*Уральская Государственная Юридическая Академия*

##### РЕФЕРАТ

#### Искусство Сандро Ботичелли

*Выполнила: Саушина Юлия*

*Студентка гр.№ 116*

*Проверила: Савицкая Л.К.*

*Екатеринбург 1998 г.*

***- Введение -***

*Странно поду**мать, что лет пятьдесят* *тому назад* *Бommuчeлли счита**лся* *одним из* *темных* *художников пере**ходного* *времени, котор**ые* *про**шли в* *мире* *лишь затем, чтоб**ы приготовить путь* *Рафаэлю. Люди* *нашего поко**ления вырастают с* *иным представлением о судьба**х искусства. Флорентийское кватроченто кажется* *нам не* *переходным, но луч**ш**им* *моментом* *возрождения, и гений* *Ьommuчeллu обозначает для нас* *высшую его точку**, нам просто трудно поверить, что писатели* XVIII *и начала* XIX *века, аббат* *Ланци,* *например, или* *Стендаль,* *упоминают* *имя Боттичелли только ради желания быть* *обстоятельными.*

*Я в**ыбрала* *тему о* *Сандро* *Ьотичелли,* *потому что это наиболее интересная для* *меня личность**, его значение в искусстве* *огромно и* в *своем* *реферате я расскажу* *вам о* *великом гении* *Бomuчeллu и его вкладе во* *всемирное искусство*

Сандро Боттичелли родился в 1444 (или в 1445) году в семье кожевника, флорентийского гражданина Мариано Филиппепи. Сандро был самым младшим, четвертым сыном Филиппепи. В 1458 году отец, давая для налоговых записей сведения о своих детях, сообщает, что его сын Сандро, тринадцати лет, учится читать и что он слаб здоровьем. К сожалению, почти ничего не известно о том, где и когда Сандро прошел художественную выучку и действительно ли, как сообщают старые источники, он сначала обучался ювелирному ремеслу, а затем уже стал заниматься живописью. По-видимому, он был учеником известного живописца Филиппе Липпи, в мастерской которого он мог работать между 1465—1467 годами. Не исключена также возможность, что Боттичелли некоторое время, в 1468 и 1469 годах, работал у другого известного флорентийского живописца и скульптора Андреа Верроккио. В 1470 году он уже имел собственную мастерскую и самостоятельно выполнял полученные заказы.

Сейчас имя Сандро Боттичелли известно всему миру как и имя одного из самых замечательных художников итальянского Возрождения.

Обаяние искусства Боттичелли всегда остается немного загадочным. Его произведения вызывают чувство, какое не вызывают произведения других мастеров. Это чувство невозможно спутать с Другим, но его очень трудно объяснить. Отчасти еще и потому, что искусство Боттичелли за последние сто лет после его “открытия” оказалось слишком перегруженным всевозможными литературными, философскими и религиозными ассоциациями и комментариями, какими его наделили художественные критики и историки искусства. Каждое новое поколение исследователей и почитателей пыталось найти в картинах Боттичелли оправдание своих собственных воззрений на жизнь и искусство. Одним Боттичелли представлялся жизнерадостным эпикурейцем, другим—экзальтированным мистиком, то его искусство рассматривалось как наивный примитив, то в нем видели буквальную иллюстрацию самых изощренных философских идей, одни изыскивали невероятно головоломные истолкования сюжетов его произведений, другие интересовались только особенностями их формального строя. Все находили образам Боттичелли разное объяснение, но никого они не оставляли равнодушным.

Боттичелли уступал многим художникам XV века, одним - в мужественной энергии, другим — в правдивой достоверности деталей. Его образы (за очень редким исключением) лишены монументальности и драматизма, их преувеличенно хрупкие формы всегда немного условны. Но как никакой другой живописец XV века Боттичелли был наделен способностью к тончайшему поэтическому осмыслению жизни. Он впервые сумел передать едва уловимые нюансы человеческих переживаний. Радостное возбуждение сменяется в его картинах меланхолической мечтательностью, порывы веселья — щемящей тоской, спокойная созерцательность — неудержимой страстностью.

Необычайно остро для своего времени почувствовал Боттичелли непримиримые противоречия жизни — противоречия социальные и противоречия своей собственной творческой личности, — и это наложило яркий отпечаток на его произведения.) Беспокойное, эмоционально утонченное и субъективное, но вместе с тем бесконечно человеческое, искусство Боттичелли было одним из самых своеобразных проявлений ренессансного гуманизма. Рационалистический духовный мир людей Возрождения Боттичелли обновил и обогатил своими поэтическими образами.

Его композиции перегружены фигурами, а их пространственное построение условно и часто лишено ясного единства; его колорит иногда страдает типичной для флорентинцев жесткостью, а в рисунке и пластической моделировке форм он явно пренебрегает реалистическими завоеваниями своей школы. } Из всех средств художественной выразительности от отдает решительное предпочтение только одному—линии.

Боттичелли — величайший мастер линии. Этим простейшим элементом изобразительного языка он владеет виртуозно. Его картины буквально пронизаны линейным началом. Линия служит главным средством построения фигур и главным средством их эмоциональной выразительности, линейный ритм связывает отдельные части в единую композицию. Линия и линейный ритм в какой-то мере подчиняют себе и объемно-пространственные и цветовые элементы картины, приобретая вместе с тем новые художественные качества.

В произведениях Боттичелли линия уже не тот простой контур, обрисовывающий границы объемов, который любили наивно подчеркивать многие художники того времени и которого, наоборот, старались избегать более поздние мастера, постигшие тайны живописной светотени. Боттичелли сумел передать в линии и чисто каллиграфическую красоту, и напряженную душевную экспрессию, и отточенную музыкальность ритма. В его руках линия становится безукоризненным художественным инструментом для передачи самых тонких жизненных чувств и переживании В позднем творчестве Боттичелли эта особенность его искусства достигает своего критического апогея и тогда язык мастера приобретает дисгармонирующую остроту: угловатые и как бы невесомые фигуры скользят вдоль плоскости картины, изгибаясь и вибрируя от внутреннего напряжения, подчиняясь в своих движениях капризному ритму линий, то стремительно взлетающих упругими волнами, то рассыпающихся мелкими складками.

Два момента сыграли решающую роль в идейном формировании художника — его тесная близость с гуманистическим кружком Лоренцо Медичи “Великолепного”, фактического правителя Флоренции. и его увлечение религиозными проповедями доминиканского монаха Савонаролы, после изгнания Медичи ставшего на некоторое время духовным и политическим руководителем Флорентийской республики. Рафинированное наслаждение жизнью и искусством при дворе Медичи и суровый аскетизм Савонаролы — вот два полюса, между которыми пролегал творческий путь Боттичелли.

Боттичелли на протяжении многих лет поддерживал дружественные отношения с семьей Медичи; он неоднократно работал по заказам Лоренцо “Великолепного” Особенно близок он был с двоюродным братом флорентийского правителя — Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, для которого написал свои прославленные картины “Весна” и “Рождение Венеры”, а также сделал иллюстрации к “Божественной комедии”.

В мифологических композициях Боттичелли ясно вырисовывается их зависимость от античных и современных ему литературных источников. Но как бы точно ни прослеживать эту зависимость, с еще большей очевидностью бросается в глаза неповторимая оригинальность Боттичелли в истолковании античных сюжетов и образов. Его понимание античности (как и его понимание религии) очень индивидуально. Оно строится не на археологическом интересе к классическим образцам и не на слепом следовании представлениям неоплатоновской символики, а на основе того цельного, глубоко поэтического мироощущения, которое пронизывает все творчество мастера.

В ранних произведениях Боттичелли преобладают образы, проникнутые мягким лиризмом, прозрачные и почти безмятежные. Трогательно обхватывает младенец своими ручонками шею матери (“Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем”). Изгибаясь точно легкая былинка, скользит неслышной поступью Юдифь — не мужественная библейская героиня, а робкая девушка, почти ребенок, испуганная и опечаленная своим подвигом (“Юдифь”). Ничто не нарушает спокойствия юного мученика Себастьяна, чье нагое тело прекрасно в своих изящных пропорциях (“Св. Себастьян”). С открытым и независимым видом взирает с портрета неизвестный молодой человек, горделиво прижимающий к груди медаль с профилем Козимо Медичи (“Портрет неизвестного с медалью”).

Интересно, что в этом портрете дан новый тип композиции. Раньше итальянские живописцы передавали портретируемого человека погрудно, строго в профиль, на нейтральном фоне, что сильно ограничивало возможности эмоционального и психологического раскрытия образа. По примеру нидерландских живописцев, Боттичелли изображает свою модель не в профиль, а почти в фас, со взглядом устремленным прямо на зрителя, с широким воздушным пейзажем на заднем плане; он тонко использует жест рук для обогащения портретной характеристики. Позднее его портреты бывали острее и глубже, но никогда в них не было такой кристальной ясности и цельности образа как в этом раннем портрете, чуть подернутом дымкой задумчивой мечтательности

Судя по медали, неизвестный, изображенный на портрете, имел какое-то отношение к семье Медичи, с членами которой в эти годы у Боттичелли завязываются дружественные отношения. И их портреты, а заодно и свой автопортрет, художник, по обычаю того времена, представил в картине “Поклонение волхвов”.

Боттичелли любил этот сюжет и обращался к нему неоднократно. Евангельская легенда о подношении даров новорожденному Христу тремя волхвами не только использовалась им как повод для того, чтобы показать праздничное зрелище богато разодетой толпы; в этой традиционной теме Боттичелли открыл новую сторону — возможность рассказать о мире человеческих переживаний. Его картина строится так, что в группировках, движениях и жестах фигур, столпившихся вокруг Марии с младенцем, зримо передаются самые различные оттенки живого чувства — от спокойного, почти холодного любопытства до бурного волнения горячей любви.

К концу 70-х годов образы Боттичелли, сохраняя еще крепкую реалистическую основу, приобретают утонченную одухотворенность и взволнованную поэтичность, которые решительно выделяют его среди всех флорентийских живописцев. И уже тогда его поэтический идеал, так полно выраженный в “Весне”, получает свою трагическую двойственность.

“Весна” Боттичелли — одно из первых в европейской живописи произведений чисто светского содержания, картина, в которой гуманистическая культура Возрождения с ее увлечением античностью впервые нашла такое непосредственное, хотя и очень своеобразное отражение.

Подобно плоскостному декоративному узору на ковре, располагаются фигуры на картине Боттичелли. Тонкими светлыми силуэтами отчетливо рисуются они на темном фоне густой листвы и зеленой лужайки, пестреющей цветами. В центре ее—Венера; она одета и больше похожа на флорентийскую горожанку, чем на античную богиню. По одну сторону от нее—Весна, вся украшенная цветами, она словно не замечает нимфы Флоры, которая прижимается к ней, спасаясь от объятий холодного Зефира; по другую сторону—три грации, застывшие в хороводе танца; повернувшись к ним спиной стоит полуобнаженный Меркурий; вверху летает Амур, с завязанными глазами, но готовый пустить стрелу в одну из граций.

Что означают все эти, не замечающие друг друга фигуры, что связывает их между собой?

Существует много различных объяснений сюжета “Весны”. Однако самые скрупулезные расшифровки смыслового значения отдельных фигур и деталей (даже если признать их вполне правильными) еще не дают нам истинного понимания идейного замысла картины и очень мало дают для понимания ее художественной ценности. “Весна” — не просто иллюстрация одного или нескольких классических текстов, прокомментированных в духе флорентийского неоплатонизм. Это — произведение, где литературная программа и возникшие в связи с ней личные ассоциации и переживания художника вылились в зрительный образ, в котором отдельные части объединены в целостную композицию не столько единым сюжетом, сколько единым поэтическим чувством, единым ритмическим движением. В прихотливом сплетении и игре линий, в их плавном течении и в выразительных контрапостах рождается, подобно музыкальной мелодии, главная тема — праздник весны и любви. Но в этой беззвучной музыке линий ясно слышатся меланхолические интонации, а в этом празднике есть нечто призрачное.

Боттичелли обращается к извечным мотивам народной сказки, к образам, созданным народной фантазией и поэтому общезначимым. Разве может вызвать сомнение образный смысл высокой женской фигуры в белом платье, затканном цветами, с венком на золотых волосах, с гирляндой цветов на шее, с цветами в руках и с лицом юной девушки, почти подростка, чуть смущенным, робко улыбающимся? У всех народов, на всех языках этот образ всегда служил образом весны; в народных празднествах на Руси, посвященных встрече весны, когда молодые девушки выходили в поле “завивать венки”, он столь же уместен, как и в картине Боттичелли.

И сколько бы не спорили ученые о том, кого изображает полуобнаженная женская фигура в прозрачной одежде, с длинными разметавшимися волосами и веткой зелени в зубах - Флору, Весну и Зефира, - образный смысл ее совершенно ясен: у древних греков она называлась дриадой или нимфой, в народных сказках Европы - лесной феей, в русских сказках - русалкой. И конечно, с какими-то темными злыми силами природы ассоциируется летящая фигура справа, от взмаха крыльев которой стонут и клонятся деревья. А эти высокие, стройные деревья, вечно зеленые и вечно цветущие, увешанные золотыми плодами, - они в одинаковой мере могут изображать и античный сад гесперид, и волшебную страну сказок, где вечно царит лето.

Боттичелли обращается не только к традиционным персонажам народных легенд и сказок; в его картинах “Весна” и “Рождение Венеры” отдельные предметы приобретают характер обобщенных поэтических символов. В отличие от Леонардо, страстного исследователя, с фантастической точностью, стремившегося воспроизводить все особенности строения растений, Боттичелли изображает “деревья вообще”, песенный образ дерева, наделяя его как в сказке, самыми прекрасными качествами - оно стройное, с гладким стволом, с пышной листвой, усыпанное одновременно и цветами и фруктами. А какой ботаник взялся бы определить сорт цветов, рассыпанных на лугу под ногами Весны, или тех, которые она держит в складках своего платья: они пышны, свежи и ароматны, они похожи и на розы, и на гвоздики, и на пионы; это - “цветок вообще”, самый чудесный из цветов. Да и в самом пейзаже Боттичелли не стремится воссоздать тот или иной ландшафт; он только обозначает природу, называя ее основные, и вечно повторяющиеся элементы: деревья, небо, земля в “Весне”; небо, море, деревья, земля в “Рождении Венеры”. Это “природа вообще”, прекрасная и неизменная.

Изображая этот земной рай, этот “золотой век”, Боттичелли выключает из своих картин категории пространства и времени. За стройными стволами деревьев виднеется небо, но нет никакой дали, никаких перспективных линий, уводящих в глубину, за пределы изображенного. Даже луг, по которому ступают фигуры, не создает впечатление глубины; он похож на ковер, повешенный на стену, идти по нему невозможно. Вероятно, именно поэтому все движения фигур имеют какой-то особый, вневременной характер: люди у Боттичелли скорее изображают движение, чем двигаются. Весна стремительно идет вперед, ее нога почти касается переднего края картины, но она никогда не переступит его, никогда не сделает следующего шага; ей некуда ступить, в картине нет горизонтальной плоскости, нет и сценической площадки, на которой фигуры могли бы свободно двигаться. Так же неподвижна фигура идущей Венеры: слишком строго вписана она в арку склоненных деревьев и окружена ореолом зелени. Позы, движения фигур приобретают какой-то странно завороженный характер, они лишены конкретного значения, лишены определенной целенаправленности: Зефир протягивает руки, но не касается Флоры; Весна только трогает, но не берет цветы; Правая рука Венеры протянута вперед, как будто она хочет коснуться чего-то, но так и застывает в воздухе; жесты сплетенных рук Граций - это жесты танца; в них нет никакой мимической выразительности, они не отражают даже состояние их души. Есть какой-то разрыв между внутренней жизнью людей и внешним рисунком их поз и жестов. И хотя в картине изображена определенная сцена, персонажи ее не общаются друг с другом, они погружены в себя, молчаливы, задумчивы, внутренне одиноки. Они даже не замечают друг друга. Единственно, что их объединяет, - это общий ритм, пронизывающий картину, как - бы порыв ветра, ворвавшийся извне. И все фигуры подчиняются этому ритму; безвольные и легкие, они похожи на сухие листья, которые гонит ветер. Самым ярким выражением этого может служить фигура Венеры, плывущей по морю. Она стоит на краю легкой раковины, едва касаясь ее ногами, и ветер несет ее к земле.

В картинах эпохи Возрождения человек всегда составляет центр композиции; весь мир строится вокруг него и для него, и именно он является главным героем драматического повествования, активным выразителем содержания, заключенного в картине. Однако в картинах Боттичелли человек утрачивает эту активную роль он становится скорее страдательным элементом, он подвержен силам, действующим извне, он отдается порыву чувства или порыву ритма. Это ощущение внеличных сил, подчиняющих человека, переставшего владеть собой, прозвучало в картинах Боттичелли как предчувствие новой эпохи, когда на смену антропоцентризму Ренессанса, приходит сознание личной беспомощности, представление о том, что в мире существуют силы, независимые от человека, неподвластные его воле. Первыми симптомами этих изменений, наступивших в обществе, первыми раскатами грозы, которая несколько десятилетий спустя поразила Италию и положила конец эпохе Возрождения, были упадок Флоренции в конце 15 века и религиозный фанатизм, охвативший город под влиянием проповедений Савонаролы, фанатизм, которому до некоторой степени поддался и сам Боттичелли, и который заставлял флорентинцев, вопреки здравому смыслу и веками воспитывавшемуся уважению к прекрасному, бросать в костер произведения искусства.

С особой силой выражено все это в иллюстрациях Боттичелли в “Божественно комедии” Данте. Здесь даже самый характер рисунка - одной тонкой линией, без теней и без нажима - создают ощущение полной невесомости фигур; хрупких и как будто прозрачных. Фигуры Данте и его спутника, по нескольку раз повторенные на каждом листе, появляются то в одной, то в другой части рисунка; не считаясь ни с физическим законом тяжести, ни с приемами построения изображения, принятыми в его эпоху, художник помещает их то снизу, то сверху, иногда боком и даже вниз головой. Порой создается ощущение, что сам художник вырвался из сферы земного притяжения, утратил ощущения верха и низа. Особенно сильное впечатление производит иллюстрация к “Раю”. Трудно назвать другого художника, который с такой убедительностью и такими простыми средствами сумел бы передать ощущение безграничного простора и безграничного света. В этих рисунках без конца повторяются фигуры Данте и Беатриче. Поражает почти маниакальная настойчивость, с которой Боттичелли на 20 листах возвращается все к одной и той же композиции - Беатриче и Данте, заключенные в круг; варьируются слегка только их позы и жесты. Возникает ощущение лирической темы, будто преследующей художника, от которой никак не может и не хочет освободиться.

И еще одна особенность появляется в последних рисунках серии: Беатриче, это воплощение красоты, некрасива и почти на две головы выше Данте! Нет сомнения в том, что этим масштабным различием Боттичелли стремился передать большую значимость образа Беатриче и, может быть, то ощущение ее превосходства и собственного ничтожества, которое испытывал в ее присутствии Данте. Проблема соотношения красоты физической и духовной постоянно вставала перед Боттичелли, и он пытался решить ее, дав язычески прекрасному телу своей Венеры лицо задумчивой Мадонны. Лицо Беатриче не красиво, но у нее поразительно красивые, большие и трепетно одухотворенные руки и какая-то особая порывистая грация движений. Кто знает, может быть, к этой переоценке категорий физической и духовной красоты сыграли роль проповеди Савонаролы, ненавидившего всякую телесную красоту как воплощение языческого, греховного.

Новое направление искусства Боттичелли получает свое крайнее выражение в последний период его деятельности, в произведениях 1490-х—начала 1500-х годов. Здесь приемы преувеличения и диссонанса становятся почти нестерпимыми (например, “Чудо св. Зиновия”). Художник то погружается в пучину безысходной скорби (“Пьета”). то отдается просветленной экзальтации (“Причащение св. Иеронима”). Его живописная манера упрощается почти до иконописной условности, отличаясь какой-то наивной косноязычностью. Плоскостному линейному ритму полностью подчиняется и рисунок, доведенный в своей простоте до предела, и цвет с его резкими контрастами локальных красок. Образы как бы утрачивают свою реальную, земную оболочку, выступая как мистические символы. И все же в этом, насквозь религиозном искусстве с огромной силой пробивает себе дорогу человеческое начало. Никогда еще художник не вкладывал в свои произведения столько личного чувства, никогда еще его образы не имели такого высокого нравственного значения.

“В Рождестве”, написанном в 1500 году, традиционный сюжет, обычно представляемый художниками XV века как жанровая сцена, превращен Боттичелли в религиозную мистерию, увенчанную хороводом бесплотных ангелов, парящих в преддверии золотых кругов небесного рая. Картина, как прямо указывает греческая надпись, сделанная на ней художником, — горячая мольба о спасении Флоренции

от “дьявола” — кровавого Чезаре Борджиа, — который должен быть и будет побежден. Отсюда главная идея произведения — апофеоз добра над злом, который раскрывается не только в своей мистической символике, но и в своем чисто человеческом содержании. Сколько трогательной простоты и человечности вложил художник в образы ангелов, спустившихся на землю и обнимающихся с людьми! Мастер хотел рассказать зрителю о христианской любви, но, сам того не желая, он показал ее как любовь земную и человеческую, торжествующую над горем и страданием.

Та же тема неизменно проходит через иллюстрации к “Божественной комедии”, над которыми Боттичелли работал между 1492— 1497 годами. В них особенно ясно раскрывается гуманистическая и поэтическая сущность позднего искусства мастера.

Последние пять лет своей жизни Боттичелли совсем не работал. В произведениях 1500—1505 годов его искусство достигло критического рубежа. Упадок реалистического мастерства и вместе с ним огрубление стиля неумолимо свидетельствовали о том, что художник зашел в тупик, из которого для него уже не было выхода. В разладе с самим собой он исчерпал свои творческие возможности. Всеми забытый, он прожил в бедности еще несколько лет, вероятно, с горьким недоумением наблюдая вокруг себя новую жизнь, новое искусство.

Со смертью Боттичелли завершается история флорентийской живописи Раннего Возрождения — этой подлинной весны итальянской художественной культуры. Современник Леонардо, Микельанджело и молодого Рафаэля, Боттичелли остался чужд их классических идеалов. Как художник он полностью принадлежал XV столетию и не имел прямых преемников в живописи Высокого Возрождения. Однако его искусство не умерло вместе с ним. То была первая попытка раскрыть душевный мир человека, попытка робкая и закончившаяся трагически, но получившая через поколения и столетия свое бесконечно многогранное отражение в творчестве других мастеров.

Искусство Боттичелли — поэтическая исповедь великого художника, которая волнует и всегда будет волновать сердца людей.

***- Заключение -***

Боттичелли был непосредственным свидетелем первых симптомов наступающей феодальной реакции. Он жил во Флоренции, в городе, который в течение нескольких столетии стоял во главе экономической, политической и культурной жизни Италии, в городе с вековыми республиканскими традициями, который по праву считают кузницей итальянской культуры Возрождения. Вероятно, именно поэтому, кризис Возрождения и обнаружился прежде всего здесь и именно здесь принял такой бурный и такой трагический характер. Последние 25 лет 15 века для Флоренции - это годы постепенной агонии и гибели республики и героических и безуспешных попыток спасти ее. В этой борьбе за демократическую Флоренцию, против возраставшей власти Медичи позиции самых страстных ее защитников странным образом совпадали с позициями сторонников Савонаролы, пытавшихся вернуть Италию ко временам средневековья, заставить ее отказаться от всех достижений ренессансного гуманизма, ренессансного искусства. С другой стороны, именно Медичи, занимавшие реакционные позиции в политике, выступали защитниками гуманизма и всячески покровительствовали писателям, ученым, художникам. В такой ситуации положение художника было особенно трудным. Не случайно поэтому Леонардо да Винчи, которому были в одинаковой мере чужды как политические, так и религиозные увлечения, покидает Флоренцию и, стремясь обрести свободу творчества, переезжает в Милан.

Боттичелли был человеком иного склада. Неразрывно связав свою судьбу с судьбой Флоренции, он мучительно метался между гуманизмом кружка Медичи и религиозно-моральным пафосом Савонаролы. И когда в последние годы 15 века Боттичелли решает этот спор в пользу религии, он замолкает как художник. Вполне понятно поэтому, что от последнего десятилетия его жизни до нас не дошло почти не одного его произведения.

***- Список литературы -***

1. И. Данилова “Сандро Боттичелли”, “ИСКУССТВО”

изд. “Просвещение” (с) 1969

2. Е. Ротенберг “Искусство Италии 15 века”

изд. “Искусство” Москва (с) 1967

3. П. П. Муратов “Образы Италии” М.,”Республика” 1994

1. В. Гращенков “Сандро Боттичелли” М., Государственное

Издательство изобразительного искусства 1960 г.