Министерство образования

Российской Федерации.

Совершенствование реалистического метода в зарубежном изобразительном искусстве. Импрессионизм в творчестве К. Моне (1840-1926) и Э. Дега (1834-1917)

(творческая работа)

исполнитель

Якушева Наталья

Ученица 11-А класса

СОШ №22

руководитель

Учитель высшей категории МХК и

Музыки Яцеева

Елена Геннадьевна.

Г.В.-Пышма  
2000г.

## ПЛАН:

1. **Вступление:**

**1.1 Искусство – мир отображенный человеком. стр.3**

**1.2. Импрессионизм. Предыстория. стр.5**

**2. Основная часть.**

**2.1 Импрессионизм в изобразительном искусстве. стр.7  
История возникновения.**

**2.2 Внутренний мир импрессионистов. стр.12**

**2.3 Творчество импрессионистов Э. Дега и   
К. Моне**

**2.3.1 Эдгар Дега (1834-1917) стр.14**

**2.3.2 Клод Моне (1840-1826) стр.18**

**2.5. Импрессионизм в музыке. стр.22  
К. А. Дебюсси (1862-1918)**

**3. Заключение. Значение импрессионизма. стр.25**

1. **Приложение. стр.27**
2. **Библиография. стр.34**

**1.Вступление.**

**1.1 Искусство – мир отображенный человеком.**

Искусство заключается в том, чтобы найти необыкновенное в обыкновенном и обыкновенное в необыкновенном.

Д. Дидро

Искусство… Оно сопровождало человечество на протяжении всей его истории, изменяясь от эпохи к эпохе, принимая разные формы в разных регионах мира. Разные эпохи порождали своих гениев. Прошедшие тысячелетия человеческой цивилизации донесли до нас непреходящие ценности в виде произведений изобразительного искусства от наскальных рисунков никому неизвестных первобытных художников до полотен величайших ваятелей периода Ренессанса, представителей более поздних стилей и направлений: барокко, рококо, ампира, классицизма, романтизма, импрессионизма. Их творчество остается волнующим и притягательным по сей день, даже для нас, людей живущих десятилетия, столетия, тысячелетия спустя. Тайна «вечных» произведений в их глубине и общечеловеческой значимости. Утверждая общечеловеческие ценности, искусство говорит с нами на понятном каждому из нас языке, независимо от того, кто автор «вечного» - первобытный ли человек или античный грек, средневековый мастер или живописец эпохи Возрождения, француз или немец, русский или китаец. Искусство, тем более изобразительное, являясь по сути своей интернациональным, впечатляет каждого, соприкоснувшегося с ним. Окидывая взором весь этот гигантский пласт мирового наследия человечества, оценивая все его величие и многообразие, крайне затруднительно сделать выбор и остановиться для рассмотрения на каком-либо стиле или направлении в изобразительном искусстве. Ведь каждый из них по своему неповторим и великолепен, ибо позволяет нам глазами художника проникнуть во времена давно минувшие, соприкоснуться с людьми и событиями давно ушедшими в небытие, почувствовать созвучие прошедших и нынешних времен.

Отображая мир, художник одновременно воплощает в произведении искусства свои мысли, стремления, и идеалы. Он воспроизводит явления жизни и одновременно дает им свою оценку, объясняет их сущность и смысл, выражает свое понимание мира, то есть, говоря словами Дидро, «ищет в необыкновенное в обыкновенном и обыкновенное в необыкновенном». И вот именно тогда, когда ему это удается, рождаются великие шедевры, которые восхищают и будут восхищать вечно нас и наших потомков, пополняя собой наследие человечества.

Стили и направления в искусстве, сменяя друг друга , формируют новые национальные художественные школы, в ходе развития которых изменяется мировоззрение общества. Ярчайшим примером тому является переход от эпохи мрачного средневековья, через романский стиль и готику, к жизнеутверждающему периоду Ренессанса или, по-русски – эпохе Возрождения. Эпоха Возрождения, охватив длительный период – XIV-XVI века, позволила медленно, но верно очеловечить отношения в обществе того времени. В этом заслуга таких гигантов как Леонардо да Винчи, Рафаэля, Боттичелли, Микеланджело Буонарроти. Но ведь история искусства знает не менее удивительные примеры. На мой взгляд - это импрессионизм – направление в искусстве последней трети XIX – начала XX века.

**1.2. Импрессионизм. Предыстория.**

Мы идем к ясности путем упрощения идей и пластики. Наш идеал – целое. Детали уменьшают чистоту линий, они наносят ущерб эмоциональной интенсивности, мы их отбрасываем…

Импрессионисты

Импрессионизм… Но почему именно он? Да, наверное, потому, что это один из кратчайших по времени и наиболее драматичный по накалу страстей период в ходе развития изобразительного искусства во Франции. Собственно история импрессионизма охватывает всего 12 лет: с первой выставки на Бульваре Капуцинок в 1874 г. по последнюю, восьмую, в 1886г.

Но предыстория этого направления в искусстве значительно длиннее. Ее истоки лежат в борьбе романтиков с академистами. В 1863 г. художники, не принятые официальным жюри на очередную выставку, устроили свой «Салон отверженных», на котором был представлен ставший знаменитым «Завтрак на траве» Эдуарда Мане. Менее всего желавший стать ниспровергателем основ официального искусства, следовавший классическим традициям, Мане вместе с тем был встречен глубоко враждебно официальными академическими кругами. Громкими скандалами сопровождается появление «Завтрака на траве», картины, в которой Мане изображает в непривычной живописной манере одетых молодых людей и обнаженных женщин. Обращаясь к композиции «Сельского концерта» Джорджоне, он интересуется прежде всего проблемой солнечного света, световоздушной среды, в которой представлены как фигуры, так и предметы в ландшафте. Еще большее негодование вызвала «Олимпия» (Салон 1865 г.) – изображение обнаженной женщины, возлежащей на желтоватой шали и голубоватых простынях, которой служанка приносит цветы, - современное видение джорджоновской и тициановской «Венеры», переданное со всей напряженностью и остротой, характерными для искусства XIX века. Но это не идеальный образ женской красоты, современный портрет, холодно, если не беспощадно передающий сходство «без поэтических затей».

Оказавшись в самом центре французской живописи второй половины XIX века Эдуард Мане стал ее стержнем, ее движущей силой. «До Мане», «после Мане» - эти выражения полны глубочайшего смысла. Его именем заканчивается один период и начинается другой. Мане был действительно «отцом импрессионизма», тем, от кого исходил импульс, повлекший за собой 1874 год.

**2.Основная часть.**

**2.1 Импрессионизм в изобразительном искусстве. История возникновения.**

Воспринимать искусство… столь же трудно, как и творить его.

А.Н. Толстой

Для выдающихся художников всех времен и народов всегда был свойственен реализм. Конечно, Гомер и Шекспир, Сервантес и Гете, Микеланджело, Рембрандт или Рубенс были величайшими реалистами. Но, как могучее художественное движение, реализм складывается к середине XIX века. Говоря о реализме этого периода, имеют ввиду определенную художественную систему, нашедшую теоретическое обоснование как эстетически осознанный метод. Во Франции реализм связывают прежде всего с именем Курбе, который, правда, отказывался от наименования реалиста. Обращение к современности во всех ее проявлениях с опорой, как провозглашал Эмиль Золя, на точную науку стало основным требованием этого художественного течения. Реалисты заговорили четким, ясным языком, который пришел на смену «музыкальному», но зыбкому и смутному языку романтиков. Революция 1848 года развеяла все иллюзии французской интеллигенции и в этом смысле явилась очень важным этапом в развитии Франции, всей Европы, оказав при этом прямое воздействие на искусство.

Основная линия художественного прогресса, дальнейшая эволюция реализма осуществлялась во Франции 70-90-х гг. в творчестве группы ярких и талантливых художников, чье неприятие господствующих социальных условий носило смутный и неопределенный характер, чье стремление утвердить прекрасное в жизни, создать жизнерадостно яркое, острое, чуткое к биению пульса современной жизни искусство не направлялось программно ясной перспективой революционного развития общества.

В целом в развитии французского искусства 70-80-х гг. боролись и отчасти переплетались два основных художественных направления. Формально господствующее положение занимало еще со времен Наполеона III «салонное» искусство. Это искусство, пользующееся полной поддержкой господствующих кругов буржуазии, официозной прессы и науки, заполняло благодаря поддержке жюри залы так называемых Салонов, то есть официальных ежегодно проводимых в Париже больших художественных выставок. Салон представлял собой своеобразную художественную «биржу»; любители искусства, стремясь помещать свои капиталы в «надежные» в финансовом отношении «художественные ценности», обычно приобретал их в Салоне, в этом «солидном» и респектабельном предприятии. Естественно, что совокупное давление прошлых буржуазных вкусов и соответствующих «художественных» пристрастий консервативного по составу жюри определяли низкий художественный стиль «салонного» искусства.

В 30-50-х гг. Салон был враждебен искусству Делакруа, Домье и Курбе. В 60-70-х гг. он относился или весьма сдержанно, или открыто враждебно к работам Мане, Моне, Родена и вообще к лучшим художникам того времени.

Искусство, занимавшее господствующее положение в залах Салона, отличалось, как правило, внешней ремесленно-технической виртуозностью, интересом к анекдотическим, занимательно рассказанным сюжетом сентиментально-бытового, бутафорски исторического характера и изобилием мифологических сюжетов, оправдывающих всевозможные изображения обнаженного тела. Это было эклектическое и развлекательно-безыдейное искусство. Соответствующие кадры подготавливались под эгидой Академии Школой изящных искусств, где всем делом заправляли такие мастера позднего академизма, как Кутюр, Кабанель и другие. Салонное искусство отличалось исключительной живучестью, художественного опошляя, духовно объединяя и приспосабливая к уровню мещанских вкусов публики достижения основных творческих исканий своего времени.

Наряду с Салоном, продолжавшим придерживаться ложноклассических тенденций искусства предшествующего периода или адаптирующим в своих целях былые достижения романтизма, в течение 70-80-х гг. складывается и более «новаторский» по сравнению с традиционным Салоном вариант отхода от реализма. Он был связан с постепенным нарастанием символических и мистических тенденций в мировоззрении буржуазии, с тягой к условно-стилизованной, псевдомонументальной форме их выражения. Таким было искусство Гюстава Пюви де Шевана. Однако это направление во Франции не получило широкого развития.

Искусству Салона противостояли различные реалистические направления. Их представителями были лучшие мастера французской художественной культуры тех десятилетий. С ними связанно творчество художников-реалистов, продолжающих в новых условиях тематические традиции реализма 40-50-х гг. –Бастьен-Лепажа, Лермитта и других. Решающее же значение для судеб художественного развития Франции и Западной Европы в целом имели новаторские реалистические искания Эдуарда Мане и Огюста Родена, остро выразительное искусство Эдгара Дега и, наконец, творчество группы художников, наиболее последовательно воплотивших принципы искусства импрессионизма: Клода Моне, Писсаро, Сислея и Ренуара. Именно их творчество положило начало бурному развитию периода импрессионизма.

В 1874 году критик Луи Леруа – ему тогда было шестьдесят два года – обладал высокой репутацией в мире французского искусства. Посредственный жанровый живописец и искусный, хотя и без вдохновения, гравер, он был преуспевающим драматургом. Как критик искусства, он пользовался влиянием, особенно потому что легкость его слога привлекла читателей, которым не нравилась тяжеловатая проза многих его коллег.

Парижане всегда любили искусство; понимая это, редакторы газет, и в особенности журналов, не могли не помещать на своих страницах репродукции произведений искусства. Салон, грандиозная ежегодная выставка современного искусства, в первые три месяца после открытия привлек более полмиллиона посетителей; о нем писали более тридцати газет и журналов. Особенно выделялся журнал ''Le Charivari'', основанный в 1832 году Шарлем Филипоном. Это был юмористический журнал; в нем сотрудничало около двухсот художников. Постоянным сотрудником ''Шаривари'' был и Леруа – как иллюстратор и как критик. В апреле 1874 года он принес в редакцию свой новый материал – о выставке, открывшейся 15 –ого числа в заброшенном фотоателье на бульваре Капуцинок.

Выставку устроила группа художников: одному или двоим из них было за шестьдесят, остальным за тридцать. Они называли свою группу странно: '' Анонимное кооперативное общество художников, живописцев, скульпторов, графиков и прочих''; группа включала Эдгара Дега, Поля Сезана, Феликса Бракмона, Армана Гиймена, Клода Моне,Берту Морризо, Камиля Писсарро, Пьера Огюста Ренуара и Альфреда Сислея. Подчеркнуто нейтральное название они выбрали после долгих споров, потому что не хотели заявлять о себе как о ''группе'', с определенным художественным стилем и политикой.

Луи Леруа поставил перед собой две задачи. Во-первых – изобрести литературный прием, который позволил бы ему написать занимательный отчет о выставке, показавшейся ему по меньшей мере странной. Во вторых – придумать броский заголовок: кто же станет читать статью под заголовком ''Выставка анонимного товарищества артистов, живописцев, художников, скульпторов, графиков и прочих''? Первую задачу он решил удачно: он изобразил в статье себя самого в компании почтенного художника – академика, ''удостоенного медалями и почестями при многих правительствах''; они ходят по выставке, и он записывает комментарии академика. Идея пришлась ему по душе: получалось что-то водевильное.

Собирая в этом ключе на выставке материал для статьи, он остановился перед картиной Клода Моне ''Впечатление. Восход солнца''(‘’Impression, soleil levant’’). Лицо его побагровело. Казалось, сейчас произойдет что–то ужасное. Работа Моне оказалась последней каплей.

«Что изображено на этом холсте? Посмотри-ка в каталог. ''Впечатление. Восход солнца''. Я так и знал! Я только что сказал себе: раз я нахожусь под впечатлением, тут непременно должно быть ''Впечатление''. Как вам это нравится? Впечатление тут есть, но не пойму, что оно означает! Но какая свобода! Какое воздушное мастерство! В наброске рисунка для комнатных обоев и то больше законченности, чем в этом морском пейзаже!'' - восклицал критик в порыве величайшей иронии и сарказма.

Справившись с первой задачей, Леруа понял, что тем самым он решил и вторую. Свой обзор он назвал ''Выставка импрессионистов'' в которой приняли участие 24 художника и было выставлено 160 картин. И художников, выставивших свои картины на бульваре Капуцинок, стали называть ''импрессионистами''. Через год это имя докатилось даже до Америки, его ввел в оборот писатель Генри Джеймс как слово из лексики мира искусств. А ведь задумано оно было в качестве уничижительного. Некоторые живописцы (например, Делакруа и Коро) говорили: это – импрессионист, когда имели в виду что –то мимолетное, воздушное, неуловимое, что–то полузаконченное, лишенное технических подробностей, предполагающее безотчетность, непродуманность. Но про художников с бульвара Капуцинок этого сказать было нельзя: у них были четкие, большие задачи, их техника была продуманной и тщательной – желающие произвести только ''впечатление'' так не писали. То, что Моне назвал свою картину ''Впечатление'', - чистая случайность; дело в том, что на один и тот же сюжет – гавань в Гавре – он написал уже несколько картин, а на новой выставке ему хотелось представить что–нибудь новое. Почти все художники новой выставки на Бульваре Капуцинок были против того, чтобы именовать себя ''импрессионистами''; ни в одном из каталогов последующих семи выставок слово ''импрессионисты'' не упоминалось вообще: на титульном листе значилось просто ''Выставка картин» и далее шли имена участников. Но в конце концов им пришлось смириться и именовать себя так, как их окрестили.

Хоть и с враждебными намерениями, но Леруа оказал группе важную услугу, представив художников в несуществующем единстве. Дега всегда относился к идее единства с отвращением; Мане, который сам себя считал лидером, и был им признан, как ни странно, отказывался связать свое имя с группой.

Но еще важнее, что Леруа дал имя новому направлению в искусстве, которому суждено было стать самым значительным и влиятельным в истории живописи со времен Ренессанса.

Таким образом, можно сделать вывод, что импрессионизм, как направление в искусстве, состоялся. Подтверждением тому могут быть слова живописца и художественного критика Диего Мартелли (1836 – 1896) давшего непревзойденный анализ импрессионизма: «Импрессионизм это не только переворот в самом мышлении, это переворот и в понимании физиологии человеческого глаза. Это новая теория, исходящая из специфического восприятия световых раздражений и, соответственно, из выражения такого восприятия. Импрессионисты не создавали сначала теорию, чтобы затем приспособить к ней свою живопись; напротив, как это как это и бывает с великими открытиями, живописные произведения рождались из неосознанного, из процессов в глазу художника, которые в последствии пробудили в нем философа. До последнего времени самой надежной, понятной, истинной основой живописи считался рисунок. Цвету отводилась роль магической непредсказуемости в области воображения. Думать так сегодня у нас нет оснований: анализ показал нам, что впечатление, которое предметы реально оставляют в человеческом глазу, это впечатление от цвета, и что мы не видим контуров форм, а только их цвет».

**2.2 Внутренний мир импрессионистов.**

Служа искусству – для блага ближнего живи.

Н. А. Некрасов

Молодые художники пренебрегшие официальным Салоном весной 1874 года бросили вызов его устроителям. Потребовались годы жесточайшей борьбы прежде чем члены маленькой группы смогли убедить публику не только в своей искренности, но и в своем таланте. Эта группа включала Моне, Ренуара, Писсаро, Сислея, Дега, Сезанна и Берту Миризо. Члены ее обладали не только различными характерами и различной степенью одаренности, но в известной мере придерживались также различных концепций и убеждений. Однако все они принадлежали к одному поколению, прошли через одни и те же испытания и боролись против общей оппозиции. Что помогло им в кратчайшие сроки одержать победу над официозом в искусстве того времени? Приходит на ум такой вывод, что импрессионисты впервые в истории развития искусства создали сообщество художников основанное не по цеховым принципам средневековых мастеров, не на таланте замкнувшихся в себе одиночек, а на братстве равных. понимающих друг друга соратников.

Во времена газового света, когда с наступлением сумерек художники оставляли свои кисти, они часто проводили время в одном из многочисленных кафе, где имели обыкновение встречаться живописцы, писатели и их друзья. По четвергам здесь происходили регулярные собрания и каждый вечер можно было застать группу художников, занятую оживленным обменом мнений. «Не могло быть ничего более интересного, - вспоминал Моне, - чем эти беседы и непрерывное столкновение мнений. Они обостряли наш ум, стимулировали наши бескорыстные и искренние стремления, давали нам запас энтузиазма, поддерживающий нас в течение многих недель, пока окончательно не формировалась идея. Мы уходили после этих бесед в приподнятом состоянии духа, с окрепшей волей, с мыслями более четкими и ясными».

Идейным вождем этой группы был Э. Мане. Добрый, скромный, прекрасно воспитанный, однако сознательно ироничный в спорах, он держал собеседников в постоянном напряжении, стимулируя в них стремление держать себя на высоте в любой ситуации, вырабатывая в них бойцовские качества. Его постоянным оппонентом в ходе встреч являлся Дега, что зачастую приводило к яростным стычкам между ними. Однако, несмотря на это, Дега был ближе всех к Мане и по своим вкусам и по остроумию, которым он был щедро одарен. Из всех остальных посетителей кафе только Базиль обладал вкусом к словесным перепалкам и достаточным образованием для того, чтобы вступать в равный спор с такими противниками, как Дега и Мане.

Если Мане, Дега и Базиль были представителями образованных и богатых буржуазных кругов, то большинство их товарищей было более низкого социального происхождения. Сезанн любил щеголять грубоватыми манерами в противовес более вежливому поведению других. Ему как будто было недостаточным выражать свое презрение к официальному искусству только своими произведениями, он хотел бросить вызов всем своим существом, хотел подчеркнуть свое возмущение.

Друг Сезанна Золя стал глашатаем группы в прессе и ее ревностным защитником. Однако его близость к группе обусловливалась скорее поисками новых форм выражения, чем подлинным пониманием затронутых художественных проблем. Однако сердцем он был с теми, кто, несмотря на насмешки толпы, стремился к новому видению.

К. Моне нуждался в общении для того, чтобы преодолеть чувство полной изолированности, которое иногда подавляло его во время затворничества в деревне. Ему было, несомненно, приятно найти здесь родственные души, сердечных друзей и обрести уверенность в том, что насмешки и отвержение картин бессильны против желания продолжать.

Ренуар, являясь самоучкой, не мог соревноваться на равных в споре с Мане и Дега., но природный ум помогал ему схватывать сущность всех обсуждаемых проблем. Обладая большим чувством юмора, он выказывал решительное отсутствие интереса к серьезным теориям и глубоким размышлениям. Они явно раздражали его. Жизнь была превосходна, живопись была ее неотъемлемой частью, а для того чтобы создать произведения искусства, хорошее настроение казалось Ренуару более важным, чем глубокомысленные замечания о прошлом, настоящем и будущем.

Обозначенная несколькими мазками внутренняя жизнь, характер общения художников, ставших в последствии великими, показали, насколько важен дух творчества, новаторства и, в лучшем смысле этого слова, одержимости в сообществе равных. Здесь и только здесь стало возможным возникновение нового направления в искусстве, так как собравшись вместе друзья уже представляли определенное направление и, в конце концов, они не могли не достичь успеха.

**2.3 Творчество импрессионистов Э. Дега и К. Моне.**

**2.3.1 Эдгар Дега (1834-1917)**

Дега, художник редкого ума, озабоченный идеями, что кажется странным для большинства его собратьев.

Дюранти

Дега, выходец из старинной банкирской семьи, учился некоторое время у последователей Энгра-Ламота. Однако молодой художник бросает Школу изящных искусств и едет в 1856 г. на два года в Италию, где тщательно изучает не только наследие 16 в., но и творчество мастеров раннего Возрождения. Поклонник точного и выразительного рисунка, глубокий почитатель Энгра, молодой Дега считает своим идеалом ''дух и человеческий жар Мантеньи в соединении с живостью и красочностью Веронезе''. Ранние работы Дега отличаются своим иногда резким и всегда точным рисунком. Если его портретные зарисовки брата (1856-1857гг.) и, в особенности, отличающаяся выразительностью голова баронессы Беллели (1859, все в Кабинете эстампов Лувра) раскрывают незаурядную зоркость художника и благородно - сдержанное мастерство исполнения.

По возвращении в Париж Дега обращается к исторической теме, однако, придавая ей необычную для салонной живописи тех лет трактовку. Так, в картине ''Спартанские девушки вызывают на состязание юношей'' (1860 г., Лондон, Институт Курто) Дега, отбрасывая условную идеализацию античности, стремится увидеть ее такой, какой она могла быть в своей реальной жизненности. Отсюда угловатые движения подростков, изображенных в самом, что ни на есть прозаически повседневном пейзаже.

60-е гг. были временем постепенного формирования художественного языка, художественного видения мира молодого художника. К этому времени наряду с менее значительными историческими композициями, вроде ''Семирамиды'' (1861 г., Лувр), относится несколько портретов, в которых и оттачивалась зоркая наблюдательность и гибкое реалистическое мастерство Дега (''Голова молодой женщины'', ок. 1867; Лувр).

Дега – внимательный наблюдатель, быстро и точно схватывая все характерно выразительное в беспокойной калейдоскопической смене жизненных ситуаций, передавая ритм жизни большого города, создает своеобразный вариант бытового жанра, посвященный городу.

Некоторым его работам свойственна почти фотографическая бесстрастность персонажей. Таков, например, при всем сдержанном утонченном благородстве холодной голубоватой гаммы ''Урок танцев'' (ок.1874 г., Лувр). С прозаической точностью фиксируется профессиональные движения балерин, проходящих обучение у старичка – танцмейстера. В таких же работах, как жанровый портрет виконта Лепика с дочерьми на площади Согласия (1873), трезвая прозаичность фиксации жизни преодолевается благодаря выразительной динамике композиции, необычной, почти гротескной резкости передачи характера Лепика, то есть путем художественно острого и резкого выявления характерно выразительного начала в жизни.

Для картин Дега начиная с 70-х гг. также очень типично умение найти неожиданно свежую точку зрения на изображаемое событие, решительно ломающую традиционные каноны академически построенных композиций. Так, в ''Музыкантах оркестра'' (1872 г., Франкфурт – на – Майне, Штеделевский институт), Дега контрастно сопоставляет крупные головы музыкантов (они даны надвинутым на зрителя планом) и, сразу переходя к заднему плану, маленькую фигурку кланяющейся со сцены танцовщицы. Интерес к выразительному движению и его точной и подчеркнуто заостренной передаче проявился и в многочисленных эскизных статуэтках танцовщиц, создаваемых художником и дающих ему возможность точнее схватить характер движения, так сказать, его логику.

Интерес к узкопрофессиональной характерности движений, поз, жестов, свобода от какой – либо поэтизации – характерная черта ряда полотен Дега, посвященных скачкам. Достаточно сравнить почти репортерскую точность в анализе профессиональной стороны дела в его ''Проездке скаковых лошадей'' (70-е гг., ГМИИ) с образом стремительного прорыва скачущих всадников в ''Скачках в Эпсо'' Жерико, чтобы ощутить ограниченную сторону аналитически наблюдательного Дега. Не случайно его пастель, в которой он пытается передать поэзию танца, ''Балерина на сцене'' (1876 – 1878., Лувр), не относится к числу его наиболее значительных произведений.

И вместе с тем при всей своей специфической односторонности и, может быть, в связи с этой односторонностью искусство Дега обладает особой силой, художественной убедительностью и содержательностью. В своих наиболее значительных картинах Дега с большим мастерством раскрывает в косвенно ассоциативной форме сложный мир внутреннего состояния человека, атмосферу отчужденности и одиночества, столь характерные для общества, в котором живет Дега.

Так, уже в небольшой картине ''Танцовщица перед фотографом'' (70-е гг., ГМИИ) Дега изобразил одинокую фигурку танцовщицы из кордебалета, застывшей в хмуром тусклом ателье в заученно беспомощной танцевальной позе перед громоздкой тумбой тогдашнего павильонного фотографического аппарата. Почти гротескной остротой характеристики отличается его пастель ''Певица из кафе'' (1878; Кембридж (США), музей Фогг).

Дух горечи и одинокой безнадежности с особой силой сумел выразить Дега в своем ''Абсенте'' (1876;Лувр). В тусклом освещении уголка пустого кафе Дега изобразил две одинокие фигуры мужчины и женщины, полных неопределенного унылого безразличия друг к другу и к окружающей их пустоте. Усталое беспокойство фактуры, как бы пыльная вялость колорита, однотонность которого едва нарушается цветом полувыцветшей розовой кофты женщины, мутное, зеленоватое мерцание бокала с абсентом удивительно гармонируют с печальной безнадежностью лица женщины, с ее поникшей позой, с сумрачной задумчивостью бледного, одутловатого лица бородатого мужчины.

И в других лучших работах Дега также явственно звучит, как это было в ''Абсенте'', тема одиночества и безнадежности, тема чуждости и враждебности человеку жизни большого города. В какой-то мере к этой линии в творчестве Дега могут быть отнесены и его ''Гладильщицы белья'' (ок.1884 г., Лувр), передающие ощущение безрадостной тяжести подневольного труда, и некоторые другие композиции.

Интерес Дега к характеру человека, к своеобразной выразительности его поведения, мастерство динамической композиции, заменяющей традиционно построенную композицию принципом нахождения наиболее выразительной точки зрения как бы в самом движении жизни, отличают его искусство от более созерцательного подхода к миру других художников – импрессионистов - Клода Моне, Сислея, да в известной мере и Ренуара. Такова его более ранняя ''Контора по приему хлопка в Новом Орлеане'' (1873), вызвавшая естественной жизненностью и общей правдивостью своего решения восхищение Гонкура. Остротой восприятия, точной выразительностью в передаче характера движения отличается картина, изображающая акробатку под куполом цирка (''Мисс Ла-Ла в цирке Фернандо'', 1879 г., Лондон, Национальная галерея). Таковы и выполненные пастелью ''Танцовщицы в фойе'' (1879 г., Париж, частное собрание) – блестящий анализ смены разнохарактерных движений в пределах одного мотива. Иногда этот прием сближает Дега с Ватто, с характерным для него вниманием к оттенкам одного и того же мотива движения. Однако достаточно сравнить рисунок Ватто, где изображена серия движений скрипача, держащего под мышкой свой инструмент, с упомянутой композицией Дега, чтобы почувствовать всю противоположность концепции Ватто и Дега. Ватто стремится уловить переходность одного движения в другое, так сказать, ее полутона, что чувствуется в изящных тонких вариациях перехода одного движения в другое у персонажей его галантных празднеств. Чуткость к бесконечно малым, ускользающим оттенкам присуща Ватто. Дега же свойственна резкая контрастная смена мотивов движения. Он стремится к их сопоставлению и столкновению – порывисто резкому, доходящему до угловатости. Он улавливает динамическое развитие сменяющихся мотивов, соответствующих лихорадочной смене явлений современной ему жизни.

С конца 80-х – начала 90-х гг. в творчестве Дега намечается некоторое нарастание декоративных мотивов, связанных с ослаблением реалистической силы и зоркости его художественного восприятия. Если в его посвященных обнаженному телу композициях начала 80-х гг. например, в ''Женщине, выходящей из ванны'' (1883 г., Париж, бывшее собрание Руар), передача жизненной выразительности движения интересует художника гораздо больше, чем изображение женской красоты, то к концу 80-х гг. позиция художника заметно видоизменяется. В пастели ''Купанье'' (1886 г., Лувр) внимание Дега в равной мере занимают и формально изящное вписывание склонившейся фигур купальщицы в круг ванны-таза и передача гибкой грации ее молодого тела. В 90-е гг. моменты формально выразительного, ритмического построения композиции, тяга к связанной с влиянием модерна плоскостно-декоративной трактовке образа лишают работы Дега их былой реалистической убедительности. Искусство стареющего мастера все более и более приобретает декоративный характер.

Оценивая творчество Эдгара Дега, начинаешь чувствовать, насколько остро и динамично художник воспринимал окружающую его жизнь во всем ее многообразии. Именно такое восприятие отразилось в его работах, которые не оставляют человека равнодушным, производят сильное впечатление, вызывают душевный трепет. По-моему, Дега удалось главное – передать в своих произведениях непосредственное впечатление от современного ему города с его подвижной, импульсивной и разнообразной жизнью. При взгляде на картины Дега ощущаешь, что он запечатлел мгновение… Мгновение из жизни людей. Людей простых, далеких от сильных мира сего. В отличие от официального искусства, он поражал зрителя строго выверенной асимметричной композицией, гибким и точным рисунком, неожиданными ракурсами фигур, с характерным поведением и обликом натур. Отход от реалистического романтизма, стремление к самовыражению через чувства отображаемыми на холсте, привели Дега в ряды выдающихся художников современности.

**2.3.2 Клод Моне (1840-1826)**

''Нужно так много работать, чтобы суметь передать то, что я ищу - мгновенность…''

Клод Моне

Наиболее последовательно - программно все сильные и ограниченные стороны импрессионизма, все логические этапы его развития воплотились в творчестве Клода Оскара Моне (1840-1926).

Сын скромного бакалейщика, переехавшего из Парижа в Руан, юный Моне сначала учился у жившего в Руане пейзажиста Эжена Будена (1824-1898). Буден был одним из создателей пленэрного реалистического пейзажа. Скромным по формату пейзажам Будена, которые он начал выставлять с 1859 г., присуще очарование ясных и простых ритмов природы его родной Нормандии и вообще всего побережья Франции и Бельгии. Тонкое чувство поэзии влажного серебристого воздуха, высоких прозрачных облаков, скользящего мерцающего света подготовило появление импрессионизма. Хороши его работы 60-70-х гг., например ''Морской порт'' (1878). Позже его искусство утратило свою непосредственную свежесть, стало более условным и монотонным. Буден сумел привить будущему художнику любовь к натуре, ее внимательному наблюдению и правдивой ее передаче. В дальнейшем Клод Моне переезжает в Париж. Посещение мастерской посредственного живописца академического направления П. Глейдера уже не могло сбить с пути молодого художника. Гораздо больше, чем занятия у Глейдера, дало Моне общение с группой молодых художников, ярких критиков салонного академизма и поклонников искусства Курбе, Милле и барбизонцев, собиравшихся в скромном ''Кабачке мучеников''.

В работах 60-х гг. Клода Моне еще не сосредотачивает своего внимания на чистом пейзаже. Человеческая фигура занимает важное место в его живописи. Таково его написанное в рост портретное изображение ''Камиллы'' (1866 г., Бремен, Кунстхалле), в котором, однако, интерес к изображению живо схваченного движения повернутой почти спиной к зрителю женщины решительно превалирует над передачей психологической характеристики персонажа. Его ''Завтрак на траве'' (1866 г., ГМИИ), изображающий парижан, выехавших за город и расположившихся в тени дерева вокруг постеленной на земле скатерти, отличается традиционностью своей замкнутой и уравновешенной композиции. Однако внимание художника привлекает не столько возможность сопоставить определенные человеческие характеры или создать выразительную сюжетную ситуацию. В гораздо большей мере его интересует проблема включения человеческой фигуры в пейзажную среду и передача той общей атмосферы неопределенной непринужденности и спокойного отдыха, которой проникнута группа. С большим вниманием, чем к человеческим лицам, относится художник к передаче прорывающихся сквозь листву солнечных бликов, играющих на скатерти и платье сидящей в центре композиции молодой женщины. Зорко улавливает он и передает игру цветных рефлексов на скатерти, полу прозрачность легкого женского платья.

Жизнь света, состояние среды – вот что все более привлекает внимание художника в этой картине, в которой первые пленэрные открытия начинают разрушать старую систему живописи с ее темными тенями и плотной материальной манерой исполнения. Подход к миру Клода Моне – подход пейзажный; человек, проблема раскрытия его характера, его действий, его взаимосвязи с окружающим миром с каждым миром с каждым годом все меньше интересует художника. Не случайно в таких его первых собственно импрессионистических пленэрных пейзажах, как, например, ''Сирень на солнце'' (1873 г., ГМИИ), фигуры двух женщин, сидящих в мерцающей тени больших кустов цветущей сирени, трактованы в той же манере и с той же степенью пристальности, что и сами кусты сирени и трава, на которой они сидят.

Человеческие фигуры – лишь деталь пейзажа, лишь часть той пейзажной среды, которую изображает молодой живописец. Зато ощущение мягкого, влажного жара раннего лета, свежесть молодой листвы, нежное марево солнечного дня преданы мастерам с необычайной до того времени живостью и непосредственной убедительностью выражения. К 1873-1874 гг. складывается характерный для первого этапа развития импрессионизма художественный язык Клода Моне. Надо напомнить, что именно в 1874 г. один из выставленных его пейзажей ''Впечатление – восход солнца'' (1872 г., Париж, музей Мармотан) дал название нарождающемуся направлению в искусстве. Однако наиболее ярко творческий путь художника 70-х гг. проявляется не во ''Впечатлении'', а в таких работах, как ''Бульвар Капуцинок в Париже'' (1873г., ГМИИ), ''Снег в Аржантее'' (1875 г., Управление имущества Французской республики), ''Поле маков –Аржантей'' (1873 г., Лувр), ''Вид Темзы и Парламента в Лондоне'' (1871 г., Лондон, собрание Астор)

''Бульвар Капуцинок'' интересен тем, что это одно из тех произведений, в котором с особой ясностью выражены все основные противоречия, достоинства и недостатки творческого метода импрессионистов. Художник остро и точно схватывает мгновение ''потока жизни'' большого города: неопределенное мелькание – пульсацию и как бы ощутимый глухой шум уличного движения, влажную прозрачную мглистость воздуха, скользящие по беспокойно изогнутым голым ветвям платанов лучи нежаркого февральского солнца, пробивающегося сквозь легкую пленку влажных сероватых облаков, чуть затягивающих свежую голубизну неба. Это артистически зоркий взгляд, брошенный в окно художником, наблюдательным и чутким к трепету жизни. Именно такой подход художника к своему творчеству заставляет зрителя чувствовать себя участником события , остановиться и задуматься над философией окружающей его жизни.

Пейзажи Моне очень тонко передают световую жизнь природной среды и достигают мгновенной целостности ее восприятия. Вместе с тем нельзя не видеть, что художника уже не заботит проблема раскрытия картины мира в его внутренней цельности, величии и значительности его существования. Его также мало волнует передача глубокой внутренней связи образов природы не только с ощущениями и впечатлениями артистически чуткого наблюдателя, но и с глубокими переживаниями, раздумьями человека, живущего в родной ему природе.

Конечно, в лучших пейзажах Клода Моне это программное обнажение не только силы, но и ограниченности его творческого метода почти не сказывается. Так, ''Парусная лодка в Аржантее'' (1873-1874 г., Лувр), выполненная в оливковато - сиреневой, чуть серебристой гамме, тонко передает предсумеречный свет мглисто-облачного склона летнего дня и мягкую поэзию этого тихого и чуть задумчивого состояния природы. Прекрасно изображено взволнованное море, пенящееся около скал, в картине ''Скалы в Бель-Иль'' (1886 г., ГМИИ). Но не только красота природы привлекает зрителя в этой картине. Скорее единение природы и человека. Песчанная отмель, просторы моря, ветер, пахнущий водорослями, разбивающий волны о громады скал и утлые суденышки, играющие в опасные игры с этим ветром – безраздельным хозяином морских просторов.

Момент этюдности, сказывающийся в принципиальном отказе от различения самой живописной техники и художественных задач подготовительного наброска и законченной картины, не мог в своем последовательном развитии не привести к определенным результатам. Переход от наиболее ценного для нас этапа 70-80-х гг. к более формальному позднему этапу в творчестве Клода Моне намечается уже в его работах-сериях, посвященных определенному сюжетному мотиву: серии ''Стога сена'', 1886 (одна из работ в Эрмитаже) и ''Руанские соборы'' 1893-1895 (две – в Москве, ГМИИ).

Изображая стога сена или Руанский собор в разное время дня, Клод Моне стремится с особой точностью уловить и передать различие освещения, различное состояние атмосферы, различное ощущение ''дыхания'' окружающей нас природной среды; и это ему удается. Однако сам Руанский собор – это воплощение коллективного строительного гения, сложного мира мыслей, переживаний, идеалов людей средневековой Франции – превращен в сам по себе не имеющий никакого содержательного значения некий предмет, необходимый лишь для того, чтобы, отталкиваясь от него, передать разное состояние жизни света, атмосферного состояния в разное время дня. Не Руанский собор, а свежесть утреннего воздуха, жар полдня, мягкая сиреневатость теней надвигающегося вечера есть истинный герой картин серии, есть истинный предмет изображения.

Постепенно утеря интереса к передаче материальной телесности мира приводит к нарастанию в искусстве Клода Моне все большей зыбкости в ощущении оптической среды и ее состоянии (''Туман в Лондоне'', 1903 г., Эрмитаж) и одновременно к сложению чисто декоративного восприятия природы. К 900-м гг. живопись Клода Моне утрачивает свою былую воздушность и пространственность, становится плоскостной. Таковы ''Белые кувшинки'' (1899 г., ГМИИ) и другие работы 900-х гг., часто имеющие декоративный характер.

Работы же Клода Моне 70-80-х гг. образуют вместе с пейзажами Писсарро и Сислея яркую завершающую главу в истории французского пейзажа XIX в. Его работы написанные на открытом воздухе, передавали ощущение сверкающего солнечного света, объемные формы как бы растворялись в вибрации света и воздуха. Разложение сложных тонов на чистые цвета, накладываемые на холст раздельными мазками и рассчитанные на оптическое смещение их при восприятии картины зрителем, цветные тени и рефлексы создавали беспримерно светлую, трепетную воздушную живопись.

Оценка творчества лишь только двух из многих известнейших художников импрессионистов показывает, насколько велик их вклад в развитие искусства. Работая большей частью в различных жанрах, они внесли в искусство свежесть и непосредственность восприятия жизни, изображение мгновенных, как бы случайных движений и ситуаций, кажущуюся неуравновешенность, фрагментарность композиции, неожиданные точки зрения, ракурсы, срезы фигур, создавали живописными средствами ощущение иллюзии света и воздуха, богатой световоздушной среды. Гонимые в начальном периоде своего творчества, художники свое одержимостью, убежденностью в своей правоте, нестандартностью в видении окружающего мира доказали окружающим свою значимость и на вечные времена прославили свои имена.

* 1. **Импрессионизм в музыке. К. А. Дебюсси (1862-1918)**

Я только пытаюсь выразить с наибольшей искренностью ощущения и чувства, которые испытываю: остальное мало для меня значит…

К.А. Дебюсси

Если обратиться к музыке, к которой с такой надеждой припадали в конце прошлого века и символисты и импрессионисты, полагавшие, что она-то и необходима ''прежде всего'', то следует заметить, что здесь зыбка грань и есть основание для сближения этих методов.

Клод Ашиль Дебюсси родился 22 августа 1862 года в предместье Парижа Сен-Жермен. С девяти лет Дебюсси начал обучаться игре на фортепиано. В 1873 году он начал свое обучение в парижской консерватории.

Уже первые вокальные сочинения Дебюсси, относящиеся к концу 70-х и началу 80-х годов (''Чудный вечер'' на слова Поля Бурже и особенно ''Мандолина'' на слова Поля Верлена), обнаружили самобытность его таланта.

Стремление сблизиться с новыми направлениями в искусстве, желание расширить свои связи и знакомства в художественном мире, привели Дебюсси еще в конце 80-х годов в салон крупного поэта конца 19 века и идейного вдохновителя символистов - Стефана Маларме. Здесь Дебюсси познакомился с писателями и поэтами, чьи произведения легли в основу многих его вокальных сочинений, созданных в 80-е и 90-е годы. Среди них такие произведения как ''Вечерние гармонии'', ''У фонтана'', ''Балкон'' на слова Шарля Бодлера, ''Акварели'' и другие…

90-е годы – первый период творческого расцвета Дебюсси в области не только вокальной, но и фортепианной (''Бергамасская сюита'', ''Маленькая сюита'' для фортепиано в четыре руки), камерно инструментальной (струнный квартет) и особенно симфонической музыки ( в это время создаются два наиболее значительных симфонических произведения-прелюдии ''Послеполуденный отдых фавна'' и ''Ноктюрны''). Прелюдия ''Послеполуденный отдых фавна'' был написан на основе поэмы Стефана Маларме в 1892 году. В течение 90-х годов Дебюсси работал над своей единственной законченной оперой ''Пеллеас и Мелизанда''. В этом сочинении очень мало внешнего действия, место и время его почти не меняются. Все внимание автора сосредоточилось на передаче тончайших психологических нюансов и переживаний героев.

После постановки ''Пеллеаса…'' Дебюсси предпринимает несколько попыток сочинения опер, отличных по стилю и жанру от первой. К двум операм на фантастические сюжеты по Эдгару По –'' Гибель дома Эшеров'' и ''Черт на колокольне'' –были написаны либретто, сделаны эскизы, которые сам же композитор уничтожил незадолго до смерти. Также не было осуществлено намерение Дебюсси создать оперу на сюжет трагедии Шекспира ''Король Лир''.

С 1901 года Дебюсси становится профессиональным критиком. Самые значительные статьи и высказывания Дебюсси собраны им в 1914 году в книге ''Господин Крош-антидилетант''.

Начало века- высший этап в творческой деятельности композитора. В эти годы создаются такие фортепианные произведения как ''Вечер в Гренаде'', ''Сады под дождем'', ''Остров радости''. В них композитор еще больше расширяет рамки темброво-красочных и технических возможностей фортепиано. Он использует тончайшие градации динамических оттенков в рамках одного звукового пласта или сопоставляет резкие динамические контрасты. Ритм в этих сочинениях начинает играть все более выразительную роль в создании художественного образа. Иногда он становится гибким, свободным, почти импровизационным. Среди симфонических сочинений написанных в эти годы выделяются ''Море'' и ''Образы''.

Последнее десятилетие в жизни Дебюсси отличается непрекращающейся творческой деятельностью. В этот период можно найти самые различные жанры, ранее у него не встречавшиеся.

Казалось бы, Дебюсси- символ музыкального импрессионизма. Казалось бы, им дана достаточно точная характеристика импрессионистического метода применительно к музыке, именно он размышлял о музыке ''специально созданной для открытого воздуха'', мечтал о ''естественном соединении'' в музыкальном произведении ''трепета листвы и запаха цветов''. ''Занимаются метафизикой, а не музыкой. Музыка должна стихийно регистрироваться слушателем, без того, чтобы он испытывал потребность в обнаружении абстрактных идей, в ухищрениях сложного развития тем. Не прислушиваются вокруг себя к бесконечным шумам природы… Вот, по-моему мнению, новый путь… Это искусство свободное, искрящееся, искусство открытого воздуха, искусство, соразмерное со стихиями, с ветром, небом, морем!… Я только пытаюсь выразить с наибольшей искренностью ощущения и чувства, которые испытываю: остальное мало для меня значит…» (К. Дебюсси).

Итак, импрессионизм? Несомненно, не ''многие из произведений Дебюсси невозможно определить с помощью этого понятия, и сам композитор никогда его не принимал'' (Ст. Ярошинский). ''Дебюсси именно в том и видел превосходство музыки над другими искусствами, что она двусмысленна не подчинена таким определенностям и условиям, как краски и слова… Дебюсси не надеется, подобно импрессионистам, увидеть истину и показать ее. Он хорошо знал что истину можно лишь ощутить и, самое большое, намекнуть на нее…''(Идид). Мы знаем однако, что определенность такого материала искусства, как слова и краски, не препятствие для искусства суггестивного, для искусства ощущений и впечатлений. И в том же труде, ставящем под сомнение импрессионизм Дебюсси, символизм определяется как ''создание символов, то есть синтеза формальных элементов видимого мира (линий, поверхностей, планов, цветов) и субъективности художника'', предполагается, даже утверждается такой тип искусства, в котором импрессионизм воссоединяется с символизмом. Само собой разумеется, надо принимать во внимание специфику музыки. Андре Сюаре назвал рассуждения о Дебюсси как импрессионисте вообще ''немузыкальными'', напоминая, что в музыке не бывает пейзажей, бывают лишь чувства, символы. Мнений по этому поводу может быть множество. Но элементарное сравнение принципов импрессионизма в изобразительном искусстве и в музыке несомненно доказывает их органическое созвучие:

в изобразительном искусстве:

- работа чистым цветом без черного;

- работа беглыми мазками;

- этюдность работ;

- серийность работ;

- эмоциональность работ;

- нет края полотна;

- тематика – современная жизнь;

- работа на пленэре (на воздухе);

- исчезает глубина образа (кроме Ре- нуара).

в музыке:

* внимание к миниатюрам;
* отрывистые, короткие мелодии;
* эмоциональность;
* богатая оркестровая палитра;
* широкий диапазон звучания, регистровое разнообразие.

Итак, всем известна значимость импрессионизма в изобразительном искусстве. Не менее важно и значение и музыкального импрессионизма, сложившемся. во Франции на рубеже 80-90-х гг. Как направление, он оказал неоценимое влияние на будущие стили и музыкальные течения, дал толчок развитию музыки в XX веке.

1. **Заключение. Значение импрессионизма для мировой культуры.**

Реалистический характер и художественное обаяние исканий импрессионистов бесспорны. Решающее значение для судеб художественного развития Франции и Западной Европы в целом имели новаторские реалистические искания Эдуарда Мане и Огюста Родена, остро выразительное искусство Эдгара Дега и, наконец, творчество группы художников, наиболее последовательно воплотивших принципы искусства импрессионизма: Клода Моне, Писсаро, Сислея и Ренуара. Эти художники вписали яркую главу в историю реалистического искусства XIX века. Их заслуга в том, что они страстно боролись со всеми штампами холодного академизма и с бравурной пошлостью, идейным убожеством салонного искусства того времени стремились к воплощению возвышенных идей и чувств, разрешению посредством искусства сложных этических и психологических проблем своей эпохи.

Художники – импрессионисты внесли свежую струю в ход развития изобразительного искусства. Нельзя не отметить новаторскую роль импрессионистов в создании реалистического городского пейзажа, расширившегося тем самым возможности этого жанра. Клод Моне, Писсаро, Сислей стремились уловить в своих пейзажах непосредственный трепет жизни природы и найти наиболее точные и гибкие средства ее живописного воплощения. Мане и Дега совершенствовали свое мастерство мгновенного и острого схватывания беспокойно-калейдоскопического ритма жизни большого города, точной фиксации характерных для него персонажей, типов и ситуаций.

Стремление уловить световое состояние изображаемой природной среды, стремление путем все более последовательного (начиная с середины 80-х гг.) применения принципа оптического смешения цвета повысить светоносность, солнечность картины и освободиться от ''музейной черноты'' имело в данном случае своей оборотной стороной утрату той пластической телесности, материальной весомости, которой обладала реалистическая живопись от Тициана до Делакруа и Курбе. На раннем этапе своего развития техника импрессионистов - отказ от черного цвета, переход к цветным теням (что действительно соответствует природе) - необычайно просветлила живопись, придавая пейзажам импрессионистов непосредственность, непредвзятую, правдиво- естественную ''свежесть'' видения, ощущения мгновенно схваченного впечатления.

И в этом отношении их искусство было новым словом в развитии реалистической живописной зоркости восприятия мира.

Подводя итог, надо сказать, что импрессионизм как направление в изобразительном искусстве, не смотря на совсем короткий срок своего существования, оставил весьма значительный след в мировой культуре. Буквально в течение полутора – двух десятков лет импрессионизм распространился по всему миру. Среди многочисленных его последователей – американец Д. Уистлер, немцы М. Либерман, Л. Коринт, М. Слефогт, итальянец Дж. Сегантини, русские живописцы К. А. Коровин, И. Э.Грабарь. Присущий импрессионизму интерес к мгновенному движению, ускользающим впечатлениям, текучей форме восприняли и скульпторы – О. Роден во Франции, М. Россо в Италии, П.П. Трубецкой и А. С. Голубкина в России. Не осталась в стороне от влияния импрессионизма и музыка. Яркие представители этого направления К. Дебюсси, М. Равель расширили колористические средства музыкальной выразительности (в области гармонии, инструментовки).

Созданные импрессионистами произведения искусства являются для нас и будущих поколений. Они стоят как бы вне времени, не устаревают и продолжают жить своей внутренней жизнью на продолжении существования человечества. Искусство вечно. Наверное в этом наше счастье

# **5. Библиография**

1. Андреев Л.Г. ''Импрессионизм'', ''Московский университет'',1980
2. Вентури Л. ''От Моне до Лотрека''. М. 1958 г.
3. ''Всеобщая история искусств'', 5 том, М. 1964 г.
4. Дюранти ''Новая живопись'', Париж, 1876 г.
5. Дюранти ''Новая живопись'', Париж, 1946, стр. 39
6. ''Искусство'' Т.-2, М., 1988 г. ''Просвещение''
7. Импрессионисты, их современники, их соратники, с.77.
8. ''Молодая гвардия ( стр. 12-19)
9. Орагвелидзе Г.Г. ''Стих и поэтическое видение'' Тбилиси, 1973, с.123.
10. Паустовский К. ''О художниках'' , М. ''ИЗО'' 1993 г.
11. Рейтерсверд О. ''Импрессионисты перед публикой и критикой.'' М., 1974, с. 65.
12. ''Рукописи в искусстве'' Матисс, Париж, 1972, стр.45
13. Ревальд Дж.''История импрессионизма'' М., 1959.
14. Ревальд Дж. ''история импрессионизма'' Л-М. ''Искусство'', 1959 г.
15. Сборник картин ''Французская живопись конца 19 начала 20 века'' М., 1986 г.
16. Французская живопись второй половины 19 века и современная ей художественная культура, с.2.

17. Чегодаев А.Д. ''Импрессионисты''. М., 1961, с.5.

18. Эренбург И. ''Французские тетради.'' М., 1985, с. 174.

19. ''Этюды об изобразительном искусстве'' ,М., ''Просвещение'' 1994 г.

20. ''Юный художник'' №1, 1982 г.

КЛОД МОНЕ

1840-1926

Французская школа

Руанский собор вечером

### Бумага, пастель. 0,64×0,65