Реферат

по предмету: "*Мировая художественная культура"*

на тему: "***Импрессионизм"***

Челябинск

2009

**Содержание**

Введение 3

1. Импрессионизм 5

2. Эдгар Дега 11

3. Огюст Ренуар 14

Заключение 16

Литература 18

# Введение

Импрессионизм, живопись импрессионистов… Сегодня одно лишь упоминание этих окрашенных эмоциями понятий неизменно вызывает теплые чувства у тех, кто знаком с творчеством представителей, самого популярного направления современного искусства. Французские слова «импрессион» (впечатление) и «импрессионисты» ассоциируются с поэтической атмосферой небольших по формату пейзажей, словно наполненных солнечным светом и вибрирующим воздухом, с прекрасными женскими образами, как бы материализующими встречу с «мимолетным видением», с жанровыми картинами и портретами, излучающими упоение жизнью, безмятежность, душевную и физическую красоту.

В противоположность академическому искусству, опирающемуся на каноны классицизма – обязательное помещения главных действующих лиц в центр картины, трехплановость 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 изображенным в картине мотивом мог стать стог сена, фрагмент нервной 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 может ради цельности и гармонии покрытого красками мазками холста. Иллюзорному пространству старой картины импрессионисты протмвопоставили выхваченный из окружающей действительности кадр. При этом они не ставили перед собой задачу копировать преходящие состояние природы. Беспрерывная вибрация пульсирующих шероховатых мазков на картинах импрессионистов уничтожила иллюзию трехмерного пространства обнажая исконную двухмерность холста и заставляя зрителя расшифровать не столько перипетии сюжета, сколько тайны самой живописи.

# 1. Импрессионизм

Под влиянием представителей живописи критического реализма (Курбе, Домье) появилось направление в искусстве – ИМПРЕССИОНИЗМ (от франц. Impression – впечатление). Его история сравнительно кратковременная – всего 12 лет (от первой выставки картин, 1874, до восьмой, 1886 г.).

Импрессионизм представлен в творчестве таких художников, как Клод Моне (1840–1926), Огюст Ренуар (1841–1919), Эдгар Дега (1834–1917), Камиль Писсаро (1830–1903), Берт Моризо и др. Они объединились для борьбы за обновление искусства и преодоление официального салонного академизма в художественном творчестве. После проведения в 1886 г. восьмой (первой успешной) выставки эта группа распалась, исчерпав возможности развития как системы единого направления в живописи.

Импрессионисты первыми отказались от «коллективного опыта», чем вызвали бурю протеста общественного мнения.

Под этим случайным названием (оно берет начало от картины Моне *«Впечатление»*, вызвавшей шум в Салоне 1867 г.) объединились независимые художники, оппозиционные идеалу официальной школы, но отличающиеся творческой индивидуальностью, – *Мане» Дега» Моне, Ренуар, Сислей, Писсарро.*

*С* импрессионистов началась новая эпоха в живописи, их нельзя спутать с предшественниками. Они совершили перелом в искусстве (намечавшийся уже давно), разрушив строгую иерархию живописных жанров. Импрессионисты были уверены, что темой и сюжетом картины может быть непосредственное впечатление от увиденного. И они доказали это своим *творчеством. Импрессионизм – это не философия и не техника, это новое художественное видение мира.* Правдивость искусства импрессионисты видели не в тождестве с реальностью, а в том, что живопись должна воссоздавать момент, когда человек смотрит на мир непредвзятым взглядом, словно впервые, как ребенок. В этом «чудном мгновении» человеку раскрывается та сущность природы, которая не может быть постигнута с помощью разума. *В импрессионизме раскрывается способность человека видеть мир непосредственно, интуитивно, инстинктивно; способность образного, а не понятийного мышления.*

Импрессионизм не имел (и не мог иметь) строгой доктрины и канонизированных норм. Импрессионизм – это прежде всего индивидуальные искания. Импрессионистов упрекали в субъективном и непонятном для остальных взгляде на мир. Но их цветовое видение мира не было чисто субъективным. Оно отражало реально существующие природные законы, не понятные современникам, но не представляющие загадок для сегодняшнего зрителя. Основа сложной техники импрессионистов – теория разложения цветов. Цвет создается вибрацией света на поверхности предметов в зависимости от наклона лучей. Состояние атмосферы, воздух – единственный реальный сюжет картины. В природе нет смешанных тонов, их образуют сочетаниями семи красок спектра, которые искусственно составляет наш глаз. Импрессионисты не смешивают на палитре эти чистые основные цвета спектра, а раскладывают их один возле другого прямо на холсте. Переворот в живописной технике шел параллельно с попыткой выражения в искусстве современности. Как всякое крупное явление в искусстве, «импрессионистическая революция» приобрела социальный оттенок. Импрессионисты были бунтовщиками, и общество, только что расправившееся с коммунарами, видело в них новую угрозу достигнутому спокойствию. То, что ополчились против импрессионистов официальное искусство, реакционная пресса, буржуазная публика, носило собирательное название «общественное мнение». Но это было мнение обывателя, не имеющего собственного суждения. Для художника искусство – это мировоззрение, выраженное в образной форме, для зрителя – объект развлечения или покупки, если он выступает как буржуа. Его суждение о картине всегда носило потребительский оттенок, обусловленный либо ее продажной стоимостью, либо вопросом – можно ли данную картину повесить в гостиной. Этим эстетическим потребностям буржуазии и отвечала та художественная продукция, которая в основном выставлялась в Салоне. Художники Салона шли навстречу обывательским вкусам, придавая своим произведениям характер иллюзорной, кажущейся правды (уклон в сторону описательности). «Вина» общества состояла не в том, что оно не понимало нового искусства, а в том, что не желало его понимать, инстинктивно отстраняясь от всего, что выходило за рамки его практических интересов. Искусство импрессионистов содержало в себе приметы нового мировоззрения, в этом мировое значение их творчества.

Импрессионисты резко и бескомпромиссно противопоставили себя академическому и салонному искусству, но они с глубочайшим уважением относились к освоению опыта великих мастеров прошлого. Исходной точкой для самостоятельных исканий был опыт барбизонцев, Курбе, Домье. Импрессионисты явно сознавали свое глубинное родство с главнейшими художественными явлениями европейской культуры.

Публика, привыкшая к помпезной и приглаженной салонной живописи, не принимала ни сюжетов художников, отказавшихся от подражания вечным канонам красоты, ниих живописной манеры. Импрессионистов упрекали в неумении рисовать и незаконченности работ. Потребовалось около полутора десятилетий, чтобы новое течение в живописи получило общественное признание.

Во второй половине 80-х годов импрессионизм перестал быть полем сражений и получил широкое распространение во всех крупных художественных центрах Европы, так и не развившись вне Франции и не получив самостоятельных оригинальных течений в других странах. Повсеместно наблюдалось варьирование того, что было открыто французскими мастерами.

Понимание импрессионизма «задним числом» способствовало появлению **постимпрессионизма** – разных течений французской живописи, получивших общее название «те, кто пришел после». Художники, которых называют постимпрессионистами, – *Сезанн» Ван Гог, Гоген, Синьяк, Сера –* не были объединены общим методом, каждый их них – яркая индивидуальность. Постимпрессионизм повысил интерес к символическим началам искусства, к декоративной стилизации, построению пространства и объема. Никто из столпов живописи следующего поколения не миновал импрессионистического этапа в своем творчестве.

Импрессионистические тенденции, проявляясь в разных видах искусства, смешивались с другими художественными методами. Часто в творчестве одного и того же автора можно обнаружить черты реализма, символизма и импрессионизма. Человек XIX в. находился в более сложном взаимодействии с окружающим миром чем в предыдущие эпохи, более сложной стала и художественная культура. В обиходе искусства появились предметы, которые считались антиэстетическими. Впервые в поэзию, в живопись полноправно вошла тема большого современного города. Импрессионисты видели только его красоту, поэты старались передать уродство городской цивилизации. Город был их любовью и проклятием (Бодлер, Верлен, Рембо). В их описании городского пейзажа мы видим те же художественные приемы, что и в живописи: ценность фрагмента, живопись «куска», воссоздание момента.

Импрессионистические тенденции сказывались и в творчестве скульпторов. Среди них – самый замечательный скульптор XIX векаОгюст Роден (1840–1917). Роден создал скульптуру нового стиля. Его заслуга в том, что он сделал решающий шаг в возрождении истинной скульптуры, такой, какой она была в течение многих столетий и какой она перестала быть в годы ее кризиса в XIX веке. Язык пластического искусства устарел и нуждался в обновлении. В его время смутно представляли, что такое истинное искусство Древней Греции. Роден не только приблизился к подлинной классике, он восхищался искусством средневековой готики (без его увлечения позднеготическими плакальщицами он не смог бы создать своих *«Граждан Кале»* по достоинству ценил искусство Востока. Роден обладал на редкость широким взглядом на историю мирового искусства, шедевры которого служили ему не образцом, а отправной точкой. Искусство Родена резко противостояло академической классической скульптуре XIX в. Нам трудно оценить сейчас все новаторство этого гениального скульптора, потому что его работы сливаются для нас в необозримом море пластики XX в, появившейся как результат нового стиля, у истоков которого стоял Роден.

Роден открыл новые возможности скульптуры и новые приемы мастерства. Человеческое тело приобрело у Родена такие возможности движения и самовыражения, о которых раньше нельзя было и мечтать. Оно стало гибким, пластичным, стремительным, в движении. Фигуры Родена погружаются в пространство, в стихию света (это роднит его с импрессионистами). Он обрабатывает поверхность мрамора так мягко и расплывчато, что фигуры оказываются словно в тумане, сливаются одна с другой. Кажется, что из мрамора высечены не только фигуры, но и окружающее их пространство. Роден подчинил пластическую форму психическому переживанию. Он лишил скульптуру привычной гладкой поверхности, чтобы добиться ощущения живописности и беспокойного движения.

Характерный прием Родена, имеющий широкое распространение в современной скульптуре, – неполное высвобождение пластического образа из каменной глыбы. Зрителю предоставляется право соучастия в творческом *процессе («Вечная весна» и «Поцелуй»).*

Роден сделал великое открытие: фрагмент может быть выразителен сам по себе. Часть целого, скрыто несущая в себе его образ, может сама воздействовать на художественное чувство. Этот принцип использовался в живописи Моне и Дега. У Родена много скульптур, изображающих только торсы или руки. Например, *«Собор»:* композиция из двух кистей рук, соприкасающихся кончиками пальцев, – символ священной защиты.

Роден не создал школу, но расчистил дорогу для современной скульптуры. Все формы и приемы, которыми она живет, заключены в работах Родена.

Под влиянием художественных веяний французской культуры термин «импрессионизм» стал использоваться в применении к музыке. Может быть, первым, кто попытался перенести его на музыкальное искусство, был художник Ренуар, назвавший одно из произведений Вагнера импрессионистическим. Новое название укрепилось лишь за композиторской школой, возглавляемой Клодом Де Бюсси (1862–1918). Первым импрессионистическим произведением в музыке принято считать симфонический прелюд Дебюсси *«Послеполуденный отдых фавна»* (1892), задуманный в качестве сопровождения к чтению символистской поэмы Малларме. Но это была свободная иллюстрация, самостоятельное симфоническое произведение, в котором чувствуется культ изысканных настроений. Фортепианные прелюдии, симфонические *«Ноктюрны»* Дебюсси построены на образно-эмоциональных ассоциациях, капризах воспоминания. Для композиторов-импрессионистов *(Равель, Шабрие, Шарпантье)* внешний мир предстает как поток ассоциаций. Для них характерны поиски новых тембро-красок, необычных комбинаций музыкальных инструментов.

В литературе, музыке, живописи XIX века не прекращалось драматическое противостояние Позитивизма и Романтизма. В начале века более влиятельным было романтическое движение, в середине столетия оно отступило на второй план, отчаянно сопротивляясь неумолимой поступи научно-технического прогресса и его идеологическому и психологическому отражению – позитивизму. Романтизм оказался «внутренним эмигрантом» в прагматической, техницистской, вещистской культуре. В конце века романтическое движение все чаще принимает формы бегства на «башню из слоновой кости», декадентства (от француз, decadence – разложение, упадок). И только в первой половине следующего столетия стало ясно, что Позитивизм и Романтизм – это две противостоящие стороны европейской цивилизации, друг без друга невозможные и друг друга дополняющие.

# 2. Эдгар Дега

Дега является одним из классиков импрессионизма. Если сводить искусство импрессионизма в первую очередь к обязательности работы непосредственно с натуры, к передаче освещения, к связанным со всем этим изменениям палитры, то Дега, с его отрицательным отношением к пленерной живописи и убежденностью в преобладающем значении рисунка по сравнению с цветом, безусловно, остается за пределами импрессионистического течения. С направлением его роднят черты сходства менее наглядные, но более глубокие. Таким сходством было стремление к новому, современному искусству, выражающееся в изображении окружающей жизни, в желании запечатлеть видимое явление в его мгновенной неповторимости и в то же время типичности. Но, следуя основным принципам импрессионистического искусства, творчество Дега вносило в них существенные коррективы. Дега изображал только то, что видел, но это «что» было у него иным. Импрессионисты шли к своей цели, фиксируя изменения цвета, а Дега – наблюдая движение.

Живипиная традиция большинства импрессионистов шла от колористических завоеваний Делакруа. На нее оказали воздействие тональное богатство полотен Коро и красочная слитность живописи Курбе. Дега, проявивший большой интерес к живописи Делакруа и Курбе, также высоко ценил из, но это не оказало существенного влияния на его творчество. Он изображал себе иного учителя – Энгра, ревностного приверженца классической доктрины, блестящего рисовальщика, провозглашавшего, что «рисунок заключает в себе три четверти с половиной того, что составляет живопись».

Именно восхищение картинами Энгра побудило Дега стать на путь художника, бросить занятия юриспруденцией и поступить в мастерскую энгровского ученика Ламотта, хотя он пробыл там всего несколько месяцев. Дега предпочитал развиваться самостоятельно, копируя старых мастеров. Картины, которые он избирал в качестве образцов, вряд ли привлекали бы внимание его будущих товарищей, даже если бы метод работы в музеях они считали подходящим и плодотворным для себя.

Эдгар Дега (1834–1917), так же как и Мане, целиком посвятил себя изображению человека. Блестящий живописец, он одновременно и замечательный мастер пастели и рисовальщик. В последние годы жизни Дега показал себя незаурядным скульптором. Дега, пожалуй, самый глубокий из всех импрессионистов. Он всегда стремился психологически раскрыть образ, показать как-то по-новому внутренний мир человека. Свою карьеру он начал как мастер реалистического портрета. В его ранних портретах та же острота восприятия, что и в портретах Мане, та же живопись и непосредственность, но у Дега больше настроения, внутренней теплоты, сосредоточенности, наблюдательности.

Портреты составляют наиболее значительную часть творчества раннего Дега. Они отличаются высоким мастерством, редким для такого молодого мастера.

Для Дега, как и для других импрессионистов, «мгновенное» не было равнозначно «случайному», наоборот, эти два понятия представляли прямую противоположность, ибо изображение мгновения у художника являлось результатом внимательности наблюдения, глубокого анализа и затем – максимального обобщения. «В искусстве ничего не должно быть похожим на случайность, даже движение», – заявлял Дега. Но, передавая движение при помощи композиционного решения, и по-прежнему придерживаясь рисунка как основы своей живописи, художник сталкивался с неизбежной трудностью, которую ему еще предстояло преодолеть, поскольку рисунок Дега, усвоившего принципы энгровского классицизма, был мало пригодным средством для передачи движения.

В семидесятых годах Дега становится на пути импрессионизма. Портрет уступает место бытовому жанру – Дега создает серию, посвященную жизни жокеев, ипподромам, затем им создается обширная серия, центральная в его творчестве, посвященная балету. Дега, в отличие от предыдущих ему художников, показал балет не только с его праздничной стороны – балерин на сцене; главное внимание он сосредоточил на обыденной закулисной жизни балета: он рисует балерин на репетициях, отдых измученных однообразными упражнениями, усталых танцовщиц и т.д. Балетную серию сменяет прекрасная серия, посвященная певичкам дешевых кафе и ресторанов. Затем темы артистического труда сменяет тема труда физического – серия прачек, гладильщиц, модисток, шляпниц и т.д. В последний период Дега много работал над изображением обнаженной женской фигуры.

Сам метод работы Дега, его стремление к совершенству порождали в художнике постоянное неудовлетворение, сомнения в достигнутых успехах, толкали его к бесконечным переделкам. «Сделайте рисунок, начните его сначала, переведите его на кальку, начните его сызнова и снова скалькируйте», – дает он совет молодым художникам.

В свое время интерес к «бытописательству» привел к тому, что групповые портреты являлись для Дега только предлогом изображать определенные ситуации, а изображаемые лица превращались в простых персонажей бытовых сцен. В зрелые годы, когда изображение окружающей жизни становится главной линией творчества художника, проблема группового портрета интересует его гораздо меньше. Но, хотя портретный жанр давно не стоит в центре внимания Дега, он продолжает занимать его. Наиболее совершенными работами в этой области следует считать выполненные в 1876 году портреты писателя Дюранти и гравера Мартелли.

Композиция становится основным выразительным средством у зрелого Дега. В этом сказалось преобладание интеллектуального начала в его творчестве, которое он сам настойчиво подчеркивал: «Все, что я делаю, есть результат размышления и изучения старых мастеров; о непосредственности, вдохновении, темпераменте я понятия не имею». Ни у кого из импрессионистов композиция не играла такой действенной роли, как у него.

В поздних работах Дега можно отметить ряд новых черт. Это прежде всего касается рисунка: четкая, несколько суховатая, чеканящая форму линия исчезает, видоизменяется, постепенно становится все более свободной и драматичной и в то же время более живописной и мягкой.

Дега – мастер характерного, выразительного жеста; он показывает свои персонажи в действии, подчеркивает в постановке фигур профессиональные движения, позы. Его композиции неожиданны, но всегда жизненно вероятны; его интерьеры театров и ателье окутаны воздушной атмосферой.

# 3. Огюст Ренуар

Огюст Ренуар (1841–1919) начал свой путь с росписи фарфора и раскраски вееров. Но вскоре он расстается с этим ремеслом и отдается со всей страстью «чистому» искусству живописи. Художников стиля рококо (Буше, Ватто), которых он вначале изучал в силу своей профессии, сменяют новые кумиры – Курбе, Коро, Диаз, которым Ренуар стремится подражать.

Сближение с Моне делает Ренуара убежденным последователем импрессионизма. Темные тона, четкая объемная форма уступают место проискам светлых тонов, мерцающих в солнечном освещении, на открытом воздухе. «Купанье на Сене» – яркий пример этих новых живописных исканий. Но в дальнейшем пейзаж не занял сколько-нибудь заметного места в творчестве Ренуара; его внимание поглощают: портрет, главным образом женский, жанровые сцены и обнаженная натура. В последний период обнаженная натура доминирует в его творчестве.

Ренуар – выдающийся портретист среди своих современников. Портрет артистки Самари – типичнейший пример его портретного творчества. Художник умеет уловить и передать мимолетное движение лица, фигуры, внезапно появившееся выражение, мгновенный блеск глаз, движение губ, меняющиеся краски лица.

Жанровые картины Ренуар посвящает отдыху парижан: «Танцы в «Мулен де ла Галлет»», «Завстрак после катанья на лодках». А.В. Луначарский назвал Ренуара «художником счастья». Это очень верно. Его картины жизнерадостны – это позволяет сравнить Ренуара с жизнерадостнейшим художником мира – Рубенсом. Не случайно также, что Ренуар так любил изображать детей – самый счастливый и беззаботный возраст. Колорит Ренуара полон праздности, изящная, радужная игра тончайших мазков, нежных оттенков белого, розового, голубого, оранжевого, зеленого и лилового рождает радостные красочные симфонии.

Начавшийся в конце 80-х годов кризис импрессионизма заставляет Ренуара одним из первых покинуть корабль, доставивший его к славе. Он уходит в поиски чистой пластичности, возвращается к единой тональности, усиленно изучает помпейские росписи. Но работы, исполненные в этой новой манере, уступают тем, что были созданы им в первый период импрессионизма.

# Заключение

Импрессионизм (от франц. Impression – впечатление) – направление в искусстве последней трети XIX – начала XX в. Наиболее полное выражение получило во французской живописи. Отказываясь от фабулы (присущей, например, академизму), художники-импрессионисты стремились сохранить силу и свежесть первого впечатления, которое позволяет запечатлеть в живописном произведении неповторимо характерные черты. Импрессионизм нашел выражение в музыке, литературе и скульптуре.

Импрессионисты стремятся запечатлеть отдельные моменты бытия человека и природы, они стремятся, не выходя за рамки крошечных отрезков времени, уловить, раскрыть во всем жизнь. Они бросаются за правду, но само понимание правды несколько обедняют. Они не хотят ничего знать заранее о том, что пишут, они хотят только видеть, только наблюдать. Если для реалистов правда – это опыт народа, это знания, добытые на протяжении долгого времени, то для импрессионистов правда – это опыт самого художника, это впечатление, полученные им от созерцания окружающего. Они отказываются от сложных типичных образов, основанных на глубоком знании отдельных явлений и их связи между собой, но вместе с тем они приходят к пониманию жизни как непрекращающегося движения, изменения, они находят живописные средства для того, чтобы уловить и показать в картине самый трепет жизни.

Довольствуясь только непосредственными впечатлениями, импрессионисты ограничивали, обедняли свое творчество. Они жили лишь одним днем и не хотели вспомнить героическое прошлое Парижа и Франции, думать о ее будущем, замечать вокруг все обострявшиеся социальные противоречия. Некоторые из импрессионистов смутно чувствовали эту ограниченность и тосковали о больших социальных и героических темах. Ренуар говорил об упадке современного искусства и главной причиной этого считал отсутствие идеала.

Уже к концу 1870-х годов импрессионизм исчерпал себя, оказался бесперспективным, и это сыграло свою роль в том, что многие младшие современники импрессионистов, последовавшие, было, за ними, стали видеть цели искусства лишь в изобретении новых живописных приемов, в работе над формой самой по себе, то есть пошли по пути формализма.

# 

# Литература

1. Грибунина Н.Г. История мировой художественной культуры. – Тверь, 1993.
2. Денвир Б. Импрессионизм. Художники и картины. – М.: 2008.
3. Живопись импрессионистов и постимпрессионистов: Альбом. – Л.: 1986.
4. Зарецкая Д.М., Смирнова В.В. Мировая художественная культура. Учебное пособие для старших классов школ, гимназий, лицеев, а также для студентов высших учебных заведений. – М.: 2008.
5. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. – М.: Высшая школа, 1993.
6. Калитина Н.Н. Французское изобразительное искусство конца XVI–XX веков. – Л.: 1990.
7. Мэннеринг Д. Жизнь и творчество Дега. Б. м.: Спика, 2003.
8. Популярная художественная энциклопедия. В 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1986.
9. Ревалд Д. История импрессионизма. – М.: 2003.
10. Террасс А. Дега Эдгар: Кат. картин – Берлин: Кн. 1, 2 2001.
11. Энциклопедический словарь юного художника. – М.: Педагогика, 1983.