

Течения и направления

Классицизм и неоклассицизм

В XIX веке живопись классицизма вступает в полосу кризиса и становится силой, сдерживающей развитие искусства, причём не только во Франции, но и в других странах. Художественную линию Давида с успехом продолжал Энгр, при сохранении языка классицизма в своих произведениях зачастую обращавшийся к романтическим сюжетам с восточным колоритом («Турецкие бани»); его портретные работы отмечены тонкой идеализацией модели. Художники в других странах также наполняли классицистические по форме произведения духом романтизма; это сочетание получило название академизма. Его «рассадниками» служили многочисленные академии художеств. В середине XIX века против консерватизма академического истеблишмента бунтовало тяготеющее к реализму молодое поколение, представленное во Франции кружком Курбе.

Давид, Жак-Луи

Жак-Луи Давид (30 августа 1748, Париж — 29 декабря 1825, Брюссель) — французский живописец и педагог, крупный представитель французского неоклассицизма в живописи.

Давид был современником Гойи. Оба они стоят у истоков художественной культуры Нового времени. Творчество обоих рождено одной эпохой глубочайших потрясений в жизни и сознании человечества, эпохой формирования нового мироощущения. И в то же время трудно представить себе столь разных художников. Один смело ломал традиции и проявлял абсолютную независимость в своем творчестве. Другой следовал традиционным нормам, однако и в его искусстве закладываются основы во многом новых образных концепций, а главное — нового взаимоотношения и взаимодействия художника и его эпохи. В этом смысле Давид представляет собой явление уникальное во всем искусстве того времени.

Решающее значение в формировании Давида имело его пребывание в Италии. Здесь он сразу окунулся в атмосферу всеобщего увлечения античной культурой. Пребывание в Италии оказало определяющее влияние на становление стиля Давида. Но его гражданственные убеждения окончательно сложились лишь после возвращения в Париж в 1780 году. Франция и особенно ее столица были охвачены предреволюционными настроениями.

Начиная с «Клятвы Горациев» картины Давида приобрели «значение манифестов» (К. Кларк), способных воздействовать на сознание и поведение людей. Позже, уже после падения Бастилии, их назовут «вестниками революции».

Безусловна удивительная чуткость, с которой он улавливал общественные настроения предреволюционной Франции, до поры до времени воплощая их в сюжетах и образах далекого прошлого. Однако вскоре политические симпатии Давида выявились с полной определенностью, а в его искусстве героика прошлого заменили события настоящего.

С 1792 года, когда Давид был избран в Конвент, его причастность к революции приобрела чрезвычайно многообразные формы. Он был создателем художественной политики революционного правительства, и в этом плане его деятельность охватывала такие разные аспекты, как реформа Академии, превращение королевских художественных собраний в музеи, доступные для народа, организация художественных конкурсов и грандиозных всенародных праздников и вместе с тем создание эскизов костюмов должностных лиц. Мы не знаем другого примера творческой активности высочайшего уровня в современной общественной жизни. Она требовала максимального напряжения духовных сил. Тем не менее Давид и в это время создает многочисленные и притом очень разные произведения.

Бонапарт — «священной вольности наследник и убийца» (А. С. Пушкин) — становится героем бывшего революционера. И этому увлечению Давид остается верен до конца, хотя его последующие отношения с Наполеоном развивались далеко не безоблачно.

Поздние классицистические картины художника обретают черты красоты и декоративности, столь чуждые раннему, суровому стилю Давида. Эти черты были присущи уже картине, выполненной в годы Империи, «Сафо и Фаон» (1809, Санкт-Петербург, Эрмитаж). Он старается обогатить свою палитру за счет звучных тонов и контрастных сочетаний, что не всегда вяжется с его линейно-пластической концепцией формы.

После поражения Наполеона в битве при Ватерлоо в 1815 году бежал в Швейцарию. В августе того же года вернулся во Францию. Но в 1816 году был изгнан из страны как «цареубийца», несмотря на ходатайство министра полиции Эли Деказа. Переехал в Брюссель, где прожил до конца жизни.



автопортрет



Андромаха, оплакивающая Гектора 1783



Наполеон на перевале Сен-Бернар 1801



Велизарий просит милостыню 1781



клятва в зале для игры в мяч эскиз



клятва горациев



коронация наполеона



маркиза сорси де теллюсон



марс и венера



наполеон в кабинете



парный портрет серизиа



Портрет мадам Рекамье 1800



Сабинянки, останавливающие сражение между римлянами и сабинянами (1799)



Сафо и Фаон 1808



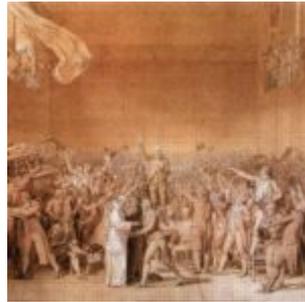
Смерть Марата 1793



Смерть Сократа (1787)



Портрет Пьера Серизиа 1795



клятва в зале для игры в мяч 1791 эскиз

Школа Давида

Лицо французской художественной школы в первые два десятилетия XIX в. в основном определяло творчество учеников и последователей Давида. Оно было отнюдь не однородным. Правда, многие из них старались следовать классицистическим принципам искусства учителя. Но классицизм — и в этом можно убедиться уже на примере поздних работ Давида — в значительной мере видоизменяется. Теряя живое современное содержание и став официальным искусством Первой империи, а затем реакционного режима Реставрации, он довольно быстро превращается в последовательно идеалистическую систему со строгими, все более отвлеченными канонами. И хотя в первые десятилетия XIX века классицизм выдвигает ряд значительных мастеров, в целом он воплощает консервативные тенденции художественного развития.

В этом нетрудно убедиться на примере творчества **Пьера Нарсиса Герена** (1774—1833), не учившегося у Давида, но испытавшего его влияние и сочетавшего следование классицистическим приемам со склонностью к театральным эффектам.



«Дидона и Эней»



Бонапарт, прощающий каирских бунтовщиков

Франсуа Жерар (1770—1837) снискал широкую известность прежде всего своими портретами. Он был любимцем императорского двора в годы Империи и не менее популярным в эпоху реставрации Бурбонов. В лучших работах он сочетал эффектность, а порой и парадность композиций с элегантностью и изяществом пластической формы.



Оссиан вызывает духов



мадам рекамье



жозефина богарне



амур и психея

Тот же стиль, но в более произвольном истолковании обнаруживает картина на сюжет Оссиана, заказанная Наполеоном другому ученику Давида — **Анн-Луи Жироде де Руси-Триозону** (1767—1824). Но сам Жироде стремился как можно дальше отойти от стиля своего учителя. Впрочем, экстравагантный, но не всегда последовательный Жироде постоянно колебался между следованием принципам школы Давида и бунтом против них. Отсюда неоднородность его творчества и нередко очень разный характер его произведений. Сам Жироде ощущал свою близость к романтической литературе — черта, характерная для творчества многих французских художников следующего поколения, и в частности Делакруа.



Спящий Эндимион



оссиан в элизиуме



пигмалион и галатя



портрет шатобриана

Антуан-Жан Гро (1771—1835) — безусловно, самый яркий представитель так называемой школы Давида, в еще большей степени, чем Жироде, провозвестник романтизма, а в некоторой степени даже первый его представитель. Не все его произведения равноценны по художественному уровню, но лучшие из них стали новым словом во французской живописи и главное — импульсом ее дальнейшего развития, оказав сильнейшее влияние на художественную молодежь, в частности Жерико и Делакруа. Собственная творческая индивидуальность и интересы побуждали Гро постоянно отступать от заветов наставника. Очень рано он познакомился с живописью Рубенса, оказавшего значительное влияние на его композиционные и колористические искания. Но главное — Гро влекла современность, бурные и драматические события рубежа веков.



битва при проиш-эйлау



бонапарт на аркольском мосту



бонапарт-консул



версия_версаль1801



мадам рекамье_загреб



наполеон в госпитале в Яффе



портрет лейтенанта леграна

Академизм

Энгр, Жан Огюст Доминик

Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867) — французский художник, живописец и график, общепризнанный лидер европейского академизма XIX века. Получил и художественное, и музыкальное образование.

Энгр (1780-1867) — несомненно, один из великих художников XIX столетия, но и один из самых парадоксальных, поражающий своей непоследовательностью и при этом неизменно хранящий трудноопределимое ядро своей индивидуальности, непоколебимой профессиональной уверенности, в лучших работах озаренной подлинным вдохновением. Вместе с тем его искусство, стилистически цельное, но типологически подчас весьма неоднородное, по-разному оценивалось и современниками, и последующими поколениями. Долго велись споры, по сути дела бесплодные, с каким из больших явлений французской художественной культуры следует связывать Энгра. Не случайно его работы демонстрировались, и притом с достаточным основанием, на разных тематических выставках французского искусства, организованных во второй половине XX века, — классицизма, романтизма и даже реализма. Ибо Энгр — один из тех мастеров, которые не вмещаются в порой шаткие типологические рубрики, установленные историками искусства.

Творчество Энгра делится на ряд этапов. Как художник он сформировался очень рано, и уже в мастерской Давида его стилевые и теоретические изыскания входили в конфликт с доктринами его учителя: Энгра интересовало искусство Средневековья и Кватроченто. В Риме Энгр испытывал определённое влияние стиля назарейцев, его собственное развитие демонстрирует ряд экспериментов, композиционные решения и сюжеты ближе к романтизму. В 1820-е годы он испытал серьёзный творческий перелом, после которого стал использовать почти исключительно традиционные формальные приёмы и сюжеты, хотя и не всегда последовательно. Энгр определял своё творчество как «хранение истинных доктрин, а не новаторство», однако эстетически постоянно выходил за пределы неоклассицизма, что выразилось в его разрыве с парижским Салоном в 1834 году. Декларируемый эстетический идеал Энгра был противоположен романтическому идеалу Делакруа, что привело к упорной и резкой полемике с последним. За редкими исключениями произведения Энгра посвящены

мифологической и литературной тематике, а также истории античности, истолкованной в эпическом духе. Он также оценивается как крупнейший представитель историзма в европейской живописи, заявляя, что развитие живописи достигло пика при Рафаэле, далее пошло в неверном направлении, и его, Энгра, миссия — продолжить с того же уровня, который был достигнут в эпоху Ренессанса. Искусство Энгра — цельное по стилю, но очень неоднородное типологически, и потому по-разному оценивалось современниками и потомками. Во второй половине XX века работы Энгра выставлялись на тематических экспозициях классицизма, романтизма и даже реализма.



автопортрет



апофеоз гомера



бертен



большая одалиска



гране



граф гурьев



купальщица вальпинсона



мадонна



одалиска с рабыней



паганини



портрет наполеона



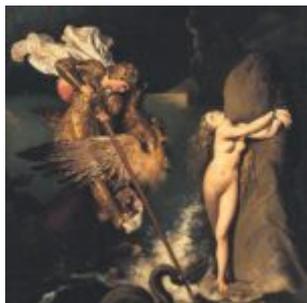
портрет наполеона



портрет норвена



ривьер



руджьеро и анжелика



сестры кауниц



турецкая баня



эдип и сфинкс



эдип и сфинкс



юпитер и фетида

Романтизм

Как широкое культурно-художественное движение романтизм развивается начиная с 1810-х годов, когда он приобретает все более очевидное значение передовой тенденции мироощущения. Сильнейший импульс его формированию был дан эпохой бурных исторических потрясений, которые Франция пережила менее чем за два десятилетия.

Самой кардинальной чертой романтизма следует признать полую концепцию личности. «Личность — это всё», — провозгласил И. Г. Фихте, другой немецкий философ, близкий романтикам. При этом в личности их влекло все неповторимое, индивидуальное, характерное, не нивелированное героическим и в значительной мере отвлеченным идеалом классицизма. Их обостренный интерес, как правило, вызывал внутренний мир души человека, мир его чувств. Подлинным содержанием романтизма, как считал Гегель, является «абсолютная внутренняя жизнь». И романтизм действительно знаменует небывалый прорыв в эмоциональный мир человека, и самые разнообразные его проявления и оттенки. Романтический культ чувств решительно противостоит рационализму классицизма, с его непоколебимой верой в непогрешимость разума, впрочем сильно подорванной в ходе бурных событий Великой французской революции.

Во всех самых характерных произведениях романтизма и литературе или изобразительном искусстве яркая, неординарная личность фокусирует все авторское внимание. Ее право на вольное проявление чувств, а во многих случаях и на свободу действий, утверждают все великие мастера романтизма, особенно в ранний, «героический» период его развития, взращенный идеями переустройства мира и надеждами на него. Это — штюрмеры, Блейк и Байрон, Стендаль, Гойя, Жерико, Делакруа.

С новой концепцией личности неразрывно связана и новая концепция творчества: утверждение права на свободное и даже субъективное видение и выражение мира, отрицание всяких канонов, норм и доктрин. Отсюда — отсутствие в романтизме единой стилистической структуры. В его основе — «общность мироощущения, а не стиля» (Г. Паули). Больше или меньше стилистическое единство присуще романтизму лишь на второстепенных уровнях его развития.

Это многообразие творческих концепций, естественно, предполагает присущее романтическому искусству значение фантазии, воображения. Во многих случаях можно даже говорить о противопоставлении мира фантазии миру обыденной реальности, которое еще Гегель определил как двоемирие романтического сознания, противопоставление «духовного царства» и «эмпирической действительности». Эстетическое значение повседневности откроют художники-реалисты. Романтиков же, как правило, влечет все необычное, яркое, неординарное. В некоторых случаях они обращаются в область иррационального, в других — в самой реальной действительности находят импульс для творческой фантазии. Но роль ее в художественном процессе огромна. Без этого нет романтизма, нет проникновения в сокровенное, личностное, глубинное, будь то внутренний мир человека, сфера его действий и поступков или жизнь природы, поднятой над тривиальными проявлениями энергией творческого воображения.

Жанровая структура французского романтизма весьма многообразна, хотя и в ней можно обнаружить определенные предпочтения. Прежде всего, достаточно очевидный антропоцентризм. В отличие от некоторых других национальных школ, пейзаж не обретает во французском романтизме ведущего, программного значения. В фокусе творческого внимания романтиков, как правило, остается человек, и в этом можно видеть связи с искусством Давида и его последователей. «Романтизм — это то, что изображает людей нашего времени», — провозгласил Стендаль, и многие крупные произведения романтической литературы и изобразительного искусства действительно связаны с современной жизнью.

Гойя, Франсиско де

Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусьентес (30 марта 1746, Фуэндетодос, близ Сарагосы — 16 апреля 1828, Бордо) — испанский художник и гравёр, один из первых и наиболее ярких мастеров изобразительного искусства эпохи романтизма.

Учителем Гойи был малозначительный художник, расписывавший церкви и монастыри Сарагосы и ее окрестностей. Первые работы Гойи — также монументальные композиции на религиозные сюжеты. Они говорят об определенных профессиональных навыках, но не о творческой индивидуальности молодого художника. Сам он считал, что мало чем обязан своему наставнику, и позже говорил, что у него было три учителя — «Веласкес, Рембрандт и природа», очень точно определив приоритетные ориентиры своего творчества.

Среди ранних работ художника много парадных женских портретов. С удивительным мастерством, не лишенным оттенка иронии, передает он изящество и обаятельную грацию светских красавиц, нередко пренебрегая реальными пропорциями, изображая фигуры слишком тонкими, руки и ноги неправдоподобно маленькими. Эта произвольность — отличительная черта искусства Гойи, который, внимательно изучая натуру, никогда не был ее рабом.

Одним из поворотных моментов его эволюции принято считать тяжелую болезнь, перенесенную художником в 1792 году, после которой он полностью потерял слух. Быть может, слишком категорично утверждение некоторых исследователей, что в результате этой долгой и имевшей столь тяжелые последствия болезни Гойя «утратил оптимизм». Но несомненно, что его искусство стало другим — более глубоким, сосредоточенным и драматичным.



Натюрморт с рыбами. 1808-1812



Ощипанная индейка. 1808—1812



Мертвые птицы. Ок. 1800



1802 маха обнаженная



1802 маха одетая



форты капричос



«Охота за зубами»



«Неужели никто нас не развяжет»



«Ведь он разбил кувшин. Кто из них хуже?»



Сурки



«Брависсимо!»



«Маленькие домовые»



«Сон разума рождает чудовищ»



«Все погибнут»



«Вот они и ошипаны»



Маркиза де Понтехос. 1786



Дон андре дель Перал



Портрет Исабель Порсель 1804—1805



Герцогиня Альба в мантилье 1797



автопортрет капричос 1799



Автопортрет 1815



акватинта гигант



Портрет актрисы Антонии Сарате, преподнесённый Эрмитажу в 1972 году американским миллионером А. Хаммером. Авторство оспаривается



Какое мужество! Жительница Сарагосы Мария Агостини, защитница города



Not (in this case) either (Тампосо)



И они похожи на диких зверей



За складной нож



дом умалишенных



картоны зонтик



картоны_хоровод жмурки



леокадия_росписи дома глухого



махи на балконе



ПИКНИК



пилигримы-росписи



расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808_1814



Сатурн пожирающий своего сына 1819—1823



Росписи церкви Сан Антонио де ла Флорида



Росписи церкви Сан Антонио де ла Флорида



Росписи церкви Сан Антонио де ла Флорида



семья Карлоса IV



суд инквизиции



фердинанд VII



чудо св антония падуанского

Жерико

Окончательная победа романтического мирознания и, соответственно, новых форм его выражения во Франции связана с творчеством Теодора Жерико (1791—1824). Крупнейший французский историк Жюль Мишле не случайно назвал посвященную ему брошюру, опубликованную через двадцать лет после безвременной смерти художника, «Сын века». Жерико был действительно сыном нового века не только в хронологическом, но и в духовном смысле. В его искусстве впервые столь ярко и последовательно воплотились приметы этого бурного столетия, хотя далеко не все свои большие замыслы Жерико успел воплотить в законченных произведениях. Но очень многое из того, что специфично именно для искусства нового времени, он сумел предугадать на десятилетия вперед.

Именно Жерико, наряду с Гро и Прудоном, Курбе назвал родоначальником современного искусства. В той же брошюре Мишле очень точно обозначил характер дарования художника: «Гений Жерико был необычайно общественным», имея в виду его активную реакцию на современную жизнь в самых разных и порой еще не знакомых искусству ее проявлениях, определяющих смысл многих произведений художника. В этом Жерико развивает на новом, более широком тематическом уровне традиции искусства Давида, которого он называл «великим учителем», преобразовавшим французскую школу живописи. Связь с Давидом проявляется, прежде всего, в героической концепции образов, характерной для большинства произведений Жерико, при всем стилистическом различии творчества обоих художников.

Серия портретов душевнобольных, написанная Жерико незадолго до смерти, сегодня считается одной из вершин французской живописи XIX века. Эти портреты художник написал для доктора Жорже, директора одной из главных парижских психиатрических лечебниц.



этюды душевнобольных



Сумасшедшие (1822)



Испугавшаяся лошадь



Плот «Медузы» (1818-1819) эскиз



Плот «Медузы» (1818-1819) эскиз



Плот «Медузы»



героический пейзаж



жанровые литографии_ нищий у дверей булочной



кораблекрушение



офицер конных егерей идущий в атаку 1812



пейзаж с печью для обжига извести



Плот «Медузы» (1818-1819)



раненый кирасир покидающий поле боя



скачки в эпсоме



трубачи



укрощение быков_бычий рынок



этюды душевнобольных

Делакруа, Эжен

Высшим выражением французского романтизма стало творчество младшего современника и друга Жерико — Эжена Делакруа (1798—1863). Во всем искусстве XIX века нельзя назвать художника, равного ему и по универсальности дарования, и по масштабу сделанного.

Как и большинство его современников, он остро ощущал драматические повороты истории. «Мы живем в грозное время, когда весь мир разят молнии... нам предстоит бурный жизненный путь», — написал художник в одном из своих юношеских писем. Это тревожное мирознание он пронес через всю свою творческую жизнь, оно питало его искусство трагическим ощущением, равного которому мы не встретим ни у одного французского художника.

Он настолько возвышался над остальными адептами романтической школы, что оказывался в неизбежной творческой изоляции. И сам он неохотно и с оговорками причислял себя к романтическому движению, ибо отрицал все, что грозило превратиться в догму, сковать его творчество определенными ограничениями. Он хотел быть, прежде всего, независимым.

Напряженно-драматическое содержание его произведений, всепоглощающий интерес к эмоциональному миру человека, к вольным и сложным проявлениям его душевной жизни рождали совершенно новые, непривычные приемы, побуждали решительно переосмыслить традиционное понимание формы, всемерно активизировать выразительные качества композиции, рисунка и, особенно, цвета. Делакруа осуществил радикальную реформу живописи, вдохнул в нее ошеломляющую эмоциональную энергию, лишь отчасти опираясь на опыт своих непосредственных предшественников или вдохновляясь примером своих любимых старых мастеров, прежде всего великих живописцев. Ибо этот бунтарь, «Робеспьер в искусстве», как называл его Энгр, был глубоким почитателем традиций. Однако более всего он подчинялся своему поэтическому воображению, преобразующему живые и яркие впечатления действительности или воспоминания о шедеврах прошлого в неповторимый, тревожный и взволнованный образный мир. Этот дар воображения и поразительная творческая смелость ставили Делакруа над эпохой, над ее расхожими представлениями и вкусами, обрекали на непонимание и одиночество. Но эти же качества обеспечили его искусству долгую жизнь в последующих поколениях.



Аполлон — победитель змея Пифона. 1850-1851. Плафон галереи Аполлона в Лувре.



Лев. Набросок. ок. 1850



автопортрет в образе гамлета



автопортрет



автопортрет



алжирские женщины



атака арабской конницы



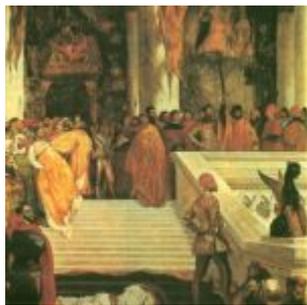
борение иакова с ангелом_сен-сультис



въезд крестоносцев в константинополь



Кораблекрушение Дон Жуана, 1840



казнь Марино Фальеро



кораблекрушение Дон-Жуан Байрона



Ладья Данте



Лошадь испугавшаяся грозы



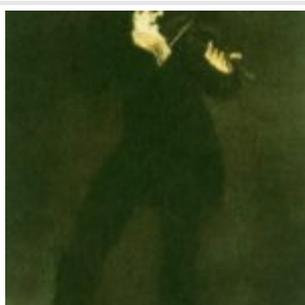
Марокканская свадьба



овидий у скифов



охота на львов эрмитаж



паганини



резня на острове хиос



свобода ведущая народ 1831_июльская революция 1830



смерть сарданапала



этюд Море близ Дьеппа

Блейк

Уильям Блейк (1757, Лондон — 1827, Лондон) — английский поэт, художник и гравёр. Почти непризнанный при жизни, Блейк в настоящее время считается важной фигурой в истории поэзии и изобразительного искусства романтической эпохи. Всю жизнь прожил в Лондоне.

Хотя Блейка его современники считали безумным, более поздние критики отмечали его выразительность и философскую и мистическую глубину его работ. Его картины и стихи были охарактеризованы как романтические, или как пре-романтические. Приверженец Библии, но противник Церкви Англии (как и в целом всех форм организованной религии), Блейк находился под влиянием идеалов Французской и Американской революций. Несмотря на все влияния, работы Блейка трудно однозначно классифицировать. Писатель 19 века Уильям Россетти назвал его «славное светило» и «человек, ни предвосхищенный предшественниками, ни классифицированный современниками, ни замененный известными или предполагаемыми преемниками»

Уильям Блейк испытал некоторое влияние искусства Фюсли. Но Блейк, безусловно, превосходил Фюсли по масштабу дарования и уровню мастерства, а стилистически воспринимается во многом его антиподом. Блейк — самый крупный мастер раннего романтизма в Англии не только в сфере изобразительного искусства, но и, быть может в еще большей степени, в поэзии. Он был оригинальным мыслителем, мистиком и визионером, как в переносном, так и в буквальном смысле этого слова: мир его видений был для него такой же реальностью, как и окружающая действительность, и он воплощал их в своем творчестве. В своих произведениях Блейк творит собственную мифологию, часто облакая в образы-символы отвлеченные понятия Любовь, Счастье,

Воображение, Страсть.

В искусстве своей эпохи эзотеричное творчество Блейка остается одиноким явлением.



блейк_данте



Врата Ада



«Вихрь Любовников»



«Ньютон» (1795) тейт



Чистилище



геката



иллюстрации к мильтону08



иллюстрация к америке93



к книге иова27



песни невинности89_1



песни невинности89_2



сострадание Тейт

Тернер

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер (23 апреля 1775, Ковент-Гарден, Лондон — 19 декабря 1851, Челси) — британский живописец, мастер романтического пейзажа, акварелист. Предтеча французских импрессионистов.

Многие лучшие работы Тёрнера долго оставались вне поля зрения знатоков и критиков и заняли свое место в истории английского искусства лишь в XX столетии.

Тёрнера влекло все неординарное, эффектное, и это проявилось не только в тематике его работ, далеко не всегда связанной с Англией. Его частые поездки на континент в поисках новых мотивов и впечатлений можно сравнить с паломничеством Чайльд Гарольда Байрона.

Сын лондонского парикмахера, Тёрнер рано сформировался как художник не столько под влиянием своих непосредственных академических учителей, сколько изучая опыт блестящих английских акварелистов, а также произведения Ричарда Уилсона, голландских пейзажистов и, особенно, Клода Лоррена. Последним он восхищался всю жизнь и порой откровенно ему подражал.

Своей ранней популярностью Тёрнер был обязан акварельным видам готических памятников. Этот тип топографического пейзажа, проникнутый романтическим настроением, получил широкое распространение в английском искусстве последних десятилетий XVIII века. Уже юношеские акварели Тёрнера обнаруживают высокое мастерство исполнения.

Тёрнер постоянно совершенствовал свою технику, изучал связь между архитектурой и

геологией, природу движения воды и воздуха. К началу XIX века в своих акварелях он достигает силы и выразительности, обычно присущей живописи маслом. Отбрасывая излишнюю детализацию, он создавал новый тип пейзажа, посредством которого художник раскрывал свои воспоминания и переживания. В свои картины Тёрнер вводил изображения людей в сценах прогулок, пикников, полевых работ. Внимательно и с любовью изображая человека, художник подчёркивал несовершенство его природы, его бессилие перед огромным окружающим миром иногда спокойным, иногда грозным, но всегда равнодушным.

Общее направление творческой эволюции художника все же можно определить как движение к растущей свободе от традиционных представлений в композиции и пространственных концепциях, а главное — ко все большей активности цвета и его независимости от предметных форм и, в конце концов, к «чистой живописи».



метель на море корабль подает сигнал



агриппина в брундизи



акварель_Turner_San_Giorgio_Maggiore_at_Dawn



битва при трафальгаре



вечер потопаWilliam_Turner_-_Shade_and_Darkness_-_the_Evening_of_the_Deluge



вид констанцы



дидона строящая карфаген



дождь пар и скорость



интерьер в пэтворте



кораблекрушение невольничьего корабля



пожар парламента



пожар парламента



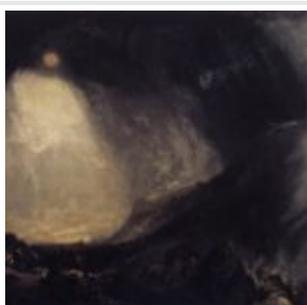
посвящение лоррену



последний рейс отважного



похороны в море



снежная буря переход ганнибала



утро потопа

Констебл

Джон Констебл или Констэбль (11 июня 1776, Ист-Бергхоулт, Саффолк — 31 марта 1837, Лондон) — английский художник-романтик. Наибольшую известность ему принесли пейзажи, в частности с видами окрестностей Саффолка, откуда художник был родом.

Джон Констебль справедливо считается родоначальником европейской пейзажной живописи Нового времени. Он был первым из великих художников этой эпохи, утвердившим значение природы как высшей цели искусства; первым, кому не было

свойственно сознание своего превосходства над нею.

В отличие от многих своих предшественников и современников Констебль не искал вдохновения за пределами своей родины. Он никогда не был в Италии, куда так стремилось большинство европейских художников, и считал, что ему выпало на долю писать «лучшую страну, его родную старую Англию». Подобно Вордсворту или Китсу, а до них еще Бёрнсу — его любимому поэту, Констебль открыл возвышенную красоту в простых, ничем не примечательных мотивах национальной природы и в жизни связанных с нею людей.



воз сена



дедхемская долина



замок хедли



памяти рейнольдса



постройка лодки



солсбери во время грозы



солсбери этюд



солсбери



стоунхендж акварель



стратфордская мельница



флэтфордская мельница



этюд



этюды неба

Рунге

Филипп Отто Рунге (1777—1810) был первым художником, воплотившим в своем творчестве новое романтическое мироощущение, столь полно и многообразно выраженное в идеях современных философов и поэтов, и в первую очередь, в эстетических представлениях членов йенского кружка.

Уже первые его значительные произведения обнаруживают живое и оригинальное чувство природы, подчиненное вместе с тем более общим смысловым задачам. В 1810 опубликовал трактат о цветоделении и цветовой классификации Цветовая сфера

(гётевское Учение о цвете появилось в том же году). Последние годы работал над большим мистико-философским живописным замыслом Четыре времени дня, работа осталась незавершённой.



Полдень. Рисунок из цикла «Времена дня». 1803



Рисунок из цикла «Времена дня». 1803



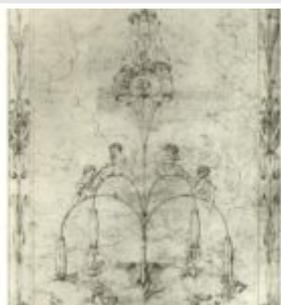
Рисунок из цикла «Времена дня». 1803



автопортрет



большое утро



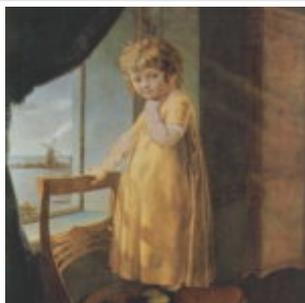
Утро. Рисунок из цикла «Времена дня». 1803



Портрет детей Хюльзенбек. 1805



иллюстрация к швабским песням



луиза пертес



мы втроем



портрет родителей и племянников



урок соловья

Фридрих

Каспар Давид Фридрих (1774—1840) был на три года старше Рунге, но в полной мере обрел свое художественное призвание, когда Рунге уже приближался к завершению творческого пути. Многие родственно в истоках творчества и становлении обоих художников.

Фридрих был склонен к меланхолии, к острому ощущению трагических сторон жизни. По мнению большинства исследователей, эти, несомненно, природные свойства характера художника могли усугубить драматические события его детских и отроческих лет — ранняя смерть матери, а затем сестры, гибель брата, спасавшего Каспара Давида, когда тот тонул. Во всяком случае, Фридрих рано соприкоснулся со смертью близких и, безусловно, хранил память о ней на протяжении всей жизни.

Уже в ранних его картинах определилась задумчивая, по-своему мистическая атмосфера его искусства. Зрителю, «заместителем» которого часто выступают фигуры, отрешённо созерцающие пейзажные дали, предстоит в живописи Фридриха загадочно-молчаливая природа и символы сверхреального бытия, явленные в виде достаточно натуральных, но в то же время подчёркнуто-знаковых деталей (морской горизонт, горная

вершина, корабль, дальний город, путевое распятие или просто крест, кладбище).

Всю жизнь Фридрих проникновенно изучал природу, от самых грандиозных до самых скромных и конкретных ее проявлений, и часто передавал их с необыкновенной достоверностью и тщательностью. Но он полагал, что высшая цель художника «не верная передача воды, скал, деревьев, а отражение в них его души... Познать дух природы, все сердцем и душой проникнуть в него, принять и передать — подлинная задача художественного произведения».



«Северный Ледовитый океан» (Ранее называлась «Крушение надежды»)(1822 –1824)



Лето



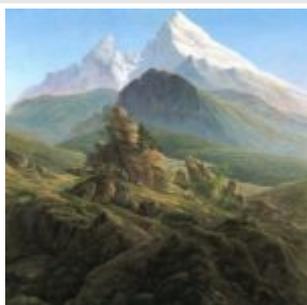
аббатство в лесу



автопортрет



акварели_ побережье балтики



ватцманн



восход луны



женщина у окна



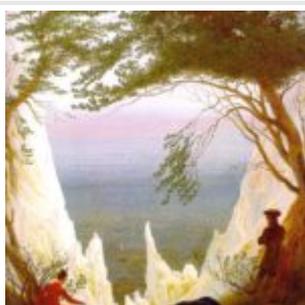
зимний ландшафт



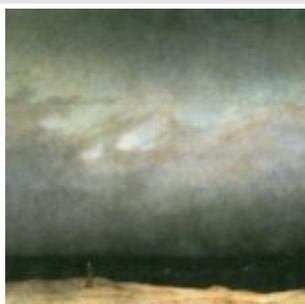
исполиновы горы



крест в горах



меловые скалы на острове рюген



монах на берегу моря



на паруснике



путешественник над морем тумана



сестры



ступени жизни



тетшенский алтарь



утро в горах



французский егерь в лесу

Назарейцы

Назарейцы или назареи, официально «Союз святого Луки» — группировка немецких и австрийских художников-романтиков XIX века, пытавшихся возродить манеру мастеров Средневековья и Раннего Ренессанса. Известны полотнами на христианские, исторические или аллегорические сюжеты, стилизованными под итальянское искусство XV века (раннее Возрождение).

В «Описании картин из Парижа и Нидерландов» (1802—1805) Фридрих Шлегель с удивительной четкостью и прозорливостью наметил два пути достижения подлинной цели искусства — символического изъяснения божественных тайн. Первым следовали Рунге и Фридрих, создававшие произведения совершенно нового типа. Другим путем, более надежным, как хорошо понимал Шлегель, было «следование старым художникам» и «точное воспроизведение единственно верного и наивного... пока оно не станет второй природой для глаза и ума».

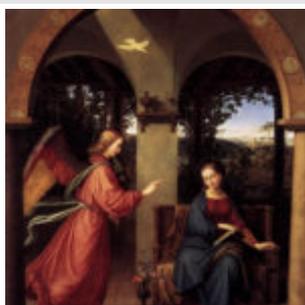
Когда Шлегель опубликовал свои заметки в журнале «Европа», Рунге уже решительно избрал первый путь, Фридрих делал на нем только первые шаги. Не прошло, однако, и нескольких лет, как многие немецкие художники пошли по второму, предначертанному Шлегелем «надежному пути старой истины». В историю искусства они вошли как назарейцы.

Это осознанно пассивистическое художественное движение зародилось в 1808-1809 годах в Венской Академии, где учились его ведущие представители — **Генрих Пфорт** (1788—1812) и **Фридрих Овербек** (1789-1869). Их дружеский союз был скреплен общим неприятием космополитического классицизма, принципы которого насаждались в Венской, как и в других европейских академиях. Целью молодых художников было возрождение традиций национального немецкого искусства, и прежде всего, религиозной и исторической живописи. Их кумирами были старые немецкие мастера, и особенно Дюрер. К Пфорту и Овербеку вскоре присоединились другие художники, в частности Йозеф Винтергерст (1783—1867), Иоганн Хоттингер (1788—1828) и швейцарец Георг Людвиг Фогель (1788-1879). Это сообщество духовных и творческих единомышленников, называвшее себя Союзом св. Луки по образцу средневековых цеховых объединений, стало едва ли не первой художественной группировкой XIX столетия.

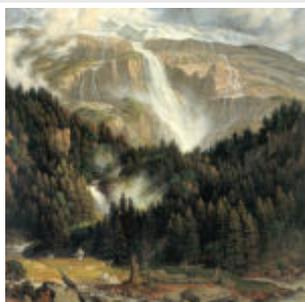
Гёте, следивший за деятельностью ее членов, считавших себя новаторами и поначалу в какой-то мере бывших ими, позже назвал эту, набиравшую все большее число сторонников тенденцию «новонемецким национально-патриотическим искусством», верно уловив ее связь с патриотическим и освободительным движением во второй половине 1800-х годов.



Шнорр, Портрет клары фон квандт



Шнорр. Благовещение



йозеф антон кох шмадрибахский водопад

Овербек

Иоганн Фридрих Овербек (3 июля 1789, Любек — 12 ноября 1869, Рим) — немецкий художник, график и иллюстратор.

Имя Овербека было связано с возрождением религиозной живописи, ибо произведениям Овербека — таким, как картина «Въезд Христа в Иерусалим» (1824), впечатление от которой, возможно, отразилось в «Явлении Христа народу» Александра Иванова, — были присущи серьезность, эмоциональность и масштаб, давно утраченные религиозным искусством.

Своего рода творческое кредо Овербека представляет его картина «Триумф религии в искусствах» (1831-1840).

Глубоко верующий человек, воспринимавшийся друзьями и многочисленными учениками как патриарх, Овербек до конца своей жизни оставался верным консервативным идеалам своей юности несмотря на то, что религиозная живопись поздних назарейцев уже давно потерялась на фоне позднего романтизма и реализма. О его значимости в церковных кругах говорит личный визит папы Пия IX в дом Овербека в Риме. Зять Овербека, римский скульптор Карл Хоффман создал эпитафию Овербеку в римской церкви Сан-Бернардо.



Союз Италии и Германии, 1811-1828



портрет франца пфорра



триумф религии в искусствах



триумф религии в искусствах, эрмитажная версия

Пфорт

— пока не делаем —

Бидермайер (1815 — 1848)

309. Бидермейер (бидермайер) — художественный стиль в немецком и австрийском искусстве (архитектуре и дизайне), распространённый в 1815—1848 годах.

Бидермейер является ответвлением романтизма, пришедшего на смену ампиру, поэтому его иногда называют «смесь ампира с романтизмом». В бидермейере отразились представления «бюргерской» среды, формы стиля ампир преобразовывались в духе интимности и домашнего уюта. Для бидермейера характерно тонкое, тщательное изображение интерьера, природы и бытовых деталей. Прежде всего стиль бидермейер выразился в живописи. Представители бидермейера в живописи: немецкие художники Г. Ф. Керстинг, Людвиг Рихтер, Карл Шпицвег, австрийские Мориц фон Швинд, Франц Ксавер Петтер и Фердинанд Вальдмюллер.

Основная черта бидермейера — идеализм. В живописи преобладают бытовые сценки, а в других жанрах картины носят камерный характер. Живопись стремится найти черты идиллической привлекательности в мире маленького человека. Эта тенденция уходит корнями в особенности национального немецкого быта, в первую очередь бюргерства.

- — 1815-конец 40-х
- — ответвление романтизма на стыке с ампиром
- — художники склонны изображать уют, ламповость
- — много тёплых цветов
- — часто запечатлены идиллические сцены из семейной жизни обычных обывателей («Бедер» = «обыватель»)
- — бытовые сцены из жизни маленького человека
- — добрый юмор, достаточно много изображений всяких чудаков или странных людей © Сережа

Керстинг

Рихтер

Вальдмюллер

Шпицвег**Гертнер****Барбизонцы (1830-1860)**

Барбизонская школа — группа французских художников-пейзажистов. Имя школа получила по названию деревни Барбизон в лесу Фонтенбло, где длительное время жили Руссо, Милле и некоторые другие представители группы. Художники школы опирались на традиции, заложенные голландскими и французскими (Никола Пуссен и Клод Лоррен) пейзажистами. Непосредственными предшественниками их были П.Юэ и Бонингтон. Влияние на творчество барбизонцев оказывали также их современники, не принадлежавшие группе, — Коро, Курбе, Делакруа.

Начало девятнадцатого века во французском искусстве было отмечено борьбой классицизма и романтизма. В отношении пейзажа академики признавали его, в основном, как фон, на котором действуют мифологические персонажи. Романтики создавали приукрашенные и внешне красивые пейзажи. Барбизонцы выступали за реалистический пейзаж своей родины с обыденными мотивами с участием простых людей, занятых трудом. «Эти замечательные живописцы создали национальный реалистический пейзаж, что имело огромное значение в развитии не только французского искусства, но и других национальных школ, вставших в XIX веке на путь реализма.»

Значение барбизонцев заключается в создании реалистического пейзажа и подготовке наравне с Коро появления импрессионизма. Характерным приёмом барбизонской школы, предвосхитившим импрессионизм, было создание этюда на пленэре с последующим окончательным завершением работы в ателье.

Если Коро уже во многих ранних работах, надолго опередив свое время, воплотил совершенно новое, поразительное по непосредственности и свежести видение природы, то барбизонцы, и прежде всего Добиньи (1817-1878), именно в 1850-е и 1860-е годы стремятся обновить свое восприятие мира и выразительные приемы, вплотную подходя к исканиям пейзажистов следующего поколения.

Принципы: поймать момент природы, работали по памяти.

Руссо, Теодор

Основателем и вдохновителем школы был Пьер-Этьен-Теодор Руссо (1812—1867). Впервые в лес Фонтенбло для писания этюдов он приехал в 1828—1829 годах. Затем два года он провёл в Нормандии, где писал свои первые картины («Рынок в

Нормандии», Эрмитаж). После этого он пять лет путешествовал по Франции, был и в Барбизоне и в Вандее («Каштановая аллея», 1837—1842, Лувр). Руссо порой заезжал в отдалённые места, мало привлекавшие других художников («Болото в Ландах» 1853, Лувр).

Накануне революции 1848 года после неудачной попытки женитьбы на племяннице Жорж Санд Руссо по совету своего друга критика Торе поселился вместе с ним в Барбизоне в крестьянском доме. Там он создал свои главные шедевры, и там постепенно собрался кружок его друзей. В 1848 году он получил государственный заказ и в 1850 закончил картину «Выход из леса Фонтенбло.



руссо речной пейзаж



Руссо Рынок в Нормандии



Руссо Фонтенбло



Руссо_ Гранвиль

Добиньи, Шарль Франсуа (60-70 гг)

Шарль-Франсуа Добиньи (15 февраля 1817, Париж — 19 февраля 1878, там же) — французский художник, участник барбизонской школы.

Добиньи учился у своего отца, художника-миниатюриста, и Поля Делароша. Уже с 1838 года он принимал участие в выставках со своими пейзажами классического направления, но получил признание лишь в начале 1850-х годов.

Добиньи стремился освободить пейзаж от поэтических и субъективных компонентов, которыми по его мнению наделяли его романтики Нарсис Виржилль Диас Де Ла Пенья, Жюль Дюпре и Теодор Руссо, и отображать природу непосредственно и без прикрас. Личное восприятие художника, считал Добиньи, не должно участвовать в отражении виденного. Несмотря на это, Добиньи был очень дружен со своими коллегами по барбизонской школе.

Публика и художественная критика называли эскизные акварели Добиньи «прелестными, привлекательными и поэтическими». Хотя Добиньи к этому и не стремился, пейзажи, созданные на основе этих предварительных эскизов, также были признаны «поэтическими». Добиньи не пытался привнести в них поэтического настроения, и чтобы, в конце концов, избавиться от подозрений в намеренной поэтичности, он стал выбирать самые непривлекательные и невзрачные мотивы, стремясь только к абсолютной правдивости.

Примечательными были старания Добиньи сохранить в своих произведениях спонтанность и непосредственность пленэра. За это он, в своё время, получил как похвалу, так и суровую критику. Но Добиньи остался верным своей технике письма, его объёмное нанесение красок и резкие мазки кистью тем самым оказали в 60-х гг. XIX в. влияние на импрессионистов. Этюды Добиньи нашли самый живой отклик среди молодых художников. Показательна реакция Клод Моне, одного из основателей импрессионизма, на картины мастера в Салоне 1859 года: «Добиньи, вот молодчина, который работает хорошо, который понимает природу». Отметим, что позднее Моне также построил себе лодку-мастерскую, подобную той, что была у Добиньи.



добиньи вид Виллервиля



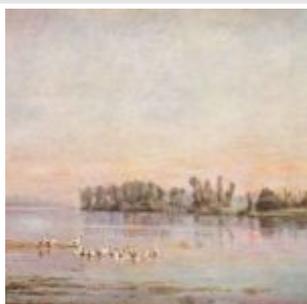
добинья вид Уазы



добинья Оптево



добинья стена сада



добинья Утро



добинья Дерево с воронами. 1867

Дюпре, Жюль

Наиболее близким по творческим установкам к Руссо был Жюль Дюпре (1811—1889). На его творчество повлияла поездка в Англию и знакомство с пейзажами Констебля, а также дружба с Каба. После знакомства с Руссо в его творчестве усилились реалистические тенденции, и Дюпре перестали принимать в Салон. Вместе с Руссо вплоть до 1849 года они часто работали вместе не только в Барбизоне, но и в различных местах Франции, сохраняя при этом каждый свою творческую индивидуальность.



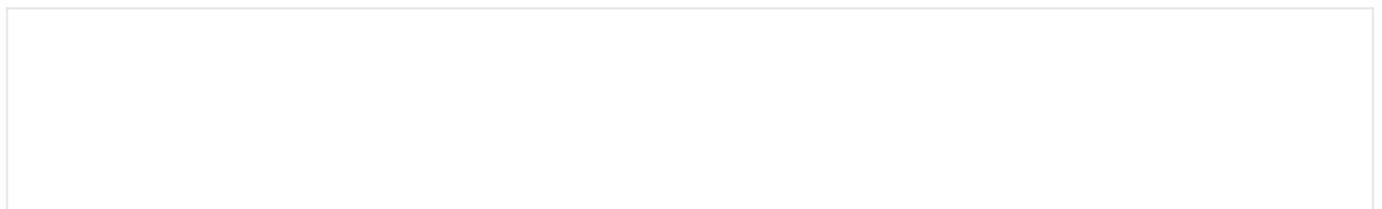
Дюпре. Ивы и рыбак 1867



дюпре Лесной пейзаж

Нарсис Виржиль Диас Де Ла Пенья

Нарсис Вержиль Диас де ла Пенья (1807—1876) пришёл к реалистическому пейзажу не сразу и тесное знакомство его с Руссо относится ко второй половине его жизни. После того как он начал работать совместно с Руссо в лесу Фонтенбло, его стиль изменился.





диаз Штормовой закат



диаз буря 1871



диаз дорога в фонтенбло



диаз солнечный день



диаз фонтенбло

Пред-импрессионизм. Художники Франции середины XIX века

Коро, Жан Батист Камиль

Жан-Батист-Камиль Коро (17 июля 1796, Париж — 22 февраля 1875, там же) — французский художник и гравёр, один из самых выдающихся и плодовитых пейзажистов эпохи романтизма, оказавший влияние на импрессионистов. Цветовая гамма Коро основана на тонких отношениях серебристо-серых и жемчужно-перламутровых тонов. Известно его выражение — «валёры прежде всего». Также недолго жил в лесу Фонтенбло.

Коро уже во многих ранних работах надолго опередил свое время, воплотил совершенно новое, поразительное по непосредственности и свежести видение природы.

Коро нельзя признать колористом. На его картинах всего несколько основных тонов, зато широкое использование валёров позволяет мастерски передать настроение, зачастую, осеннее, грустноватое. Среди различных осенних полутонов и оттенков только в одной точке картины может иногда мелькнуть яркое пятнышко, например, шапочки рыбака.

2 манеры письма:

1. Темперная (сухая) — Вид Колизея, Вид Нарни
2. «С болотом» — Замок Пьерфон.

В пейзажах Коро нет Лорреновского «ухода вдаль». В картинах присутствуют цветные пятна без детализации.

На портретах Коро чаще всего изображены нежные и грустные девушки, иногда на фоне пейзажа.



studio в мастерской



автопортрет



венция_пьяцетта



вид нарни



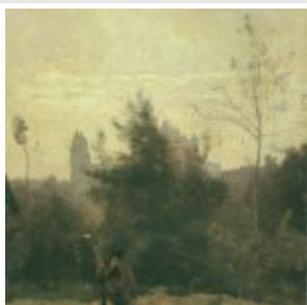
вид нарни 1827



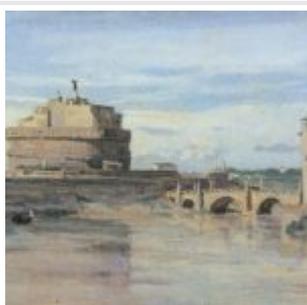
девушка в венке 1845



женевское озеро 1842



замок пьерфон



замок св ангела



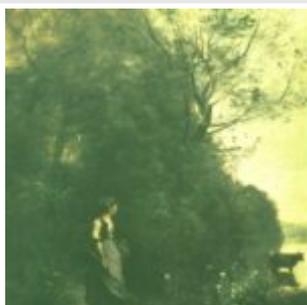
Вид Колизея



концерт 1844



коровы 1860-е



крестьянка 1870



мельница на монмартре 1845



нимфа и амур 1857



пьяцетта 1834



сена 1833



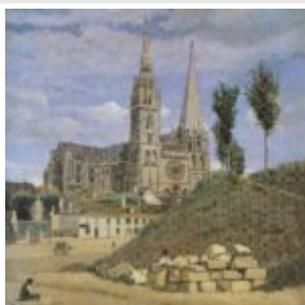
тиволи 1843



фонтенбло 1860



Воспоминание о Мортфонте, 1864.



Шартр 1830



пейзаж с коровой

Критический реализм

Милле, Жан-Франсуа

Жан-Франсуа Милле (4 октября 1814 — 20 января 1875) — французский художник, один из основателей барбизонской школы. В 1849 г. художник поселился в Барбизоне и прожил там до конца своих дней. Тема крестьянской жизни и природы стала главной для Милле. *«Я крестьянин и ничего больше, как крестьянин»*, — говорил он о себе.

Милле никогда не писал картин с натуры. Он любил ходить по лесу и делать маленькие зарисовки, а потом по памяти воспроизводил понравившийся мотив. Художник подбирал цвета для своих картин, стремясь не только достоверно воспроизвести пейзаж, но и достичь гармонии колорита.

Живописное мастерство, стремление без прикрас показать деревенскую жизнь, поставили Жана Франсуа Милле в один ряд с барбизонцами и художниками реалистического направления, работавшими во второй половине XIX в.

В работах Милле образы французских крестьян обретают эпическое величие, а простые сцены их каждодневного бытия — глубокий этический смысл. Подобно Домье, он сумел открыть истинную красоту и величие повседневности, и почти все художники, обращавшиеся к изображению крестьянской жизни во второй половине столетия, в той или иной мере отталкивались от его творческих представлений.

В основном — одно-и двухфигурные композиции. Изображал крестьян за работой, лица у них всегда скрыты.



«Анжелюс» 1859



Весна (1868-73гг.), Музей д'Орсе, Париж.



Веяльщик (1848г.)



прививка дерева 1855



сборщицы колосьев 1857



«Крестьянки с хворостом», ок. 1858. Эрмитаж

Курбе, Гюстав

Жан Дезире Гюстав Курбе (10 июня 1819, Орнан — 31 декабря 1877, Ла-Тур-де-Пельз, Во, Швейцария) — французский живописец, пейзажист, жанрист и портретист. Считается одним из завершителей романтизма и основателей реализма в живописи. Один из крупнейших художников Франции на протяжении XIX века, ключевая фигура французского реализма.

На его творчество, в особенности раннее, большое влияние впоследствии оказали малые голландцы и испанские художники, в особенности Веласкес, у которых он заимствовал общие тёмные тона картин.

В 1844 году первая картина Курбе, «Автопортрет с собакой», была выставлена в Парижском салоне (все остальные картины были отвергнуты жюри). С самого начала художник показал себя крайним реалистом, и чем далее, тем сильнее и настойчивее следовал по этому направлению, считая конечной целью искусства передачу голой действительности и жизненной прозы и пренебрегая при этом даже изяществом техники. В 1840-х годах он написал большое количество автопортретов.

При уме и значительном таланте художника, его натурализм, приправленный, в жанровых картинах, социалистической тенденцией, вызвал много шума в артистических и литературных кругах и приобрёл ему немало врагов.

В конце 1850-х и в 1860-е годы Курбе создает новаторские произведения, во многом намечающие пути последующего развития французской живописи. Курбе стремится решить в них задачу объединения фигур и пейзажа и, не отказываясь от характерного для него пластического понимания формы, обращается к более светлой палитре, к более разнообразному и насыщенному цвету.

В конце концов Курбе стал главой реалистической школы, возникшей во Франции и распространившейся оттуда в другие страны, особенно в Бельгию. Уровень его неприязни к прочим художникам дошёл до того, что в течение нескольких лет он не участвовал в парижских салонах, а на всемирных выставках устраивал из своих произведений особые выставки, в отдельных помещениях. Почти вторгавшаяся на территорию Всемирной выставки 1855 года персональная экспозиция Гюстава Курбе «Павильон реализма» включала не только полотна, созданные орнанским мастером в середине столетия, но и более поздние его работы — и «одно из самых оригинальных произведений эпохи» (Делакруа).

Первый художник-новатор.

Курбе на протяжении всей жизни отзывался о себе как о реалисте: «Живопись заключается в представлении вещей, которые художник может увидеть и коснуться... Я твёрдо придерживаюсь взглядов, что живопись — предельно конкретное искусство и может заключаться лишь в изображении реальных, данных нам вещей... Это совершенно физический язык».



Натюрморт с яблоками и гранатом



Долина реки Лу 1849



Автопортрет в тюрьме Сен-Пеляжи



Гамак 1844



Дробильщики камня 1849



автопортрет с трубкой 1849



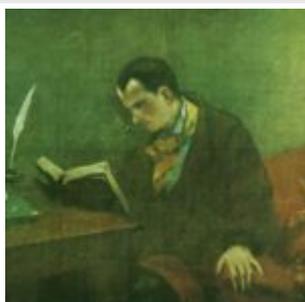
автопортрет с черной собакой 1844



ателье художника 1855



беседка 1863



бодлер 1848



веяльщицы 1854



хижина в горах



дама с попугаем 1866



девушки на берегу сены 1857



за прялкой 1853



запруда в оптево 1854



здравствуйте господин курбе 1854



лодки 1866



портрет прюдона



портрет сестры julliet 1844



похороны в орнане 1850



обнаженная_нимфа



этрета 1870

Домье, Оноре

Оноре Викторен Домье (26 февраля 1808—10 февраля 1879) — французский художник-график, живописец и скульптор, крупнейший мастер политической карикатуры XIX века.

Оноре Домье был самым последовательным в утверждении критической тенденции реализма — от острых политических сатир начала 1830-х годов до потрясающих по эмоциональной энергии и обобщению формы последних литографий времен франко-прусской войны и Парижской коммуны. Даже на фоне блистательных достижений политической графики середины столетия работы Домье выделяются своим публицистическим пафосом, психологической содержательностью, глубиной постижения самого широкого спектра жизненных явлений, монументальным масштабом образов. Вне влияния этого художника нельзя себе представить все дальнейшее развитие сатирической графики вплоть до наших дней. Но не менее велико значение его живописных работ. Правда, его полотна получили широкую известность лишь в начале XX века, однако они были, несомненно, знакомы многим художникам и не могли не оказывать воздействия на искусство последних десятилетий

XIX века.

Сатирическая тенденция не исчерпывает многообразной проблематики искусства Домье, достаточно красноречивое тому свидетельство — уже многие его графические работы. Через все творчество художника проходит уверенность в том, что человек в современном мире может быть не только преступным, уродливым, жалким или смешным, но и значительным, величественным, прекрасным. И именно в живописи героический идеал Домье воплощается с особенной чуткостью и проникновенностью — в народных образах, в образах людей, живущих не заботами о материальном преуспевании, а возвышенными духовными интересами.

В своей графике, как и в живописи, Домье открыл для искусства совершенно новые аспекты современной жизни. В отличие от Милле, художника крестьянской жизни, он был художником города, и прежде всего — именно Парижа. В его искусстве жизнь современного города представлена с полнотой, равной всеохватывающей широте «Человеческой комедии» Бальзака. Трудовой люд и буржуа, респектабельные обыватели и бродячие комедианты, судьи и проходимцы, актеры, художники, любители искусства и тупые мещане — все они оказались запечатленными его литографским карандашом или кистью. При этом Домье фиксировал не быт, а сложнейшие оттенки психологической или эмоциональной жизни людей, обычно вне конкретной среды, с таким мастерством синтеза, что его образы и в наши дни сохраняют свое общечеловеческое значение. Все, кто обращается к теме современного города в последующие десятилетия, — Дега и Тулуз-Лотрек, Форен и Стейнлен, следуют за этим великим художником не только в выборе многих мотивов, но часто и в приемах обобщения, в рисунке, в композиционно-пространственных решениях.



Автопортрет



Барон Делор



Ноша



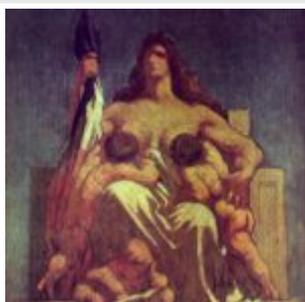
атапуаль. Бронза. 1850.



Жан Шарль Персиль



адвокат 1860



аллегория республики 1848



вагон третьего класса



восстание 1848



дон-кихот 1860-е



дон-кихот 1868



драма 1864



комедианты



ноша (прачка)



омнибус



ПИВО



посещение салона 1859



прачка 1861



советы молодому художнику 1865



Токвиль 1848



три адвоката



улица Транснонен 1834



фотограф Надар



художник 1865



художники_1865



эмигранты



эмигранты 1849

Импрессионизм

Импрессионизм (фр. *impressionnisme*, от *impression* — впечатление) — одно из крупнейших течений в искусстве последней трети XIX — начала XX веков, зародившееся во Франции и затем распространившееся по всему миру. Представители импрессионизма стремились разрабатывать методы и приёмы, которые позволяли наиболее естественно и живо запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолётные впечатления.

Термин «импрессионизм» возник с лёгкой руки критика журнала «Le Charivari» Луи Леруа, который озаглавил свой фельетон о Салоне Отверженных «Выставка импрессионистов», взяв за основу название картины Клода Моне «Впечатление. Восходящее солнце» (фр. *Impression, soleil levant*). Изначально этот термин носил несколько пренебрежительный характер, указывая на соответствующее отношение к художникам, писавшим в новой «небрежной» манере.

Французский импрессионизм не поднимал философские проблемы и даже не пытался проникать под цветную поверхность будничности. Вместо этого импрессионизм, будучи искусством в известной степени манерным и маньеристским, сосредотачивается на поверхностности, текучести мгновения, настроении, освещении или угле зрения.

Как и искусство ренессанса (Возрождение), импрессионизм строится на особенностях и навыках восприятия перспективы. Вместе с тем ренессансное видение взрывается доказанной субъективностью и относительностью человеческого восприятия, которое делает цвет и форму автономными составляющими образа. Для импрессионизма не так важно, что изображено на рисунке, но важно как изображено.

Картины импрессионистов не несут социальной критики, не затрагивают социальные проблемы, такие как голод, болезни, смерть, представляя лишь позитивные стороны жизни. Это привело позже к расколу среди самих импрессионистов.

Новое течение отличалось от академической живописи как в техническом, так и в идейном плане. В первую очередь импрессионисты отказались от контура, заменив его мелкими отдельными и контрастными мазками, которые они накладывали в соответствии с теориями цвета Шеврёля, Гельмгольца и Руда. Солнечный луч расщепляется на составляющие: фиолетовый, синий, голубой, зелёный, жёлтый, оранжевый, красный, но поскольку синий — разновидность голубого, то их число сводится к шести. Две положенные рядом краски усиливают друг друга и, наоборот, при смешении они утрачивают интенсивность. К тому же все цвета разделены на первичные, или основные, и сдвоенные, или производные, при этом каждая сдвоенная краска является дополнительной по отношению к первой:

Таким образом стало возможным не смешивать краски на палитре и получать нужный цвет путём правильного наложения их на холст. Это же впоследствии стало поводом

для отказа от чёрного.

Затем импрессионисты перестают концентрировать всю работу над полотнами в мастерских, теперь они предпочитают пленэр, где удобней схватить мимолётное впечатление от увиденного, что стало возможным благодаря изобретению стальных туб для краски, которые в отличие от кожаных мешочков можно было закрыть, чтобы краска не высыхала.

Также художники использовали укывистые краски, которые плохо пропускают свет и непригодны для смешивания поскольку быстро сереют, это позволило им создавать картины не с «внутренним», а «внешним» светом, отражающимся от поверхности.

Технические отличия способствовали достижению иных целей, прежде всего импрессионисты пытались уловить мимолётное впечатление, мельчайшие изменения в каждом предмете в зависимости от освещения и времени суток, наивысшим воплощением стали циклы картин Моне «Стога сена», «Руанский собор» и «Парламент Лондона».

Своеобразие обнаруживает уже тематика импрессионизма, открывшего для искусства многие новые грани действительности. Природа в разнообразии ее изменчивых состояний и в то же время напряженная, динамичная, многоликая жизнь Парижа — его улиц, бульваров, садов, мир его зрелищ и развлечений — вот те мотивы, которые мы уже не можем воссоздать в своем воображении независимо от картин Моне, Писсарро, Ренуара, Дега, Сислея и Берты Моризо, на которые мы до сих пор смотрим глазами этих художников. Конечно, многие из них можно встретить уже в творчестве их предшественников, но в искусстве импрессионистов они получают новое, и прежде всего подчеркнуто индивидуальное выражение. Это стремление индивидуализировать мотив (жанровый или пейзажный), столь характерное для импрессионизма, отчетливо выразили их старшие современники Гонкуры в романе «Манетт Саломон».

Однако импрессионизм отличают не только новые, более конкретные сюжеты и мотивы, но в целом принципиально иное, непосредственное и динамическое, восприятие мира. Протестуя против отвлеченности академического искусства, против его штампов и схем, импрессионисты стремились разрушить те преграды условности, которые традиционные представления воздвигли между художником и действительностью. Основой их творчества стал живой и непосредственный контакт с натурой, вызвавший к жизни новый творческий метод — работу на пленэре.

Особое внимание к свету и тщательный анализ цвета повлекли за собой изменение техники. Импрессионисты не отказывались полностью от традиционной практики смешения красок на палитре, но они наносили их на холст отдельными мазками, которые фиксировали тончайшие цветовые нюансы. Однако особой светоносности и колористической свежести они достигли, пользуясь чистым цветом. Акцентируя его звучание, часто повышая его за счет контрастных сочетаний, они сумели воссоздать

ощущение ослепительного солнечного света, поэтически преобразившего в их полотнах, казалось бы привычные, ничем не примечательные мотивы реального мира. В то же время техника подвижных отдельных мазков придавала особую трепетность живописной ткани их картин, она соответствовала их новому динамическому восприятию мира, стремлению уловить его нестойкие состояния. Используя эту технику, художники отказывались от четкого рисунка и строгого контура, ибо непосредственный взгляд не улавливал их в природе, где свет и воздух скрадывают резкость очертаний.

В полотнах импрессионистов предметы в большей или меньшей степени теряли свою плотность, а среда становилась подвижной субстанцией, обладающей собственными цветовыми качествами. Тем самым достигалась их органическая связь и образ действительности обретает живописную целостность и единство.

Начало поисков импрессионистов относится к 1860 годам, когда молодых художников уже не устраивают средства и цели академизма, вследствие чего каждый из них самостоятельно ищет иные пути развития своего стиля. В 1863 году Эдуард Мане выставляет в «Салоне отверженных» картину «Завтрак на траве» и активно выступает на встречах поэтов и художников в кафе Гербуа, которое посещали все будущие основатели нового течения, благодаря чему стал главным защитником современного искусства.

В 1864 году Эжен Буден приглашает Моне в Онфлёр, где он прожил всю осень, наблюдая, как его учитель пишет этюды пастелью и акварелью, а его друг Йонкинд накладывает краску на свои работы вибрирующими мазками. Именно здесь они научили его работать на пленэре и писать светлыми тонами.

В 1871 году во время Франко-прусской войны, Моне и Писсарро уезжают в Лондон, где они знакомятся с творчеством предшественника импрессионизма Уильяма Тёрнера.

Весной 1874 года группа молодых художников пренебрегла официальным Салоном и устроила собственную выставку. Подобный поступок уже сам по себе был революционным и рвал с вековыми устоями, картины же этих художников, на первый взгляд, казались еще более враждебными традициям. Реакция на это новшество со стороны посетителей и критиков была далеко не дружественной.

Они обвиняли художников в том, что те пишут не так, как признанные мастера, — просто для того, чтобы привлечь внимание публики. Наиболее снисходительные рассматривали их работы как насмешку, как попытку подшутить над честными людьми. Потребовались годы жесточайшей борьбы, прежде чем члены маленькой группы смогли убедить публику не только в своей искренности, но и в своем таланте. Эта группа включала Моне, Ренуара, Писсарро, Сислея, Дега, Сезанна и Бертю Моризо. 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. Объединившись почти случайно, они сообща разделили свою участь, так же как приняли название „импрессионисты», — название, придуманное в насмешку одним журналистом-сатириком.

Когда импрессионисты организовали свою первую выставку, они уже не были неопытными, начинающими художниками; это были люди, перешагнувшие за тридцать, имевшие за плечами свыше пятнадцати лет усердной работы. Они учились в Школе изящных искусств, обращались за советами к художникам старшего поколения, обсуждали и впитывали различные художественные течения своего времени — классицизм, романтизм, реализм. Однако они отказались слепо руководствоваться методами прославленных мастеров и современных псевдомастеров. Вместо этого из уроков прошлого и настоящего они извлекли новые концепции и создали свое собственное искусство. Хотя их попытки потрясли современников своим „бесстыдством», на самом деле они были подлинными продолжателями практики и теорий своих предшественников. Таким образом, новый этап истории искусства, начавшийся выставкой 1874 года, не был внезапным взрывом революционных тенденций, он явился кульминацией медленного и последовательного развития. Именно поэтому импрессионизм не начинается с 1874 года. При всем том, что все великие мастера прошлого сделали свой вклад в развитие принципов импрессионизма, непосредственные корни течения можно наиболее легко обнаружить в двадцатилетии, предшествующем исторической выставке 1874 года.

К середине 1880-х годов импрессионизм, постепенно перестает существовать как единое направление, и распадается, дав заметный толчок эволюции искусства. К началу XX века набрали силу тенденции отказа от реализма, и новое поколение художников отвернулось от импрессионизма.

Импрессионизму принадлежит важнейшее место во французском искусстве второй половины столетия. С ним связаны решительные, принципиальные сдвиги в развитии живописи 1860-1880-х годов, без которых нельзя себе представить и ее последующее развитие. В то же время импрессионизм был подготовлен всей эволюцией французского искусства, и прежде всего новаторскими исканиями мастеров предшествующего поколения — Делакруа, Курбе, Домье, Добиньи, Кора.

Общая характеристика деятельности и творческого метода импрессионистов.

- Последняя треть девятнадцатого — начало двадцатого века
- Фиксировали мимолетные впечатления, стремились запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости.
- Писали на от и до открытом воздухе.
- Объект изображения не человек, не предмет, а свето-воздушная среда, поэтому часто изображали воздух, пар, дым, туман, утреннее солнце, сумерки.
- Не изображали: социальные конфликты, жизненные проблемы, исторические сюжеты.

- Мазок имеет форму запятой.
- Смешивают чистые цвета не на палитре, а прямо на холсте и выкладывают их на холст в виде отдельных мазков, которые должны смешиваться в глазах у зрителя
- Вводят цветные тени и рефлексы.
- Не используют черный цвет. © Таня

Мане, Эдуард

Эдуард Мане (23 января 1832, Париж — 30 апреля 1883, Париж) — французский живописец, гравёр, один из родоначальников импрессионизма. Сформировался к 60-м годам. Был старшим товарищем импрессионистов, оказал на них влияние, - в частности на Дега и Тулуз-Лотрека, но сам испытал откат. Основная тема произведений — буржуазный Париж.

Графичен в начале творчества, после контакта с импрессионистами (К. Моне) манера письма меняется — цвета становятся более светлые и легкие.

Многие ранние работы художника парадоксально сочетают известную романтизацию действительности с особой, почти наивной непредвзятостью ее живописного толкования.

Художник верен в них своей программе «Жить своим временем и изображать то, что видишь перед собой», однако в этот период склонен отбирать то, что несет в себе черты романтической необычности. В начале 1860-х годов Мане неоднократно писал артистов испанского балета, гастролировавших в Париже, но и свои французские модели он нередко одевал в испанские наряды. Во всех этих работах есть оттенок известной театральности, игры.

Уже ранние работы Мане утверждают новые принципы живописного выражения мира. Кажется, что он смотрит на этот мир, отбросив привычную музейную «пелену», с такой непосредственностью и свободой, какую вряд ли знал кто-либо из художников старшего поколения. При этом его картины демонстрируют не только удивительную утонченность и свежесть цвета, но и отход от традиционных светотеневых моделировок, от иллюзорности в передаче объема. Если в «Завтраке на траве» Мане еще не совсем последователен в этой тенденции, обнаруживающей аналогии и с некоторыми работами Энгра, и в особенности с японскими гравюрами, которые в 1860-е годы получили во Франции широкую известность, то в «Олимпии» и другом его раннем шедевре — «Флейтисте» (1866, Лувр) окончательно торжествует плоскостное понимание формы, а живописное единство достигается в них не подчинением всех элементов картины условному общему тону, а гармонизацией обобщенных цветовых пятен.

В большинстве работ Мане отсутствует внешнее действие, обычно даже минимальная сюжетная завязка, чаще всего они демонстрируют типичное для эпохи сведение сюжета к мотиву. Трудно определить самый жанр многих картин — нередко они

объединяют портрет и бытовую сцену или изображение быта и пейзаж.

Но и большое дарование Мане имело свои пределы. Как заметил один из друзей художника, «его симпатии были на стороне ясных вещей и спокойных сюжетов». Сюжеты драматические мало соответствовали его творческому темпераменту.

На протяжении 1 860-х годов творчество Мане не только приобрело достаточно широкую известность вопреки стойкой враждебности буржуазных обывателей и реакционной прессы, но и стало образцом для некоторых молодых художников. Когда, начиная с 1866 года, они стали регулярно собираться в кафе Гербуа на Гранрю де Батиньоль (впоследствии авеню де Клиши), можно было уже говорить о группе, объединенной общностью интересов, устремлений и симпатий. Мане был признанным главой этой группы, прозванной «батиньольской школой», которая в дальнейшем составила ядро импрессионистического движения. В нее входили не только художники, прежде всего Дега, Ренуар, Моне, Базиль, Берта Моризо, но и некоторые писатели. Все они восхищались Мане и стремились следовать за ним в своем обращении к мотивам современной жизни, в поисках правды и непосредственности. Он был для них примером, «новатором и знаменосцем новой школы» (Ренуар), что отнюдь не исключало самостоятельности их творческих исканий. Более того, в чем-то они уже тогда пошли дальше Мане, побуждая его следовать их примеру. Это прежде всего относится к той программе пленэра, которую уже в конце 1 860-х годов особенно последовательно утверждали Моне и Ренуар.

1. Писал современную жизнь «здесь и сейчас»
2. ни к кому не примыкал
3. жанр не определим (помесь)
4. есть вещи в манере импрессионистов, но им не являлся

И еще: Олимпия-ранняя, Бар — поздняя и последняя из больших. © Таня



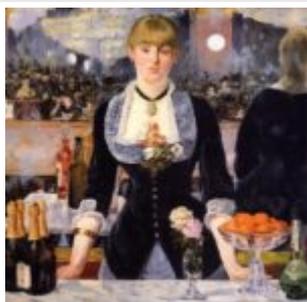
Портрет мадам Гийеме



В лодке (1874)



Аржантёй 1874



Бар в «Фоли-Бержер» (1882)



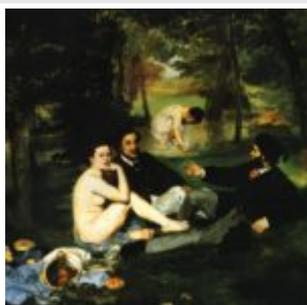
берта моризо 1872



викторина мёран 1862



завтрак в мастерской 1868



завтрак на траве 1863



золя 1868



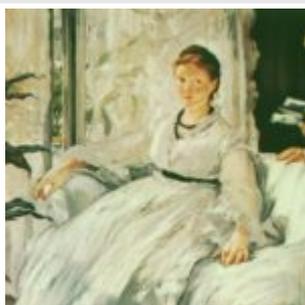
Портрет мадмуазель Изабель Лемонье 1879-1880



лодки в аржантёйе 1874



любитель абсента 1859



мадам мане-чтение 1868



малларме 1876



мальчик с собакой 1860-е



викторина мёран в косяме эспады 1862



музыка в тюильри 1862



на балконе 1869



олимпия 1863



портрет родителей 1860



расстрел императора максимилиана 1867



сливянка_подвыпившая 1878



старый музыкант 1862



у папаша латюиля 1879



флейтист 1866



этюда мадам мане

Моне, Клод

Клод-Оскар Моне (1840-1926) был учеником Глейра, в мастерской которого он подружился с Базилем, Ренуаром и Сислеем. Решающую роль в их формировании сыграли не наставления учителя, а влияние Коро, Добиньи и особенно Курбе и Мане. Связь с их искусством обнаруживают ранние работы Моне — пейзажи, портреты и жанровые сцены: «Камилла» (1866, Бремен, Музей), «Завтрак на траве» (1865-1866, Москва, ГМИИ), «Дама в саду. Сент-Адресс» (1867, Эрмитаж) и др. Многие из этих картин уже написаны на пленэре, большое внимание уделено в них передаче света. Палитра Моне постепенно очищается от темных тонов, но в большинстве ранних работ еще сохраняются тяжелые непрозрачные тени, а контуры предметов и фигур остаются резкими и определенными.

С конца 1860-х годов пейзаж приобретает ведущее значение в творчестве Моне. Именно в изображениях природы художник и его друзья осуществляют смелые «эксперименты с цветом и светом», заложившие основы импрессионистического видения мира.

1870-е годы знаменуют расцвет творчества Моне. Он живет в Аржантее, небольшом городке на берегу Сены, и, устроив мастерскую на лодке, плавает вверх и вниз по реке, останавливаясь там, где ему вздумается. Палитра Моне полностью очищается от черных тонов, приобретает радужность, ослепительное богатство и свежесть, техника освобождается от некоторой нарочитости, присущей ранним импрессионистическим работам («Гренуйер»), становится свободной, гибкой, видоизменяясь в зависимости от характера мотива.

Во второй половине 1870-х годов художник обращается к решению новых проблем. Его слова : « ... я хочу уловить «Мгновенность» и, главное, атмосферу и свет, разлитый в ней», сказанные позже, в 1890 году, явились программой, осуществлять которую он начал уже в это время, изображая один и тот же мотив в разное время дня, при разном освещении. Так художник закономерно пришел к созданию серий картин. Первой из них стала серия видов вокзала Сен-Лазар. Семь картин этого цикла были написаны в течение 1877 года. Мотив привлек Моне и своим остросовременным звучанием, и захватывающей динамичностью, и сложнейшими цветоцветовыми эффектами.

В поисках новых мотивов он отправляется в 1891 году в Лондон, виды которого часто пишет и в дальнейшем. Но важнейшим произведением этого десятилетия стала новая серия Моне «Руанские соборы». В ней с большей, чем прежде, определенностью выражена программа позднего творчества художника. Изображаемый мотив теряет свое самостоятельное значение, превращаясь в повод для передачи изменчивой жизни света. При этом свет становится главным мотивом уже не одной картины, а большого цикла. Во всех полотнах господствует ажурная масса, точнее, поверхность здания. Моне писал его с близкого расстояния, снизу, благодаря этой точке зрения собор вырастает до грандиозных размеров. Однако здание не подавляет своей тяжестью, ибо, пронизанное светом или окутанное тенью, оно приобретает почти призрачную

легкость, становится вибрирующим красочным пятном, в котором трепещут оттенки и валеры. Только фантастически острое видение Моне могло уловить всю сложность прихотливой игры света и цвета и вместе с тем синтезировать ее в образы большой драматической силы. Ибо в противоборстве света и тени, атмосферы и грандиозной каменной массы заложено огромное эмоциональное напряжение. В «Соборах» словно сталкиваются две грани дарования Моне, две тенденции, постоянно борющиеся в его искусстве, - аналитическая и романтическая.

В поздний период отчасти изменяется и метод Моне. Ранее писавший исключительно с натуры, он с середины 1880-х годов все чаще заканчивает картины в мастерской. Тем самым художник отходит от одного из основополагающих принципов импрессионизма.

В 1912 году Клоду Моне врачи поставили диагноз двойной катаракты, из-за чего ему пришлось перенести две операции. Но он не оставил занятий рисованием. Лишившись хрусталика на левом глазу, Моне вновь обрел зрение, но стал видеть ультрафиолет как голубой или лиловый цвет, отчего его картины обрели новые цвета. Например, рисуя знаменитые «Водяные лилии», Моне видел лилии голубоватыми в ультрафиолетовом диапазоне, в отличие от обычных людей, для которых они были просто белыми.

К. Моне — пейзажист: основные периоды, особенности работы в пейзажном жанре

- Его творчество представляет целую эпоху в истории искусств. Начало деятельности пришлось на время академических салонов, завершение ее совпало с рождением авангардной не фигуративной живописи.
- Ранний период: 1860-1880 годы
- В раннем творчестве тяготеет к традиционным приемам живописи.
- С 1870-х годов намечается отказ от детализации и поиск языка способного воплотить целостность первого впечатления.
- Эволюция стиля с нач. 60-х до конц. 80-х годов как в выборе тем, так и в принципах понимания пространства, цвета, фактуры:
 - от традиционных пейзажей до декоративных, плоскостных композиций,
 - от простых сюжетов к динамическим построениям объемов,
 - от геометрической перспективы к непрерывному движению воздуха, к сплошной ткани света и цвета, которая представляет зрелые произведения мастера.
- Менялся и метод: прошел путь от запечатления действительности к отображению впечатления, к аналитическому исследованию впечатления и, далее, к почти что спонтанной работе воображения.
- Втор. пол. 60-х - нач. 70-х годов — серьезно интересуется японским искусством.
- В 1880-е годы появляются циклы картин, изображающие один и тот же объект при разном освещении. Это «Вокзал Сен-Лазар», «Руанский собор», знаменитые «Стога» и, конечно же, самая обширная из его серий — «Кувшинки».
- Создавая серии изображений одних и тех же объектов, Моне исследовал свойства свето-воздушной среды, пытаясь ухватить сиюминутную игру света и тени на поверхности предметов окружающего мира.
- Поздний период творчества - конец 1880-х -1926 г.г.
- В 90-е годы стиль начинает меняться. Символическим водоразделом можно считать

1883 год, когда художник впервые приехал в местечко Живерни. Окончательно обосновывается там, создает свой знаменитый сад и остается там до смерти. Уже в это время основным предметом изображения Моне становятся кувшинки (нимфеи). Сюжет, в привычном его понимании, уходит из композиций, все внимание акцентируется на передаче света и цвета.

• К концу жизни вплотную подошел к абстракционизму, все же так и не переступив эту грань.

1. Отель «Черные скалы» в Трувиле. 1870 г.
2. Поле маков. 1886 г.
3. Катание на лодке (Розовый скиф) 1890 г.
4. Стог сена утром, снег 1891 г.
5. Завтрак на траве 1866 г.
6. Бульвар Капуцинок в Париже. 1873 г.
7. Вид Сены
8. Вид Темзы
9. Восход солнца. Впечатление. 1872 г.
10. Дама в саду. 1867 г.
11. Лодка. 1887 г.
12. Лодки
13. Парламент в Лондоне
14. Лягушатник 1869 г.
15. Купание в Лягушатнике 1869 г.
16. Мадам Моне в саду
17. Мастерская на воде.
18. Монмартр
- 19, 20 Мост Ватерлоо (серия)
- 21-25 Кувшинки (нимфеи)
- 26, 27 Поле маков
28. Руанский собор
29. Сад в Монжероне
30. Сен-Лазар
31. Вокзал в Сен-Лазар (серия)
32. Руанский собор (серия)
33. Скалы в Этрета
34. Стога под снегом.
35. Тополя в Эпте.
36. Туман в Живерни.
37. Японка с веером (Камилла Моне) © Таня



Отель «Черный камень» в Трувилле 1870



Поле около Аржантее 1873



Лодка на Эпте 1890



Сток утром, после снега 1891



Завтрак на траве



Мост в Аржантее 1874



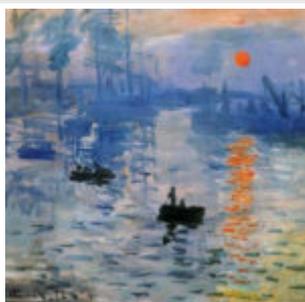
бульвар капуцинок 1873



вид сены 1872



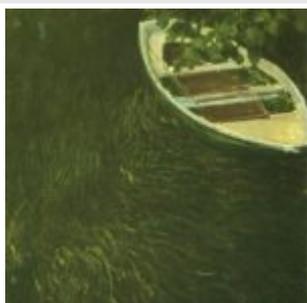
вид темзы 1871



восход солнца_впечатление 1873



дама в саду



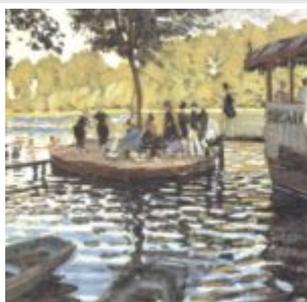
Гребная лодка 1887



Парусники, 1864



лондонский парламент 1901



лягушатник 1869



Зеленый лягушатник 1869



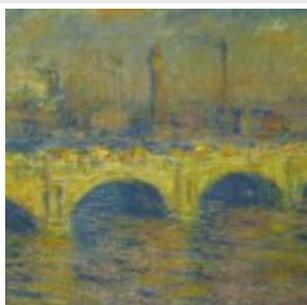
мадам моне в саду



мастерская на воде 1876



монмартр 1907



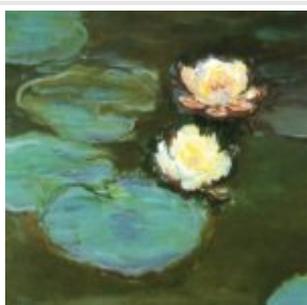
мост ватерлоо серия 01



мост ватерлоо 03



нимфеи



нимфеи_кувшинки 1898



нимфеи_9



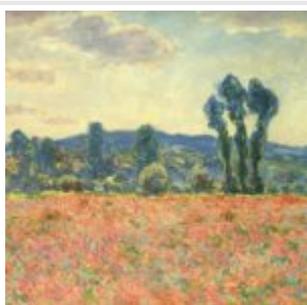
нимфеи 1903



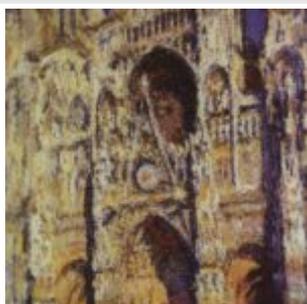
нимфеи 1917



поле маков 1885



поле маков 1880-е



руанский собор 1892- 1893



сад в монжероне 1877



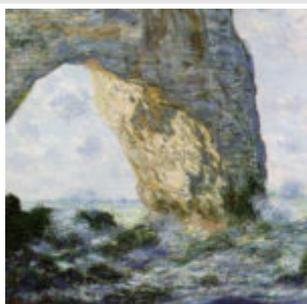
сен-лазар серия 1877



Вокзал сен-лазар 1877



серия руанский собор 1894



скалы в этрета 1883



стога под снегом 1889



тополя в эпте 1891



туман в живерни 1888



японка с веером_ камилла моне 1876

Писсарро

Жакоб Абраам Камиль Писсарро (10 июля 1830, остров Сент-Томас — 12 ноября 1903, Париж) — французский живописец, один из первых и наиболее последовательных представителей импрессионизма.

В начале своего творческого пути Камиль Писсарро уделяет и рисунку. Уже в ранних работах художник особое внимание уделял изображению освещённых предметов в воздушной среде. Свет и воздух стали с тех пор ведущей темой в творчестве Писсарро.

Постепенно Писсарро стал освобождаться от влияния Коро, у него созрел собственный стиль. С 1866 года палитра художника становится светлее, доминантой его сюжета становится пространство, пронизанное солнечным светом и лёгким воздухом, а свойственные Коро нейтральные тона исчезают.

К началу 1870-х годов в пейзажах Писсарро полностью формируются все особенности импрессионистического видения и в то же время с большой определенностью выявляются характерные черты его личного мироощущения. В группе импрессионистов Писсарро был самым «крестьянским» художником. В отличие от

Моне и Ренуара, которые чаще всего находили свои мотивы вблизи Парижа, в отличие от Сислея,

особенно тонко выразившего меланхолическую прелесть предместий и очарование маленьких городов, Писсарро любил писать настоящую деревню, с ее лугами и пашнями, фруктовыми садами, огородами и приземистыми крестьянскими хижинами. Жизнь земли, бесконечно привлекавшая художника, была неотделима в его представлении от жизни людей, от их «трудов и дней». В его пейзажи органично входят фигуры крестьян и крестьянок, пасущих скот, собирающих жатву, отдыхающих среди стогов или медленно бредущих по дорогам.

Писсарро не искал в природе ничего необычного или эффектного, он умел находить художественную прелесть в обыденном, значительность — в повседневном.

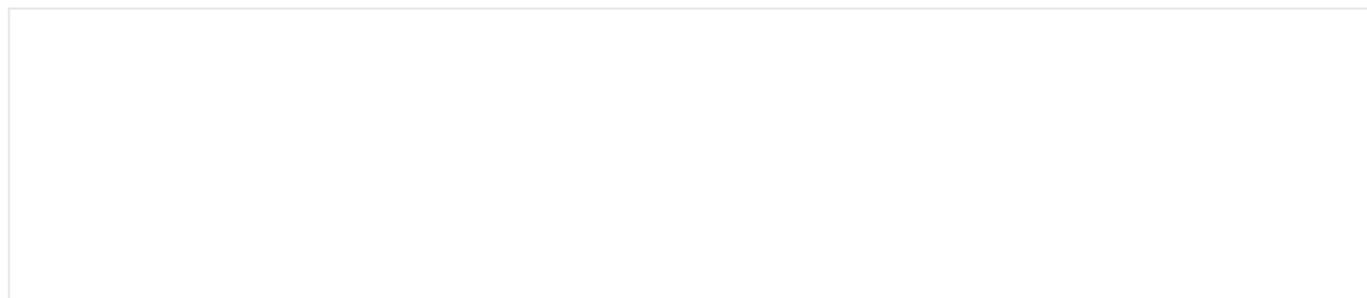
Работы, прославившие Писсарро, — это сочетание традиционных пейзажных сюжетов и необычной техники в прорисовке света и освещённых предметов. Картины зрелого Писсарро написаны плотными мазками и наполнены тем физическим ощущением света, выразить которое он стремился.

После знакомства с Жорж-Пьером Сёра в 1890 году Писсарро увлёкся техникой пуантилизма (раздельного наложения мазков). Но эти работы очень плохо продавались. К тому же то, что хотел передать с помощью этой техники Писсарро, постепенно исчерпало себя и перестало приносить ему художественное удовлетворение. Писсарро вернулся к своей обычной манере.

В последние годы жизни у Камиля Писсарро заметно испортилось зрение. Несмотря на это, он продолжал работу и создал серию видов Парижа, наполненных великолепными художественными эмоциями. Необычный ракурс этих полотен объясняется тем, что художник писал их не на улице, а из гостиничных номеров. Эта серия стала одним из высших достижений импрессионизма в передаче света и атмосферных эффектов и во многом его общеизвестным символом.

Писсарро писал также акварелью и создал немало офортов и литографий. Для литографий он даже купил специальный станок и установил его в своём доме.

Писсарро оказал сильное влияние на импрессионистов, самостоятельно выработав многие принципы, легшие в основу их стиля живописи. Он дружил с такими художниками, как Дега, Сезанн и Гоген. Писсарро — единственный участник всех восьми выставок импрессионистов.





весеннее солнце_дивизионизм 1887



вид лувесьена 1872



монмартр ночью_этюд 1898



монмартр 1897



оперный проезд в снежный день 1898



оперный проезд 1898



площадь французского театра 1898



понтуаз 1877

Сислей

Альфред Сислей (30 октября 1839, Париж — 29 января 1899, Море-сюр-Луэн) — французский живописец-пейзажист английского происхождения, представитель импрессионизма, родился и прожил большую часть жизни во Франции.

Скромный и сдержанный, он не прокладывал новых путей, а, скорее, следовал за своими друзьями. В его искусстве нельзя обнаружить ослепительных открытий Моне или Ренуара, но оно бесконечно привлекательно и в лучшие годы развития художника очень цельно. Задушевность и тонкий лиризм работ Сислея связывают его больше, чем других мастеров импрессионизма, с Коро — его любимым живописцем. Присущее художнику гармоничное восприятие природы и его тонкий колористический дар с особой полнотой раскрылись в пейзажах Иль де Франса. Чаще всего его привлекали интимные неброские мотивы — поля, берега рек и каналов, небольшие городки, и он умел с большой проникновенностью передать их своеобразие и поэтическую прелесть.

Ранний период творчества характеризуется гармоничными и воздушными пейзажами, роднящими художника с другими импрессионистами. С середины 1880-х г. он находясь под сильным влиянием К. Моне, в его манере стали усиливаться элементы

декоративности, он начинает работать с хроматическими, мерцающими красками, приводящими к ощущению дематериализации предметов в его композициях. Пейзажи Сислея, отмеченные тонким лиризмом и выдержанные в свежей и сдержанной световой гамме, передающие подлинную атмосферу Иль-де-Франса, хранят в себе особую прозрачность и мягкость природных явлений всех времен года. Сислей никогда не стремился к необычным эффектам, использовал простую композицию и ограниченную цветовую гамму.



Пейзаж в Лувесьене 1873



Городок Вильнев Ла Гаренн 1872



Мост возле Севра 1877



Маленькие луга весной 1881



Ветреный день в Вене 1882



Морозное утро в Лувесьене 1873

Ренуар

Пьер Огюст Ренуар (25 февраля 1841, Лимож — 3 декабря 1919, Кань-сюр-Мер) — французский живописец, график и скульптор, один из основных представителей импрессионизма. Известен, в первую очередь, как мастер светского портрета, не лишённого сентиментальности. В середине 1880-х гг. он фактически порвал с импрессионизмом, вернувшись к линейности классицизма, к «энгризму».

Он вошел в историю искусства как «Живописец счастья», и мы действительно не знаем ни одной печальной картины этого удивительного художника. Сам он уже на склоне лет с горечью говорил: «Я знаю, трудно добиться признания того, что живопись может быть очень большой живописью, оставаясь радостной». И это верно. При первом знакомстве искусство Ренуара может показаться бездумным, даже поверхностным. Лишь постепенно, вживаясь в мир его полотен — мир пленительных женщин и безмятежных детей, радостной природы и прекрасных цветов, начинаешь постигать наивную и мудрую философию художника, безмерно любившего жизнь. «Главная функция человеческого существа — жить, первый долг его — уважать жизнь ... жизнь — это состояние, а не предприятие», — утверждал Ренуар. И этим естественным состоянием в его представлении было состояние счастья. Не менее определенными были творческие принципы художника: «Для меня картина ... должна быть приятной, радостной и красивой ... В жизни достаточно досадных вещей, не будем фабриковать еще новые». Стилистически искусство Ренуара претерпело очень значительную эволюцию. Но и в начале, и в конце своего пути он не изменил своим идеалам.

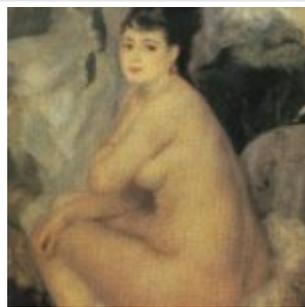
Уже ранние полотна обнаруживают большое и оригинальное колористическое дарование Ренуара и предвосхищают характерные мотивы его последующих работ. В дальнейшем художник решительно обновляет свое живописное видение

непосредственным изучением природы. Его композиции становятся свободными и непринужденными, цвет — богатым и звучным, манера письма — живой и динамичной. Все эти качества уже присущи его работам, выполненным в конце 1860-х годов и знаменующим начало импрессионистического периода творчества Ренуара.

В 1870-е годы, когда творчество художника было особенно непосредственно связано с современной жизнью, он чаще всего писал жанровые картины и портреты. Его полотна с поразительной живостью воссоздают суету парижских улиц и бульваров, сцены в театрах и кафе, загородные прогулки и праздники под открытым небом.

1880-е годы знаменуют новый этап в развитии Ренуара, который часто называют классицистическим или энгристским. Во многих работах этого десятилетия можно обнаружить поиски пластической законченности формы, четкое выявление контура, отход от импрессионистической техники, а главное — от непосредственной эмоционально-чувственной передачи действительности, характерной для более ранних произведений.

С середины 1890-х годов искусство Ренуара вступает в новую, заключительную фазу. Отныне оно вновь отмечено редкостным стилистическим единством, но по сравнению с импрессионистическим периодом обнаруживает большую узость тематики. Наряду с портретами, пейзажами, натюрмортами, Ренуар особенно охотно пишет обнаженную или полуобнаженную натуру, и именно эти работы принадлежат к числу самых совершенных его созданий. В поздних полотнах Ренуара монументальное обобщение формы сочетается с чисто живописным ее пониманием, с мягкостью, свободой и широтой письма. Исключительная цветовая и световая насыщенность сообщает им особую одухотворенность. При этом художник значительно ограничивает свою палитру, в ней, как правило, торжествуют красновато-оранжевые тона. словно горячее дыхание жизни, они пронизывают живописную ткань всех его поздних работ, но в каждом холсте художник находит их новые созвучия, нередко противопоставляя теплые и холодные -лиловатые, синие или зеленоватые тона.



Обнаженная. 1876



Женский портрет 1877



Портрет незнакомки, 1883



Ренуар. Скульптура не определяется.



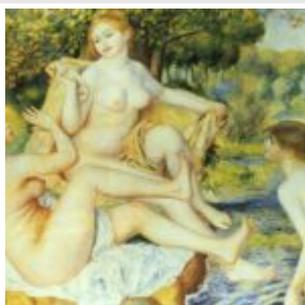
девушка с веером 1881



Портрет Жанны Самари 1877



зонтики 1886



купальщицы 1886



лодки на сене 1880



Ложа 1874



ложа 1877



«Лягушатник» (Купанье на Сене) 1869



ребенок с кнутиком



Портрет Жанны Самари. 1878



«Танец в Буживале» (1883)



танец с тамбурином

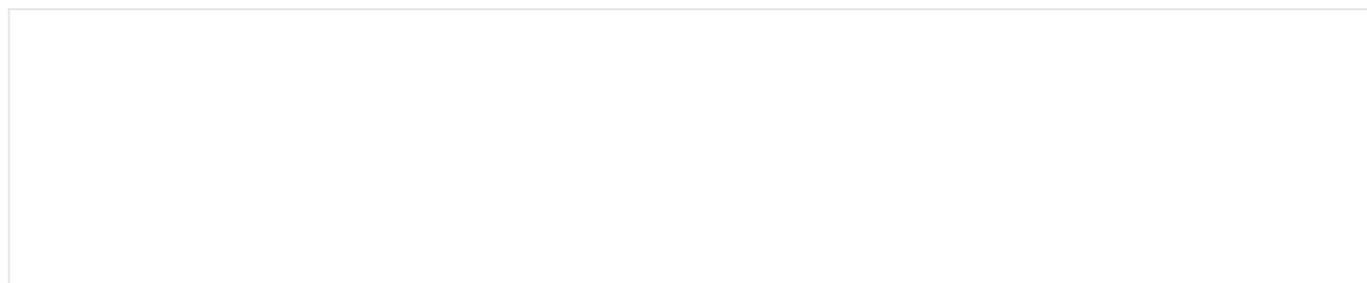
Дега, Эдгар

Илер-Жермен-Эдгар де Га, или Эдгар Дега (19 июля 1834, Париж — 27 сентября 1917) — французский живописец, один из виднейших и оригинальнейших представителей импрессионистского движения.

Он был далек от многих основополагающих принципов импрессионизма. Дега отрицал непосредственность в искусстве: « Все, что я делаю, есть результат обдумывания и изучения старых мастеров; о вдохновении, непосредственности и темпераменте я ничего не знаю» 37. Он был противником пленэра и почти никогда не писал свои картины с натуры. Наконец, в отличие от Моне или Ренуара, Дега, особенно в ранних работах, утверждал преимущественное значение рисунка, считая его «более плодотворным полем деятельности », чем цвет.

Вначале художник обычно придерживается достаточно традиционных композиционных приемов, обнаруживающих связь с портретами Энгра или старых мастеров. Дальнейшее развитие Дега-портретиста идет по линии все более активной динамизации композиций, преодоления статичности и фронтальности. Он часто строит их по диагонали в глубину, использует композиционные сдвиги, неожиданные ракурсы, достигая этим совершенно новых динамических, пространственных и в конечном счете выразительных эффектов.

Творчество Дега развивалось в русле современных художественных исканий, но именно в его работах наиболее отчетливое выражение приобретает психологически-аналитическая тенденция. Художник стремится вжиться и вчувствоваться в каждое явление, изучить его с максимальной точностью и передать как бы с разных точек зрения, в разных аспектах и ракурсах. Это побуждает его искать решение каждой темы во многих вариантах. Начиная с конца 1860-х годов в искусстве Дега можно обнаружить ту же тенденцию к созданию серий («Скачки», «Балетные сцены», «Модистки», «Прачки»), которая характеризует, правда несколько позже, творчество Моне или Писсарро. Но если в своих пейзажных циклах эти художники стремились уловить характер различных состояний природы, обусловленных изменениями света и атмосферы, то поиски Дега велись в других направлениях. Он видел свою цель в том, чтобы «созерцать и осмысливать жизнь», и это осмысление всегда было связано с глубоким проникновением в самую суть действительности, с активным обобщением жизненных впечатлений. Искусство Дега было более разнообразным тематически, более сложным по своей проблематике, более интеллектуальным и менее непосредственно-чувственным, чем творчество Ренуара, Моне или Сислея.





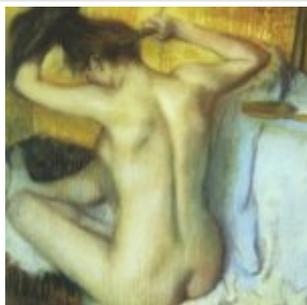
Скачки 1873



Туалет 1878



Интерьер с двумя фигурами



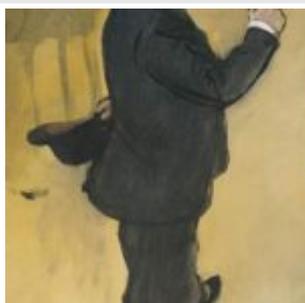
Причесывающаяся женщина 1886



Интерьер



Концерт 1877



Карло Пеллегрини 1876



Елена Караффа 1875



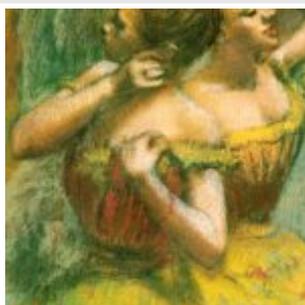
Семейство Беллели. 1860—1862



Мадам и месье Мане



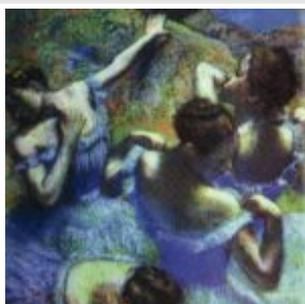
Танцовщица перед окном



Две танцовщицы



абсент 1876



голубые танцовщицы 1899



пляж 1870-е



портрет виконта лепика_ площадь согласия 1872



причесывание 1896



репетиция в Опере 1872



репетиция 1874



цирк фернандо 1879

Неоимпрессионизм (дивизионизм, пуантилизм)

Неоимпрессионизм — течение в живописи, возникшее во Франции около 1885 г. Его основными представителями были Ж. Сёра и П. Синьяк. Термин ввёл критик Феликс Фенеон в статье для бельгийской газеты «L'art Moderne» («Современное искусство»), чтобы отличать творчество Сёра от импрессионистов. Впоследствии стиль Сёра также получил название «пуантилизм».

В отличие от интуитивного и непосредственного метода своих предшественников, неоимпрессионисты стремились руководствоваться научными физическими и математическими законами. Возникновение подобных тенденций в эпоху значительных успехов физики, оптики и физиологии не было случайностью. Сама идея плодотворного слияния науки и искусства была характерна для духовного климата эпохи, вызвавшей к жизни натурализм Гонкуров и Золя. Как раз на рубеже 1870-х и 1880-х годов Гельмгольц и Руд расширили и подтвердили открытия Шевре́йля, в частности закон одновременного контраста. По словам Синьяка, нео импрессионисты «совершенным упразднением всякой загрязняющей смеси, исключительным употреблением оптической смеси чистых красок, методическим разделением и соблюдением научной теории цветов гарантируют наибольшую светосильность, красочность и гармонию...». Соответственно была разработана и техника наложения красок (исключительно чистых тонов спектра) отдельными мазками в виде точек или квадратов. Отсюда — другие названия этого течения - дивизионизм (т. е. живопись отдельными мазками) или пуантилизм (от слова point — точка; впрочем, этот второй термин Синьяк отвергал, считая, что разделение не обязательно требует мазка в форме точки). Раздельным мазком пользовались уже импрессионисты, а до них — Делакруа. Однако форма мазка была более разнообразной (у импрессионистов часто в виде запятой), и цвет не обязательно чистым. Неоимпрессионисты же строго систематизировали и даже абсолютизировали эту технику, подведя под нее некую интеллектуальную базу.

Тщательно разработав метод цветовой дифференциации света и тени, локальной окраски предметов, а также законы взаимодействия основных и дополнительных цветов, неоимпрессионисты считали возможным освободиться от необходимости постоянной работы с натуры, которая казалась им «своего рода рабством» (Синьяк). Чаще всего они писали с натуры лишь этюды, а над картинами работали в мастерской, нередко при искусственном освещении.

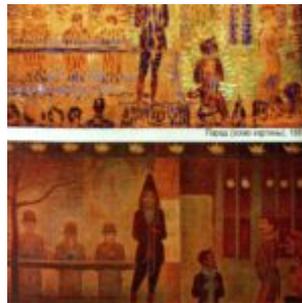
Поиски неоимпрессионистов не сводились, однако, к решению цветовых и световых проблем. Некоторые из них — прежде всего Сера — уделяли большое внимание вопросам композиции, архитектурному построению картины, а также выразительному и символическому значению линий.

Сёра

Самым крупным мастером неоимпрессионизма и его признанным вождем был Жорж

Сера (1859-1891). Вместе с тем значение его творчества выходит за рамки этого течения, тем более что работы Сера неизменно отличает своеобразие мироощущения и стиля, проявляющееся вопреки педантизму и механистичности дивизионистских приемов.

Сера получил основательное академическое образование в Школе изящных искусств, дополненное прилежным изучением Энгра, Делакруа и старых мастеров. Его сдержанной и замкнутой натуре было присуще стремление к строгой упорядоченности жизненных впечатлений, интенсивных и острых, но неизменно претворяемых в его искусстве в строгих торжественных формах, исполненных своеобразного величия и тонкой сумрачной поэтичности.



Этюд для «Приглашение на интермедию»



воскресный день на острове Гранд-Жатт 1884



канкан 1890



купальщики на сене 1884



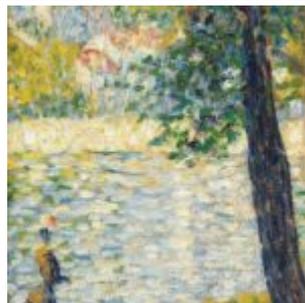
натурщицы в мастерской 1888



сена 1888



цирк фернандо 1891



этуд утренняя прогулка 1885

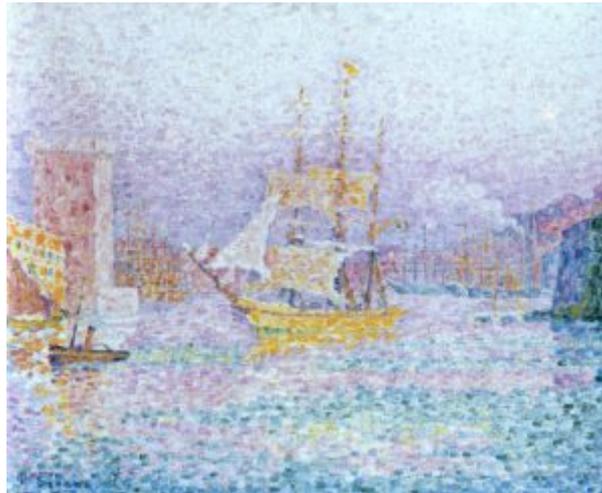
Синьяк

Поль Синьяк (11 ноября 1863, Париж — 15 августа 1935, Париж) — французский художник-неоимпрессионист, представитель направления пуантилизма.

Возглавив после смерти Сера группу неоимпрессионистов, Синьяк в дальнейшем верно следовал ее творческим принципам. Лучшие и наиболее многочисленные его работы — пейзажи, изображающие главным образом порты Франции (в частности, именно Синьяк открыл очарование Сен-Тропеза или Коллиура, где потом работали многие

художники XX века), Голландии и Италии.

Он писал также виды Парижа и других городов, но неизменно старался ввести в свои картины воду с зыбкими, многоцветными, искрящимися отражениями. Синьяк обладал более жизнерадостным мироощущением, чем Сера, и воплощал его в звучной, порой безудержно яркой, «пылающей» гамме. Очень привлекательны его акварели, часто более гармоничные и утонченные, чем работы маслом, написанные легко и обобщенно, без несколько однообразной методичности, свойственной техническому выполнению его картин.



Гавань в Марселе, 1906, Эрмитаж



Капо ди Ноли, 1898

Постимпрессионизм (вторая пол. 1880-х гг. — нач. XX в.)

Постимпрессионизм (фр. postimpressionisme, от лат. post — «после» и «импрессионизм») — художественное направление, условное собирательное обозначение неоднородной совокупности основных направлений в европейской (главным образом — французской) живописи; термин, принятый в искусствоведении для

обозначения магистральной линии развития французского искусства начиная со второй пол. 1880-х гг. до нач. XX в. Понятие «постимпрессионизм», если трактовать этот термин буквально, охватывает художественные явления, возникшие после импрессионизма.

Художники этого направления отказывались изображать только зримую действительность (как натуралисты) или сиюминутное впечатление (как импрессионисты), а стремились изображать её основные, закономерные элементы, длительные состояния окружающего мира, сущностные состояния жизни, при этом подчас прибегая к декоративной стилизации.

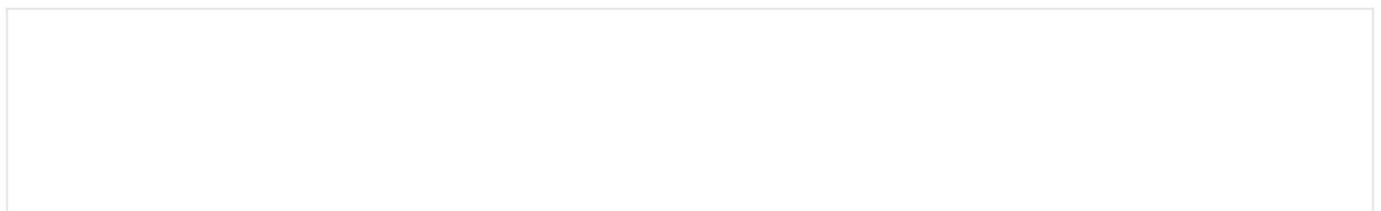
Термин «постимпрессионизм» ввёл в обиход английский критик Роджер Фрай, говоря о впечатлении от устроенной им в Лондоне в 1910 г. выставке современного французского искусства, на которой были представлены работы Ван Гога, Тулуз-Лотрека, Сёра, Сезанна и других художников.

Искусство постимпрессионистов неизменно связано с материальным миром, основано прежде всего на его визуальном восприятии. Вместе с тем по сравнению с их предшественниками импрессионистами связи этих художников с действительностью становятся более сложными, опосредованными, подчиненными не столько задаче ее непосредственного изображения, сколько поискам новых возможностей творческого истолкования мира, новой образности, иных, более сложных выразительных приемов.

Желая преодолеть эмпиризм художественного мышления, они отказались от стремления импрессионистов запечатлеть сиюминутность («впечатление»), и принялись осмысливать длительные состояния окружающего мира, стремились запечатлеть длительные, сущностные состояния жизни, причём — и материальные, и духовные. Кроме того, вырос интерес к философским и символическим началам искусства, что также было результатом определённого духовного кризиса европейской культуры этого времени, поисков художниками устойчивых идейно-нравственных ценностей

Сезанн

Поль Сезанн (1839-1906) был первым и самым крупным, самым «универсальным» мастером постимпрессионизма, утвердившим новое видение мира, новые методы его выражения. Это новое видение лишь отчасти опиралось на опыт импрессионизма; в целом же оно противостояло ему своими глубокими обобщениями, синтетичностью, своими строгими закономерностями, не только соотносенными с тончайшими ощущениями природы, но и жестко выверенными разумом.

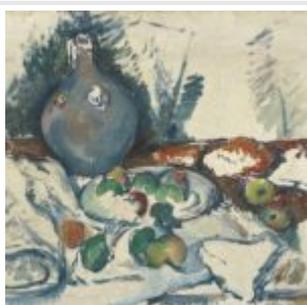




Натюрморт с фруктами 1882



Автопортрет 1879



Натюрморт 1893



Натюрморт 1882



Натюрморт 1899



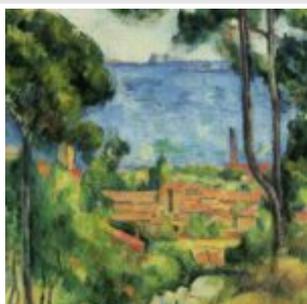
Купидон 1894



Автопортрет 1873



большие купальщицы 1906



вид эстака 1885



дама в голубом 1899



игроки в карты 1896



пейзаж с мельницей 1881



портрет жены 1890



портрет отца 1865



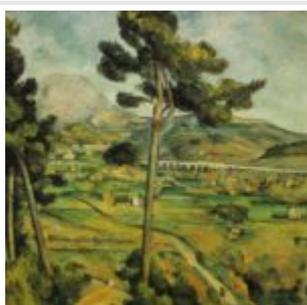
прованс 1890



сен-виктуар 1903



сен-виктуар 1906



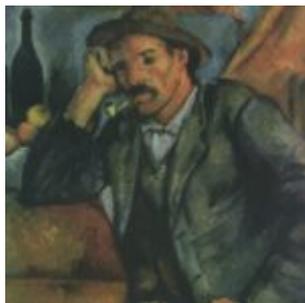
сен-виктуар 1885



сосна в эксе 1890-е



увертюра к тангейзеру



человек с трубкой 1890-е

Гоген

Эжен Анри Поль Гоген (7 июня 1848 — 8 мая 1903) — французский живописец, скульптор-керамист и график. Наряду с Сезанном и Ван Гогом был крупнейшим представителем постимпрессионизма. В начале 1870-х годов начал заниматься живописью как любитель. Ранний период творчества связан с импрессионизмом. С 1880 года участвовал в выставках импрессионистов. С 1883 года профессиональный художник.

Творчество Поля Гогена неотделимо от его трагической судьбы, от его ставшей легендой жизни. Стремление Гогена приобщиться к естественному существованию первобытных людей было утопией. Однако в его искусстве эта утопия обрела полноту жизни. И хотя Гоген-человек потерпел поражение в жестокой борьбе с действительностью, Гоген-художник вышел из нее победителем.

Гоген уже в начале своего творческого пути стремился отрешиться от чрезмерной привязанности к натуре и упорно искал стиль, который был бы не копией, а «трансформацией».

Остров Мартиника, куда Гоген уехал в 1887 году вместе с художником Лавалем, с которым он познакомился в Бретани, помог совершить в творчестве мастера эволюцию, сделав заметными в его работах японские влияния.

В 1887—1888 годах посетил Панаму, где наблюдал строительство Панамского канала. В 1888 году некоторое время жил у Ван Гога в Арле и работал с ним. Пребывание закончилось ссорой, связанной с одним из первых приступов помешательства у Ван Гога.

Испытывая с детства, проведённого в Перу (на родине матери), тягу к экзотическим местам и считая цивилизацию «болезнью», Гоген, жаждущий «слиться с природой», в 1891 году уезжает на Таити, где проживал в Папеэте и где в 1892 году пишет целых 80 полотен. После кратковременного (1893—1895) возвращения во Францию, из-за болезни и отсутствия средств он навсегда уезжает в Океанию — сначала на Таити, а с 1901 года на остров Хива-Оа (Маркизские острова), где берёт себе в жены молодую таитянку и работает в полную силу: пишет пейзажи, рассказы, работает журналистом. На этом острове он и умирает.



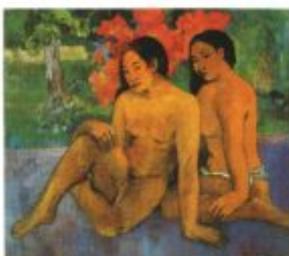
Семья Шуффенкер. 1889



Слова, слова. 1891



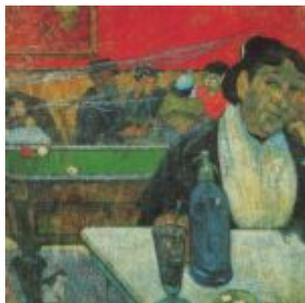
Автопортрет 1896



Золото их тел 1901



автопорт с желтым христом 1889



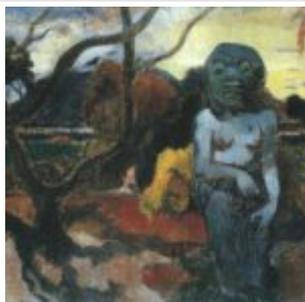
Арльское кафе 1888



видение после проповеди 1888



здравствуйте господин гоген 1889



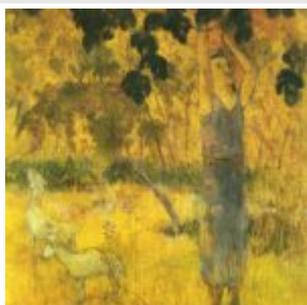
идол 1898



мари лагаду



младенец_рождество 1896



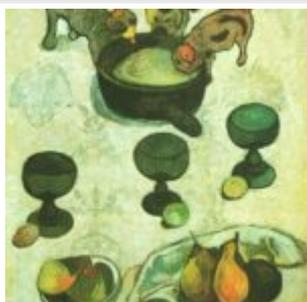
мужчина собирающий плоды 1897



натюрморт с манго 1896



натюрморт с подсолнухами 1901



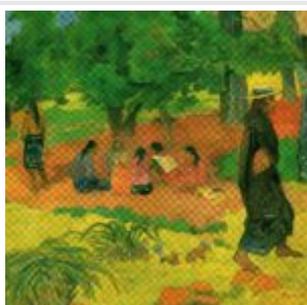
натюрморт с щенками 1880-е



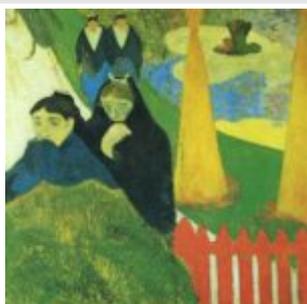
портрет ван гога в арле 1888



прекрасная анжела



ранний вечер



сад в арле 1888



сын божий 1896



таитянская семья 1896



таитянские пасторали



хоровод 1888



что нового 1892

Ван Гог

Винсент Виллем ван Гог (30 марта 1853, Грот-Зюндерт, Нидерланды — 29 июля 1890, Овер-сюр-Уаз, Франция) — нидерландский художник-постимпрессионист, чьи работы оказали вневременное влияние на живопись XX века. За десять с небольшим лет он создал более 2100 произведений, включая около 860 картин маслом.

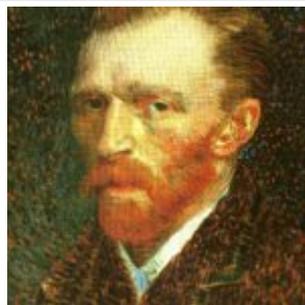
Винсент Ван Гог не принадлежит по рождению к французской художественной школе, но его искусство неотделимо от нее, хотя лишь последние пять лет его короткого творческого пути были связаны с Францией.

Некоторое время он пользовался советами известного живописца Антона Мауве, но более всего работал самостоятельно, рисуя с натуры пейзажи и фигуры. Не имея постоянных учителей, Ван Гог видит наставников в своих любимых художниках — Милле и Израэльсе, Делакруа и Домье, Рембрандте и Джотто ; близость к ним он неизменно ощущает и позже.

Он называл себя «крестьянским художником», и действительно, все его работы изображают крестьян, землекопов, ткачей, обитателей богаделен, предметы убогого быта, сумрачные пейзажи предместий, безмолвные поселки, печальные осенние поля. Его цель — «постижение сердца народа», он хочет «вгрызаться в глубину жизни». Удивительна образная емкость даже ранних рисунков Ван Гога. При всей почти наивной непредвзятости видения природы, он смело внедряется в самую суть ее, отменяя все второстепенное и незначительное, дерзко и уверенно подчеркивая главное. Крупные, «корявые» линии выявляют форму с почти гротескной выразительностью, неожиданные ракурсы передают внутреннее напряжение с невиданной энергией, светотеневые контрасты или темные мглистые тона воплощают драматизм изображенного.

Упрощения и преувеличения, о которых Ван Гог постоянно говорит в своих письмах и которые всегда были присущи его искусству, в Арле приобрели более последовательный характер. Причем они коснулись всего комплекса выразительных приемов художника — композиции и пространственной организации, рисунка и цвета. Вскоре после приезда в Арль Ван Гог почувствовал, что невозможно передать особый характер природы юга с помощью валеров и нюансов цвета, что необходимо выбрать между дифференциацией оттенков и чистым цветом. Он избрал последний, что, однако, не исключало и в дальнейшем достаточно сложной тональной разработки цвета в некоторых его холстах.

Одновременно Ван Гог пришел к мысли о невозможности разделения рисунка и цвета («подлинный рисунок есть моделирование цветом»). Их синтез составляет одну из характернейших особенностей стиля художника, хотя и не остается неизменным в его последующем развитии. В начале арльского периода мазок Ван Гога, и одновременно линия-штрих, сравнительно спокоен, в дальнейшем он становится все более порывистым, динамичным.



Автопортрет 1888



Ван гог



Ван гог



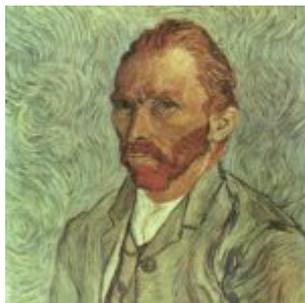
Ван гог



Подсолнухи 1888



Подсолнухи 1888



Автопортрет



Автопортрет



Ван гог



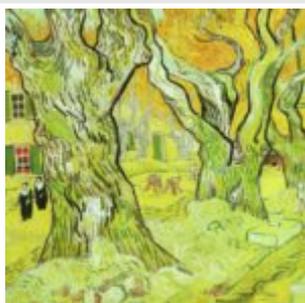
Ван гог



Красные виноградники в Арле 1888



арена в арле 1888



бульвар в сен-реми 1889



воспоминание о саде в эттене 1888



горюющий старик 1890



звездная ночь 1889



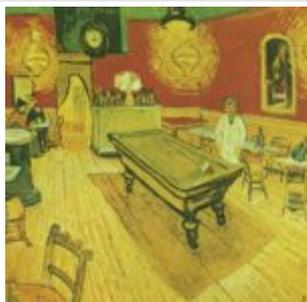
звездное небо над роной 1889



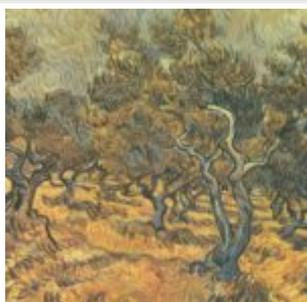
комната ван гога



лодки на берегу



ночное кафе в арле 1888



оливы 1889



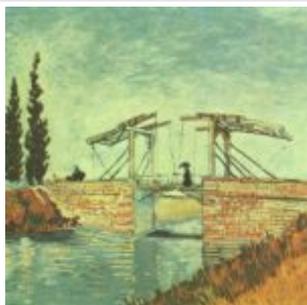
памяти антона мауве 1888



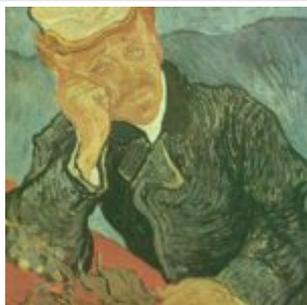
пейзаж в овере после дождя



пейзаж в овере 1890



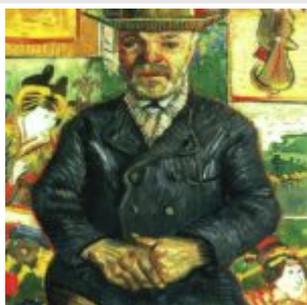
пейзаж с мостом 1888



портрет доктора гаше



портрет доктора рея 1889



портрет папаша танги 1887



почтальон рулен 1888



прогулка заключенных



старик



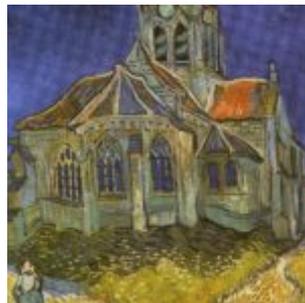
стул ван гога 1888



трава и бабочки 1890



хижины 1890



церковь в овере 1890

Тулуз-Лотрек

Граф Анри Мари Раймон де Тулуз-Лотрек-Монфа (24 ноября 1864, Альби — 9 сентября 1901, замок Мальроме, Жиронда) — французский художник-постимпрессионист из графского рода Тулуз-Лотреков, мастер графики и рекламного плаката.

Еще ребенком Лотрек сломал обе ноги и превратился в калеку. Искусство стало единственным смыслом его жизни, единственным способом утверждения своей личности вопреки физическому убожеству. Порвав со своей средой, Лотрек переходит в мир совсем иных социальных измерений — мир парижской богемы и «полусвета»,

живущий вне светских условностей, где он обрел возможность существовать, не вызывая насмешек или нескромного любопытства. Эта среда стала для него и важнейшим творческим импульсом, ибо типичная для нее откровенность нравов, поступков и побуждений питала неизменно владевший Лотреком интерес к человеческим характерам в их неприкрыто обнаженных проявлениях. Он изучал человека с одержимостью, равной одержимости Ван Гога, но обычно чуждой его мучительно сочувственной жалости. В своем стремлении к правде Лотрек нередко бывал жестоким, хотя порой эта жестокость таила в себе и своеобразную нежность.

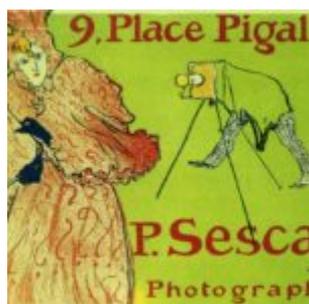
Необыкновенно чуткий и восприимчивый не только к жизненным, но и к художественным впечатлениям, Лотрек учитывает опыт Домье и Дега, Сера и Ван Гога, изучает японское искусство и, никому не подражая, вырабатывает свой стиль, в котором все более активная роль линии сочетается со своеобразнейшими колористическими находками, а дерзкий гротеск с изощренной декоративностью.

Обосновавшись на Монмартре, он в течение нескольких лет пишет и рисует мир его зрелищ и развлечений, но также и трудовой люд прачек, разносчиков, модисток. Многие сюжетные мотивы связывают его с группой так называемых художников Монмартра

Искусство афиши самостоятельное значение получило еще в конце 1860-х годов, когда создал свои первые листы Жюль Шере (1836- 1932). В конце XIX столетия афиша переживает период блестящего расцвета, в это время к ней обращаются Стейнлен, Лотрек, Боннар и многие другие. Работы Лотрека, бесспорно, принадлежат к самым совершенным, уникальным образцам этого искусства, оказывая сильнейшее влияние на все его развитие. Смелостью композиций, властным упрощением формы, декоративностью и вместе с тем поразительной экспрессией образов они затмевают все опыты других художников. Уже в первой афише Лотрека «Мулен Руж» (1891), рекламировавшей это кабаре и звезду «натуралистической кадрили» Ла Гулю, напряженная динамика композиционно-пространственной структуры несет в себе огромные выразительные качества, не говоря уже о неповторимой характерности главных героев — невозмутимо элегантного Валентина Бескостного и Ла Гулю, скидывающей в бешеном танце свои пышные юбки. Темные силуэты зрителей служат для них фоном, образуя сложный орнаментальный узор на светлом поле листа.



Мисс Эглантин



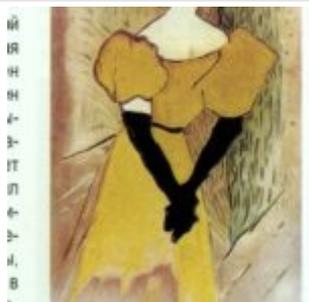
Тулуз-Лотрек афиша



Иветт де Гильбер



Наездница на белой лошади



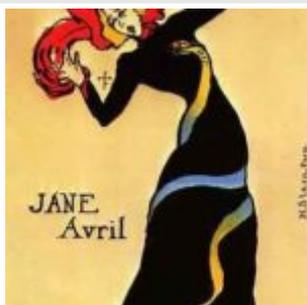
Иветт Гильбер



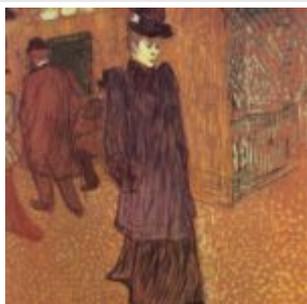
Портрет Анри Дио в рост



Афиша японский диван



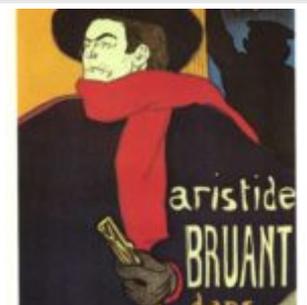
Джейн Авриль



авриль 1892



автопортрет 1880



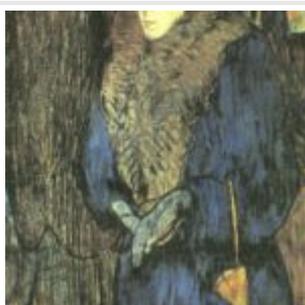
афиша аристида брюана 1892



афиша мей милтон 1895



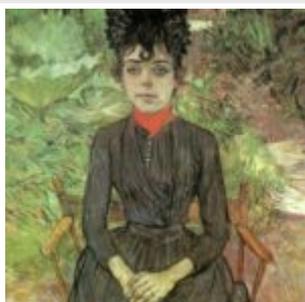
глухая берта



джейн авриль 1892



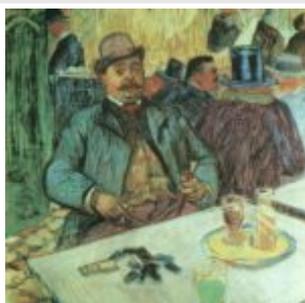
клоунесса ша ю као 1896



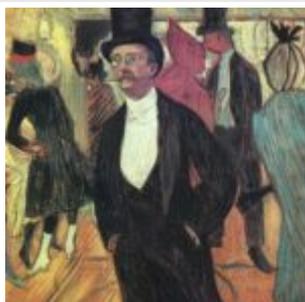
мадмуазель диель 1890



никчемные 1891



портрет буало 1893



портрет фуркада 1889



рекламные плакаты 1896



танцующий Шоколад 1896



цирк 1888



ша ю као с сестрой 1895

Мунк, Эдвард

Эдвард Мунк (12 декабря 1863, Лётен, Хедмарк — 23 января 1944, Экелю, близ Осло) — норвежский живописец и график, театральный художник, теоретик искусства. Один из первых представителей экспрессионизма. Его творчество повлияло на современное искусство. Творчество Мунка охвачено мотивами смерти, одиночества, но при этом и жаждой жизни.

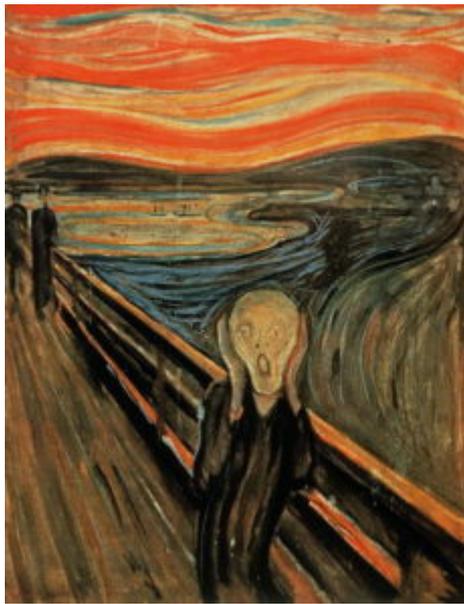
В 1879 году Эдвард поступил в технический колледж, где показал прекрасные успехи в физике, химии и математике, несмотря на то, что хрупкое здоровье препятствовало полноценному обучению. В следующем году, однако, он принял решение оставить колледж и стать художником.

Мунк прибыл в Париж во время Всемирной выставки. Здесь он начал посещать уроки Леона Бонна, среди студентов которого было много скандинавов. Бонна высоко оценивал способности Эдварда к рисованию, но не одобрял его вольного обращения с цветом. В свободное время Мунк активно ходил на выставки и в музеи, в том числе на экскурсии, посвящённые классическому искусству, которые Бонна устраивал для своих студентов. Мунк экспериментирует с различными стилями, многие картины этого периода отмечены влиянием импрессионизма и пуантилизма.

В мае 1890 года Мунк прибывает домой, в Христианию, где проходит выставка его работ — отзывы критиков были, как обычно, смешанными, но в целом более приветливыми, чем прежде. В этот период окончательно оформляется фирменный «экспрессионистский» стиль Мунка — выразительные линии, упрощённые формы, символические сюжеты.

Начиная с конца 1900-х годов стиль художника изменяется в сторону более резкой и грубой манеры. Поздние картины написаны широкими мазками и изобилуют яркими контрастными цветами. Сюжеты становятся более мирными и обыденными, новые картины изображают рабочих, крестьян, жизнь на природе. Одной из самых крупных работ этого периода становится цикл монументальных полотен, украшающих концертный зал Университета Осло.

В 1930 году у художника произошло кровоизлияние в стекловидное тело правого глаза, из-за которого он почти полностью прекратил писать, в то же время он рисовал эскизы с отражением последствий этого кровоизлияния в виде искажённых форм.



крик 1893



танец жизни 1899

Группа Наби

Реализм

Натурализм

Модернизм

Прерафаэлиты

Скульптура

Роден

Франсуа Огюст Рене Роден (12 ноября 1840 года, Париж, — 17 ноября 1917 года, Мёдон) — французский скульптор, признанный одним из создателей современной скульптуры. Роден в молодости зарабатывал на жизнь ремеслом декоратора, и большинство его авторских работ были созданы в зрелом возрасте. Уже после того, как Роден получил признание как новатор в скульптуре, его работы вызывали скандалы и отвергались заказчиками.

Творчество Родена находится на стыке реализма, романтизма, импрессионизма и символизма. Роден достиг виртуозного мастерства в передаче художественными средствами движения и эмоционального состояния своих героев и в изображении человеческого тела.



Данаида 1885



Ева 1880-е



Грешник 1885



Поэт и Муза 1905, Ромео и Джульетта 1887



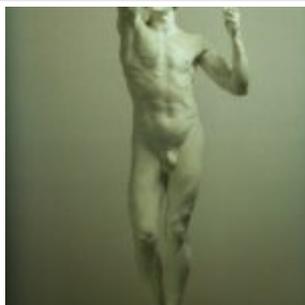
Молодая женщина в цветочной шляпе



аббат эймар 1863



бронзовый век_осн вариант 1876



бронзовый век_эрмитажная версия



варвара елисеева



вечная весна 1897



вечный идол 1889



врата ада 1880



врата ада 1880



врата ада 1880



врата_ тени



граждане кале



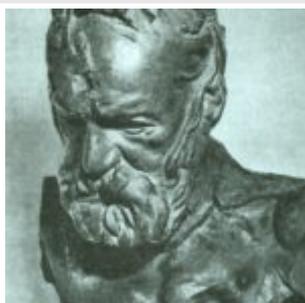
граждане кале



гюго_проект памятника 1898



Гюго 1890-е



Гюго 1897



иоанн креститель



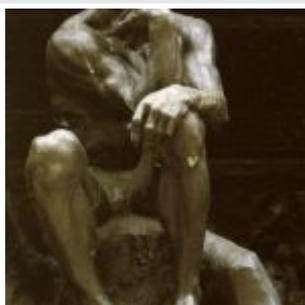
граждане кале_вариации



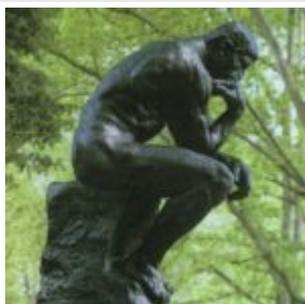
маска бальзака



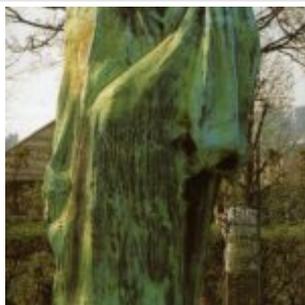
муза 1896



МЫСЛИТЕЛЬ



МЫСЛИТЕЛЬ



памятник бальзаку



портрет мадам викуна 1884



портрет отца 1860



портрет скульптора жюлья далу 1883



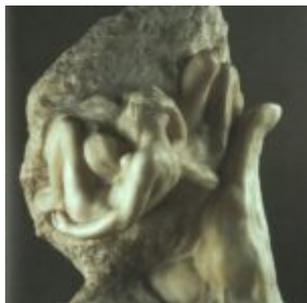
поцелуй 1880-е



поцелуй 1880-е



рука бога 1898



рука бога



символизм_ветер 1890



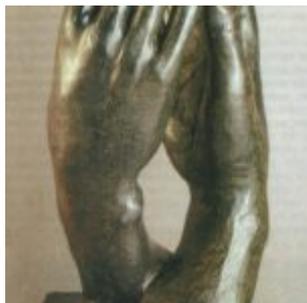
символизм_мысль камилла клодель 1886



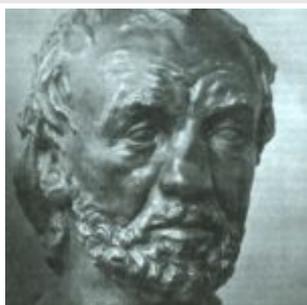
символизм_мысль_клодель



торс 1910



храм 1910



человек со сломанным носом 1864