражена вся противоречивость женского образа, сочетание в нем несочетаемого – Богоматери и роковой женщины, близкой земной плотской красавицы и таинственной далекой незнакомки – души Мира. Всё это прекрасное многообразие изображаемых в живописи женщин максимально полно выражает противоречивость Софии и предлагает человеку единственный максимально комфортный путь, исключая переживание трагедий и разбивание надежд, путь, ведущий к постижению Истины.

Литература

1. Владимир Соловьев и культура Серебряного века (2005) / Отв. ред. А.А. Тахи-Годи. М.:Наука.
2. Даниэль, С.М. От иконы до Авангарда: шедевры русской живописи (2000).СПб.: Азбука.
3. Жуковский,В.И., Копцева, Н.П. Пропозиции теории изобразительного искусства (2004). Красноярск: Краснояр.гос.ун-т.

Эволюция образа Юдифи в эпоху Возрождения

Лурье З.А.

Студент

Санкт-Петербургский государственный университет, исторический факультет,

Санкт-Петербург, Россия

E-mail: zinaidalourie@gmail.com

В 1494 г. во время вторжения французских войск во Флоренции была восстановлена республика, бывший правитель – Пьеро Медичи – был изгнан и объявлен тираном. Дворец Медичи-Риккарди был разграблен. Статуи «Давид» и «Юдифь и Олоферн» Донателло, стоявшие во дворе и внутреннем двореке дворца в течение тридцати лет, были перевезены во двор палаццо Веккио и на площадь Синьории соответственно. В 1495 г. на цоколе статуи «Юдифь» вырезали надпись «Образцовый поступок в интересах общественности»: скульптура стала символом изгнания «тирана» и установления республики.

Мы только что изложили окончание достаточно разработанного в исторической литературе сюжета о том, как во время правления семьи Медичи во Флоренции появился ряд новых политических символов. Юдифь, в частности, стали понимать как героический образ, защитницу народа от тиранов. Даже композиционно статуя Донателло

ассоциировалась с античной группой Тираноубийцы, известной в многочисленных версиях и описаниях.

В средневековой традиции образ Юдифь если и связывали с победоносными деяниями, то исключительно на духовном поприще: она символизировала победу Смирения над Гордыней, Скромности над Роскошью, Христа над смертью, Девы Марии над дьяволом и Церкви над неверными. Считается, что на фресках Гуаньеро в Падуе (сер. XIV в.) Юдифь трактовалась в рамках этих представлений: в XVIII в. часовня была разрушена, другие изображения восстановить не удалось, но известно, что Гуаньеро опирался на «Византийский справочник по живописи». Однако вспомнив об устоявшейся традиции антитиранической литературы в Падуе («Эцнериус» (1315) Альбертино Муссато) и появлении там в 1348 г. Петрарки (3,11), предложившего сюжеты для фресок, можно предположить, что интерпретация Юдифи тогда претерпевала значительные изменения.

Петрарку обычно называют первым человеком эпохи Возрождения и тот факт, что автор в своем творчестве обратился к образу Юдифи не может быть проигнорирован нами. В поэме «Триумф Целомудрия» (1340–44) Минерва после того, как она одержала победу над Любовью, оказывается окруженной группой женщин, каждая из которых символизирует какое-либо достоинство. Единственная библейская героиня – Юдифь, «чья чистота не безоружна» – оказывается в окружении верной Пенелопы, Вергинии и торжествующей «над врагом опасным» Лукреции (2, 49). Ветхозаветный Давид, кстати, также появлялся в поэме в связи с описанием борьбы между Целомудрием и Любовью. В поэмах «Триумф Любви» (1342–43) и «Триумф Славы» (1350) Петрарка также упоминает героиню.

Но для нас важным моментом является сопоставление Юдифь и Лукреции, которая вскоре станет символом республиканской свободы. Идеалом Петрарки был республиканский Рим, а любимым историком поэта – Тит Ливий, который в первой книги «Римской Истории» рассказывает историю Лукреции. До Петрарки единственным случаем упоминания событий, связанных с обеими героинями, был отрывок из XVI главы «О граде Божьем» Августина Блаженного, в котором тот говорит о получении как иудеями, так и римлянами свободы.

По-видимому, Петрарка хотел вложить в традиционный образ Юдифи путем такого сопоставления новый политический смысл. Республиканец, он, по-видимому, не мог оставаться равнодушным к событиям 1342 г. во Флоренции, когда герцог Афинский захватил власть и угрожал независимости города. В 1343 г. «тиран» был свергнут, что объясняет достаточно спокойный комментарий поэта.

Гораздо более пылко пишет друг Петрарки – видный политический деятель Кола ди Риенцо, возглавивший восстановление республики в Риме в мае 1347 г. с благословениями Папы Римского. В ноябре того же года вспыхнуло восстание дворянской оппозиции, после подавления которого, он написал в письме от 20 ноября 1347 г.: «и снова созерцай, как Олоферн вновь повержен Юдифью. Также за эти восемь дней все враги побеждены, кто убит, кто лишен свободы в этой постыдной борьбе» (3,21). Таким образом, он использовал образ Юдифи как метафору борьбы с противниками республики.

Однако с этого времени в течение целых ста лет образ Юдифи не был востребован. Исследователи обычно обращают внимание на фрески, выполненные Амброджио Лоренцетти в Сиене («Аллегория доброго правления» (1337–39), «Мученичество францисканцев в Сеуте» (1324–1327)), поскольку изображенные на них фигуры иконографически схожи с традиционным изображением Юдифи. Как своеобразных предшественников статуй Донателло, сделанных по заказу Медичи, стоит упомянуть фигуры Давида и Юдифи на «Вратах рая» (1403–1424) Гиберти, где также можно увидеть аналогии с актуальными тогда политическими сюжетами.

В 1434 г. во Флоренции в ходе борьбы с родом Альбицци к власти приходит семья Медичи, которая стремилась к сочетанию идеалов республики и централизованного правления. Конфликт новой власти и республиканских идеалов нашел воплощение в конкретных иконографических формах. Благодаря Козимо Медичи, которого гуманист Франческо Патриции сравнил с благородным Брутом, победившим тирана Цезаря («Как Брут он, сражаясь за римский цветок Свободы, нанес удар и сломил мощь тирана» (1,38)) о

Юдифь, также сражавшейся за свободу, вспомнили. Как было уже сказано, значение тираноубийцы за ней закрепилось, и новый символ обратился против самих Медичи.

В связи с данным сюжетом стоит упомянуть творчество Боттичелли, так или иначе связанного с семьей Медичи, который неоднократно обращался к образу Юдифь. В картине «Возвращение в Ветилу» (1472-73) Юдифь с опущенным мечом в одной руке и оливковой ветвью в другой символизирует борьбу с врагом во имя мира, который, как надеялись гуманисты, наступит в правление Лоренцо Медичи. Возможно, что эта картина составляла диптих с работой «Обнаружение Тела Олоферна» (ок.1472). Однако, на наш взгляд, наиболее выразительными примерами политической трактовки образа Юдифи являются его «Клевета Апеллеса» (1495), представляющая аллегория в защиту ложно обвиненного и направленную против Пьеро Медичи, и «Трагедия Лукреции» (1499), написанная после изгнания «тирана».

Эта работа Боттичелли – один из первых, если не самый ранний пример сопоставления образов Юдифь и Лукреция как символов борьбы за республику и свободу своего народа в живописи. Пара Юдифь и Давид как двух ветхозаветных персонажей, которым Бог помогает одержать победу над врагом, сложилась еще в средние века, и она просто получила новое значение в эпоху Возрождения. Сопоставление же Юдифи и Лукреции – героини библейской и классической ясно указывает на появление политических ассоциаций.

Таким образом, мы видим как образ ветхозаветной героини приобретает под влиянием конкретных событий (борьба с «тиранами») новое значение, сперва проявившееся в литературе, а затем и в изобразительном искусстве. Впоследствии Юдифь потеряет значение политического символа (уже в 1505 г. на площадь Синьории ее место займет мраморный «Давид» Микеланджело»), но она останется символом героизма, который будет пользоваться особой популярностью в эпоху барокко («Торжествующая Юдифь» (1704-08) Франциско Солимена).

. Литература:

1. Панофский Э. (2006) Ренессанс и "ренессансы" в искусстве Запада. СПб.: Азбука, 2006.
2. Петрарка (2000). Триумфы. М.: Время, 2000. С. 42-52; 74-96.
3. Kubiak, R.J. (1965) The iconography of Judith in Italian renaissance art. University of Wisconsin, 1965.
4. McHam, S.B. (2001) Donatello's bronze David and Judith as Metaphors of Medici rule in Florence // Art Bulletin, № 83, p. 32-47.

Образный и жанровый мир «мирискуснической» открытки

Мозохина Н.А.

старший научный сотрудник, соискатель

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: natalymoz@mail.ru

М.В. Нащокина, стремясь обозначить жанровое своеобразие открытки, отмечает, что оно имеет мало общего с классическими жанрами живописи (Нащокина, 2004). Действительно, в открытке многие жанры трансформируются в соответствии со спецификой открытого письма, а другие вообще отсутствуют. При этом в других видах прикладной графики малых форм жанровая классификация вообще не работает. Только открытка, располагаясь на границе живописи, графики и графического дизайна, имеет возможность самой формировать свой жанровый мир и, более того, участвовать в появлении новых жанровых образований. Для открытого письма это наиболее характерный жанр поздравительной открытки, во многом определяющий ее сущность. В начале XX века он включал в себя, главным образом, только рождественские и пасхальные сюжеты.

Если рассматривать всю дореволюционную открытку в целом, то становится очевидным, что в сюжетном отношении образный мир «мирискуснической» открытки

был значительно уже. За редким исключением, они не рисовали специальных поздравительных открыток, а тем более карикатурных и юмористических. Сотрудники издательства Общины св. Евгении, по заказу которого они создавали большинство своих открыточных композиций, не раз подчеркивали, что «наши издания носят серьезный характер и отличаются этим от изданий частных лиц» (ЦГИА СПб, е.х. 1422). Открытые письма «мирискусников» образуют специфический образный мир, обнаруживающий некоторую внутреннюю эстетическую цельность.

Исторические темы были характерны только для «мирискуснической» оригинальной открытки. Этот жанр с его тяготением к большим формам и форматам абсолютно не соответствовал специфике искусства открытки. Однако в творчестве художников объединения «Мир искусства» он был значительно переосмыслен и, благодаря этому, получил новую жизнь в открытых письмах. Они в своих работах открывали не столько историческое событийное прошлое, сколько историческое повседневное прошлое.

А.Н. Бенуа уделял повседневности как самой важной и существенной составляющей человеческой жизни значительное место не только на открытках (серия «Старый Петербург»: «Летний сад при Петре Великом», «Развод перед Зимним дворцом при Павле I», «Фонтанка во времена Екатерины II»), но и в своем творчестве в целом. Именно она, ее характер и специфика могут многое сказать и про эпоху, и про историческую личность. Более того, она придает изображаемому личностную окраску.

Практически все открытые письма «мирискусников» были проникнуты идеей величия русского искусства минувших эпох. Особенно последовательно эта тенденция прослеживается в работах И.Я. Билибина, например, в его серии «Русский Север». Эти открытки в жанровом отношении можно обозначить как исторический пейзаж или даже вариант историко-мифологического жанра. Такое жанровое «перепутье» оказалось возможным благодаря общей интонации сказочности и таинственности, которая характеризовала в сознании художника жизнь и быт этого края.

Исторический пейзаж был характерен и для открыток с видами и памятниками российских городов, в первую очередь, Санкт-Петербурга и Москвы. «Архитектурная» открытка появляется на пересечении нескольких тенденций развития современного искусства и культуры: становления самостоятельности эскиза и зарисовки как видов графики, определения их специфики и выхода к широкой аудитории, осознания зодчими модерна архитектурного проекта как вида искусства, постижения России в рамках всепланетного открытия мира для всех и каждого и развития туризма, и, наконец, художественного осмысления этих процессов. Ареал ее существования ограничивается изданиями практически одной Общины св. Евгении и за редким исключением работами только петербургских художников. В ней можно выделить три равнозначные тенденции: открытие классицистического Петербурга, Москвы и искусства и архитектуры провинции.

Создание «красивых» городских пейзажей, художественное приукрашение памятников архитектурной старины, избавление их в рисунках от наслоений современности служили целью воспитания в людях стремления не уничтожать, а сохранять и воссоздавать исторические памятники, формирующие естественную среду, окружающую человека. Воспитание художественного вкуса путем погружения в атмосферу высокохудожественных памятников и произведений русской старины, следствием чего должен был стать расцвет отечественного искусства, осуществлялось и при помощи открытых писем, которые благодаря высоким тиражам должны были настойчиво демонстрировать национальные культурные богатства и вызывать у современников чувство гордости за достижения предков и стремление оберегать то немногое, что сохранилось.

«Мирискусническое» представление об искусстве как органичной и неотъемлемой части жизни человека сказалось на расширении круга тем, нашедших свое отражение в образах открытых писем. Еще одним жанровым образованием открытки, появившемся

при непосредственном участии художников объединения «Мир искусства», является открытка театральная. Л.С. Бакст был первым «мирискусником», который заметил художественное родство этих двух столь разных видов графики. Век сценического костюма был так же недолог, как и время существования спектакля, с исчезновением которого с театральных афиш функционирование костюма в стенах театра тоже прекращалось. С помощью репродуцирования в виде открытого письма рисунок обретал второе рождение, но уже в формах другого искусства.

Стремление сохранить недолговечное оформление сцен спектакля, а также желание привнести в обыденную обстановку красоту и волшебство театрального действия привели к проникновению в сферу печатной графики малых форм театральных декораций. Этот масштабный и пространственный вид искусства не соответствовал камерной природе небольшой открытки и, несмотря на обилие примеров его присутствия на открытых письмах, удачных дизайнерских решений в открытку он не привнес.

Таким образом, «мирискусническая» открытка стремится модифицировать традиционные жанры и не ставит перед собой целей и задач, обусловленных жанровой принадлежностью. Если «мирискусник» обращался к изображению пейзажа, то тот был больше, чем пейзаж, а если к исторической картине, то она была больше, чем историческая картина. При практически полном отсутствии некоторых жанров (натюрморт, портрет) в их открытках происходило не только взаимопроникновение, но и взаимозамена жанров, когда пейзажу придавался смысл исторической композиции, а между бытовым и историческим жанрами ставился знак равенства. Эти тенденции были характерны для творчества «мирискусников» в целом, но в контексте искусства открытки они обретают некоторые нюансы, которые были следствием внимания художников к особому образному миру открытки, отвечающему ее специфике как тиражному рисунку малых форм.

Литература

1. Нашокина М.В. (2004) Художественная открытка русского модерна. М.: Жираф.
2. ЦГИА СПб (е.х. 1422) Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга, ф. 202, оп. 2.
УДК 008.72.73.74(747)(749).76

ТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА АЛЕКСАНДРОВИЧА ВРУБЕЛЯ

Рамазанов Ш. К.

Студент 4-го курса

Дагестанский государственный педагогический университет, художественно-графический факультет, Махачкала, Россия
Dama.S@ru

Блондин небольшого роста и хрупкого сложения, большей частью общительный и приветливый, Михаил Александрович Врубель, по свидетельству хорошо знавших его современников, ни чем не походил на «Демона», образ с которым более всего ассоциируется творчество художника.

Детство Врубеля проходило беззаботно, рос на попечении доброй мачехи, заменившей ему мать, в семье был любимцем и, несмотря на некоторую болезненность, имел веселый и живой нрав. Способности к рисованию, театру и музыке обнаружились у него с ранних лет. Обучаясь на юридическом факультете, он часто посещает Эрмитаж, завязывает знакомства с художниками, много рисует и, осознав свое истинное призвание, в возрасте двадцати четырех лет поступает в Академию художеств.

Работая без усталости по двенадцать часов в день, М. Врубель так натренировал глаз, что различал «границы» не только в строении человеческого тела или головы, но и в таких поверхностях, где конструкция почти неуловима, например, в скомканной ткани, цветочном лепестке, пелене снега [4. – С. 6]. Эта особенность художественного почерка и придает произведениям Врубеля некую фантастичность. Проницательный П. П. Чистяков выделял необыкновенно одаренного ученика среди других и порекомендовал старому другу профессору А. В. Прахову для работы в древнем храме Кирилловского монастыря под Киевом, со словами: «Лучшего, более талантливого и более подходящего для выполнения твоего заказа я никого не могу рекомендовать» [3. – С. 12].

В 1896 г. художник познакомился и вскоре обвенчался с певицей Надеждой Ивановной Забелой. Он увидел и услышал ее в Петербурге, на сцене Панаевского театра, в опере-сказке, для которой по поручению Мамонтова работал над декорациями. Свадьба в Женеве, длительное свадебное путешествие по Швейцарии, Италии, Греции - для обоих эти годы оказались временем высшего творческого подъема. И муж и жена были каждый в своей области большими художниками. Врубель был очень музыкален и принимал самое близкое участие в творчестве Забелы, ставшей его музой: ее портрет-фантазия, написанный в год женитьбы, так и назван — «Муза». Забела была, создана для русских сказок - все обаяние ее таланта под влиянием и с помощью Врубеля раскрывалось в исполнении партий в операх Римского-Корсакова — царевны Волховы в «Садко», Снегурочки, панночки в «Майской ночи», Царевны-Лебеди. Партии для «Сказки о царе Салтане» и «Царской невесты» композитор писал специально для Забелы, в расчете на ее голосовые и артистические данные.

В колорите и сюжетах картин Врубеля, написанных в те годы, заметны новые особенности. Если в прежних произведениях цветовое решение уподоблялось россыпи сверкающих самоцветов («Девочка на фоне персидского ковра», «Восточная сказка»), то теперь появляются волшебные, трепетные переливы светлых перламутровых тонов. В этом перламутровом ключе написаны прекрасные акварели «Тридцать три богатыря», «Морская Царевна». Изменчивые фантастические тона царят в окраске майоликовых скульптур Врубеля, которыми он особенно много занимался в 1898 — 1899 годах, и теперь они изображали Мизгиря, Снегурочку, Леля, Купаву, Садко, Весну, сказочного царя Берендея, которого Врубель сделал похожим на Римского-Корсакова [4. – С. 37]. М. Врубель автор декораций, костюмов, плафонов для зрительного зала большинства постановок в Московской частной опере, особенно опер Римского-Корсакова.

Создавая живописные произведения, например, «Богатыря», написанного почти одновременно с «Богатырями» В. Васнецова, мастер искренне вживался в мир былинных сказаний. Его огромный кряжистый Илья Муромец много ближе к фольклорной стилистике – именно такой «мужичище-деревенщина» может сражаться палицей «в девяносто пуд», выпить «чару вина в полтора ведра», как повествуется в былинке; ему «грузно от силушки, как от тяжелого бремени». Большая вереница сказочных произведений венчается двумя знаменитыми картинами, — «Царевна-Лебедь» и «Пан» [1. – С. 128]. «Пана», единодушно признанного критикой вершиной если не всего творчества Врубеля, то его сказочной темы, художник написал за два-три дня, взяв за основу холст с начатым портретом жены. У «Пана» нет реальных прототипов - весь он узловатый, бурый, из земли, мха, древесной коры и корней. Колдовская пустота его глаз говорит о какой-то звериной мудрости, чуждой сознанию.

И Царевна-Лебедь далека от светлого образа героини пушкинской «Сказки о царе Салтане» или оперы Римского-Корсакова на этот сюжет. Необыкновенно красиво лицо загадочной царевны, ее томный взор, волшеббно-мерцающее оперение, дымчато-воздушная фата, жемчуга кокошника, блистающие драгоценные перстни - все даже

«слишком красиво». И сама «Лебедь» не похожа на Н. И. Забелу, в отличие от «Морской Царевны», где портретное сходство несомненно. «Царевна-Лебедь» представляет венец сказочной темы художника, прощавшегося с русским эпосом — снова настойчиво звал тот «монументальный Демон», который был отложен на будущее [2. - С. 89-90].

Врубель начал работу над давно замышлявшимся «Демоном» — самым патетическим своим творением. Без сомнения, он сознательно хотел создать нечто грандиозное, способное потрясти, но полной отчетливости замысла у него не было. Сначала остановился на Демоне летящем: сохранился большой неоконченный холст, где, закрывая небосвод, дух изгнания парит на тускло-серебряных крыльях над пропастями. Он надвигается, холодное, мрачное, неумолимое лицо дано крупно — он летит навстречу катастрофе, гибели. Как бы сама собой в сознании художника возникала идея «поверженного». В течение всего 1901 года шла лихорадочная работа с созданием многих предварительных эскизов, поисками и переменами композиции.

С «Поверженным Демоном», молва связывает болезнь Врубеля с исступлением работавшего над огромным холстом, ежедневно переписывая картину, висевшую в выставочном зале. Посетители могли видеть, что за ночь Демон переменялся: мелькали и исчезали облики необыкновенной красоты, чередуясь с ожесточенными и страшными.

Демон низринут в ущелье, заломлены некогда могучие руки, тело деформировано, крылья разметались, мучительно жалко лицо, хотя в венце еще горит розовый отблеск.

Совпадение окончания картины с началом болезни автора — едва ли случайно. Последний бешеный всплеск энергии на пределе сил художника — и потом изнеможение, срыв.

Только что написанное полотно выглядело не так, как сейчас: сверкал венец, розово сияли вершины гор, искрились и мерцали перья поломанных павлиньих крыл. Не заботясь о сохранности красок, Врубель он добавлял в них для блеска бронзовый порошок, который со временем начинал действовать губительно — картина неузнаваемо потемнела, тогда как с самого начала ее цветовое решение было открыто декоративным.

Впоследствии, оправляясь от болезни Врубель сделал еще много замечательного, но к образу Демона больше не возвращался НИКОГДА.

Литература

[1] Ватолина Н. Прогулка по Третьяковской галерее. — М., 1976; [2] Государственная Третьяковская галерея, Москва: Живопись / Альбом (на английском языке). — Л., 1982; [3] Дмитриева Н. А. Михаил Врубель. — М., 1984; [4] Каменева Е. Какого цвета радуга. — М., 1984.

Фонтенбло как универсальная мастерская Европы XVI века

Романенкова Ю. В.

Государственная академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев, Украина

Начиная с к. XIV в., во Францию начали съезжаться художники и ремесленники в первую очередь из Италии, потом — из Англии, Фландрии. Уже в это время были заложены основы того процесса взаимовлияния культур, различных локальных школ, художественных манер, который достиг своего апогея за рубежом XVI и XVII вв. Эра фламандского влияния наступит в период Второй школы Фонтенбло, т. е. в к. XVI — нач. XVII вв. А италиянизация французской культуры, при чем, добровольная, началась

еще в к. XV в., при Карле VIII и Людовике XII. Но «золотой век» обновленной французской культуры начнется только при Франциске I, ставшем своего рода реформатором на этой ниве. Искусство этого времени носит сугубо придворный характер, основными заказчиками являются августейшие особы и знать, хотя своего значения не теряет и церковь. Свободный выбор сюжетов, обращение к античности, светская тематика, придворный привкус культуры – все это было в новинку французам, и королевство превращается в арену борьбы между двумя стилями, двумя эпохами.

“Универсальной мастерской” стал замок под Парижем. Именно тогда, когда Франция отделилась от собственного наследия на расстояние, равное расстоянию от Флоренции до Фонтенбло, новая культурная столица привела страну к сонму греческих и римских богов, героев, приучила к их античным одеждам, а потом и к наготы. Это стало концом традиций Средневековья, заменой местного реквизита итальянским. И Франциск I стал для этого наиболее подходящим орудием.

При Франциске двор обретает невиданную доселе пышность, становится местом паломничества ученых, поэтов, музыкантов, художников, мастеров по разбивке садов и парков. Монарх превратил двор в центр развития культуры, перенес его из Парижа, куда возвращался нечасто и ненадолго, в одну из многочисленных загородных резиденций, в 60 км от столицы, приезд куда он называл приездом домой. Именно поэтому французская художественная культура маньеризма имеет вполне конкретное место рождения – замок Фонтенбло. Ж. Леврон назвал его “непрерывным творением”.

То, что происходило на опушке леса Бьевр, называют уникальным творческим экспериментом. Это маленькая модель того глобального процесса, который охватил всю Европу. II четверть XVI в. – эпоха грандиозного своеобразного турнира между тремя сильнейшими монархами Европы, в котором главным призом был титул сильнейшего, способного поставить на колени весь Западный мир. Цель одна, а вот способы ее достижения применялись разные. И для Франциска таким способом стало превращение его любимой резиденции в культурную столицу. О короле говорили, что он вывел французов из мрака, где они пребывали без света знаний, его благодарили за культурную революцию и называли победителем необразованности. У Генриха VIII для демонстрации могущества был Хемптон Корт, у Карла V – Гранада, а Франциск бросил все силы на «Прекрасный источник».

Процесс, который вскоре начнется по всей Европе, наиболее милосердным окажется как раз к державе французов. Реформация гасила огонь Ренессанса в Англии, Конрреформация медленно, но уверенно задувала его пламя в Испании, а во Франции ощущалось действие обоих этих явлений. Однако они не стали разрушительными для Фонтенбло. Франция была единственным государством, где в это время формируется постоянно обновляющаяся, пульсирующая культура, в то время, как Нидерланды, Испания, Германия, Англия пребывают в состоянии сонливого ожидания расцвета.

Художники работали здесь под руководством итальянцев, ангажированных двором, но корректнее говорить не про их безоговорочное подчинение стилю, а про обогащение, расширение собственных профессиональных возможностей. Итальянский маньеризм здесь был серьезно трансформирован, поэтому французский вариант стиля нельзя считать его калькой, эпигоном. Когда при Генрихе II итальянцы начали покидать Фонтенбло, а руководящие должности при дворе попали в руки французов, начался период владычества локальных традиций в культуре Франции. Но те итальянские маньеристы, которые покидали королевство, далеко не всегда возвращались на родину, а часто оседали при других дворах, распространяя таким образом новый стиль по всей Европе. Этот процесс миграции творческих сил получил название «триумфального шествия мантеризма по Европе».

Список литературы:

1. Воронина Т., Мальцева Н., Стародубова В. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии // *Памятники мирового искусства*. – М., 1994. – С.238.
2. *Fontainebleau. Catalogue de la exposition*. – V.I. – Ottawa, 1973.
3. *Le triomphe du manierisme europeen de Michel-Ange au Greco*. – Catalogue. – Amsterdam, 1955.
4. Panofsky D. et E. *Étude econographique de la galerie François Ier à Fontainebleau*. – Paris, 1992.

Чувственно-явленная сущность произведения «Тайная вечеря» Питера Пауля Рубенса

Шульц Дарья Дмитриевна¹¹

студент

*факультет искусствоведения и культурологии Гуманитарный институт
Сибирский Федеральный Университет, Красноярск, Россия*

E-mail: danuyogik@yandex.ru

В накопленных многими годами искусствоведческих работах не затрагивалась тема исследования чувственно-явленной сущности произведения изобразительного искусства «Тайная вечеря» 1631-32 г.г. Питера Пауля Рубенса. Исследователи вписывают творчество Рубенса в историческую ситуацию конкретной эпохи, а само произведение рассматривают лишь в качестве одного из ряда произведений художника, не акцентируя внимание на его художественной идее. Таким образом, остается неразгаданной сущность произведения, исчезает художественная значимость, самоценность произведения как такового.

Становление художественного образа происходит поэтапно, что фиксируется выполнением определенных поставленных задач посредством применения общенаучных методов познания на каждом этапе исследования.

Первый этап анализа: исследование произведения-вещи.

- Используется прямоугольный вытянутый по вертикали формат (304x250 см), своей расположенностью призванный к имманационному стремлению зрителя. Определяется соотношенность персонажей произведения габаритам человека, *зрителя, реальность существования персонажей* – своеобразный прием искусства зрителя мастером.
- Пространство произведения разделено на две зоны – темную и светлую, каждая из которых фиксируется разной схемой: происходит постепенная явленность структуры отношения краскоформ – постоянная пульсация темного и светлого пространств.
- Выделяются следующие схемы взаимодействия: относительно центральной вертикали – *оси произведения*, относительно «кольца», образованного светлыми краскоформами и относительно *закрученных фигур*, образованных в результате взаимодействия темного и светлого.

Второй этап анализа: исследование отдельных персонажей. Измерение позволило выделить три пространства: «открытое светлое», «таинственное темное» и пространство «соборания», являющегося концентрацией их взаимопроникновения и формообразования.

Персонажи, находящиеся в пространстве «соборания», раскрывают понятия: «неверие», «верность», «постижение божественной Истины», «греховность».

Третий этап: определение суммативного отношения между персонажами. При исследовании каждой суммы, определились следующие качества: объединяющими персонажами главных сумм являются «Иисус Христос» и «стол», что говорит о причащении во имя божественного преображения, очищения и обретения гармонии человека с миром дольным. Суммы основаны на диалектичности: вера или неверие, явленность и смятение, открытость-закрытость, а, следовательно, на альтернативе выбора. Персонажи «Иуда» и «собака» в сумме являют собой не только отказ от Христа, веры в Него, Его божественное учение, Слово, несомое Им, Таинство, происходящее здесь и сейчас. Вместе они выходят на уровень зрителя (именно их взгляды направлены на него: взгляд собаки на уровне глаз зрителя, взгляд Иуды свысока) – что говорит о выходе качеств неверия, сомнения и естественного животного чутья, помогающего человеку на инстинктивном уровне сделать свой выбор, ответив на вопросы: *К чему ты стремишься, а что отвергаешь? Вериишь ли ты в истинность божественного Слова Иисуса Христа и Его покров над тобой в мире горнем? Раскаиваешься ли в своей греховности? Готов ли ты причаститься, очистить душу свою во имя обретения мира горнего в себе? Что подсказывает тебе чутье?* пытаюсь определить его внутреннее состояние: неверие, сомнение или естественное желание верить.

Четвертый этап: раскрытие общего качества для всех представленных элементов произведения, и формирование художественных идей произведения, вербализующих чувственно явленную сущность произведения. Основываясь на результатах индуктивных шагов и экстраполяции, был сформулирован ряд качеств, присущих ряду персонажей произведения: *потаенность, необыкновенность, выход за пределы, обращенность, закрученность, слитность.*

Произведение «Тайная вечеря» Питера Пауля Рубенса визуализирует следующую чувственно-явленную сущность:

- **Божественное предписание дано свыше, необходимо лишь прислушаться к своему внутреннему зову, инстинкту, чутью – именно эти качества показывает человеку, Твари Божьей, его истинное предназначение – постижение божественной Тайны и обретение гармонии с миром горним.**
- **Божественное предписание истинно и непоколебимо. У человека есть выбор, зависящий от него самого, от его сущности и стремлений: абсолютная вера в истинность божественного предписания; неверие, сопровождающиеся сомнениями и раздумьями, идущими от греховности человеческого бытия.**
- **Путь обретения мира горнего лежит в человеческой чувственности, животном инстинктивном начале, чутье, живущем внутри его: следует почувствовать необходимость приобщения своего конечного начала к Абсолютной Полноте Бытия.**
- **Сущность человека греховна, полна неверия и непонимания (собака, символизируя образ грешников, противопоставлена Христу. Он устремлен в мир горний, она же – в дольный, находясь на уровне зрителя, она экстраполирует свое качество на него, его грешную сущность). Произведение предлагает человеку причаститься, очистить свою греховную сущность перед Богом здесь и сейчас, обрести гармонию с миром горним, посредством учения внять божественное предписание, дающее смысл человеческому существованию.**

Литература

8. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч.1/ В.И. Жуковский; Краснояр. гос. ун.-т. – Красноярск, 2004. – 170 с.
9. Жуковский, В.И., Копцева, Н.П. Пропозиции теории изобразительного искусства: Учебное пособие / В.И.Жуковский, Н.П.Копцева. – Красноярск: КГУ, 2004. – 266с.

10. Жуковский В.И., Пивоваров Д.В. Зримая сущность (визуальное мышление в изобразительном искусстве) / В.И. Жуковский, Д.В. Пивоваров. – Свердловск: Уральский государственный университет, 1991. – 284с.
11. www.slovary.yandex.ru (Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 1999; Энциклопедия сверхъестественных существ. М., 1997; словарь Даля; Уваров А.С. Христианская символика. Символика древнехристианского периода. М., 1908. Репринт: М.: Православный Свято-Тихоновский Институт, 2001. С. 187).
12. Библия, Тайная вечеря.

Роль жизненных коллизий Анри-Мари-Раймона де Тулуз-Лотрек-Монфа в формировании его художественного видения

Студентка II-го курса

Национальный авиационный университет,

Институт международных отношений

Факультет международной информации и права, Киев, Украина,

E-mail: fenyacub@mail.ru

Художественная жизнь Франции второй половины 19 столетия представляла собой весьма яркую картину. Медленно, постепенно ослабевали позиции официального салонно-академического искусства. Продолжали успешно работать импрессионисты – именно с них на рубеже 60-70-х годов началось радикальное обновление искусства. Они установили прямую связь между глазом живописца и светом. Жизнь Лотрека проходила в бурлящем мире искусства, среди молодых художников, наполненных планами и идеями. И хоть Лотрек никогда не интересовался проблемой воздействия света на поверхность изображаемых предметов, но постепенно его палитра светлеет, а утонченное сочетание нескольких цветов, в основном зеленого и фиолетового, станет визитной карточкой большинства его работ. Ему нравились работы импрессионистов, в частности Дега, который писал на сюжеты из той жизни, которая была так близка Лотреку: сцены в кафе, уроки танцев, выступления музыкантов, ипподром. Но в отличие от импрессионистов его не интересовал фон, на первый план он всегда выдвигал личность. Он не передавал игру света и теней, но раскрывал психологическую сущность модели. Познать истинную сущность вещей, скрывающуюся под их внешностью – вот что главное. Видение неуловимого в модели сделало Лотрека одним из ярчайших представителей постимпрессионистов.

Лотрек является ярким примером человека, который, несмотря на все превратности судьбы, не только не пал духом, но и стал великим художником, оставившим яркий след в истории мировой живописи. Родившись в семье аристократов, он сразу имел все: и деньги, и титул, и положение, но по воле злого рока был лишен всего. После перелома в подростковом возрасте он навсегда остался калекой, к тому же ноги частично атрофировались, и он остановился в росте. Черты его лица отяжелели, губы стали большими и голова на его туловище, которое перестало расти, казалась огромной.

Прикованный к постели, он нашел спасение в живописи, рисуя до той поры, пока рука не онемевала от усталости. Решив стать художником, Анри порывает с родительским домом, отец даже запрещает сыну подписываться собственным именем, дабы не очернить чистую репутацию де Лотреков! Лотрек хоть и вырос в аристократическом кругу, но откровенно презирал буржуазию. Простой народ привлекал его куда более, чем жеманное и фальшивое общество высшего света, которое не принимало талант художника. И хоть рухнули все его мечты, но, казалось, он не грустил, никогда не жаловался. В действительности же он страдал оттого, что вынужден вести такую неполноценную жизнь. Не желая плакаться на свою судьбу, он надел на себя маску веселья и беззаботности, чтобы скрыть от чужого взора свое несчастье. Лотрек предупреждал насмешки и жалость, спешил первым подтрунить над собой, над своей клоунской

внешностью. О его душевных муках можно догадаться только по его картинам. Живопись стала для него всем: и времяпрепровождением, и бегством от жизни, и способом забыть о своем физическом недостатке. Она помогала ему утвердить себя в обществе, с ее помощью, Лотрек доказал, что может достичь большего, но главное, она возвышала художника в его собственных глазах.

Когда ему исполнилось 20 лет, Монмартр стал главным местом в жизни художника. Стремясь избежать одиночества, он нашел здесь относительный покой, в кругу таких же изгоев, как и он сам, чувствовал себя намного свободнее и уверенней, чем где-либо. Именно здесь проводили свой досуг люди, которые в высшем обществе считались «полусветом»: уличные женщины, бездельники, поэты, молодые художники, натурщики и натурщицы... Эти люди раскрывались охотнее, с большей откровенностью и непосредственностью, они были идеальными моделями для картин Лотрека. Здесь, в обществе таких же изгоев, как и он сам, художник чувствовал себя непринужденно, слияние с окружающей средой помогло Лотреку обрести душевное равновесие и относительный покой. Именно здесь проводили свой досуг люди, которые в высшем обществе считались «полусветом»: уличные женщины, музыканты, поэты, молодые художники... На самом же деле эти люди были образованней, чувственней и сердечней, чем богатые аристократы, но в силу отсутствия хорошей родословной, положения в обществе, материального достатка не могли пробиться в высший свет. Но благодаря своей свободе от установленных правил и норм, раскрывались охотней, с большей откровенностью и непосредственностью. Они были идеальными моделями для Лотрека, стремившего заглянуть в человеческую душу. В людях он находил характерные только им черты, что-то особенное, иронический склад ума помогал ему подмечать недостатки и нелепые черты окружающих. Его рисунки были искренними, Лотрек умело передавал психологию своей модели на бумагу. Мир парижского «дна» изображается в композициях и портретах Тулуз-Лотрека с присущими художнику зоркостью наблюдения и язвительной иронией. Лотрек был подлинным революционером в изобразительном искусстве. Сама тема его творчества вызвала скандал после того, как он показал однообразное существование обитателей публичных домов. Лотрек бросил вызов обществу, он хотел, чтобы о нем говорили, своими эксцентричными поступками художник хотел доказать свою полноценность. В отличие от салонных художников, Лотрек не идеализирует свои модели. Зачем идеализировать других, если над ним судьба сыграла такую злую шутку? Может быть, что изображая человека таким, каким он есть, без скрашивания недостатков, Лотрек стремился подчеркнуть то, что, несмотря на свое безобразие, он такой же как и все. Возможно, что его физический недостаток и стал причиной того, что в портретах, выполненных Лотреком, присутствует некая доля гротеска. Хотя его образы часто имеют карикатурный характер, но никогда не переходят грани. Лотрек подмечал не только недостатки, но и умел разглядеть душевную чистоту, увидеть искренность и правдивость, в чем и состоит истинная ценность искусства этого мастера.

Литература

1. Перрюшо А. Тулуз-Лотрек. – М.: Терра- Книжный клуб, 2001. – 400 с.
2. Грутрой Г. Анри де Тулуз-Лотрек. – Минск: Белфакс, 1997. – 128 с.