###### Негосударственное Образовательное Учреждение

Высшего Профессионального Образования

«Русско-Британский Институт Управления»

(НОУ ВПО РБИУ)

Факультет очного и заочного обучения

Кафедра дизайна костюма

##### Курсовая работа по истории культуры и искусств

Тема: **Традиции и новации в искусстве художников импрессионистов**

**Руководитель:**

Конышева Е.В.

**Выполнил:** студент

группы Д-610 (К) Никитина Н.П.

Челябинск 2010

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

1. ИМПРЕССИОНИЗМ – ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

1.1 История развития импрессионизма

1.2 Основные инновационные черты импрессионизма

## 2. ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ-ИПРЕССИОНИСТОВ

2.1 Эдуард Мане

2.2 Эдгар Дега

2.3 Огюст Ренуар

2.4 Камиль Писсаро

2.5 Поль Сезанн

2.6 Альфред Сислей

2.7 Клод Моне

2.8 Берта Моризо

3. КУЛЬТУРНАЯ ЦЕННОСТЬ ИМПРЕССИОНИЗМА

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

БИБЛИОГРАФИЯ

ПРИЛОЖЕНИЯ

### ВВЕДЕНИЕ

Импрессионизм (франц. impressionisme, от франц. imrpression - впечатление) - художественное направление в искусстве, возникшее во Франции во второй половине XIX века. Художественная концепция импрессионизма строилась на стремлении естественно и непринуждённо запечатлеть мир в его изменчивости, передавая свои мимолётные впечатления.

В XIX веке индустриальное развитие сократило расстояния и уплотнило время. Пейзажи изменились и предстали перед зрителем в новом, непривычном для него виде. Расцвет пейзажа был предопределён всем развитием французской культуры и искусства. Тяга к природе, ко всему естественному, стремление противопоставить академическому направлению, чувства простые и непритязательные, отчетливо осознавались еще накануне французской революции.

Новое движение возникло как реакция на застой господствовавшего в те годы академизма, однако его появление было подготовлено несколькими факторами: изобретением в 1983 году Л.Дагером фотографии, внёсшей в искусство новое видение; научными открытиями Э.Шёвреля и О.Руда в области цветоделения; и появлением в 1841 году оловянных тюбиков для скоропортящихся красок, давших возможность художникам работать на пленэре. Благодатную почву для развития импрессионизма подготовили художники Барбизонской школы: они первыми стали писать этюды с натуры. Принцип "писать то, что видишь, среди света и воздуха" лёг в основу пленэрной живописи импрессионистов.(18, стр.52)

В 1648 году в Париже была основана Королевская академия живописи и скульптуры, долгие годы следившая за тем, чтобы творческая деятельность страны проходила в рамках классического искусства. Ежегодно под эгидой Академии проводились выставки - Салоны, участие в которых было престижным и почётным. Решающее слово при отборе картин для выставки принадлежало строгому жюри, состоявшему из преподавателей Академии и следившему за тем, чтобы сюжеты представленных полотен содержали героическую или историческую тематику, а сами бы они были выполнены в определённой цветовой гамме с соблюдением непреложных законов классической композиции.

Но 15 апреля 1874 года в Париже на бульваре Капуцинов состоялась выставка тридцати молодых художников, картины которых были отвергнуты официальным жюри Салона. Центральным произведением этой выставки явилась картина Клода Моне "Впечатление. Восход солнца" (Музей Мармоттан, Париж).

На полотне, написанном художником в 1872 году в его родном городе Гавре, изображена почти нереальная картина восхода солнца над водной гладью гавани. Цвета только слегка обозначены, всё подёрнуто лёгкой сероватой дымкой, сквозь которую виднеются расплывчатые силуэты судов и кранов. И только красный шар солнца пробивается сквозь утренний туман, создавая в центре картины яркое цветовое пятно. Если отойти от картины на некоторое расстояние, то резкие мазки кисти превращаются в лёгкую рябь на воде, придавая всей картине удивительную реальность и осязаемость. Впервые в истории живописи художник попытался запечатлеть не реальный объект, а своё впечатление от него.

Один из досужих репортёров, которых было великое множество на этой скандальной выставке, Луи Леруа, сотрудник "Шаривари", презрительно назвал Моне и его товарищей "импрессионистами". Впоследствии это ироничное имя закрепилось за художниками и очень быстро потеряло свой первоначальный отрицательный смысл.

Несмотря на то, что выставка молодых художников вызвала бурную общественную реакцию, нельзя считать, что именно 1874 год является годом рождения данного направления живописи. Сложилось и оформилось оно раньше - примерно за шесть-семь лет до указанных событий, поэтому крещение можно считать несколько запоздавшим. Кроме того, импрессионизм имел своих предшественников, заставили художников объединиться и выставить свои картины вопреки официальному мнению жюри, были просты. С одной стороны, выставка явилась своеобразным манифестом, провозглашающим существование нового молодого направления, которое заявило о себе в полный голос. С другой стороны, она привлекла знатоков и ценителей, которые могли стать потенциальными покупателями. Ведь до этого гарантией значимости картины было участие её автора в официальном Салоне.

Зима, предшествующая выставке, для многих её участников была очень суровой : многие из них в буквальном смысле слова умирали с голода. Поэтому К.Моне взял на себя труд по организации коллективной выставки в надежде, что отвергнутые по-одиночке, собравшись вместе, художники смогут привлечь внимание к своему творчеству и своим проблемам.

Большинство с энтузиазмом и с полным пониманием значения происходящего откликнулось на призыв Моне : О.Ренуар, А.Сислей, К.Писсаро, П.Сезанн, Э.Дега, Б.Моризо, А.Гийомен. Художники старшего поколения - Э.Буден, Ш.Добиньи, И.Ионкинд - решили поддержать молодёжь. И только Э.Мане, признанный всеми мэтр, отказался принять участие в выставке : он признавал только мнение официального жюри Салона и боялся навлечь на себя его гнев.(17, стр.252-255)

Актуальность выбранной темы объясняется необходимостью изучения данного направления французского искусства с целью, понять культурную ценность импрессионизма и оценить его влияние на развитие мировой культуры в дальнейшем. В представленной работе будет рассмотрена тема, посвященная исследованию традиций и новаций импрессионизма, как одного из направлений искусства XIX века.

Несмотря на огромное количество литературы, и научных работ, проблема импрессионизма не исчерпана. Именно поэтому эта тема не теряет своей актуальности. Можно с уверенностью сказать, что к изучению, оценке и переоценке импрессионизма вновь и вновь будут обращаться исследователи.(18,стр.8)

Цель работы – исследовать традиции и новации этого направления французского искусства XIX века. В соответствии с этим были решены задачи:

- исследовать историю развития импрессионизма;

- изучить творчество основных представителей импрессионизма;

- сформулировать выводы и рекомендации по проделанной работе.

Теоретической основой представленной работы выступили научные труды по истории культуры, затрагивающие изучение вопроса о французском искусстве XIX в., в частности, о творчестве импрессионистов.

Это работы таких авторов как : Джон Ревалд, Ирвинг Стоун, Роберт Уоллэйс , Гуревич П.С., Столяров Д.Ю., Кортунов В.В., Маркарян Э.С., Радугин А.А., Швейцер А., Дмитриева Н.А. и др.

Поставленные цели и определенные задачи обусловили структуру представленной работы. Работа состоит из введения, основной части и заключения, включает в себя библиографический список, текстовые и иллюстративные приложения.

1. ИМПРЕССИОНИЗМ, ТРАДИЦИИ ИНОВАЦИИ

1.1 История развития импрессионизма

До середины XIX столетия французские живописцы являлись частью системы, испытывая на себе воздействие сложного профессионального института, имевшего отделения по всем основным видам искусства. Вершиной системы считалась Академия изящных искусств, в состав которой входили 14 живописцев и скульпторов, избираемых коллегами. Вплоть до 1863 года академики контролировали официальное искусство Франции, устанавливали стилистические нормы и распределяли пособия. Непосредственное управление выражалось Школой изящных искусств. Прочные устои академизма разрушили отношение к пейзажной живописи, сложившееся под влиянием Камиля Коро. (15, стр.5)

На гребне идей Французской революции во французском искусстве происходят серьезные изменения. Рождается новая, субъективная художественная реальность.

Весной 1874 года группа молодых художников пренебрегла официальным Салоном и устроила собственную выставку. Подобный поступок уже сам по себе был революционным и рвал с вековыми устоями, картины этих художников на первый взгляд казались ещё более враждебными традициям.

Реакция на это новшество со стороны посетителей и критиков была далеко не однозначной. Они обвиняли художников в том, что те пишут не так, как признанные мастера, - просто для того, чтобы привлечь внимание публики. Наиболее снисходительные рассматривали их работы как насмешку, как попытку подшутить над честными людьми. Потребовались годы жесточайшей борьбы – противостояния и выживания, прежде, чем члены маленькой группы смогли убедить публику не только в своей искренности, но и в своём таланте.

Эта группа включала Моне, Ренуара, Писсаро, Сислея, Дега, Сезанна и Берту Моризо. Члены её обладали не только различными характерами и различной степенью одарённости, но и в известной мере придерживались также различных концепции и убеждений. Однако все они принадлежали к одному поколению, прошли через одни и те же испытания и боролись против общей оппозиции. Объединившись почти случайно, сообща разделили свою участь, так же как приняли название «импрессионисты» - название, придуманное в насмешку одним журналистом – сатириком.

Когда импрессионисты организовали свою первую выставку, они уже не были неопытными, начинающими художниками. Это были люди, перешагнувшие за тридцать, имевшие за плечами свыше пятнадцати лет усердной работы. Они окончили Школу изящных искусств, обращались за советами к художникам старшего поколения, обсуждали и впитывали различные художественные течения своего времени – классицизм, романтизм, реализм. Но не смотря на классическое художественное образование, отказались от методов прославленных мастеров. Из уроков прошлого они извлекли основы классической школы, из настоящего- новые концепции живописи, и создали своё собственное искусство. Инновации в живописи импрессионистов потрясли современников своим «бесстыдством». На самом деле эти художники были подлинными продолжателями практики и теорий своих предшественников. Таким образом, они вывели искусство на новый этап развития, начавшийся с выставки 1874 года. Он не был внезапным взрывом революционных тенденций, он явился кульминацией медленного и последовательного развития.

В живописи импрессионистов было заключено глубокое социальное содержание. Публика требовала ясного и приемлемого «сюжета», когда даже Дюре находил «вульгарными» вязы своего друга Писсаро. Это объясняется широко распространёнными социальными предрассудками. Импрессионисты были выходцами из народа или, из мелкой буржуазии, весьма близкой к нему. А ценители живописи , напротив, были выходцами из дворянства или крупной буржуазии, и все предшествующие художники считались с их вкусами; исключение составлял лишь Домье, но им ценители не интересовались. В живописи импрессионистов они подсознательно почувствовали социальную опасность.(16,стр.8)

Никто не хотел покупать их картин. Всем известно, что художники жили в тяжёлой нужде, эта тема прозаическая и низменная, прослеживается во всех их письмах. Это постоянные и настойчивые просьбы денег. По мере чтения переписки эта «хрестоматийная» истина предстаёт во всём драматизме конкретных, живых примеров. Художников мучает, то унизительное положение, в котором они находятся. «И, наконец, - заканчивает очередное письмо адресованное их общему маршану Ренуар, - если уж вечно приходится говорить об одном и том же, вернусь к всегдашней теме: деньги, опять деньги… Вы, несомненно, считаете меня невыносимым…». «Больше всего в жизни я не люблю просить денег, - пишет Сислей, - поэтому обращаюсь с такими просьбами лишь когда дохожу до крайности». «Я всегда боюсь показаться слишком назойливым и стать для Вас обузой из –за вечных просьб о деньгах», - сознаётся даже наиболее решительный в этих вопросах Моне.

Эти письма бросают яркий свет на взаимоотношения художников и торговцев. Маршаном импрессионистов был выдающийся человек Поль Дюран –Рюэль. Знаток и торговец, любитель и коммерсант, расчётливый, как все деловые люди, и в то же время он не раз находился на грани разорения. В своей автобиографии он пишет: «Мои родители и я в своей коммерческой деятельности, мало, иногда, пожалуй, даже слишком мало уделяли внимания чисто денежной стороне вопроса. Мы преследовали более возвышенные и более интересные цели, хотя это, к сожалению, и не помогает человеку разбогатеть». Его роль в жизни импрессионистов - весьма своеобразна. Он очень рано понял, что все современное искусство Франции разделено на два враждующих лагеря: на искусство официальное – «модное», и искусство «настоящее», но публикой не признаваемое. И он, рискуя коммерческим успехом, встал на сторону второго. В конечном счёте, вся знаменитая деятельность Дюран – Рюэля заключалась не только в том, что он поддерживал , но и в полном смысле слова боролся за утверждение в общественном мнении Франции и за её пределами, прав и значения, осмеиваемой публикой оппозиционной линии в искусстве. Он знал, что гонимое в настоящий момент художественное течение со временем, когда это станет вчерашним днём, будет, наконец принято публикой. Надо только уметь ждать. И действительно к концу XIX – началу XX века цены на картины выросли. Надо заметить, что этот процесс не останавливается и в наши дни.

Нельзя сказать, что путь художников-импрессионистов был лёгок. Их не признавали, пресса либо игнорировала художников, либо издевалась над ними; их живопись казалась слишком смелой и необычной, над ними смеялись. Но они упорно шли своим путём. Ни бедность, ни голод не могли заставить их отказаться от своих убеждений.(14, стр.5-9)

Импрессионизм – это явление нового подхода к живописи, новый взгляд, жажда остановить мгновение реальной жизни, запечатлеть его в картине надолго. Данное направление в искусстве открыло глаза и художникам, и зрителям на цвет и свет в природе, перевернуло рутину академических правил.

1.2 Основные характерные черты импрессионизма

Впервые в истории мирового искусства художники сделали для себя правилом писать не в мастерской, а под открытым небом - на берегу реки, в поле, на поляне в лесу, они подняли значение этюда с натуры, почти вытеснившего традиционный тип картины, тщательно и неспешно создаваемой в мастерской.

Благодаря изобретению металлических тюбиков для красок, уже готовых и пригодных к переноске, которые заменили старые краски, готовившиеся вручную из масла и порошковых пигментов, художники смогли покинуть свои мастерские, чтобы работать на пленэре. Работали они очень быстро, потому что движение солнца меняло освещение и колорит пейзажа. Иногда они выдавливали краску на холст, прямо из тюбика и получали чистые сверкающие цвета с эффектом мазка.

В противоположность академическому искусству, опиравшемуся на каноны классицизма – обязательное помещение главных действующих лиц в центр картины, трёх мерность пространства, использование исторического сюжета, - импрессионисты выдвинули собственные принципы восприятия и отображения окружающего мира. Они перестали разделять предметы на главные, достойные, высокого искусства, и второстепенные. Отныне изображённым в картине мотивом мог стать стог сена, фрагмент неровной поверхности каменного готического собора, разноцветные тени от предметов в полуденные часы, куст сирени, отражение зелени и неба в воде, движение снующей по улице толпы. Парадным портретам в роскошных интерьерах импрессионисты предпочитали мастерские модисток, упражнения танцовщиц перед балетным станком и тренировку жокеев перед скачками. Они изгнали из картины повествовательность, предельно упростили сюжет ради цельности и гармонии покрытого красочными мазками холста.

Иллюзорному пространству старой картины импрессионисты противопоставили выхваченный из окружающей действительности кадр. При этом они не ставили перед собой задачу копировать преходящие состояния природы. Беспрерывная вибрация пульсирующих шероховатых мазков на картинах импрессионистов уничтожала иллюзию трёхмерного пространства, обнажая исконную двухмерность холста и заставляя зрителя расшифровывать не столько перипетии сюжета, сколько тайны самой живописи.

Импрессионисты показывали красоту реального мира, в котором каждый миг уникален. Последовательно просветляя свою палитру, импрессионисты освободили живопись от землистых и коричневых лаков и красок. Условная, "музейная" чернота в их полотнах уступает место бесконечно многообразной игре рефлексов и цветных теней. Они неизмеримо расширили возможности изобразительного искусства, открыв не только мир солнца, света и воздуха, но также красоту лондонских туманов, беспокойную атмосферу жизни большого города, россыпь его ночных огней и ритм непрестанного движения .(3, с. 71)

В силу самого метода работы на пленэре пейзаж, в том числе открытый ими городской пейзаж, занял в искусстве импрессионистов очень важное место.

Однако не следует, полагать, что живописи импрессионистов было свойственно только "пейзажное" восприятие реальной действительности, в чем их нередко упрекали критики. Тематический и сюжетный диапазон их творчества был достаточно широк. Интерес к человеку, и в особенности к современной жизни Франции, в широком смысле был присущ ряду представителей этого направления искусства. Его жизнеутверждающий, демократический в своей основе пафос отчетливо противостоял буржуазному миропорядку. В этом нельзя не видеть преемственности импрессионизма по отношению к основной линии развития французского реалистического искусства XIX века.

Изображая пейзажи и формы с помощью цветных точек, импрессионисты подвергли сомнению прочность и материальность окружающих вещей. Но художник не может довольствоваться одним впечатлением, ему необходим рисунок, организующий целостную картину. Начиная с середины 1880-х годов новое поколение художников - импрессионистов, связанных с данным направлением искусства, ставит все новые и новые эксперименты в своей живописи, в результате которых растет число направлений (разновидностей) импрессионизма, художественных групп и мест проведения выставок их работ.

Художники нового направления не смешивали различные краски на палитре, а писали чистыми цветами. Кладя мазок одной краски рядом с другой, они часто оставляли поверхность картин шероховатой. Было подмечено, что многие цвета становятся более яркими по соседству друг с другом. Этот прием получил название эффекта контраста дополнительных цветов.

Художники-импрессионисты чутко отмечали малейшие изменения в состоянии погоды, так как они работали на натуре и хотели создать образ пейзажа, где мотив, цвета, освещение сливались бы в единый поэтический образ городского вида или сельской местности. Импрессионисты придавали большое значение цвету и свету за счет рисунка и объема. Исчезли четкие контуры предметов, контрасты и светотень были забыты. Они стремились к тому, чтобы сделать картину подобной открытому окну, сквозь которое виден реальный мир. Этот новый стиль повлиял на многих художников того времени. (4, с. 91)

Следует отметить, что импрессионизм и постимпрессионизм - это две стороны, или, вернее, два последовательных временных этапа того коренного перелома, который положил рубеж между искусством Нового и Новейшего времени. В этом смысле импрессионизм, с одной стороны, завершает развитие всего после ренессансного искусства, ведущим принципом которого было отражение окружающего мира в зрительно достоверных формах самой действительности, а с другой - является началом крупнейшего после Ренессанса переворота в истории изобразительного искусства, заложившего основы качественно нового его этапа - искусства ХХ века.

2. Творчество художников - импрессионистов

2.1 Эдуард Мане

О том, насколько органично сливались в искусстве импрессионистов традиции и новаторство, свидетельствует, прежде всего, творчество выдающегося живописца XIX века Эдуарда Мане (1832-1883 гг.). Правда, сам он никогда не считал себя представителем направления импрессионизма и всегда выставлялся отдельно, но в идейном и мировоззренческом плане, несомненно, был одновременно предтечей и идейным вождем этого движения. (6, с. 101)

Начиная с двух своих программных произведений - "Завтрака на траве" и "Олимпии" (обе 1863 г.), - Эдуард Мане подвергается остракизму. В глазах благонамеренной буржуазной публики и критиков его искусство становится синонимом безобразного, а самого художника называют "сумасшедшим, который пишет картину, трясясь в белой горячке" (М. де Монтифо). Лишь наиболее проницательные умы того времени сумели по достоинству оценить дарование Мане. Среди них был Шарль Бодлер и молодой Эмиль Золя, заявивший, что "господину Мане предназначено место в Лувре". (4, с. 92)

Между тем в своих работах, как и в дальнейшем своем творчестве, художник опирается на опыт классического искусства. Стремясь эстетически осмыслить современную реальную жизнь, Эдуард Мане использует величественные композиционные схемы живописцев Возрождения, начиная с Джорджоне и Тициана и заканчивая вплоть до Веласкеса и Гойи.

Любая его картина поражает острой наблюдательностью, свободой и лёгкостью мазка, смелой изысканностью красочных сочетаний. Его картины, ряд портретов и других работ 1860-х годов написаны в ещё не преодолённой до конца традиционной живописной манере, хотя и здесь уже ощущается стремление к открытому цвету и естественному освещению. Позднее палитра Эдуарда Мане становится заметно светлее. Одним из первых он начал писать на чисто-белом грунте, то "нагружая" его сочными мазками ярких солнечных красок, то, покрывая тончайшими полутонами благородных розоватых и серо-сизых оттенков. Безусловно, художник обладал даром передавать бесконечное богатство красок и живую трепетность реального предметного мира, что особенно отчетливо проявилось в натюрморте - "никто из современников Эдуарда Мане не мог написать натюрморт лучше, чем он". (1, с.53)

Мане обращался к разным жанрам - ему принадлежит несколько картин на исторические сюжеты, - однако наивысшие его достижения связаны с современной фигурной композицией. Художнику была присуща необыкновенная зоркость в выборе острохарактерной ситуации, как бы выхваченной из окружающей жизни, где всё угадывается, но ничего не сказано в лоб. Его композиционное мастерство проявляется в умении найти неожиданную точку зрения, наиболее выразительный ракурс, жест, ограничиться лишь самым необходимым, так что всё лишнее остается за пределами "кадра".

Особое место занимает в творчестве Мане портрет. После ранних, вполне традиционных портретов он приходит к новому пониманию этого жанра. Теперь основную роль играет не столько углубленное и обстоятельное раскрытие внутреннего мира человека, сколько его острая характеристика. Он ищет её в поведении модели, в ситуации, в присущей только ей повадке, которую передаёт экспрессивным жестом, неожиданным поворотом головы или позой, всякий раз открывая какую-то новую, очень существенную грань личности. (7, с. 68)

Новаторство Мане заключалось в том, что он сумел по-новому, непредвзято взглянуть на окружающую его действительность и расширить круг явлений, к которым обращалось изобразительное искусство. Он не побоялся сделать объектом подлинно высокого искусства и воплотить в совершенных живописных формах такие стороны жизни и человеческих отношений, от которых до него художники отворачивались или не замечали их. До конца жизни Мане испытывал чувство неудовлетворённости своим искусством, хотя в его творчестве всегда ощущалось стремление к созданию "большого стиля". Его последняя картина "Бар в Фоли-Бержер" (1881-1882 гг.) свидетельствует о том, что художник стоял на пороге нового значительного этапа своего творчества.

2.2 Эдгар Дега

Среди импрессионистов практически не было скульпторов, редкое исключение составил Эдгар Дега (1834-1917 гг.), который писал картины и творил скульптуры. Он примыкал к направлению импрессионистов, хотя его живописные приёмы были совсем иными. В центре искусства этого художника и скульптора всегда стоял человек, в то время как пейзаж, едва ли не ведущий жанр импрессионистов, не играл в его творчестве такой значительной роли. Он писал людей различных общественных слоев Франции: модисток, прачек и гладильщиц за работой, балерин в минуты отдыха, на репетициях или во время выступлений на сцене; бытовые сценки - в кафе, на улице, на скачках (одна из его знаменитых скульптур - "Четырнадцатилетняя танцовщица").

Пройдя краткий период увлечения историческими сюжетами и позднее портретом, в котором уже проявилась его острая наблюдательность, Дега переходит под влиянием Эдуарда Мане к изображению сцен современной жизни Франции. Главными его темами становятся - мир балета и скачек, и теперь лишь в редких случаях он выходит за их пределы, обращаясь к жизни парижской богемы, изображая модисток, гладильщиц и прачек. (2, с. 45)

В отличие от своих друзей-импрессионистов Эдгар Дега не склонен был преувеличивать значение этюда. Основной формой его живописи всегда была сюжетная композиция, в которой ярко раскрываются характерные особенности творческой индивидуальности этого художника - естественность и необычайная зоркость художественного видения, обостренный интерес к передаче движения, беспощадная, почти бесстрастная аналитичность и одновременно насмешливая, а подчас и горькая ирония.

Обе излюбленные темы Эдгара Дега это - театр и скачки. Они давали ему возможность изучить и показать движение во всём его многообразии. Он штудирует его и как художник, с карандашом в руке, за кулисами и на ипподроме, и как учёный, изучая по книгам его биологические механизмы у людей и животных, и интересуясь опытами художественной фотографии Надара (хотя Дега сам был умелым фотографом). Чтобы добиться непринуждённости в передаче мимолетного движения, художник разлагает его на составные части, включающие моменты предшествующие и последующие.

Новаторство Эдгара Дега в передаче движения неразрывно связано с его композиционным мастерством. У него ещё сильнее, чем у Эдуарда Мане, чувствуется непреднамеренность, случайность, выхваченность отдельного эпизода из потока реальной жизни. Он достигает этого неожиданной ассиметрией и необычностью точек зрения (часто сверху или сбоку, под углом), "вздыбленностью" пространства, как бы подсмотренного в зеркале, выразительной кадрировкой и смелыми срезами рамы. Это ощущение естественности и полной свободы было завоёвано упорным трудом художника, точным расчётом и выверенностью композиционного построения картины. (7,с.71)

Стремление к бескомпромиссному анализу и отсутствие, каких бы то ни было иллюзий, заставляли его выбирать сюжеты и темы работ, позволяющие показать реальные отношения людей в буржуазном французском обществе, ту изнанку жизни, которая до сих пор оставалась за пределами искусства. Он предпочитает отражать в своих работах не блистательную феерию премьеры, а изнуряющие будни репетиций, когда движения балерин ещё неизящны и угловаты, не красоту и динамику скачки, а проездку лошадей и профессиональную посадку жокеев, пеструю, фланирующую по ипподрому толпу.

Острая наблюдательность и глубокий психологизм были неизменно присущи работам Эдгара Дега. В таких шедеврах художника, как "Ночное кафе" и "Абсент", прослеживается тема безысходной тоски, отчуждённости и одиночества человека в толпе, которые достигают у него поразительной силы.

Следует отметить, что при первом взгляде на полотна Эдгара Дега кажется, что это случайно увиденный, как бы выхваченный кусок реальной действительности. На самом же деле в его картинах всё тщательно продумано и чётко выверено. Вот этой абсолютно чёткой композицией, а также вниманием к определённости и чёткости линий произведения Эдгара Дега отличаются от работ других художников - импрессионистов.

2.3 Огюст Ренуар

Жизнерадостное восприятие мира, присущее в целом всему импрессионизму, особенно отчетливо проявилось в творчестве одного из крупнейших представителей этого направления Огюста Ренуара (1841-1919 гг.), за свою жизнь он написал более 60 картин. В отличие от большинства импрессионистов того времени для него художественный интерес представляли человеческие лица, непринужденные позы людей, а не красоты природного ландшафта.

Впервые работы Ренуара были выставлены в Париже в 1864 году, но слава и признание пришли к нему в 1874 году на первой выставке художников - импрессионистов. С 1877 года у Ренуара было достаточно поклонников, и художник не испытывал нужды ни в чем. Наивысшие достижения Огюста Ренуара связаны с изображением женщин и детей. Его излюбленный тип - женщины с пышными формами, припухлыми губами, курносым носиком и очаровательно бездумными глазами. Он пишет их одетыми и обнажёнными, на улице под дождем, на качелях в саду, во время купанья или за завтраком с загорелыми лодочниками. Его модели - девушки из народа и небогатые «буржуазки», здоровые и свежие, не знающие корсета и не стесняющиеся своей наготы. (12, стр. 56)

В портретах Ренуара не интересует внутренний мир человека, хотя он прекрасно умеет передать внешний облик и мимолетное настроение модели. Поэтому столь удачны и привлекательны его женские портреты и столь банальны и невыразительны лица мужчин. Особенно очаровательны его изображения детей с их живой непосредственностью и своим детским миром.

Картины Ренуара кажутся написанными на едином дыхании, хотя он больше, чем другие художники-импрессионисты, уделял внимания живописной технике. Он пишет то мелкими, положенными рядом мазками, то широкими полупрозрачными мазками, перетекающими друг в друга, и тогда сквозь них просвечивает холст, а живопись своей прозрачностью напоминает акварель. Тонко нюансированные лессировки сменяются густыми, плотно - зернистыми кусками живописи, причем очень часто эти приёмы соседствуют в одной картине. Кажется, что художнику доставляло особое наслаждение разыгрывать эти блестящие красочные гармонии, которые были выражением его темперамента.

Самыми известными картинами художника являются - портрет “Мадам Шарпантье со своими детьми”, в композицию которого включен великолепный натюрморт на столе, огромный сенбернар, лежащий на полу, сама хозяйка в модном платье и дети в лёгких девичьих нарядах; “Бал в саду Мулен де ла Галет”, где художник зафиксировал своё мгновенное впечатление от пёстрой подвижной массы людей. Он, как и другие импрессионисты, отказался от тщательного выписывания формы каждого предмета, сосредоточив внимание на передаче этой формы в трепетных бликах того или иного освещения. (11, стр. 96)

В середине восьмидесятых Ренуар разрабатывает более мягкий приём письма, меняются также и сюжеты полотен. Он больше пишет обнаженную женскую натуру, встречаются и мифологические мотивы (“Купальщицы”).

Типом живописи, привлекающим внимание Ренуара в 1980-х годах становится изображение бюстов молодых женщин в шляпах. В картинах женщина изображается не мыслительницей или деятельницей, не хозяйкой и не работницей, а созданием природы и её украшением. Поэтому самые живые краски природы, роскошные садовые цветы оказываются здесь совершенно уместными (“Женщина, поправляющая шляпу”, “Девушка в шляпе с красными маками”). Пышные дамские головные уборы настолько нравились Ренуару, что для его моделей специально заказывались необычные, причудливые шляпы.

Ренуар искал свой путь, стремился к точности рисунка и композиционного решения, в выборе же сюжета он был свободен. Сюжеты, написанные им на тему театра или цирка, резко отличались от других импрессионистов. Он старался передать показать обычного зрителя в ожидании праздничного зрелища. Это картины “Ложа”, “Первый выезд” и многие другие.

В 1912 году ревматизм приковал Ренуара к постели, но даже в инвалидной коляске он продолжал писать и занялся скульптурой, но паралич не позволял ему творить руками, поэтому он руководил учениками. Он продолжал работать до глубокой старости, привязывая кисти к сведённым подагрой пальцам.

2.4 Камиль Писсаро

Очень сложным был творческий путь Писсарро Камиля (1831-1903 гг.), единственного художника, участвовавшего во всех выставках импрессионистов. Дж. Ревалд называл его "патриархом" этого движения. Начав с пейзажей, близких по живописи барбизонцам, он под влиянием Эдуарда Мане и своих молодых друзей начал работать на пленэре, последовательно высветляя палитру. Постепенно он вырабатывает свой собственный импрессионистический метод. Одним из первых он отказался от употребления черной краски.

Камиль Писсарро всегда был склонен к аналитическому подходу к живописи, отсюда его эксперименты по разложению цвета - "дивизионизму" и " пуантеллизму". Однако вскоре он возвращается к импрессионистической манере, в которой созданы его лучшие произведения - замечательные серии городских пейзажей Парижа и Руана. Их композиция всегда продумана и уравновешенна, живопись утонченна по цвету и виртуозна по технике. ( 3, стр. 79)

Писсарро, единственный художник из импрессионистов, не склонных к отвлеченным рассуждениям, которые им часто приписывались задним числом, пережил краткий период увлечения пуантеллизмом (от французского point - точка). Эта теория была, в сущности, умозрительно доведённым до предела принципом импрессионизма, которому его классики никогда не следовали буквально. Другое название этого течения - дивизионизм, от division – разделять, его последователи полагали, что чистые, несмешанные краски, наложенные на белый грунт, должны сливаться в глазу зрителя. Они пытаются возродить декоративно-монументальную композицию, освободив её от нарочитой случайности и фрагментарности. Это направление, пережив краткий период расцвета в конце 1880 - начале 1890-х годов, быстро сошло на нет.

За свою жизнь он написал около 60 картин, наиболее известными из которых являются - «Вспаханная земля» (1874 г.) и «Оперный проезд» (1889 г.).

Писарро, в отличие от праздничного восприятия природы у Моне, всегда видит в пейзаже следы человеческой деятельности, будничной жизни крестьян.

2.5 Поль Сезанн

Поль Сезанн (1839-1906 гг.) в своё время заявил, что он хочет сделать из импрессионизма солидное, истинно музейное искусство. Поль Сезанн на протяжении всего своего творчества стремился "сделать из импрессионизма нечто весомое", интересуясь в первую очередь передачей пространственной структуры реальных предметов. Нередко он сознательно упрощает их, сводя к простейшим геометрическим объёмам, уплотняя форму, выявляя её пластические ценности. Он достигает этого при помощи интенсивно сгущенного и сложно модулированного цвета, не прибегая к светотени. (8, стр. 158)

Художник стремился найти постоянный, не зависящий от освещения в данный момент цвет изображаемого предмета. Сущностью его исканий была передача формы соотношениями красочных тонов. «Цвет лепит предметы», - говорил Сезанн. Так, в «Натюрморте с персиками и грушами» форма каждого предмета передана тончайшими градациями цвета, а композиционное расположение продуманно во всех деталях. (6, стр. 110)

Мир Сезанна отличается внешней незыблемостью и постоянством. Творя его, художник работает упорно и истово, "размышляя с кистью в руках". Хотя различные жанры сближаются в его творчестве, эти черты особенно ясно проступают в натюрморте и пейзаже, в устойчивых предметах и явлениях, которые предстают в картинах Сезанна как "великие временные длительности". В то же время природа пронизана у него концентрированной энергией. В "сфероидном пространстве" его картин, которое то сжимается, то отступает в глубину, раскрываются скрытые от глаз, но неожиданно зримые космические силы.

Всё кажется материально ощутимым и объёмным. Но, завоевав эти качества, живопись Сезанна утратила, однако, конкретность в изображении реальных предметов. Часто в его произведениях нельзя понять, какие именно фрукты изображены, какие взяты ткани, из чего сделан тот или иной предмет. Эти элементы абстрагирования, заложенные в методе Сезанна, привели впоследствии искусство его последователей к полной условности форм и отвлечённости.

2.6 Альфред Сислей

Среди импрессионистов также должно быть названо имя Альфреда Сислея (1839-1899 гг.). Англичанин по происхождению, он родился в Париже и жил там до восемнадцати лет.

Первоначально в его живописной манере не было новаторских устремлений, характерных для работ Моне и Ренуара. Отец Сислея разорился после франко-прусской войны, и художник был вынужден зарабатывать на жизнь только своей живописью, которая с течением времени претерпела значительные изменения.

Сислею удавалось убедительно и точно передавать состояния природы и эффекты, порождённые бурей, снегопадом, туманом или наводнением, и при этом донести поэтическое настроение мгновения. С 1885 года Сислей находился под сильным влиянием Моне и использовал хроматические, мерцающие краски, которые столь часто вели к дематериализации предметов в его композициях.

Материальное положение Сислея было очень тяжёлым, он едва мог содержать свою семью и наверное бы погиб, если бы не помощь Дюран-Рюэля, поскольку после смерти отца в 1870 году он лишился твёрдой материальной поддержки. Он вышел из группы импрессионистов и уединённо жил в Лувесьенне. В январе 1899 года у него был Моне. Больной и измученный Сислей просил его позаботиться о жене и детях. После смерти художника в его мастерской осталось множество картин. Как это нередко бывает, картины художника начинают ценить лишь после его смерти.

Многие картины Сислея чаруют своей ясностью и меланхолической грустью. Он не стремился к нарочитым эффектам и работал ограниченной палитрой красок. Безусловно он не обладал масштабом Моне или Дега, но среди импрессионистов он, как и Писсаро, создал самые умиротворённые и прекрасные пейзажи. . (10, стр. 66)

2.7 Клод Моне

Одним из мастеров импрессионизма был великий художник Клод Моне (1840-1926 гг.). С его именем нередко связывают такие достижения этого живописного метода, как передачу неуловимых переходных состояний освещения, вибрацию света и воздуха, их взаимосвязь в процессе непрестанных изменений и превращений. Он работал главным образом в области пейзажа.

Клод Моне и близкие к нему художники – Огюст Ренуар, Камиль Писарро и Альфред Сислей - обратили внимание на то, что один и тот же природный пейзаж представляется совсем иным в солнечный или облачный день, при утреннем или вечернем свете. Заметив также, что тени от предметов вовсе не чёрные, а имеют определённую окраску, они изгнали чёрный цвет со своей палитры. Клод Моне в общей сложности написал около 200 картин, среди которых – «Завтрак на траве», «Сирень на солнце», «Бульвар Капуцинов», и др.

Клод Моне писал один и тот же вид (пейзаж) в разное время суток. Таковы его серии пейзажей «Стога сена» и «Руанский собор». Беглыми как будто небрежными мазками Моне писал колышущееся от ветерка поле и полную движения улицу Парижа. Он превосходно умел передать на полотне и знойное марево летнего дня, и влажный снег мягкой французской зимы.

Ранние работы Моне вполне традиционны, их живопись свидетельствует о связи с искусством Курбе и барбизонцев. В них ещё присутствуют человеческие фигуры, которые в дальнейшем всё более превращаются в стаффаж и постепенно исчезают из его картин. В 1870-х годах окончательно складывается импрессионистическая манера художника, отныне всецело посвятившего себя пейзажу. С этого времени он работает почти исключительно на пленэре. Именно в его творчестве окончательно утверждается тип большой картины-этюда.

Одним из первых Клод Моне начинает создавать серии картин, в которых один и тот же мотив повторяется в разное время года и суток, при разном освещении и состоянии погоды (возможно, в этом следует видеть воздействие японской гравюры на дереве, где этот принцип играл ведущую роль). Так появляются его знаменитые серии, посвященные вокзалу Сен-Лазар, полям цветущих маков, Руанскому собору, лондонским мостам и др. Не все они равноценны, но лучшие полотна этих серий поражают свежестью красок, интенсивностью цвета и артистизмом передачи эффектов освещения. (13, стр. 99)

В поздний период творчества в живописи Моне усиливаются тенденции декоративизма и плоскостности. Яркость и чистота красок превращаются в свою противоположность, появляется какая-то белёсость. Говоря о злоупотреблении поздних импрессионистов "светлым тоном, превращающим некоторые произведения в обесцвеченное полотно", Эмиль Золя писал: "И вот сегодня нет ничего, кроме пленэра... В Салоне остались только пятна: портрет только пятно, фигуры только пятна, одни только пятна". ( 9 стр. 49)

Другие художники-импрессионисты тоже были в своём большинстве пейзажистами. Их творчество часто незаслуженно оставалось в тени рядом с действительно колоритной и впечатляющей фигурой Клода Моне, хотя они не уступали ему в зоркости видения природы и в живописном мастерстве.

С 1892 по 1894 гг. Клод Моне много раз воплощал мотив "Руанский собор" в разное время суток и года. В культурологи считается, что этой серией картин и завершился весь период импрессионизма.

2.8 Берта Моризо

Берта Моризо была красивой, образованной и интеллигентной молодой женщиной, которая вошла в круг импрессионистов благодаря дружбе с Мане. Она была необычайно талантлива. Внучка Фрагонара, Берта Моризо без труда оказалась в числе тех, кому был открыт путь в Салон.

Впервые она выставила там свои работы в 1864 году, когда ей было двадцать три года. Сначала она училась у Коро, затем, познакомившись с Мане, примкнула к импрессионистам. Вопреки возражениям Мане, она приняла участие в организации их первой выставки и показала девять своих работ. Шквальный огонь критики не миновал и Берту Моризо, но она восприняла его стоически.

Мане впервые встретил Берту Моризо в Лувре, где он копировал одну из работ Рубенса. Фантен – Латур представил их друг другу. Мане просил её позировать для картины «Балкон», которую он позже выставил в Салоне. И хотя оба они испытывали сильное влечение друг к другу, Мане сумел сохранить дистанцию, и нет никаких свидетельств, что она была его возлюбленной. Их дружба продолжалась шесть лет, затем Берта вышла замуж за младшего брата Мане – Эжена. Супружеская пара поселилась на улице Вильжюст. Их дом стал местом встреч импрессионистов и стартовой площадкой для многих молодых писателей и поэтов того времени.

3. КУЛЬТУРНАЯ ЦЕННОСТЬ ИМПРЕССИОНИЗМА

Картины и полотна великих художников эпохи импрессионизма в настоящее время оцениваются очень высоко и цены на них, на мировых аукционах доходят до нескольких сотен тысяч долларов (евро), что явно говорит о мировом признании творений художников – импрессионистов.

Сейчас, когда горячие споры о значении и роли импрессионизма ушли в прошлое, вряд ли кто решится оспаривать, что движение импрессионистов было дальнейшим шагом в развитии европейской реалистической живописи. "Импрессионизм - это в первую очередь достигшее невиданной утонченности искусство наблюдения реальной действительности" .(5, с. 64)

Эпоха импрессионизма стала дальнейшим шагом в истории развития мировой культуры XIX – XX столетия, она одарила нас такими великими мастерами как Клод Моне («Завтрак на траве», «Сирень на солнце», «Бульвар Капуцинов», «Стога сена», «Руанский собор»), Эдгар Дега («Четырнадцатилетняя танцовщица», «Ночное кафе», «Абсент»), Эдуард Мане («Завтрак на траве», «Олимпия», «Бар в Фоли-Бержер»), Огюст Ренуар («Женщина, поправляющая шляпу», «Девушка в шляпе с красными маками», «Мадам Шарпантье со своими детьми», «Бал в саду Мулен де ла Галет», «Купальщицы», «Чета Сислей», «Завтрак гребцов», «Ложа», «Первый выезд»), Альфред Сислей («Канал в море»), Камиль Писсаро («Вспаханная земля», «Оперный проезд»), Поль Сезанн («Натюрморт с персиками и грушами»), Анри Тулуз-Лотрек и многие другие.

Следует отметить, что импрессионизм стал этапом, когда произошел коренной перелом, который положил рубеж между искусством Нового и Новейшего времени. Он завершает развитие всего после ренессансного искусства, ведущим принципом которого было отражение окружающего мира в зрительно достоверных формах самой действительности, и является началом крупнейшего после Ренессанса переворота в истории изобразительного искусства, заложившего основы качественно нового его этапа - искусства ХХ века.

Импрессионисты неизмеримо расширили возможности изобразительного искусства, открыв мир солнца, света и воздуха, но также красоту туманов, беспокойную атмосферу жизни большого города, россыпь его ночных огней и ритм непрестанного движения.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе были рассмотрены традиции и новации импрессионизма, как одного из направлений французского искусства XIX века, также были изучены основные моменты истории создания этого движения, характерный стиль письма, рассмотрены наиболее известные представители художников – импрессионистов XIX века и их великие работы.

В целом можно сказать, что во французском искусстве конца XIX века произошли очень серьезные изменения. Для многих деятелей искусства реалистическое направление перестает быть эталоном, и отрицается само реалистическое видение мира. Художники устали от требований объективности и типизации. Рождается новая, субъективная, многогранная, художественная реальность. Импрессионисты дожили до того, что увидели, как их концепции, выхолощенные, приглаженные, сведённые до мелких штампов, были частично восприняты официальным искусством.

Они по-новому подошли к изображению мира. Главным для них стали трепетный свет, воздух, в который как бы погружены фигуры людей и предметы. В их картинах чувствовался ветер, влажная после дождя, нагретая солнцем земля. Они стремились разглядеть и показать удивительное богатство цвета в природе. В 1886 году состоялась последняя выставка импрессионистов. Однако, как живописный метод, импрессионизм не прекратил своё существование : аналогичные поиски велись мастерами других стран - Англии ( Дж. Уистлер), Германии (М.Либерман и Л. Коринт), России (И.Грабарь и К. Коровин). Совершив художественную революцию в сознании современников, раскрыв им новые горизонты, импрессионизм дал толчок к развитию искусства и появлению новых концепций, течений и форм. В его недрах зародились неоимпрессионизм, постимпрессионизм, фовизм, приведшие в свою очередь к возникновению новых художественных эстетик и направлений.(18, стр.54)

БИБЛИОГРАФИЯ

1.Андреев Л.А. Импрессионизм: Учебное пособие Для студентов вузов / М., 1998.- 284 С.

1. Белик А.А. Культурология. Антропологические теории культур: учебное пособие. / А.А. Белик.- М., РГГУ, 1999.-241 с.

3.Гуревич П.С. Культорология: Учебное пособие / П.С. Гуревич. – М., Знание, 2004. –356 с.

4.Дмитриева Н.А. Краткая история искусств: учебное пособие для студентов вузов / Н.А.Дмитриева. –2001. – 656 с.

5.Джон Ревалд. История импрессионизма / Д.Ревалд. – М., «Республика», 1994. – 5-11 с.

6.Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство: учебное пособие / Т.В.Ильина. – М., 1999. – 547 с.

7.Импрессионизм, мастера, предшественники, последователи. Энциклопедия / М., «Экзмо», 2003. – 5 с.

8.Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / Ленинградское отделение, «Искусство», 1969. – 5-16 с.

9.Культурология: учебное пособие / Столяров Д.Ю., Кортунов В.В., отв. Ред. Столяров Д.Ю. –М., «Норма –Инфра –М, 2003. – 327 с.

10.Малюга Ю.Я. Культорология: учебное пособие / Ю.Я.Малюга, М., ИНФРА-М, 1998. –211 с.

11. Маркарян Э.С. Теория культуры и современная наука: Учебное пособие / Э.С. Маркарян. – М., 2003. – 174 с.

12.Мировое искусство. Направления и течения от импрессионизма до наших дней / СПб, СЗКЭО «Кристалл»; М., «Оникс», 2006. – 52-54 с.

13.Попова Е.В. Введение в культурологию: учебное пособие для вузов / ред. Е.В.Попова. – М., «Знание», 2004. – 356 с.

14.Соколов Э.В. Культурология: учебник / Э.В.Соколов. – М., 2005. – 200 с.

15. Хрестоматия по культурологии: учебное пособие / составители Лалетин Д.А., Пархоменко И.Т., Радугин А.А., отв. ред. Радугин А.А. – М., «Центр», 2004. – 524 с.

16. Швейцер Альберт. Культура и этика: учебное пособие / перевод с нем. Н.А.Захарченко, Г.В.Колшанского, общ.ред.проф. В.А. Карпушина. – М., «Прогресс», 1973. – 457 с.

17. Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма / М ,"Олма-Пресс" 2000. – 252-256 с.

18. Яворская Н.В. Западноевропейское искусство XIX века: учебное пособие / Н.В. Яворская. - Москва , 1989. – 343 с.

Приложение

Годы жизни художников – импрессионистов

|  |  |
| --- | --- |
| Художник | годы жизни |
| Базиль Фредерик | 1841-1870 |
| Гийомен Жан Батист Арман | 1841-1927 |
| Дега Эдгар | 1834-1917 |
| Ионкинд Иохан Бартольд | 1819-1891 |
| Кайботт Гюстав | 1848-1894 |
| Кассат Мэри | 1844-1926 |
| Мане Эдуард | 1832-1883 |
| Моне Клод | 1840-1926 |
| Моризо Берта | 1841-1895 |
| Писсарро Камиль | 1831-1903 |
| Ренуар Огюст | 1841-1919 |
| Сарджент Джон Сингер | 1856-1925 |
| Сезанн Поль | 1839-1906 |
| Сислей Альфред | 1839-1899 |
| Утрилло Морис | 1883-1955 |
| Фантен-Латур Анри | 1836-1904 |