**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»**

**КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА**

**по дисциплине «Теория и история искусств»**

**ИМПРЕССИОНИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТЕЧЕНИЕ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ИСКУССТВЕ**

**ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХIХ ВЕКА**

Выполнил: студентка IV курса ОЗО

Савицкая Елена Анатольевна

факультет МГО

группа МВ-07

Проверил: Гангур Н.А.

**Краснодар 2010**

**СОДЕРЖАНИЕ**

Введение……………………………………………………………………….…..…3

I. ИМПРЕССИОНИЗМ КАК НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ИИСКУССТВЕ

1. Зарождение импрессионизма……………………………………….……4

2. Новый творческий метод ……………………………………….….……..5

II. КЛОД ОСКАР МОНЕ

1. Становление стиля…………………………………………………..…….7

2. Зрелый мастер…………………………………………………………....10

3. Поздний период творчества……………………………………………..16

III. ПЬЕР ОГЮСТ РЕНУАР

1. «Впечатление жизни»…………………………………………………….19

2. Женские образы в творчестве Ренуара……………………………….....22

3. Переосмысление творческого пути………………………………….….24

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……………………………………………………………….……27

ЛИТЕРАТУРА……………………………………………………………….….….28

**ВВЕДЕНИЕ**

Во второй половине девятнадцатого столетия в творче­ской жизни Европы - в живописи, в литературе, в музыке шли интенсивные поиски новых изобразительных и выра­зительных средств и приемов. Значительным живописным направлением эпохи стал импрессионизм. Эстетические установки этого направления характеризовало желание соединить познавательные задачи с поиском новых форм выражения неповторимого субъективного мира художника, передать свои мимолётные восприятия, запечатлеть реальный мир во всей его изменчивости и подвижности. Его история сравнительно кратковременна – всего 12 лет от 1-й выставки картин 1874 г. до 8-й в 1886 г.

Творцами нового направ­ления были молодые парижские художники, которые стремились запечатлеть реаль­ный мир в его подвижности и изменчивости, правдиво передать мгновения жизни.

В данной работе рассматривается импрессионизм во французском искусстве на примере творчества Клода Моне и Пьера Огюста Ренуара. Цель работы - раскрыть основные характерные черты творчества импрессионистов, их открытия в живописи; определить значение данного направления для дальнейшего развития искусства.

В основу работы легли следующие издания: Абеляшева Г.В. Импрессионизм: М., 2004, Клод Моне / Автор текста Д. Перова. М., 2010, Пьер Огюст Ренуар / Автор текста Д. Перова. М., 2009, Энциклопедический словарь юного художника / Сост. Н.И. Платонова, В.Д. Синюков. М., 1983 и другие.

1. **ИМПРЕССИОНИЗМ КАК НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ИИСКУССТВЕ**
2. **Зарождение импрессионизма**

«Импрессионизм — система в жи­вописи, заключающаяся в простом и не­посредственном воспроизведении впе­чатления таким, каким оно физически воспринято художником». Такое толко­вание дал новому живописному направлению француз­ский Большой универсальный словарь в 1878 г.[[1]](#footnote-1) Смысл произ­веденной импрессиони­стами революции заключался в их ост­ром чувстве современности, в утверждении в искусстве ин­дивидуального личного видения. От­крытия художников обновили язык живописи. Импрессио­низм произвел настоящий переворот в восприятии человеком внешнего мира и понимания прекрасного. Эсте­тическая программа импрессионистов, их художественные принципы содер­жали в себе новую красоту, которая была во всем противоположна офици­альной, догматической идеологии и эс­тетике. Молодое поколение художников повело актив­ную борьбу за утверждение своей но­вой эстетики против незыблемых ка­нонов классицизма.

Импрес­сионизм зародил­ся в 1860-х гг. во Франции. Он представлен в творчестве таких живописцев как К. Моне, П.О. Ренуар, К. Писсаро, объединившихся для борьбы против официального академизма в художественном творчестве и внесших в искусство многообразие, динамику и сложность со­временного, городского быта, не­посредственность восприятия мира. Для их про­изведений характерна кажущаяся неуравновешенность, фрагментарность композиции, не­ожиданные ракурсы, срезы фигур рамой.

В 70-80-х гг. сформировался импрессио­низм во французской пейзажной живописи[[2]](#footnote-2). Картины К. Моне, К. Писсарро, А. Сислея, на­писанные на открытом воздухе (пленэре), 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.

**2. Новый творческий метод**

Импрессионизм породил новый твор­ческий метод — живопись на пленэре (франц. en plein air — на свежем воз­духе), живопись на открытом воздухе. Метод, когда картина от первого и допоследнего нанесенного на холст кра­сочного мазка делалась на природе, при естественном освещении. В этом случае промежуточная стадия работы — эскиз — свою необходи­мость полностью утрачивала.

Работая на пленэре, худож­ники впрямую зависели от солнца. Поэтому они ускорили процесс рабо­ты над картиной: за сеанс нужно было запечатлеть сиюминутное, зафиксиро­вать не только преходящий миг, но и смену одного мгновения другим. А это значит, что в структуру картины вошло время. До импрессионизма жи­вопись знала три измерения: высоту, длину и глубину. Введение в искусство живописи понятия времени стало важнейшим эстетическим открытием французского импрессионизма.

Большое влияние на импрессионистов оказало японское искусство. Это не мод­ное веянье, а настоящее открытие, которое полностью перево­рачивает и подтверждает новые композиционные представления. Естественный, а не искусствен­ный угол наклона, отрицание мо­нофокальной перспективы, кото­рая использовалась на Западе с Возрождения, подчинение част­ного общему и свободное расположение цветовых пятен – вот принципы, которые заимствуют импрессионисты.

Краски на полотно художники нано­сили мелкими отрывистыми мазками. Они были разной формы и разнона­правленными. Быстрая и ловкая рабо­та кистью позволяла перенести на картину личное впечатле­ние от меняющихся на глазах момен­тов и в атмосфере, и в жизни. Метод работы на пленэре породил и новую технику. Краски на палитре не смешивались. Художники использова­ли их без примесей, чистыми, выдав­ливая из тюбика, и наносили на холст, чередуя по качеству: холодные — теп­лые. Руководствуясь открытиями со­временной науки, изучив реакцию на краски человеческого зрения, импрес­сионисты стали пользоваться приемом оптической смеси.

Разнообра­зие цветов и оттенков в наблю­даемых рефлексах навело ху­дожников на мысль переда­вать светотень через цветовые контрасты и выбросить из па­литры грязные тона, которы­ми обычно писались тени. Та­ким образом они почти неосо­знанно высветлили свою пали­тру и, ничего еще не зная о дополнительных цветах, выявили противоположные.

Ощущению остановившегося мгновения способствовало необычное построение картины — фрагментарное и острое. Оно заменило прежние стро­гие композиционные схемы, основан­ные на равновесии живописных масс и объемов. Импрессионисты со­здали новую композицию — «кадр». Она позволила вписывать в кар­тину выхваченный взглядом из приро­ды или из жизни любой эпизод.

Благо­даря импрессионистам в живопись впервые полноправно вошла новая те­ма большого современного города. По­явился также и новый жанр, которо­му остроумные соотечественники ху­дожников дали название «портрет толпы».

«Бунтовщики в искусстве» — таким титулом наградили художников современные критики. А позже им дали прозвище — импрессионисты, то есть «впечатленцы» (франц. l'impression — впечатление). Перед открыти­ем своей третьей независимой выстав­ки в 1877 г. художники приняли это название для своей творческой груп­пы. Тогда же они начали издавать и соб­ственный журнал «Импрессионист», в котором представляли поочеред­но каждого участника группы и где защищали свое искусство. Группу художников-единомышленников составили Ф. Базиль, А. Сислей, К. Писсарро, Г. Кайботт, А. Гийомен, О. Рену­ар, Э. Дега, Б. Моризо, М. Кассат.

**II. КЛОД-ОСКАР МОНЕ**

**1. Становление стиля**

С наибольшей последовательно­стью принципы импрессионизма были разрабо­таны в творчестве Клода Моне (1840—1926), пленэрные открытия которого несли обновление всей системе живописи. Искусство Моне с наи­большей наглядностью демонстрирует и завоева­ния этого направлениями черты ограниченности. В лучших своих произведениях оно выражало глубокое восхищение художника поэзией вечно обновляющейся природы, омытой дождями, сверкающей блеском красок, пронизанной воз­духом и светом.

Клод-Оскар Моне родился в Париже 14 ноября 1840. Через пять лет семья переехала в Нормандию, в Гавр, где отец будущего художника содержал бака­лейную лавку. В 14 лет Моне писал карикатуры, зара­ботав таким образом известность среди жителей Гав­ра. Здесь молодой Моне познакомился с пейзажистом Эженом Буденом, который имел странный для того времени метод работы — он писал на открытом воз­духе, а не в мастерской. Моне понял основное преи­мущество метода Будена, дающего возможность бо­лее непосредственной и живой передачи природы на холсте, и около 1856 также стал писать на пленэре. В это время Моне вопреки желанию отца решил по­святить себя живописи, для чего отправился в Париж.

В 1859 Моне поступил в Академию Сюисса в Па­риже, где познакомился с великим романтиком Эженом Делакруа, реалистом Гюставом Курбе и импрес­сионистом Камилем Писсарро. Через год он был от­правлен на военную службу в Алжир, но по состоя­нию здоровья досрочно вернулся в Гавр, а затем и в Париж.

В 1862 Клод Моне поступил в мастерскую извест­ного живописца Шарля Глейра, где познакомился со своими будущими друзьями, которые, как и он сам, впоследствии стали импрессионистами. Это были молодые Огюст Ренуар, Фридерик Базиль и Альфред Сислей, искавшие новые пути в искусстве.

В его ранних работах, где изображены люди на фоне природы — «Женщи­ны в саду» (1866—1867, Париж, Лувр), «Зав­трак на траве» (1866, Москва, ГМИИ), - решаются задачи органического включения челове­ческих фигур в пейзаж, передачи состояния при­роды, игры солнечных бликов. Впоследствии человеческая фигура становится лишь деталью пейзажа, частью среды, получающей все более трепетное, живое и непосредственное выраже­ние.

В 1865—1866 Моне работал над картиной «Завтрак на траве», вдохновленный одноименным полотном Эдуара Мане. Молодой худож­ник находился в поиске своего стиля: он уже прене­брегал линией и моделировал формы цветовыми пят­нами, фигуры людей лишены четких контуров. Моне, еще в Нормандии начавшего писать на природе, ин­тересовали эффекты естественного освещения. Сце­на на лесной опушке давала возможность молодому художнику наблюдать, как солнечные лучи пробива­ются сквозь листву и падают на светлые поверхности, цвет которых изменяется, благодаря этим бликам и рефлексам листвы. Моделью длянаписания женских персонажей была возлюбленная молодого художни­ка Камилла Донсье, мужские персонажи написаны с Фредерика Базиля.

Моне разместил своих персонажей под раскидистыми ветвями деревьев. Их позы и жесты естественны и непринужденны. Проникнув сквозь зелень листвы, солнечные лучи разбросали повсюду серо-голубые и лиловые блики. Они – на земле, на траве, на белой скатерти, на платьях и на лицах. Пронизанные светом, краски заиграли новыми оттенками.

Все общество, расположившееся на завтрак в окружении природы, занято своей беседой и никак не вступает в контакт со зрителем. Моне словно остается незамеченным наблюдателем, кавалеры не позируют ему. Две дамы повернуты спиной к нам, оставляя любоваться складками своих платьев. Лицо сидящего молодого человека, изображенного в правом нижнем углу картины, также отвернуто от зрителя. Моне следует своим собственным законам, не выстраивая композицию картины, подобно театральной мизансцене. В традиционном искусстве изображение человека спиной к зрителю на переднем плане было бы недопустимым.

Незавершенная картина Моне «Завтрак на траве», которая по замыслу автора должна была представлять своеобразный ху­дожественный манифест 25-лет­него художника, является одной из первых попыток изобразить яркий свет, пробивающийся сквозь деревья и падающий на платья женщин.

Первый вариант шестимет­рового «Завтрака на траве» так и не был выставлен. Картина вна­чале в качестве залога за неуплату осталась у хозяина дома в Шайо, а затем, после замечаний друга Курбе, была разрезана на три части, из которых до наших дней сохранились правая и цент­ральная[[3]](#footnote-3).

Упрямый Моне летом 1866 г. Вновь взялся за «Завтрак на траве». Полностью сохранив первоначальный замысел, он стал работать над уменьшенным вариантом композиции. На пленэре от начала и до конца.

В компоновке фигур на плоскости холста «Дамы в саду» (1866—1867, Музей д'Орсе, Париж) чувствуется отход от традиционной живописи: художник академического толка не позволили бы себе обрезать края пышных женских платьев краем картины. Моне свободно кадрирует изображение, за счет чего создается впечатление фрагментарности. Смысловой центр смещен к левому краю полотна. Типично жан­ровая сценка — дамы, отдыхающие в тени садовых де­ревьев, — утрачивает «жанровость»: женские фигуры становятся неотъемлемой частью цветущего пейзажа, его украшением, подобно прекрасным цветам. Дамы словно сливаются с пейзажем, на их платья бросают тень растущие кусты и плодовое деревце. Художни­ка интересует не столько индивидуальность молодых женщин, их занятия или наряды, сколько гармония взаимоотношений человека и природы, передача све­товых эффектов. Судить о незначительности лично­стей самих дам позволяет тот факт, что все четыре ба­рышни были написаны с одной модели — Камиллы. Однако это не бросается в глаза, поскольку мы видим полностью лицо только сидящей женщины. Крайняя фигура слева показана в профиль, стоящая рядом с ней дама прикрывает лицо букетом, а четвертая женщина и вовсе отвернулась от зрителя, протягивая руку к цветущим кустам.

В 1869 г. Моне поселился в па­рижском пригороде Буживале. Сюда часто приезжал Огюст Ренуар, друзья много работали на природе, запечатлевая одни и те же виды и разрабатывая собственную технику живописи. Молодые художники стремились «поймать» мгновенные состояния вечно изменяющейся и живущей по своим законам природы.

Так, в 1869 художники написали одноименные картины с видом на купальню и кафе на Сене под Буживалем - «Лягушатник» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк). В этой кар­тине Моне, как и Ренуар, от­ходит от четких, объемных форм, обращаясь к технике разрозненных мазков, легко передающих малейшие изме­нения цвета.

В «Лягушатнике» пространст­венная глубина угадывается благодаря уменьшенным чело­веческим фигурам и диаго­нальным линиям, на которых расположены лодки, ресторан и мостки. Своеобразный эф­фект создает сочетание пер­спективной композиции с пло­ской поверхностью воды.

Моне отрабатывал собственную технику пись­ма, новую манеру нанесения мазков, дающую воз­можность быстро передавать ощущения от увиденно­го и сочтенную критикой небрежной. В самом деле, с точки зрения салонного живописца работа произво­дит впечатление незаконченного, бегло написанного этюда, в котором предметы лишь грубо обозначены. Здесь нет идеализации, характерной длятрадицион­ного искусства. Моне сознательно избегает этого, он пишет то, что видит, старается «поймать» момент из­менчивой действительности, и для этого ему нужна быстрая техника.

**2. Зрелый мастер**

В1872 Клод Моне создал знаменитое полотно «Впечатление. Восход солнца» (Музей Мармоттан, Париж). Раннее утро. Сквозь пелену тумана с трудом пробивается солнце, играя розовыми и оранжевыми бликами на воде. Силуэты плывущих к берегу лодок создают иллюзию глубины. Там, вдали кипит не умолкающая всю ночь динамичная жизнь портового города: угадываются дымящие трубы, лебедки и подъёмные краны, баржи. Нет четких контуров и очертаний предметов, они растворились в атмосферной неопределенности. Всё изображение тает на глазах, теряясь в туманной дымке. Моне писал через открытое окно, быстро, с тем чтобы успеть навсегда закрепить на неподвижной плоскости холста с помощью красок этот сказочный миг – прямо из воды поднимающийся багряно-оранжевый диск солнца. Подобного эксперимента, как сам Моне назвал свою работу, прежде живопись не знала.

Художник не воспроизводил действитель­ность, не подражал природе, а передавал свое лич­ное впечатление от нее. С точки зрения академиче­ской живописи техника этой картины груба и неряшлива, фигуры едва намечены. Моне показывает коло­ристическую взаимосвязь синей воды и восхода, яр­кие рефлексы на утреннем море. В 1874 эта картина была показана на первой выставке импрессионистов, тогда еще именовавшихся «Анонимным обществом живописцев, художников и граверов» под лидерством Моне. Работа получила резко отрицательные отзывы и своим названием («Впечатление») дала определение новому направлению живописи — импрессионизму. Выставка успеха не имела.

В 1872—1876 Моне с семьей жил недалеко от Пари­жа в местечке Аржантёй. Здесь он устроил «плавучую мастерскую» в лодке и путешествовал на ней по Сене, запечатлевая понра­вившиеся ему виды, изучая рефлексы на воде и эф­фекты освещения. К этому периоду относится работа «Поле маков у Аржантёя» (1873, Музей д'Орсе, Париж), на которой изображены утопающие в полевой траве Камилла и маленький Жан Моне.

Одно из лучших импрессионистских произведений Клода Моне — знаменитый «Бульвар Капуцинок в Париже», написанный им в 1873 году. Художник пишет два известных парижских вида из окон ателье фотографа Надара, расположенного на бульваре Капуцинок (один находит­ся в Москве в Пушкинском музее изобразительных искусств, другой — в Художественном музее Канзас-Сити).

Моне запечатлевает вид шумной улицы Парижа с как бы текущей толпой и потоком движущихся эки­пажей, влажность воздуха и далеко уходящий простор бульваров, видных сквозь голые ветви платанов. Художник выбирает высокую точку зрения: сверху, из окна (или с балкона, край которого вклю­чает в композицию, вместе с теми персонажами, которых он изобразил справа), зритель видит уходящую по диагонали, по направлению к париж­ской Опере, перспективу бульвара, поток экипажей и пестрой толпы в неразличимом мелькании лиц. Фигурки прохожих едва намечены белыми мазками, фасады домов на противоположной стороне бульвара наполовину скрыты ветвями платанов.

Клод Моне передает в этом произведении мгновенное, чисто зрительское впечатление от едва заметно вибрирующего воздуха от уходящих в глубь улицы людей и уезжающих экипажей. Он разрушает представление о плоскости холста, создавая иллюзию пространства и наполняя его светом, воздухом и движением. Человеческий глаз устремляется в бесконечность, и нет предельной точки, где бы он мог остановиться.

Высокая точка зрения позволяет художнику отказаться от первого плана, и он передает сияющее солнечное освещение в контрасте с голубовато-лиловой тенью от домов, лежащей на уличной мостовой. В московском варианте свет делит композицию по диагонали, противопоставляет одну часть бульвара, залитого солнцем, другому — находящемуся в тени. Солнечную сторону Клод Моне дает оранжевой, золотисто теплой, теневую — фиолетовой, но единая свето-воздушная дымка придает всему пейзажу тональную гармонию, а контуры домов и деревьев вырисовываются в воздухе, пронизанном солнечными лучами.

Скользящее боковое освещение «дематериализует» архитектуру, придает ей невещественность. В красочном мареве тонут архитектурные детали домов, тают контуры экипажей, растворяются ветки деревьев, а глубина пространства теряется в движе­нии светящегося воздуха. Все это заполняет картину таким образом, что глаз зрителя теряет грань между вертикальной плоско­стью стен домов и горизонтальной мостовой; между близкими освещенными стенами зданий и дальним голубым сумраком, скры­вающим продолжение улицы. Намеченные быстрыми штрихами фигурки прохожих теперь сливаются в общий поток толпы.

Полотно из Канзас-Сити имеет совершенно иной (вертикаль­ный) формат и обладает иным настроением. Зритель видит тот же «Бульвар Капуцинок в Париже», тот же самый пейзаж, но уже в хмурый день, когда белесоватый, мутный свет отражается навлажной мостовой. На фоне блеклого, молочно-голубого цвета резче выступают пятна черного, розового, темно-зелёного цве­тов.

В «Бульваре Капуцинок» (1873, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушки­на, Москва) очевидно влияние искусства фотогра­фии. Словно моментальный снимок, картина переда­ет мгновение из жизни городского бульвара, запол­ненного прохожими и экипажами. Люди играют вто­ростепенную роль, главная отводится атмосфере го­рода.

Искусствовед К.Г. Богемская отмечает: «Когда говорят, что импрессионисты умели запечатлевать момент безостановочного движения жизни, то подтверждением этому может быть названа именно картина «Бульвар Капуцинок в Париже»[[4]](#footnote-4) (московский ва­риант). В других произведениях Клода Моне, при всей их непос­редственной сиюминутности, куда меньше стремления вырвать «кадр», чем это ощущается при созерцании данного полотна. Однако показанная на Первой выставке импрессионистов именно эта картина стала одной из тех, которые вызывали боль­шие всего насмешек и нападок публики.

В 1877 Моне написал несколько картин с видом вокзала Сен-Лазар - важным местом современного Парижа. Здесь кипела жизнь, прибывали и уезжали пассажиры. Эту атмосферу новой индустриальной жизни и хотел показать Моне в своих работах. «Вокзал Ceн-Лазар. Прибытие поезда» (Художественный музей Фогг, Гар­вард) как раз изображает повседневную жизнь вокзала. В картине использована практически монохром­ная живопись, выбран интересный ракурс, передаю­щий особенность архитектурного решения вокзального свода.

Вокзал как средоточие движения, мес­то переплетения фигур и форм, связующее звено между горо­дом и деревней, был излюбленным сюжетом искусства XIX века. Особенно много интересного было здесь для художника-импресси­ониста: металлические массы архитектурных строений и ло­комотивов, стеклянные перекрытия и связанные с этим све­товые эффекты, дым и пар, вы­пускаемые в атмосферу.

В картине «Вокзал Сен-Лазар» (1877, Париж, Музей д'Орсе) Моне писал не фасад вокзала, обращенный к городу, но боль­шую галерею с поездами и фо­ном, уходящим вдаль, разомк­нутым в бесконечность дороги.

Зритель сразу же отмечает, что в этой картине есть что-то непривычное для импрессионистского полотна: изо­бражение фронтально, в нем есть вертикальная ось симметрии, а воображаемая прямая, примерно посередине соединяющая основания крыши, обра­зует нечто вроде горизонтальной оси. В эту четкую, традиционную композиционную структуру вписаны главные действующие лица: дым локомотива и, ниже, сама выпускающая его машина. Клубы пара внизу картины рядом с ло­комотивом свидетельствуют о том, что он движется. Пучки прямых линий, сходящиеся в одной точке где-то за па­ровозом, средствами классической перспективы подчеркивают приближе­ние поезда к первому плану.

Пространство фона, помимо крыши и самого здания вокзала, представляет собой водоворот красок: желтые, белые, розоватые, бледно-зеленые, серые с голубыми и красными вкраплениями тона образуют сплав всех цветов светлой гаммы спектра. Строения четко не отделены от клубов пара - и те и другие массы изображены как брожение красок.

Всматриваясь в нижнюю половину картины, мы видим слева направо стену дома, вагон, локомотив, состав. Вагон представляет собой неподвижный твердый объем, четко выделенный освещением с правой стороны; кроме навеса над подножкой весь он находится в зоне яркого света, что подчеркивает плотность черной желез­ной массы, оживляемой голубыми бликами. Справа от локомотива изоб­ражены несколько солдат или желез подорожников, стоящих между путя­ми, а на скамейке — пассажиры, жду­щие поезда, в разноцветных одеждах светлых, размытых тонов. Человеческие фигуры начисто лишены вырази­тельности, им уделено меньше внима­ния, чем уходящему вдаль зданию с правой стороны.

Находящийся за бульваром Осма­на вокзал Сен-Лазар был одной из наиболее характерных построек метро­полии, превратившейся в один из самых грандиозных городов современного мира. В архитектуре наступил золотой век железа, стекла и цемента. Моне, как истинный импрессионист, изображает саму структуру строения. Причем изображает разными способами. Сквозь состоящую из двух плоскостей конструкцию перекрытия из железа и стекла на нижний объем изливается поток света, в лучах которого играет тонкий рисунок теней и железнодорожных путей, обознача­ющий пол и перспективу. Небо с его нежными переливами дается отра­женным в стеклах здания, стоящего слева. Нашему современнику в этих конст­рукциях видятся приметы индустри­ального прошлого. Зритель же того времени, напротив, восхищался новизной сюжета — и самой живописи.

В1879 к Моне пришел успех, материальное положение худож­ника улучшилось. В 1883 он снял домик в Живерни недалеко от Парижа, где разбил прекрасный сад, построенный как живописное произведение с уче­том колорита и времени цветения всех растений. На прилегающей террито­рии Моне создал еще один сад с прудом, кувшинками, японским мостиком и извилистыми дорожками, ставшими предметом его картин до самой смерти.

Многолетние изучения выразительной возмож­ности цвета в передаче света и зависимости цвета предметов от характера освещения привели худож­ника к идее создания цикла работ, в которых варьи­руется один и тот же мотив, меняющийся при раз­личном освещении. Все серии пользовались боль­шим успехом.

Еще в 1886 художник написал незатейливый сель­ский пейзаж «Стог сена в Живерни» (Государствен­ный Эрмитаж, Санкт-Петербург), на переднем плане которого красуется сено, а вдали виднеются домики, деревья и поля. К этому мотиву художник вернется в 1888 в серии из 25 работ, в которых окружающий пейзаж станет условным, практически исчезнет деле­ние на композиционные планы, стог сена обретет са­мостоятельную роль, а главным действующим лицом, переходящим из одной работы в другую, станет цвет, стремящийся передать изменчивый свет. В день Моне работал над несколько холстами, передающими утреннее, дневное и веч нее освещение — в этом была оригинальность метода художника, который также лежал в основе создания серии «Тополя».

В 1892 Клод Моне приступил к написанию цикла, посвященного Руанскому собору. За два года живопи­сец выполнил 50 картин, на которых представил готический фасад собора последовательно в разное время суток: с раннего утра до вечера. Солнечный свет творит удивительные метаморфозы не только с цветом, но и с самой каменной сутью собора. Простоявшая несколько веков стена, благодаря готической ажурности и заливающему ее свету, кажется почти невесомой и нерукотворной. Под кистью Moне собор более не представляет материальной субстанции и становится эфемерным. Он будто сливается небом, перестает быть земным творением.

Цикл «Руанский собор» был выставлен в 1895 и имел огромный успех. Он раскрыл невиданное богатство живописных возможностей художника, многообразие палитры с невиданными до сих пор комбинациями красочных оттенков, вариантами фактур, совершенством техники.

Художник много путешествовал, ра­ботал в Нормандии, Италии, Голландии и Швейцарии. В Нормандии родились морские пейзажи, воспевающие величие стихии.

**3. Поздний период творчества**

В позднийпериод творчества Моне по-прежнему уделял много внимания выразительной способно­сти цвета, ставшего основным средством его худо­жественного языка. Поздние картины теряют сюжет­ность, тяготеют к беспредметности.

Сад в Живерни, по признанию самого Моне, является лучшим произведением в его творче­стве. Многочисленные виды и сорта цветов были подобраны и высажены так, чтобы он постоянно цвел, радуя глаз разнообразием оттенков. Прекрасныйсад становится объектом живописи, словно отражаясь на холсте. Композиция работы «Сад ирисов в Живерни»(1899—1900, Художественная галерея Йельского университета) проста: на холсте квадратного формата изображена убегающая в даль сада дорожка, полускрытая разросшимися кустами ирисов, над ней — уходящие перспективой стволы садовых деревцев. Нежные цветы ирисов на переднем плане тины словно заглядывают нам в глаза. Красота природы становится величайшим чудом и, видимо, венцом божественных творений дляМоне (в отличие от ренессансного «Человек — венец творений»). Поэто­му она является самодостаточным объектом живопи­си, не требующим включения в пейзаж человеческих фигур.

В 1899 художник приступил к созданию серии «Кувшинки», изображающей водяные лилии (ненюфары) в пруду его сада в Живерни. Серийность работ основана на варьировании мотива при меняю­щемся освещении. Кувшинки владели помыслами ху­дожника более двадцати лет, до самой смерти.

В картине «Пруд с ненюфарами» (1908, част­ное собрание, Санкт-Галлен, Швейцария) Моне выбрал квадратный формат полотна, зрительно «увеличивающий» изображение в пространстве и создающий впечатление бесконечности. Худож­ник написал крупным планом «фрагмент» пруда, в кадр вошла только гладь воды с живописно разбросанными листьями, цветами кувшине и отражением облаков. Мастер отошел от перспективного построения, из-за чего кувшинки правом верхнем углу композиции кажутся расположенными выше, чем растения переднего плана картины. Работа утрачивает глубину и разворачивается на плоскости, тяготея к декоративности.

В 1900—1904 Клод Моне неоднократно бывал в Англии, он любил Лондон за неповторимую туманную атмосферу. Здесь живописец много раз писал здание парламента, создав целую серию работ на эту тему. «Здание парламента в Лондо­не» (1904, музей д'Орсе, Париж) словно окутано густым туманом, сквозь который проступают ве­личественные очертания неоготической архитек­туры, и пробивается желто-рыжее солнце, окра­шивающее Темзу рыжевато-багровыми блика­ми. Мосты, река, парламент, чайки, лодки на воде лишь угадываются своими неясными силуэтами, они наплывают из сизой дымки или тают, лишаясь всякой материальности и превращаясь в мистические видения. Утратили свою материальность красочные мазки, превратив каждую картину в мираж, чему способствовала как бы плывущая гамма красок. В ней преобладали тёмно-синие, голубые, фиолетовые, серебристо-сиреневые тона с вкраплениями бирюзовых, оранжевых, а иногда и красных.

Живопись условна, художник изображает не конкретные детали, а именно сиюминутный об­раз города, каким он его увидел. Импрессионизм Моне не передает объективной реальности, не признает неизменности качеств предметов. Их цвет, а также очертания зависят от света — едва пробивающегося, заливающего всю окрестность или гаснущего, переходящего в сумерки.

Поздние произведения Моне находятся на гра­ни предметного и беспредметного искусства. В «Японском мостике» (1918—1924, Институт ис­кусств, Миннеаполис) читаются очертания любимого мостика, перекинутого через пруд с кувшинками и уви­того глициниями. И это, пожалуй, единственное, что можно «идентифицировать» в сумасбродстве красок, не считая невысокого куста на переднем плане карти­ны и вертикали дерева у правого края. Здесь достаточ­но охватить композицию в целом, не дробя на части, чтобы увидеть ее глазами художника: буйство красок, полнота жизни, красота.

Клод Моне умер в своем доме в Живерни в декабре 1926.

**III. ПЬЕР ОГЮСТ РЕНУАР**

**1. «Впечатление жизни»**

Один из самых видных представите­лей импрессионизма — Огюст Ренуар (1841— 1919), искусство которого отличается живым интересом к человеку. Художник работал над развитием живого, красочного художественного стиля с «перистым мазком» (известным как радужный стиль Ренуара)[[5]](#footnote-5); создал множество чувственных ню («Купальщицы»). Более всего Ренуар любил писать детские и юношеские образы и мирные сцены парижской жизни. Для его творчества характерны светлые и прозрачные по живописи пейзажи, портреты, воспевающие чувственную красоту и радость бытия. Значительное место в его светлом жизнеутверждающем творчестве зани­мает портрет, а также жанровые композиции, чаще всего раскрывающие образы французских женщин.

Сын бедного портного, Ренуар с юности начал свою трудовую жизнь, занимаясь росписями по фарфору. На заработанные деньги он поступил учиться в мастерскую Глейра, где сблизился с К. Моне и А. Сислеем. Ранние картины Ренуара носят следы воздействия мощной светотеневой лепки Курбе — такова «Харчевня матушки Антони» (1866, Стокгольм, Национальный музей).

Ренуар часто работал вместе с Клодом Моне. Они писали одни и те же пейзажи, наблюдали за тенью и све­том в природе и изучали возможности цвета в передаче этих эффектов. Так родились знаменитые «Лягушатни­ки» — одноименные работы художников. Плавучее кафе с веселящейся публикой, деревянные лодки, ожидаю­щие пассажиров, — вот их нехитрый сюжет. Живописец, оптимист по натуре, через все творчество пронес любовь к изображению праздника жизни, гуляющих или отды­хающих дам и кавалеров. Он старался не замечать тем­ных сторон бытия и считал, что искусство должно дарить прекрасные мгновения наслаждения, а не служить назида­нием или скучным поучением.

В «Лягушатнике» (1869, Национальный музей, Сток­гольм) нет выверенной композиции, поэтому он кажется эскизом, а не законченным произведением, кадрировка сцены выглядит случайной. Она и была в известной степени случайной, то есть именно такой, какой эту сену увидел художник: не усложненной продумыванием композиции, построением перспективы, уравновешиванием планов. Ренуар преследовал совсем другую задачу — успеть передать атмосферу беззаботности и веселья теплого летнего дня, поймать блики на воде, солнечные рефлексы на светлых платьях дам. Живописцу нужно бы пить в очень короткое время, так они с Моне выработали свою технику письма широкими быстрыми мазками, обозначавшими фигуры людей и окружающую обстановку, но не выписывавшими детали. Эта недосказанность живописи не нравилась публике, а небрежность художественной манеры вызывала нарекания.

В 1870-е гг. живопись Ренуара становится более пленэрной, световоздушная среда объединяет пейзаж и фигуры людей в многочисленных жан­ровых сценах, овеянных настроениями созерца­тельности, беззаботности, спокойствия. Он пере­дает веселое оживление, увлеченность танцую­щих пар в картине «Бал в Мулен де ла Галет» (1876, Му­зей д'Орсе, Париж), выделяя фигуры переднего пла­на острой выразительностью движений. Образ человека лишен у Ренуара сложной психоло­гической характеристики, глубины раскрытия внутреннего мира, но в нем — живая непосредственность, обаяние, жизнерадостность.

Большая картина «Бал в Мулен де ла Галетт» написана на парижском холме Мон­мартре, где в то время еще сохранились три деревянные мельницы, в одной из которых открыли ресторан «Мулен де ла Галетт». Здесь устраивались танцы, собиравшие разношерстную парижскую публику, в том числе и художников. Блики света кажутся пляшущими на дамских платьях и костюмах мужчин.

У Ренуара образы, окутанные светом, появляются как ре­зультат неуловимого колдов­ства и готовы в любой момент исчезнуть. Картина «Бал в «Мулен де ла Галетт» далека от описательности; изобра­женные фигуры не являются портретами, хотя они написа­ны с реальных людей — само­го Ренуара и его друзей. Глав­ное в картине — это вихри света, цвета, воздуха. Жизнь как реальная данность заменя­ется впечатлением жизни, пьянящим светозарным очаро­ванием, которое мгновение спустя растворяется в неопре­деленности. Жизнь, человек как таковой исчезают в волнах света, радужных многоцвет­ных брызгах.

Картина Рену­ара — это праздник жизни, беззаботной молодости, не­обыкновенно радостной и светлой. Она являет собой своеобразный документ эпохи: здесь запечатлены па­рижский уголок, увеселения танцующих людей среднего класса. Ренуар посвятил большое полотно повседневно­му сюжету, что было непривычно длятого времени.

Для картин 1870-х гг. характерен интерес О.Ренуара к выразительной, как бы случайно подсмотренной жизненной ситуации и обращение его в связи с этим к композиционному приему срезывания рамой персонажей картины. Полотна О.Ренуара созерцательные, лишены резких контрастов, нервной динамики и неожиданных [ракурсов](http://www.impressionism.ru/glossary.html#racource).

Атмосферой полного покоя и непринужденного движения отмечено известное полотно художника «Завтрак гребцов» (1881, Национальная галерея искусств, собрание Филипса, Вашингтон), на котором особенно выделяется очаровательная фигура молодой кокетливой женщины с собачкой на руках, будущей жены художника.

Вот весёлая, шумная компания, здесь все свои: друзья-художники, их модели и подруги, будущие жёны, актрисы, спортсмены. Обычная и привычная атмосфера улыбок, шуток и бесконечного флирта. Заросший берег, терраса любимого ресторана, на балюстраду которой опирается хорошенькая Альфонсина Фурнез, приятными собеседниками окружила себя актриса Элен Андре. А слева забавляется с лохматым пёсиком, тиская, словно игрушку, и разговаривая с ним, прелестная Алин в украшенной цветами соломенной шляпке. В эту белокурую с дивным цветом лица девушку успел без памяти влюбится Ренуар. Лёгкая и очень живая жанровая сценка: Ренуар уверенно закрепил на полотне мимику, жесты и позы героев. Справа на первом плане раскачивается верхом на стуле в майке гребца и канотье Гюстав Кайботт. Картина привела в полный восторг даже тех, кто не стал её героем. Она стала одним из наивысших достижений в его творчестве.

**2. Женские образы в творчестве Ренуара**

Осо­бым очарованием отличаются созданные Ренуаром женские образы. С их мягкой грацией тонко гармонируют цветовые решения, постро­енные на контрастах нежнейших перламутро­вых оттенков, которыми написана кожа, с насыщенными темными тонами волос или костюмов.

В 1875 Ренуар создал знаменитую «Обнаженную в солнечном свете» (Музей д'Орсе, Париж). Как явствует из звания, художник задумал написать девушку на природе: на ее нежной коже играют солнечные блики и рефлексы, отбрасываемые листвой, — то есть мастер поставил перед собой задачу истинно «импрессионистическую». Картина вызвала резкое неприятие как публики, так и критики. Обнаженное женское тело по канонам традиционной живописи нужно было писать идеализированно, продумывая эффектную «постановочную» позу модели и выписывая идеально гладкую кожу в теплых оттенках. Вместо гладкой кожи Ренуар показал блики и рефлексы, которые рецензенты назвали «трупными пятнами на разлагающемся теле»[[6]](#footnote-6).

В следующем году художник написал еще одну «Обнаженную» (1876, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва). Ренуар, истинный ценитель женской красоты, любуется своей натурщицей. Молодую тонкую кожу он идеально гладко выписал оттенками розового.

Огюст Ренуар на третьей выставке импрессионистов (1877) в числе других работ представил «Качели». Во французской живописи XVIII века существовал мо­тив качелей. «Качели» Ренуара (1876, Музей д'Орсе, Париж) — по сути та же «галантная сцена», заимствованная из живописи эпохи рококо и написанная на современный сюжет. Молодой человек, повернутый спиной к зрителю (что само по себе недо­пустимо в традиционном искусстве), слегка качает задумав­шуюся девушку, стоящую на деревянных качелях. В восторге смотрит на неё, как и молодые люди, белокурый малыш. Качаются ветки, шелестят листья, колеблются короткие тени, прыгают по фигурам, одежде, лицам, по дорожке солнечные «зайчики». Шутки, смех, ликующая природа, лёгкая, счастливая жизнь.

Все художники пленэ­ра исходят из замеченного ими факта, что цвет тени зависит от окружающих цветов, и, следова­тельно, тени не должны писаться в черно-серых тонах, а пере­ливаться тысячью оттенков. Этот принцип находит свое наи­лучшее воплощение в работах Ренуара, таких как «Качели». Пятна света, проникающие сквозь трепещущую на ве­тру листву, определяют взаимо­связь света и тени: блики ожив­ляют изображение, приводят его в движение. Тени пятнами ло­жатся на одежду, липа, стволы деревьев, тропинку в цветных бликах, названных некоторыми критиками чересчур «смелыми».

Стиль Моне и Ренуара казался небрежным. Такие картины, как «Качели», воспринимались лишь как наброски, совершенно неготовые для показа, «как обещание картин, которые никогда не будут написаны».[[7]](#footnote-7)

Картины живописца долго не продавались, поскольку публика не признавала искусство импрессионистов. Од­нако выставки давали полезные знакомства. Удачной была встреча с супругами Шарпантье. Мадам Шарпантье име­ла в Париже свой салон. Именно здесь Ренуар познакомился с актрисой Жанной Самари, с которой написал три портрета[[8]](#footnote-8).

Лиричный и живой погрудный «Портрет Жанны Са­мари» (1877, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) напи­сан изумительно. Благодаря позе молодой актрисы — она опирается рукой о подбородок, как в доверительной бе­седе, — ее прямому открытому взгляду, обращенному пря­мо на зрителя, и максимальному приближению изобра­жения к краю картины, задается близкий контакт моде­ли и зрителя, в чем заключается невыразимая прелесть портрета и невозможность остаться к нему равнодушным.

В портрете артистки Жанны Самари воплощен образ кра­соты, изящества, очарования, молодости. Цвето­вая гамма портрета, нежная и звучная, построе­на на сочетании голубовато-зеленых, рыжева­тых и тончайших розоватых тонов. Отказав­шись от темных теней, Ренуар вводит цветные тени, сообщающие впечатление жизненности и необычайной трепетности изображения.

В 1878 Ренуар вновь написал Жанну Самари в од­ноименной работе (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) — теперь уже в полный рост в роскошном бе­лом платье со шлейфом, сильно обтягивающем строй­ную фигуру. И даже здесь, в парадном портрете, модель вступает в диалог со зрителем — чуть наклонившись к нему, пожертвовав прямой картинной расправленностью плеч и гордостью осанки, слегка приоткрыв губы. И сно­ва — прямой открытый взгляд, не отпускающий зрителя.

Актриса предстаёт на портрете в полный рост, в интерьере на фоне восточной ширмы, роскошного ковра и раскидистой пальмы в медном кашпо. Естественна непринуждённая и характерная для героини поза с плавным жестом затянутых в белые перчатки рук. Длинное платье в оборках и со шлейфом выполнено мелкими мазками тёплых, цвета слоновой кости и розоватых тонов. Они оттеняют телесные краски лица. усиливают голубизну её глаз, отбрасываю рефлексы на пряди пушистых волос. Этот портрет, более официальный по характеру, Ренуар писал специально для салона, который требовал соблюдения живописных традиций.

**3. Переосмысление творческого пути**

Одна из самых известных работ Ренуара «Зонтики»(1881—1885, Национальная галерея, Лондон) была начата в расцвет импрессионистического периода его творчества, а закончена через пять лет, уже после знакомства худож­ника с искусством мастеров Возрождения и переосмысле­ния собственного живописного пути. В левой части холста женские фигуры написаны более мягко, а в правой появ­ляется четкая контурная линия. На первый взгляд, кажется, что картина лишена композиции, и прохожие с раскры­тыми зонтами хаотично наводнили улицу города. Одна­ко прослеживается диагональное построение компози­ции: первая диагональ проходит от головы девочки в пра­вой части полотна, подчеркивается тростью наклоненно­го зонта и завершается головами девушки и стоящего за ней мужчины в левой части. Вторая диагональ намечена линией трости зонтика в руках дамы, сопровождающей девочек. «Зонтики» стали последней большой картиной Ренуара, посвященной жизни современного ему города. Искусство Ренессанса наложило отпечаток не только па живописную манеру мастера, но и на выбор тем.

Огюст Ренуар, признанный мастер импрессионизма, со временем стал разочаровываться в разработанной им самим манере письма. Неудовлетворенный собой, он уничтожал некоторые написанные картины. С са­мого начала творческой карьеры художник всегда ис­кал вдохновение и «подсказки» в искусстве прошлых эпох; когда-то становлению его творческой индивиду­альности помогла живопись Буше, Фрагонара, Делакруа. Теперь он обратился к искусству Жана Огюста Доминика Энгра — гениально­го неоклассика и академиста, писавшего обольстительных обнаженных краса­виц и необыкновенно мягкие женские портреты. К середине 80-х гг. в творчестве живописца наступает так на­зываемый «энгровский период»[[9]](#footnote-9). Ренуар также стал использовать опыт мастеров Возрождения, с произведениями которых познакомился в Италии.

Постепенно вытесняется инте­рес Ренуара к пленэру, его все меньше интересуют жанровые сцены и портреты, заметно изменяется художественное видение. В полотнах этих лет (особенно в картине «Большие купальщи­цы», 1883—1885 гг.) чувствуется хорошо продуманное компози­ционное решение, линии рисунка становятся четкими и опреде­ленными, краски — менее яркими и насыщенным, приобретают «изысканность эмали», в результате чего в целом живопись ка­жется сдержаннее и холоднее. «Большие купальщицы» живописца (1887, Худо­жественный музей, Филадельфия) — свидетельство вли­яния великих мастеров прошлого. Контурный рисунок, тонко выписанные обнаженные тела с нежной кожей, классические драпировки и компоновка фигур в пространстве представляют пирамидальную композицию в форме треугольника.

В 1897 Ренуар упал с велосипеда и сломал правую руку, что, на первый взгляд, не предвещало никаких проблем. Картины он научился писать левой рукой, но после этого перелома стал испытывать постоянные боли. Так начинался артрит, который постепенно, сковывал движения, а потом и вовсе парализовал его. Ренуар же продолжал писать в инва­лидном кресле, превозмогая боль во всем теле до своей смерти 2 декабря 1919.

Произведения последних лет его жизни чрезвычайно многочисленны и разнообразны: портреты, пейзажи, «ню», кера­мика, скульптура. Пышущие здоровьем купальщицы, прекрас­ные одалиски, улыбчивые румяные дети продолжали оставаться для него символом природной гармонии и счастья. Он все так же смотрел на мир изумленными глазами художника, таящими в себе «смесь иронии и нежности, шутливости и неги», и не переставал удивляться его неувядающей красоте. До конца своих дней почти парализованный старец Огюст Ренуар, с трудом удерживая кисть в изуродованных ревматизмом руках, воспевал в своих полотнах гимн радостной, светлой и вечно юной жизни.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Обращение импрессионистов к различным сторонам действительности, к жизни улиц, вок­залов, кафе, баров, к образам современников различных сословий, профессий и общественных слоев, к городскому пейзажу расширило рамки реалистического искусства. А стремление пере­дать быстрый ритм жизни большого города, уло­вить мгновенное состояние природы, атмосферы, освещения привело к поискам новых средств художественной выразительности, особой све­жести и остроте восприятия, к освобождению палитры от музейной черноты, к просветленной красочной гамме. Со временем, однако, ясно обозначились и черты ограниченности творче­ского метода и мировоззрения импрессионистов. Погоня за точностью передачи мгновенного зри­тельного ощущения вытесняет в их искусстве глубину и всесторонность познания мира, этюд — картину, случайно схваченные эпизоды окружающего — темы высокого общественного значения, критической остроты. С середины 1880-х гг. импрессионизм изживает себя. Пленэр в пейзажах импрессионистов превращается в са­моцель. После выставки 1886 г. группа распа­дается, хотя именно с этого времени возрастает воздействие импрессионизма на развитие искус­ства других стран, а спустя десятилетие начи­нает расти слава импрессионистов, получающих официальное признание.

Импрессионизм, открывший перед искусством новые горизонты, стал началом грандиозной художественной революции, отделившей классическое искусство от того комплекса явлений, которые принято называть современным искусством или модернизмом. Внутри импрессионизма выросли пуантилисты Жорж Сёра и Поль Синьяк, создавшие на своих полотнах эффект «оптической смеси» (зрительного смешения цветов и тонов). Из него вышли грандиозные фигуры Поля Сезанна, Винсента Ван Гога, Поля Гогена, стремившихся запечатлеть то, что стоит за внешним. Крупнейшие мастера авангарда прошли через увлечение импрессионизмом, прежде чем найти собственный путь в искусстве.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абеляшева, Г.В. Импрессионизм: науч.-поп. изд. [Текст]/ Г.В. Абеляшева. – М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004.

2. Ионина, Н.А. 100 великих картин [Текст]/ Н.А. Ионина. – М.: Вече, 2001.

3. История зарубежного искусства [Текст]: учебник / Под ред. М.Т. Кузьминой, Н.Л. Мальцевой. – 3-е доп. изд. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 488с. : ил.

4. Клод Моне [Текст]/ Автор текста Д. Перова. – М. – Изд-во «Директ-Медиа», 2010.

5. Культурология. История мировой культуры [Текст]: учебник для вузов / Под ред. А.Н. Марковой. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Культура и спорт, ЮНИТИ, 1998.

6. Пьер Огюст Ренуар [Текст]/ Автор текста Д. Перова. – М. – Изд-во «Директ-Медиа», 2009.

7. Скляренко, В.М. 100 знаменитых художников, XIX-XX вв. [Текст]/ В.М. Скляренко, Т.В. Иовлева, И.А. Рудычева; худож. Л.Д. Киркач. – Харьков: Фолио, 2003.

8. Энциклопедический словарь юного художника [Текст]/ Сост. Н.И. Платонова, В.Д. Синюков. – М.: Педагогика, 1983.

1. Абеляшева, Г.В. Импрессионизм: науч.-поп. изд. – М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. – С. 10. [↑](#footnote-ref-1)
2. Энциклопедический словарь юного художника / Сост. Н.И. Платонова, В.Д. Синюков. – М.: Педагогика, 1983. – С. 167. [↑](#footnote-ref-2)
3. 100 самых знаменитых художников, XIX-XX вв. / В.М. Скляренко, Т.В. Иовлева, И.А. Рудычева; худож. Л.Д. Киркач. – Харьков: Фолио, 2003. – С. 280. [↑](#footnote-ref-3)
4. Ионина, Н.А. 100 великих картин. – М.: Вече, 2001. – С. 321. [↑](#footnote-ref-4)
5. Культурология. История мировой культуры: учебник для вузов / Под ред. А.Н. Марковой. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Культура и спорт, ЮНИТИ, 1998. – С. 436. [↑](#footnote-ref-5)
6. Пьер Огюст Ренуар / Автор текста Д. Перова. – М. – Изд-во «Директ-Медиа», 2009. – С. 19. [↑](#footnote-ref-6)
7. Абеляшева, Г.В. Импрессионизм: науч.-поп. изд. – М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. – С.71. [↑](#footnote-ref-7)
8. Пьер Огюст Ренуар / Автор текста Д. Перова. – М. – Изд-во «Директ-Медиа», 2009. – С. 22 [↑](#footnote-ref-8)
9. Скляренко, В.М. 100 знаменитых художников, XIX-XX вв. / В.М. Скляренко, Т.В. Иовлева, И.А. Рудычева; худож. Л.Д. Киркач. – Харьков: Фолио, 2003. – С. 345. [↑](#footnote-ref-9)