

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

ГОЛЬЦЕВА ГАННА ОЛЕКСАНДРІВНА

Допускається до захисту:

в.о. завідувача кафедри всесвітньої
історії та археології, професор

_____ Р.О. Литвиненко

17 травня 2024 р.

**ЖИВОПИС ФРАНЦУЗЬКИХ ІМПРЕСІОНІСТІВ 1860-х – 1880-х РОКІВ:
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ**

Спеціальність 032 Історія та археологія

Кваліфікаційна (бакалаврська) робота

Керівник:

Р.О. Литвиненко, д. і. н.,

професор _____

Оцінка: ____ / ____ / ____

(бали за шкалою ЄКТС / за національною шкалою)

Голова ЕК: _____

(підпис)

Вінниця – 2024

АНОТАЦІЯ

Гольцева Г.О. Живопис французьких імпресіоністів 1860-х – 1880-х років: історико-культурний аспект. Спеціальність 032 «Історія та археологія»

Донецький національний університет імені Василя Стуса, Вінниця, 2024.

У кваліфікаційній роботі досліджено вплив історичних та соціальних змін у Франції кінця XIX століття на розвиток імпресіонізму. В роботі показано, як політичні перетворення, урбанізація та технологічний прогрес сприяли виникненню імпресіонізму як революційного мистецького руху. Встановлено, що імпресіонізм суттєво вплинув на наступні покоління художників, змінивши сприйняття і відображення мистецтва у світі. В роботі аналізуються основні техніки та мотиви імпресіоністів.

Ключові слова: Франція, XIX сторіччя, історія, культура, мистецтво, імпресіонізм.

53 с., 36 додатків. Бібліограф.: 74 найм.

ABSTRACT

Holtseva H. Painting of the French Impressionists of the 1860s – 1880s: historical and cultural aspect. Specialty 032 «History and archeology». Vasyl' Stus Donetsk National University, Vinnytsia, 2024.

The qualification work examines the impact of historical and social changes in late 19th century France on the development of Impressionism. The paper shows how political transformations, urbanization and technological progress contributed to the emergence of Impressionism as a revolutionary artistic movement. It is established that Impressionism had a significant impact on subsequent generations of artists, changing the perception and reflection of art in the world. The work analyses the main techniques and motifs of the Impressionists.

Keywords: France, 19th century, history, culture, art, impressionism.

53 p., 36 applications. Bibliography: 74 items.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ І ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ.....	8
1.1. Історія вивчення французького імпресіонізму	8
1.2. Джерела	13
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ІМПРЕСІОНІЗМУ	18
2.1. Політичні перетворення Франції у ХІХ столітті: від революцій до республіканства.....	18
2.2. Соціальний ландшафт Парижа ХІХ ст.....	24
2.3. Живопис під впливом промислового та технічного прогресу	29
2.4. Трансформація уявлень про мистецтво.....	32
РОЗДІЛ 3. КУЛЬТУРНИЙ ВПЛИВ ІМПРЕСІОНІЗМУ.....	37
3.1. Ключові фігури імпресіонізму	37
3.2. Еволюція громадської реакції на імпресіонізм: від засудження до визнання.....	44
3.3. Вплив на наступні покоління художників	49
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	54
ДОДАТКИ.....	61

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Імпресіонізм, як стиль у французькому образотворчому мистецтві другої половини XIX – початку XX століття, викликав величезний інтерес від самої появи. Виникнувши в період змін і криз у суспільстві та історії, він віддзеркалив ключові аспекти своєї епохи, переосмисливши місце і значення мистецтва у свідомості сучасників і вплинувши на розвиток не лише живопису, а й інших мистецьких форм, таких як музика, скульптура та література.

Імпресіонізм – мистецька течія, що об'єднує всіх незалежних художників, які брали участь у колективних виставках між 1874 і 1886 роками [6, с. 734].

Оскільки будь-яке мистецтво є частиною вираження суспільної свідомості, отже, художник не може бути вільний від суспільства, вносячи у твори не тільки свої естетичні уявлення і переконання, свій особистий досвід, а й досвід попередніх поколінь. Вивчення історії показує, що виникнення нових мистецьких напрямів, як правило, збігається зі зміною суспільно-політичного та економічного середовища розвитку суспільства. Тому розуміння творчості немислиме без вивчення епохи, яку вона відображає [39, с. 83].

Мистецтво імпресіоністів виявилось вельми значущим для двадцятого століття, коли культурні сфери зіткнулися в унікальному культурному розмаїтті, зміщуючи акценти з усталених культурних центрів у межі взаємодії між культурами. Імпресіонізм не обмежився просто мальовничим стилем, а став явищем, що зачіпає загальнокультурні аспекти, завдяки своїй власній філософсько-естетичній концепції. Це означає, що зміни стилю в імпресіонізмі відкрили нові духовні простори, в яких культура стала не просто частиною життя, а його стилем [12].

До кінця XIX століття спостерігався значний поворот до індивідуального мислення в різних галузях, таких як філософія, історія, мистецтвознавство і психологія. У контексті свого часу імпресіонізм відкривав нові можливості для

вираження самотності художника, змінюючи не тільки техніку живопису, а й руйнуючи застарілі символи культурних норм і архетипів.

З одного боку, у другій половині XIX століття Франція була центром культурного життя Європи. Найкращі художники не тільки Франції, а й усього світу, приїжджали до Парижа вчитися і працювати. З іншого боку – у Франції 1860-1880-х років склалася унікальна суспільно-політична ситуація, виникли пов'язані з нею особливості соціально- та індивідуально-психологічного стану художників, які сприяли важливим змінам у їхніх естетичних поглядах [39, с.83].

Історія рясніє прикладами, коли великі історичні події та суспільні зміни стимулювали появу нових мистецьких напрямів і стилів.

Ренесанс, бароко, романтизм – являють собою відображення широких культурних, історичних та соціальних змін. Тому дослідження живопису французьких імпресіоністів, їх історико-культурний аспект, і досі залишається актуальною та цікавою темою.

Мета – дослідити вплив історичних та соціальних змін у Франції XIX столітті на розвиток імпресіонізму та його культурний вплив. Визначити, як політичні перетворення, урбанізація та технологічний прогрес сприяли виникненню імпресіонізму як революційного мистецького руху та його впливу на наступні покоління художників.

Завдання дослідження зумовлені метою і зведені до наступних пунктів:

- 1) проаналізувати історичний контекст Франції XIX ст., включаючи політичні та соціальні перетворення;
- 2) визначити вплив урбанізації та технологічного прогресу на формування імпресіонізму;
- 3) дослідити основні техніки й мотиви імпресіоністів, а також їхньої ролі в мистецтві того часу;
- 4) оцінити вплив імпресіонізму на культурні та мистецькі практики наступних поколінь художників;

5) визначити місце імпресіонізму в широкому культурно-історичному контексті Франції та Європи.

Об'єктом дослідження є живопис французьких імпресіоністів другої половини XIX століття.

Предмет дослідження виступає історико-культурний контекст формування і розвитку імпресіонізму у Франції другої половини XIX століття.

Теоретичне значення одержаних результатів полягає в розширенні розуміння імпресіонізму як художнього руху та його місця в рамках французької та світової культури XIX століття.

Розкриття важливості імпресіонізму як революційного художнього руху, що вплинув на подальший розвиток мистецтва та художній смак. Також підкреслити вплив на спосіб сприйняття та відображення світу та їхню роль у формуванні нових культурних норм та цінностей.

Результати дослідження можуть сприяти кращому розумінню естетичних, технічних та ідейних аспектів імпресіонізму та його місця в історії. Може розкрити, чому імпресіонізм залишається актуальним і впливовим навіть у сучасному мистецтві та суспільстві.

Отримані результати можуть розширити уявлення про імпресіонізм як явище мистецтва та його значення для історії та культури в цілому. Це важливо як для академічного світу, так і для широкої громадськості, оскільки дозволяє краще розуміти та оцінювати цей визначний період у історії.

Хронологічні межі дослідження охоплюють 1860-і – 1880-ті роки. Це період активного становлення імпресіонізму, як результату історичних та культурних змін в суспільстві.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження було використано для підготовки матеріалів на тему «Історія та культура на захисті України в інформаційних війнах» до VI Міжнародної наукової конференції студентів і молодих вчених «Травневі студії» 2024 р. [11].

Структура бакалаврської роботи складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, який налічує 74 позиції, та списку ілюстрацій. Загальний обсяг бакалаврської роботи 75 сторінок, основний текст дорівнює 53 сторінкам. Додатки містять 36 ілюстрацій.



РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ І ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історія вивчення французького імпресіонізму

Імпресіонізму присвячено безліч книжок і статей, альбомів, популярних видань, перекладених і оригінальних; багато з них чудові і справедливо вважаються класикою. Видано коментовані листи, джерела, спогади, створено стрункі й переконливі теорії; не злічити числа довідників і спеціальним енциклопедіям. Розказано в деталях – часом і надлишкових – життя кожного з відомих художників-імпресіоністів; про них написано романи і знято фільми. У свідомості поколінь кожне значне явище в історії культури модифікується разом із рухом часу, зі зміною смаків, естетичних пріоритетів. Попередній досвід, нагромаджені відомості та знання – прийняті або відкинуті – постійно змінювали смаки і ступінь безпосередності сприйняття.

Мистецтвознавці досі не дійшли єдиної думки щодо того, хто першим запропонував терміни «імпресіоністи» та «імпресіонізм». Одні називають Леруа, інші – Вольфа, треті – Кларета. Втім, слово «impression» (враження) давно застосовували до робіт низки художників. Однак немає сумнівів, що поняття «імпресіонізм» як назва цілого напрямку в живописі з'явилося тільки після квітня 1874 року, причому звучало воно тоді як зверхньо-жартівливе прізвисько - ані критики, ані публіка не здатні були оцінити його та прийняти. Зрозуміло, самі художники, яких величали імпресіоністами, спочатку всіляко від нього відхрещувалися, вважаючи за краще називати себе «незалежними», «батіньйольською школою» або просто «батіньйольцями» – на ім'я паризького кварталу Батіньйоль, де розташовувалися місця їхніх постійних зустрічей. Однак із плином часу вони не тільки примирилися зі, здавалося б, випадковою назвою, а й прийняли її як визначення і своєї групи, і всього авангардного напрямку, зачинателями якого виявилися [13, с. 138].

Історія вивчення французького імпресіонізму вченими-істориками розкриває процес розвитку розуміння та оцінки цього художнього руху, яку можна поділити на декілька умовних періодів:

1. Ранній період (кінець XIX – початок XX століття):

Спочатку імпресіонізм був більшою мірою предметом критики, ніж наукового дослідження. Він зустрів опір у традиційних мистецьких колах і часто розглядався як антитеза академічному мистецтву.

Французький критик Жюль Антуан Кастагнарі [44] був одним з перших прихильників імпресіонізму. Він захищав художників-імпресіоністів у своїх публікаціях, підкреслюючи їх інноваційність та відмову від традиційних академічних стандартів. Його роботи допомогли залучити увагу публіки та критиків до імпресіонізму.

Відомий французький письменник Еміль Золя [29; 36] також виступав у захист імпресіоністів. Його статті та критичні огляди мистецтва, в яких він висловлював підтримку художникам, таким як Едуард Мане, були значущими у визнанні імпресіонізму.

Теодор Дюре був французьким критиком і одним з перших, хто написав монографію про імпресіоністів [51]. Його книга «Критика авангарда» (1885) [50] була однією з перших спроб систематизувати імпресіонізм як художній напрям і мала значний вплив на його визнання.

Французький письменник і критик Мірабо [25] був важливим захисником імпресіоністів. Він написав численні статті, які підкреслювали красу та інноваційність їх робіт, зокрема праць Клода Моне.

Відомий за свою діяльність у кількох мистецьких напрямках, Фелікс Фенеон [73] також зробив значний внесок у визнання імпресіонізму. Він писав статті та огляди, які зосереджувалися на техніці та естетичних інноваціях імпресіоністів.

2. Підвищення інтересу (перша половина XX століття):

З розвитком модернізму і зміною естетичних уподобань вчені почали більш ґлибоко досліджувати імпресіонізм. Вони оцінювали його внесок у розвиток сучасного мистецтва, зокрема його вплив на постімпресіонізм, фовізм та інші

авангардні рухи. На початку XX століття декілька вчених та дослідників зробили значний вклад у вивчення французького імпресіонізму. Серед них німецький історик мистецтва Річард Матер [62], який написав одне з перших всебічних досліджень про імпресіонізм. У своїй книзі він проводить дослідження імпресіонізму як мистецького напрямку. Це було одне з перших всебічних аналізів цього стилю, який враховував не лише технічні аспекти, а й його історичний та культурний контекст. Робота Матера «Історія сучасного мистецтва» [64] допомогла розширити розуміння та визнання імпресіонізму як важливого етапу у розвитку мистецтва.

У німецькій історіографії імпресіонізм часто трактувався дещо інакше, ніж у Франції. У книзі Р. Гаманна «Імпресіонізм в житті і мистецтві» [9] цей стиль розглядається в контексті культурного занепаду та відходу від традиційних цінностей. Це було властиво декільком культурним критикам кінця XIX – початку XX століть, які бачили в імпресіонізмі прояв «кінця сторіччя» – періоду культурного занепаду та песимізму.

Цей погляд відбивав ширше невдоволення змінами в суспільстві та мистецтві, які були сприйняті як втрата глибини та моральної серйозності. Імпресіоністи, за такими критиками, зосереджувались на поверхневому враженні, ігноруючи глибоке змістовне наповнення та традиційні техніки. Це сприйняття імпресіонізму як алогізму (відсутності логіки) та суб'єктивізму (надмірної уваги до особистісного враження) підкреслювало напруження між старими та новими підходами до мистецтва.

3. Систематизація вивчення (середина XX століття):

Цей період характеризується розвитком академічних досліджень імпресіонізму. Вчені почали детальніше аналізувати техніку, тематику та культурне значення імпресіоністичних творів. Важливим етапом стало видання монографій та досліджень, присвячених окремим художникам, таким як Клод Моне [23], П'єр-Огюст Ренуар [7; 31] та ін.

Перші серйозні спроби осмислення імпресіонізму були пов'язані з досвідом французьких художників-імпресіоністів [15]. Зокрема історії становлення

французького імпресіонізму присвячено кілька мистецтвознавчих досліджень: це монографія Дж. Ревалда «Історія імпресіонізму» [28] та Р. Рейтерсверда «Імпресіоністи перед публікою і критикою» [30].

Джон Рівольд та його праця «Історія імпресіонізму» [28] вважається однією з найважливіших у цій галузі. Рівольд детально описує розвиток імпресіонізму та його вплив на подальше мистецтво. Джон Рівольд був видатним істориком мистецтва XX століття, відомий своїми дослідженнями імпресіонізму та постімпресіонізму. Його праці, включаючи обширні дослідження та книги, зробили великий внесок у академічне вивчення цих рухів.

Роберт Л. Герберт був американським істориком мистецтва, який спеціалізувався на імпресіонізмі. Його дослідження імпресіоністів, зокрема Моне, вважаються фундаментальними у розумінні цього руху. Він автор книги «Імпресіонізм: Мистецтво, реальність та відображення модернізму» [55], де він аналізує соціальні та культурні аспекти імпресіонізму.

Мейс Шапіро [42] хоча і займався багатьма аспектами мистецтва, але також писав і про імпресіонізм, надаючи йому інтерпретацію через соціальний та культурний контекст у своїх роботах.

Автор книги «Живопис модерну: Стратегії та тактики» Ті-Джі Кларк [47], розглядає роль Парижа та модернізації у розвитку імпресіонізму.

Ці автори та їхні праці допомогли формувати сучасне розуміння імпресіонізму, вивчаючи його не тільки як художній рух, але й як частину ширшого культурного та соціального контексту.

4. Модернізація підходів (кінець XX – початок XXI століття):

У цей період історики почали використовувати нові методології для аналізу імпресіонізму, включаючи культурні, соціальні та гендерні теорії. Важливість приділялася контекстуалізації імпресіонізму у ширшому культурному та історичному контексті.

У період модернізації підходів до вивчення імпресіонізму, що припадає на кінець XX та початок XXI століття, ряд дослідників внесли значний вклад, використовуючи новітні методології та теоретичні підходи. Наприклад, Лінда

Ноклін, відома своїми феміністичними дослідженнями в мистецтві, написала кілька праць, які розглядають імпресіонізм через гендерний контекст, включаючи її знамениту статтю «Чому не було великих жінок-художників?» [66].

Треба згадати і Майкла Фріда [53], відомого своїми теоретичними працями про мистецтво, Фрід написав кілька критичних робіт про імпресіонізм, де він розглядав цей рух з різних перспектив, включаючи його естетичне значення та вплив.

Джеймс Рубін, автор книги «Імпресіонізм і сучасний досвід» [70], де він аналізує імпресіонізм через призму модернізації та технологічних змін.

5. Глобалізація та розширення досліджень (XXI століття):

У XXI столітті дослідження імпресіонізму набули нового виміру з акцентом на глобалізацію, репрезентацію та міжкультурний обмін.

Дивовижний світ буквально оживає для читача на сторінках захопливої книги Сью Роу [33] де яскраво описані взаємовідносини художників та історичний контекст подій. Знавець французької культури М.Ю. Герман, доктор мистецтвознавства, виклав у книжці «Імпресіонізм. Основоположники та послідовники» [10] власну, глибоко продуману та емоційну версію історії імпресіонізму, розповів про шляхи великих майстрів (Едуара Мане, Клода Моне, Едгара Дега, Огюста Ренуара та багатьох інших), а також про те, як французький вплив відгукнувся у мистецтві інших країн.

Книга відомого мистецтвознавця Жана Поля Креспеля «Повсякденне життя імпресіоністів 1863-1883 рр.» [21] присвячена повсякденному життю художників. Художники-імпресіоністи постають перед читачем не в ореолі своєї нев'янучої слави, а в суворому повсякденному буденному житті, в періоди безгрошів'я, неприкаяності, бездомності.

Ці та інші сучасні дослідники імпресіонізму допомогли розширити розуміння цього художнього напрямку, вивчаючи його не тільки у французькому, але й у глобальному контексті, а також розглядаючи його взаємодію з іншими культурами та мистецькими напрямами. Цей параграф відображає еволюцію

академічного вивчення французького імпресіонізму, від первісного неприйняття до глибокого аналізу його значення у світовій історії мистецтва.

1.2. Джерела

В кваліфікаційній роботі використовуються писемні та візуальні джерела, які розкривають історико-культурний контекст розвитку французького імпресіонізму 1860-х – 1880-х років. Листування художників із сучасниками, їхні особисті щоденники та коментарі до власних робіт є неоціненним джерелом інформації, що дає можливість глибше зрозуміти мотиви, прагнення та творчі пошуки представників цього напрямку. Такі джерела відкривають перед нами інтимний світ художнього процесу, відображають еволюцію стилів та засвідчують взаємозв'язок між особистісними переживаннями митців і суспільними процесами епохи. Залучення візуальних джерел (живописних творів) як первинних джерел дозволяє нам не лише аналізувати візуальний контент, а й втілення ідеологічних та філософських концепцій імпресіоністів. Такий підхід відкриє ширшу картину впливів, які формували живопис цього періоду, та його значення для розуміння культурного розвитку суспільства в цілому.

Книгу, яку по праву можна вважати незамінними для цієї теми - це переклад найціннішого зібрання документів Ліонелло Вентурі. У 1939 р. цей італійський мистецтвознавець видає зі своєю ґрунтовною передмовою архівні документи під назвою «Щоденники імпресіоністів» [5], пов'язані з французьким імпресіонізмом, зокрема спогади, листи О. Ренуара, К. Моне, К. Піссаро та інших членів групи.

Книга є збіркою цінних первинних документів, що включає листи художників-імпресіоністів до Поля Дюран-Рюеля. Ці документи дають глибинне розуміння особистих взаємин між художниками та їхнім меценатом, а також висвітлюють їх боротьбу за визнання та утвердження імпресіонізму у мистецтві.

Листи і документи представляють значний інтерес для істориків мистецтва, оскільки містять описи художниками своїх художніх концепцій і творчих методів.

Через листи та інші матеріали книги можна досліджувати зміну смаків і критичного сприйняття імпресіонізму, а також взаємовідносини між художниками і мистецькою спільнотою того часу.

Вентурі здійснив вибір матеріалів, що включає лише ті листи, які стосуються історії мистецтва і психології художників, а не лише ділових питань, що дає можливість зосередитись на художній стороні імпресіонізму.

Документи дозволяють зануритись у критичні оцінки імпресіонізму та його сприйняття як громадськістю, так і мистецькими критиками.

Це джерело допомагає сформувати глибокий і багатогранний погляд на імпресіонізм, що є важливим для розуміння його історії та впливу на розвиток мистецтва.

Створюючи свої книги серії «Мистецтво і доля» [27], Анрі Перрюшо використовував всі доступні джерела, в тому числі архівні документи; факти, викладені в його книгах, володіють великою достовірністю, що робить його романізовані біографії цінним джерелом для знайомства з епохою і її видатними діячами, але не є мистецтвознавчими працями.

Він поєднував у своїх романах белетристичну жвавість оповіді з достовірністю фактів, намагаючись зрозуміти особливості творчості живописців і епохи.

Перрюшо розглядає імпресіонізм у соціокультурному контексті, що дозволяє зрозуміти не лише самі твори, а й суспільні, культурні та історичні процеси, що вплинули на митців та їхню творчість. Він часто фокусується на окремих художниках або течіях в рамках імпресіонізму, що може бути корисним для вузькоспеціалізованих досліджень.

Вивчення його книг може допомогти в розвитку критичного мислення стосовно мистецтва імпресіоністів, дозволяючи оцінювати різні інтерпретації та описи творів мистецтва.

Перрюшо часто використовує первинні документи та свідчення очевидців, що робить його книги цінними для занурення у первинні джерела імпресіонізму.

Важливо врахувати, що автор писав у певний історичний час, і його погляди можуть відрізнятися від сучасних інтерпретацій. Тому необхідно використовувати його роботи у поєднанні з сучасними дослідженнями для забезпечення збалансованого погляду на події.

Ще одним важливим джерелом можна вважати збірку спогадів Поля Дюран-Рюеля та Амбруаза Воллара [7], які були важливими фігурами у просуванні імпресіонізму та інших напрямів сучасного їм мистецтва. Їх спогади є первинними джерелами, які дають безцінний внесок у розуміння економічних, культурних і соціальних умов, в яких розвивалось це мистецтво.

Книга пропонує детальний погляд на історичний контекст ринку мистецтва кінця XX — початку XXI століть, відкриваючи інсайдерську перспективу на комерціалізацію та розповсюдження творів мистецтва в цей період. В книзі згадуються важливі персоналії, як-от Констебль, Курбе, Дега, які впливали на художній смак та вибір робіт маршантів, а також подаються анекдоти та історії про відомих художників.

Автобіографії надають інформацію про особисті переваги та художній смак маршантів, що може допомогти зрозуміти, як особисті вподобання впливали на промоцію певних художників і напрямків в мистецтві.

В книзі підкреслюється важливість ролі Поля Дюран-Рюеля та Амбруаза Воллара в історії мистецтва, їх роль як меценатів і культурних посередників.

Листи, денникові записи і літературні твори Сера [35] дають можливість звернутися до його власних думок, відчуттів і переконань, які є надзвичайно важливими для розуміння його особистості та художнього методу.

Через особисті рефлексії можна відстежити ставлення художника до культурних, соціальних і політичних подій свого часу, що може бути важливим для історико-культурного контексту. Взаємодія з іншими фігурами епохи, зокрема з іншими імпресіоністами, висвітлена через особисті листування, що розкриває характер співпраці та взаємного впливу.

Галерея Курто в Лондоні [72] славиться своєю колекцією імпресіоністичних та постімпресіоністичних творів мистецтва. До найбільш значущих творів, які виставлені в галереї, відносять «Бар у Фолі-Бержер» Едуарда Мане [ДОДАТОК А.1]. Також представлені видатні роботи таких художників, як Ренуар, Сезанн, Моне, Гоген і Дега. Ці твори охоплюють широкий спектр тем і мотивів, включаючи пейзажі, портрети та побутові сцени, характерні для імпресіоністичного руху.

Галерея Курто пропонує віртуальні тури та детальну онлайн-базу своєї колекції, що дає можливість широкій спільноті ознайомитися з її експозицією.

Музей Орсе в Парижі [63] володіє найвидатнішою у світі колекцією імпресіоністичних творів. Серед найбільш відомих творів і художників, які представлені в Музеї Орсе, можна виокремити Едуарда Мане - його картини «Олімпія» [ДОДАТОК А.2] та «Сніданок на траві» [ДОДАТОК А.3] були революційними для свого часу та зіграли ключову роль у розвитку імпресіонізму. П'єр-Огюст Ренуар – «Бал в Мулен де ла Галетт» [ДОДАТОК А.4] є одним з найвідоміших творів імпресіонізму. Клод Моне – «Маки» [ДОДАТОК А.5] та «Рю Монтрей у Парижі. Свято 30 червня 1878 р.» [ДОДАТОК А.6] є яскравими прикладами його майстерності.

Від Едгара Дега бронзова статуя «Маленька чотирнадцятирічна танцівниця» [ДОДАТОК А.7] є ключовим твором у музеї і відома своїм реалістичним зображенням.

Кожен з цих творів має унікальне значення та демонструє різноманіття технік і тем, які імпресіоністи вивчали та розвивали. Музей Орсе – це справжній скарб для любителів імпресіонізму та тих, хто бажає зануритися у цей художній напрямок.

Музей Оранжері [62] є домівкою для серії картин «Водяні лілії» Клода Моне [ДОДАТОК А.8], які відіграють значну роль в історії імпресіонізму. Ці полотна можна використовувати для поглиблення розуміння стилю Моне та імпресіонізму загалом. Вивчаючи, як Моне зображує світло та відображення у воді, можна краще зрозуміти техніки мазків та колориту, які він використовував.

«Водяні лілії» відображають Моне як пейзажиста, який вивчав і відображав природу не як статичний об'єкт, а як динамічний і змінний. Ці роботи відображають зміну денного світла та погоди. Серія картин створює сильний емоційний вплив, сприяючи зануренню глядача в світ художника.

Тематичні виставки в Музеї Оранжері розширюють розуміння імпресіонізму, забезпечуючи контекст і доповнення до творів, що входять до основної колекції. Ці виставки часто фокусуються на певних аспектах імпресіонізму, таких як впливи, розвиток жанру, або зв'язок між художниками. Вони можуть також досліджувати теми, які трансцендують традиційні рамки імпресіонізму, включаючи зв'язки між різними мистецькими рухами або вплив імпресіонізму на пізніші напрямки.

У параграфі розглянуто різні джерела, що забезпечують знання про імпресіонізм, зокрема листи художників та колекції музеїв. Листи відомих імпресіоністів, як-от Моне та Ренуара, дають змогу зазирнути в особисті переживання і творчі прагнення митців, дозволяючи краще зрозуміти їхній внутрішній світ і мотивації. Музеї, такі як Орсе і Оранжері, з їх значними колекціями імпресіоністичних робіт, демонструють візуальні приклади робіт і стилів, що домінували у французькому живописі того періоду, надаючи важливий контекст для історико-культурного аналізу.

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ІМПРЕСІОНІЗМУ

2.1. Політичні перетворення Франції у XIX столітті: від революцій до республіканства

У XIX столітті Франція пройшла через значні політичні перетворення, які вплинули на її суспільство, економіку та культуру.

Велика французька революція, що спалахнула в 1789 р., розділила історію Нового часу. Революційні події у Франції стали поштовхом до глибокої та рішучої модернізації в історії Європи й усього світу [17].

Знищивши соціально-економічну основу старого порядку та розчистивши шляхи для розвитку капіталістичної економіки, Велика французька революція не змогла повною мірою втілити у життя проголошені нею принципи демократичної держави. Ставши, однак, невід'ємною частиною французької політичної традиції, ці принципи протягом XIX століття було реалізовано під час революцій, результати яких зводилися переважно до суто політичних перетворень.

Наприкінці 1799 р. у Франції було прийнято конституцію, згідно з якою законодавча влада в країні розподілялася між Державною радою, трибуналом, Законодавчими зборами й сенатом, а виконавча належала першому консулу, тобто Бонапарту [4].

Був створений Французький банк, упорядкована система оподаткування, введена нова валюта — франк. Держава сприяла будівництву мануфактур у промисловості, блокуючи ввезення до Франції іноземних товарів і заохочуючи вивезення промислової продукції. У цілому внутрішня політика Наполеона I дозволила йому підтримувати стабільність у державі й забезпечила імператору прихильність значної частини населення. Багато нововведень, запроваджених за часів Бонапарта, не тільки десятиліттями зберігалися у Франції, але й набули поширення в інших країнах Європи.

Поразка Наполеона під Ватерлоо дозволила Людовіку XVIII вдруге повернутися до влади у Франції [54, с. 998].

За часів правління Людовіка XVIII стабільність в управлінні країною ще вдавалося зберігати. Однак після смерті монарха в 1824 р. новим королем став його брат Карл X (1824–1830 рр.), прихильник ультрароялістів. Новий правитель не приховував свого невдоволення обмеженням влади короля та прагнув розширити свої повноваження.

26 липня 1830 р. Карл X підписав укази про розпуск палати депутатів, зменшення числа виборців і значне обмеження свободи слова. Такі заходи короля стали приводом до нової революції у Франції. Вже 27 липня 1830 р. в Парижі спалахнуло повстання, до якого закликали журналісти й депутати. У місті з'явилися барикади, на бік революції перейшла частина солдатів. Уже на третій день місто опинилося в руках революціонерів, Карл X утік і невдовзі зрікся престолу [17].

Депутати побоювалися, що паризька біднота, яка брала активну участь у Липневій революції, вимагатиме встановлення республіки, тому поспішили посадити на трон родича Бурбонів Луї-Філіппа Орлеанського. Новий монарх був проголошений королем Франції Луї-Філіппом I (1830—1848 рр.) [54, с. 1047].

Перші десять років після революції нова влада придушувала виступи своїх супротивників, які прагнули скинути Луї-Філіппа I. Повстання час від часу піднімали прихильники і Республіки, і Бурбонів, і Наполеона. Однак вони не підтримували одне одного, тому королю вдалося впоратися з ними поодиночі. Поліпшення економічної ситуації наприкінці 30-х рр. XIX ст. дало змогу стабілізувати становище в країні. Правління короля Луї-Філіппа Орлеанського, яке називають Липневою монархією, стало епохою панування великої буржуазії, адже й сам король не був далеким від фінансових операцій. Збільшилася кількість виборців за рахунок представників буржуазії, було відновлене місцеве самоврядування, значно розширені права преси, обмежений фінансовий вплив католицької церкви.

Свідченням вкрай тяжкого становища стали повстання ткачів у Ліоні. Гаслом першого Ліонського повстання в 1831 р. став девіз «Жити працюючи — або вмерти борючись!». Влада придушила виступ, але була змушена піти на деякі поступки [37, с. 1001].

У 40-ві рр. XIX ст. у суспільстві Франції посилилася вимога введення загального виборчого права, почали виникати численні підпільні соціалістичні організації. Проте король та уряд не збиралися задовольняти вимоги народу. Крім того, уряди в ті часи проводили консервативну політику, у колах влади панувала корупція — навіть міністри не приховували, що продають державні посади. До кінця 40-х рр. XIX ст. у Франції посилювалося невдоволення Липневою монархією, яка діяла тільки в інтересах великої буржуазії.

Активні дії радикалів і робітників Парижа не тільки привели до падіння Липневої монархії, але й дозволили проголосити республіку.

Домігшись проголошення республіки, радикали почали вимагати від Тимчасового уряду виконати вимоги робітників про гарантії права на працю. Обіцянка частково була виконана, вони гарантували населенню право на працю — були створені «національні майстерні» [17]. Буржуазна більшість Тимчасового уряду рішуче заперечувала гарантії, адже загроза безробіття давала змогу легко знаходити робітників, що працювали за мінімальну оплату.

21 червня Установчі збори розпустили «національні майстерні» та запропонували безробітним ставати до лав армії або їхати на осушення болот у провінцію. У відповідь 23 червня 1848 р. в передмістях Парижа спалахнуло повстання робітників. Вулиці міста знову перекрили барикади, парижани під керівництвом бригадирів «національних майстерень» створили збройні загони.

Червневе повстання засвідчило остаточний розрив між французькою буржуазією та робітниками [2, с.61].

Початок революції 1848 р. у Франції став поштовхом для виступів у багатьох країнах Європи. Тому період 1848—1849 рр. назвали «Весною народів».

Розгромивши повстання, Установчі збори скасували обмеження робочого дня, розпустили «національні майстерні» в провінції. Восени було прийнято конституцію Другої республіки, що була витримана в демократичних традиціях Великої французької революції: вводилися основні права і свободи, загальне виборче право для чоловіків, однапалатні Законодавчі збори. Налякані робітничими виступами Установчі збори запровадили посаду голови держави — президента, якого обирали всенародним голосуванням. Вважалося, що сильний правитель зможе приборкати народні невдоволення [54, с. 954].

Несподівано для всіх перемогу на виборах із величезною перевагою здобув Луї-Наполеон Бонапарт (1808—1873), племінник імператора Наполеона I. За нього проголосували не тільки бонапартисти, яких завжди було багато у Франції, але і селяни, які пам'ятали спокійні роки Першої імперії, і радикали, і соціалісти.

В результаті здійснених ним двох державних переворотів (2 грудня 1851 і 2 грудня 1852) республіканський лад був ліквідований. Франція вдруге стала імперією, а вчорашній президент коронуваний як імператор Наполеон III.

Проголошення Луї-Наполеона імператором засвідчило, що різні верстви населення Франції пов'язували успішний розвиток країни із сильною одноосібною владою, подібною до влади Наполеона I.

Друга республіка поступилася місцем Другої імперії. Наполеон III одноосібно здійснював внутрішню та зовнішню політику країни, був главою армії, підписував закони, призначав і зміщував міністрів і вводив на власний розсуд членів у верхню палату парламенту довічно. У нижню палату з урахуванням загального виборчого права вибиралися лише «офіційні кандидати».

Авторитарний режим Другої імперії (1852-1870 рр.) створював видимість всенародної держави, що стоїть над інтересами класів та партій. Насправді він спирався на селянство і користувався підтримкою великого капіталу, який розчарувався в німецькій республіці і зробив ставку на сильну владу. Надійними опорами бонапартистського режиму були чиновна бюрократія, армія, поліція та католицьке духовенство. Встановлення Другої імперії збіглося з економічним

підйомом, що сприяло зміцненню позицій режиму бонапартистів. Протягом 1852-1870 років загальний обсяг промислового виробництва у Франції майже подвоївся, а зовнішньоторговельний оборот потроївся. Паризька біржа стала загальноєвропейським фінансовим центром [17].

У зовнішній політиці Наполеон III намагався наслідувати свого великого дядька. На щастя для французів, імператор не збирався втягувати їх у нову кампанію із завоювання Європи, але воєнні дії французька армія вела майже безперервно. На відміну від Наполеона I, Наполеон III намагався зберегти дружні відносини з Великою Британією, й обидві країни часто виступали союзниками. Наполеону вдалося залучити Англію та Сардинію до Кримської війни з росією, що завершилася перемогою коаліції. Кримська війна значно підвищила авторитет Другої імперії в Європі [54, с. 963].

Однак імпульсивність і схильність імператора до авантур усе частіше призводили до зовнішньополітичних невдач. Зазнали провалу багаторічна спроба закріпити вплив Франції в Мексиці, а також намір Наполеона III підтримати польське повстання в 1863 р. [17]. Проте головною поразкою імператора було те, що він не тільки нічого не зміг протиставити посиленню Пруссії, але й розгубив до цього часу всіх можливих союзників. Незважаючи на зовнішньополітичні успіхи Франції в 50-ті рр. XIX ст., наприкінці 60-х рр. Наполеон III не зміг забезпечити захист французьких інтересів у Європі.

Франко-пруська війна, яка відбулася в 1870-1871 роках, була викликана глибокими протиріччями між Пруссією і Францією. Пруссія прагнула завершити об'єднання Німеччини під своєю егідою, послабити Францію та її вплив у Європі. Франція - завдати вирішальної поразки Пруссії, унеможливити створення єдиної і сильної Німеччини, зберегти свій переважний вплив на Європейському континенті, зупинити зростання революційного руху і запобігти політичній кризі Другої імперії.

Париж був обложений під час війни пруськими військами, що призвело до відсічення міста від зовнішнього світу. Це створило складну гуманітарну ситуацію та призвело до голоду й хвороб серед мешканців.

Повідомлення про Седанську катастрофу, отримане в Парижі увечері 2 вересня 1870 р., було приховане від народу через страх перед революцією. Коли ж парижани дізналися страшну правду про становище, у якому опинилася Франція, вони звинуватили в поразці імператора Наполеона III. Вже увечері 3 вересня на вулицях почалися демонстрації під гаслами республіки. В ніч з 3 на 4 вересня відбулися переговори між делегацією Законодавчого корпусу та імператрицею Євгенією, яка запропонувала голові парламенту Адольфу Тьєру прийняти владу. Наступного дня Тьєр виступив з пропозицією створити комісію управління і національної оборони, скликати Установчі збори для визначення форми правління.

Отже, 4 вересня 1870 р. у Франції було проголошено III республіку (1870—1940 рр.). З цього моменту характер франко-пруської війни змінився. Тепер вона перетворилася на оборонну для Франції, хоча починалася як оборонна для Північно-німецького союзу.

28 березня 1871 року проголошено Паризьку комуну [2, с. 68].

Паризька комуна зламала буржуазний державний апарат і створила державу нового типу — першу в історії форму диктатури пролетаріату. Поєднуючи в собі законодавчу та виконавчу влади, вона ухвалила низку принципово важливих рішень: замість армії була створена національна гвардія, церква відокремлена від держави, розроблені заходи поліпшення життя і праці простих людей. Проте тимчасовий революційний уряд припустився й серйозних прорахунків: не націоналізував французький банк, недооцінював роль зв'язків із селянством, із французькими провінціями, надаючи перевагу пасивній обороні.

21 травня 1871 року версальці вступили до Парижа. До 28 травня комунари билися на барикадах. Придушення Паризької комуни супроводжувалося контрреволюційним терором надзвичайної жорстокості [17].

Після капітуляції Парижа пруські війська конфіскували багато цінних мистецьких скарбів з музеїв та приватних колекцій, що призвело до втрати значних культурних цінностей міста [54, с. 1067].

Остаточний мирний договір між Францією і Німецькою імперією було підписано 10 травня 1871 р. у Франкфурті-на-Майні. Падіння Парижа та капітуляція Франції перед Пруссією стали символом поразки та позбавлення національної гідності для французької нації. Це поглибило відчуття розбрату та прагнення до помсти серед французького населення.

У наступні роки йшло жорстоке протиборство монархістів і республіканців щодо державного устрою Франції. У 1877 р. монархісти спробували здійснити державний переворот, але зазнали невдачі, а їхній лідер маршал Мак-Магон змушений був у 1879 р. піти у відставку. Республіка перемогла, хоча замах на неї робилися й пізніше. Останню у XIX ст. вилазку антидемократичних сил за участю реакційної воєнщини було здійснено у зв'язку зі «справою Дрейфуса», сфабрикованою в 1894 р. [71].

Затвердившись при владі, «помірковані республіканці» провели низку прогресивних реформ; амністія комунарам, обов'язкове безкоштовне світське початкове навчання для дітей обох статей, легалізація профспілок тощо. Згодом їх реформаторська діяльність помітно ослабла, монополія на владу стала оспорюватися радикалами і соціалістами, які висловлювали інтереси середніх і незаможних верств.

Наприкінці XIX століття Франція перебувала у першому ряду індустріальних держав, хоч і поступалася Англії та Німеччині. Символічним визнанням досягнень Франції на шляху промислового та науково-технічного прогресу, її фінансової могутності стало проведення Всесвітньої виставки у Парижі (1900 р.) [1].

2.2. Соціальний ландшафт Парижа XIX ст.

Соціальний ландшафт Парижа у XIX столітті зіграв ключову роль у формуванні нових напрямків у мистецтві, особливо у живописі. Цей період був часом швидких змін: промислова революція, урбанізація, зростання міського

населення та соціальних розбіжностей, а також поява нових ідей у філософії, науці та літературі.

Незважаючи на програні війни, три революції і неврожаї кінця 1840-х років, Париж протягом усього XIX століття зберігає статус головної європейської столиці розваг. Публіка стежить за політичними дебатами в обох палатах парламенту, відвідує лекції знаменитих професорів у Сорбонні, стікається на страти й урочисті в'їзди нових правителів, гуляє, ходить до театрів і ресторанів, танцює та роздивляється дива, що привозять з усього світу [54, с. 1006].

Париж першої половини XIX століття – це насамперед місто з дуже чітко вираженою структурою і поділом на різні райони з різним фізичним виглядом і, головне, різною репутацією. Сучасники часто писали про це, підкреслюючи, що часом для парижанина опинитися в чужому кварталі – все одно що здійснити подорож до антиподів [6, с.756].

Усі головні міські паризькі нововведення першої половини XIX століття сприяли демократизації міського існування, хоча, зрозуміло, свідомо такої мети ніхто перед собою не ставив.

Перше таке нововведення – це ресторани замість старовинних трактирів або табльдотів.

Друга новинка, що сприяла демократизації міського життя, – це омнібуси, що з'явилися 1828 року, а за ними – ціла низка транспортних засобів того самого типу, які відправляли на вулиці Парижа інші компанії з іншими назвами. Це були екіпажі, розраховані не на чотирьох осіб, як старі фіакри, а на шістнадцять або навіть двадцять осіб.

І нарешті, третій найважливіший процес, що відбувався в Парижі в цей час, – це новий спосіб виникнення «зірок». Світське життя трансформується: тепер більше шансів викликати інтерес не лише в широкої публіки, а й у завсідників світських віталень має не красень-франт, а журналіст, літератор, композитор – але за умови, що він є законодавцем мод [13, с.116].

У цей час Париж став місцем зустрічі художників, письменників та філософів з усієї Європи. Місто було повне кафе, ательє та салонів, де обговорювалися нові ідеї та тенденції. Таке середовище сприяло експериментам і пошуку нових форм та змісту у мистецтві [15].

Не дивлячись на це, у 1850 році Париж все ще був середньовічним містом темних вулиць, що кишіли щурами, з будинками, які руйнувалися, позбавленими системи каналізації. Стічні води текли канавами, проритими в середині похмурих брущатих мостових.

Біднота мешкала в брудних напіврозвалених халупах, що тіснилися навколо бульвару Кліші, вулиці Муффтар і Лувру. Бальзак охрестив ці райони «прокаженими фасадами» Лувру. Наполеон Бонапарт назвав Париж «не чим іншим, як великою руїною – роздоллям для щурів» [16,с.279].

Вузькі вулиці Монмартра населяли білошвейки, флористки і прачки, які працювали в закладах, розташованих біля підніжжя пагорба в районі Пігаль. Славився цей район також жвавими кафе, пивними барами і кабаре: «Бад», «Тортіні» або «Мулен руж». Там збиралися художники. За столами, заставленими глечиками з рожевим шампанським, сиділи смагляві молодики в оточенні жінок з яскраво нафарбованими губами, у дешевих сукнях із кринолінами [35, с.145].

Економіка Парижа активно розвивалася завдяки промисловому розширенню, залізничному будівництву та збільшенню торгівлі. Це створило нові робочі місця та сприяло зростанню міського населення, оскільки люди з сільських районів переїздили до міста в пошуках роботи та кращих життєвих умов.

Урбанізація та швидке зростання населення призвели до гострої проблеми житла в Парижі. Багато робітників та їх сімей жили в тісних, нездорових умовах.

Але 1853 року префектом департаменту Сена став барон Осман. Він одразу взявся за розробку плану перебудови міста. 1 січня 1859 року Наполеон III підписав декрет, що схвалює намір барона знести внутрішню міську стіну. Колишні передмістя Парижа, зокрема Отей, Бельвіль і Монмартр, стали

частиною міста. Але по суті передмістя все ще були сільською місцевістю, особливо Монмартр: 1859 року це було нагромадження будинків, руїн і зuboжілих дешевих їдальнь [27, с.53].

Осман прокладав нові вулиці, зрівнював із землею цілі райони і створював просторі площі. [ДОДАТОК Б.1] Дехто вважав, що османівський Париж планувався так, щоб можна було здалеку побачити війська, які наближаються. Інші стверджували, що насправді головним завданням було прибрати паризьку бідноту з центральних міських районів подалі, у передмістя [6, с. 716].

Осман радикально поліпшив систему міської каналізації, розширив вулиці, знизив щільність населення, а це призвело, серед іншого, і до того, що сильно знизилася кількість смертей від епідемій. Нарешті, він побудував житла більше, ніж зніс. Не менш важливим є інше: префект повністю знищив уклад жителів столиці. Він зруйнував місто, в якому вони вирости, він знищив їхнє звичне середовище, створивши на його місці нове.

Знищений Османом Париж можна побачити на фотографіях. [ДОДАТОК Б.2]. Наприкінці 1850-х років, коли вже було зрозуміло, куди ведуть проекти Османа, відомий фотограф Шарль Мервіль отримав замовлення створити портрет французької столиці. Він був блискучим і чи не першим майстром міського пейзажу і чудово впорався із завданням, зробивши сотні фотографій, які зберегли знищене Османом місто для наступних поколінь [13, с. 97].

У міру того як розгорталася реконструкція і представники промислових і торговельних кіл набували чудових нових квартир, зростав і потенціал марнотратства: почалася гонитва за задоволеннями, пожвавилася торгівля, багаті люди з невгамовною одержимістю скуповували модний одяг і всілякі предмети оздоблення. Місто перебувало в стані перманентного оновлення. З'явилося нове відчуття постійного руху і метушні, і вперше вулиці наповнилися змішаним натовпом людей найрізноманітніших станів, якому був властивий неповторний, суто паризький запах: суміш цибулі-порею і бузку.

Париж зміцнив свою репутацію культурної столиці Європи. Театри, опера, музеї та літературні салони процвітали, а місто приваблювало художників,

письменників та інтелектуалів з усього світу [19, с. 34]. Цей культурний розквіт відображав зростаюче багатство та розмаїття паризького суспільства.

Нові багатії із середнього класу приєдналися до публіки, яка збиралася на вернісажі Салону витончених мистецтв. Салон щорічно влаштовував у Палаці індустрії, розташованому ліворуч від Єлисейських Полів, велику виставку. Це стало визначною суспільною подією. Протягом двох перших травневих тижнів близько трьох тисяч відвідувачів стікалося на Єлисейські Поля і ставали в чергу, щоб наблизитися до цього видовища.

У журі Салону обиралися виключно члени Академії витончених мистецтв - випускники її навчальних закладів: Школи витончених мистецтв і студій, що входять до її системи. Неважко здогадатися, що журі надавало перевагу під час відбору вже відомим живописцям і скульпторам (насамперед членам Академії), тому конкуренція між менш відомими художниками була жорстокою [21, с.27].

Правила Академії регламентували й техніку живопису. Письмо мало бути мікроскопічно ретельним, вибудованим відповідно до формальних вимог композиції, перспективи та інших художніх умовностей, вирізнятися досконалістю оздоблення деталей. Світло символізувало високу драму, темрява мала на увазі суворість і тяготи. У сюжетно-тематичному живописі сюжет мав бути не тільки правильний, а й такий, що задає морально правильний тон.

Старі майстри все ще вважалися богами в живописі. Старі цінності превалювали, нові ідеї суворо відкидалися.

Але Париж був переповнений студентами-художниками. Тисячі юнаків відвідували студії, які стрімко розмножувалися в мансардах і клітках на верхніх поверхах будинків від Монпарнаса до Монмартра [22, с. 64].

Одним з найважливіших нових напрямків у живописі, що виник у Парижі у XIX столітті, був імпресіонізм. Імпресіоністи, такі як Клод Моне, Едгар Дега, П'єр-Огюст Ренуар та інші, прагнули зафіксувати миттєві враження від побаченого, акцентуючи на світлі, кольорі та моментальності сприйняття. Їхні роботи відображали динаміку міського життя, зміни у природі, кафе, вулиці та звичайних людей у їхніх повсякденних заняттях. Цей напрямок також

відображав бажання художників вийти за межі академічних канонів і зображувати життя таким, яким воно є, без прикрас та ідеалізації.

Париж XIX століття був не лише центром нових мистецьких напрямків, але й символом соціальних змін, що відбувалися в Європі. Живопис цього періоду слугує віддзеркаленням ширших соціальних процесів, зокрема модернізації, урбанізації та пошуку нової ідентичності в змінюваному світі [24, с. 54].

2.3. Живопис під впливом промислового та технічного прогресу

Імпресіонізм, який виник у Франції в 1860-х роках, можна розглядати як відповідь на широкий спектр історичних реалій того часу. Цей напрям у мистецтві не тільки змінив художній ландшафт, але й відображав глибокі соціальні та технологічні зміни, які відбувалися в Європі.

Однією з основних історичних реалій, що вплинули на імпресіонізм, стала промислова революція. Масштабна урбанізація та промислове зростання змінили ландшафт Франції та Парижа.

Промисловий переворот сприяв остаточному затвердженню капіталістичних відносин у країнах Західної Європи. Одним із наслідків стало помітне підвищення продуктивності праці й зростання виробництва промислової продукції. Фабрика з верстатами, яким надавали руху парові двигуни, випускала в сотні разів більше товарів, ніж мануфактура [1].

Підсумком промислового перевороту стало формування в країнах Західної Європи індустріального суспільства, яке ґрунтувалося на пануванні великої промисловості. Аграрне виробництво вже не мало провідного значення в економіці країни, швидко зменшувалася кількість сільського населення, яке займалося натуральним господарством. Багато людей переїжджали жити в міста, сподіваючись знайти роботу на нових заводах і фабриках. Це спричинило швидке зростання міст і збільшення кількості городян — урбанізацію.

XIX століття стало століттям міст і міського населення [2, с. 76].

Розвиток промислового виробництва зумовлював і значні зміни у свідомості жителів Європи.

Залізниці зіграли ключову роль в урбанізації Парижа та інших французьких міст, сприяючи інтеграції національної економіки та зростанню внутрішньої торгівлі. Вони забезпечили швидкісне сполучення між містом та сільською місцевістю, а також спростили транспортування товарів і сировини.

Париж став магнітом для мігрантів з усієї Франції та з-за кордону, що сприяло його культурному та етнічному розмаїттю.

Таким чином, промислова революція і урбанізація Парижа були взаємопов'язані процеси, що вплинули на розвиток міста, його архітектуру, соціальну структуру та культурне життя [28, с. 211].

Швидкий розвиток міської інфраструктури, залізниць, заводів і міського освітлення створили нові сцени та мотиви для творчості.

Імпресіоністи, тогочасні новатори у світі мистецтва, відійшли від зображення ідилічних сільських пейзажів, звернувшись до міських сцен, парків, кафе та вулиць, демонструючи динаміку сучасного життя.

1839 року Луї Дагер винаходить дагеротипію, і незабаром фотографія поширюється по всьому світу. Поява фотографії також вплинула на імпресіонізм, змінивши сприйняття реальності та відтворення моментальних вражень [43, с. 18].

Це одна з причин, чому художники зроблять крок убік від реальності, яку вони не можуть транскрибувати, як претендує на це фотографія, і повернуться до враження, суб'єктивності.

Виникнення фотографії сприяє оновленню мальовничої мови, формальним пошукам, тому що з її поширенням зменшується інформаційне значення живопису, і йому доводиться відходити від реалізму в сфери, в які фотографія слідувати за нею поки що не може; так виникає акцент на колірних елементах зображення, імпресіонізм, а пізніше кубізм [38, с. 26].

Фотографія дозволила художникам сприймати та відображати світ по-новому. Вона надала можливість експериментувати з нетрадиційними точками зору і композиціями, які раніше вважалися неприпустимими в класичному живописі. Фотографія демонструвала, як світло та тінь можуть змінювати об'єкти, залежно від часу дня та погодних умов. Це спонукало імпресіоністів відмовитися від детального відтворення об'єктів на користь зображення вражень від світлових ефектів [33, с. 56]. Фотографія також сприяла зростанню інтересу до повсякденного життя як предмета мистецтва. Вона зробила зображення звичайних людей і буденних сцен більш доступними та прийнятними [24, с. 78].

Ще одна новинка – пензлі. М'які та пружні соболині пензлі давали змогу старим майстрам створювати гладку та блискучу поверхню на полотні. Розглянути перехід однієї фарби в іншу на багатьох старих картинах просто неможливо. Коли в XIX столітті для пензлів почали використовувати жорстку свинячу щетину, художникам захотілося залишити на полотні відчутніший слід від цього інструменту, сміливіше розділяти мазки. Крім щетини в середині XIX століття пензлі отримали ще один чудовий апгрейд: на них з'явилася металева обойма замість нитяної обмотки. А це означає, що вперше в руках художника опинився плоский пензель. Мазки тепер були набагато виразнішими – і стали новим способом зображення мінливості, руху, миттєвого враження. З їхньою допомогою було легко переконливо передавати брижі на воді, мерехтливе в листі сонячне світло або розчинений у тумані міський пейзаж. Працювати плоским пензлем з незвички складно, але так писати набагато швидше. Неймовірна перевага для художника, який намагається зловити невловиме [20, с. 245].

1841 року американський художник Джон Ренд, який працював у Лондоні, втомившись тягати фарби у свинячих сечових міхурах, придумав використовувати для цих цілей обрізки свинцевих трубок з кришкою. Запатентований ним винахід практично відразу купила лондонська компанія з виробництва художніх матеріалів Winsor & Newton. Вона додала в конструкцію Ренда кришку з гвинтом. Фарби в тубиках, які легко взяти з собою, уможливили роботу художників на відкритому повітрі, що призвело до виникнення і розквіту

імпресіонізму.»Без фарб у тюбиках не було б ні Сезанна, ні Моне, ні Піссарро, ні імпресіонізму», – писав Жан Ренуар, син художника Огюста Ренуара [31, с. 59].

XIX століття було часом значних соціальних змін, включаючи зміщення соціальних шарів та зростання міського середнього класу. Імпресіоністи часто зображували життя нового міського населення, зосереджуючись на повсякденних моментах та розвагах. Їх роботи відображали демократизацію суспільства та культури, віддаючи перевагу особистому сприйняттю перед академічними канонами [28, с. 211].

Таким чином, імпресіонізм є відображенням комплексних історичних реалій XIX століття, що включають технологічні інновації та розвиток міського життя, які разом сприяли появі цього новаторського художнього напрямку.

2.4. Трансформація уявлень про мистецтво

В XVII столітті Франція посіла провідне місце серед європейських держав у сфері образотворчого мистецтва. Але ніколи це лідерство не досягало такого високого рівня, як у другій половині XIX століття [22, с. 154].

Париж замінив Рим у нескінченних паломництвах іноземних майстрів, деякі з яких оселилися тут на довгі роки. Ательє художників, так само як і улюблені ними кав'ярні, стали місцями гарячих творчих дискусій, під час яких виникали нові напрямки, а часом вибухала чергова бомба, що шокувала обивателів і чиновників від мистецтва [16, с. 154].

В Європі кінець XVIII — початок XIX століття пов'язані з розвитком нового ідейного й художнього напрямку — романтизму. Становлення романтизму зумовлене багатьма причинами, найважливішою з яких був історичний досвід європейських революцій, передусім Великої французької.

Своєрідною основою романтичного світосприймання можна вважати суперечність між теоретично сформованою системою ідеалів і реальною дійсністю, не здатною реалізувати ідеал практично [32].

Хронологічно романтизм пов'язаний з останнім десятиліттям XVIII і першою половиною XIX століття.

Деякі з перших картин епохи романтизму були зосереджені на пейзажах чи морських пейзажах. Ці сцени часто викликали образи, які були готичними за своєю природою і, здавалося, повертали різні теми та постаті з грецької чи римської міфології. Багато художників зображали свої сучасників та пейзажі з характерним міфологічним ухилом: жінки виглядали як богині в мантиях, а чоловіки мали мускулисту статуру, звичайну для зображень грецьких богів.

Результатом став цілий список робіт, які були драматичні та розповідали історію того, як художник ставився до певної ідеї чи події, один з прикладів це Ежен Делакруа «Свобода, яка веде народ», 1830 р. [ДОДАТОК Б.3]

У 50—60-ті роки XIX століття риси романтизму поступово «розмиваються», дедалі яскравіше на перший план починає виступати реалістична тенденція [24, с. 116].

Романтизм був домінуючою формою художнього самовираження в Європі протягом кількох поколінь, і митці дуже втомилися від того ж надмірного стилю зображення та класичних образів, що були звичайним явищем. Реалізм прорвався через цю химерну манеру зображення і представив світ саме таким, яким він був [32].

Митці тепер намагалися правдиво, об'єктивно відобразити дійсність, критикувати буржуазні стосунки. Звучить заклик звернутися до природи — джерела гармонії. У центрі уваги — «маленька людина», представник третього стану, пригнічений безпросвітним існуванням та важкою працею. Сюжети — сценки з повсякденного життя, часто з непривабливої дійсності. На полотнах з'являються обжиті красиви [34, с. 57].

Більшість художників швидко зрозуміли, що, зображуючи світ навколо себе в точних деталях, вони будуть створювати роботи, які ніколи раніше не створювалися, тому що більшість промислово розвиненого світу ніколи не була відображена на картинах.

Фотографія ще не з'явилася, і саме художники першими прагнули «сфотографувати» навколишній світ таким чином, щоб задокументувати людей, місця, речі та події таким чином, щоб розповісти історію тим, хто дивився ці роботи [38, с. 49].

Художників, які працювали в цей період реалізму, можна дуже близько порівняти з журналістами в тому сенсі, що вони відчували сильне почуття обов'язку перед своїми побратимами щодо відображення певних сцен чи сюжетів таким чином, щоб глядачі отримували чесне та точне уявлення про них незалежно від того, як до них ставився митець [41, с. 74].

Реалізм дав художникам можливість малювати свої предмети та декорації, не прикрашаючи їх власним емоційним зв'язком чи його відсутністю. Натомість художників заохочували зображувати світ навколо себе таким, яким він виглядав, щоб показати іншим, як світ виглядає насправді [55, с. 21].

На думку багатьох мистецтвознавців та критиків, ця ера реалізму давно назріла і стала ковтком свіжого повітря для художників, які довгий час вивчали безліч різних напрямків та стилів у мистецтві, яскравим представником був Гюстав Курбе «Зустріч», 1854 р. [ДОДАТОК Б.4]

Ці попередні художні рухи завжди мали на увазі надання великого значення необхідності включення власних емоцій та поглядів художника у предмет. Тоді як реалізм існував для зображення навколишнього світу з великою метою. Багато художників вважали своїм обов'язком точно зображати світ довкола себе і виявляти певні речі, які часто були приховані від очей [58].

Найбільш поширеним із цих раніше прихованих аспектів суспільства було те, наскільки важким насправді було життя бідняків. Художники бачили у своїй здатності зображати життя і діяльність бідних як засіб пролити світло на їхнє тяжке становище і сподівалися викликати якісь зміни, які виведуть їх із бідності.

Після грандіозного успіху японської експозиції на Паризькій Міжнародній Виставці, почалася «японізація» європейського культурно-мистецького середовища.

Гравюри Хокусая «Велика хвиля біля Канагави» [ДОДАТОК Б.5] та серія «100 краєвидів Едо» Хірошіге [ДОДАТОК Б.6] стали культовими і мали надзвичайний вплив на майбутніх художників-імпресіоністів. Вони переймали візуальні елементи Юкійо-е щодо сюжетів, композиції, використання кольорів, ліній та контрасту [8].

Так, Клод Моне написав портрет своєї жінки Каміли одягнутої в японське кімоно [ДОДАТОК Б.7], в позі, що повторює образи японських жінок в графіці Юкійо-е [ДОДАТОК Б.8]. Свій славетний сад в Жіверні [ДОДАТОК Б.9], Моне також створював під враженням від японських краєвидів.

Побутові сюжети Юкійо-е, діагональність перспективи в композиції склали потужні враження на Едгара Дега та Мері Кассат. Сцени жінок, що миються та розчісують волосся захопили уяву Едгара Дега і стали новим сюжетним напрямком в його творчості [ДОДАТОК Б.10], об'єктом художніх експериментів та прикладом авангардного мистецтва, що показує побутовий реалізм сучасного життя.

Потрібно відзначити, що імпресіонізм став етапом, коли стався корінний перелом, який поклав рубіж між мистецтвом Нового і Новітнього часу. Він завершує розвиток всього післяренесансного мистецтва, ведучим принципом якого було відображення навколишнього світу в зорово достовірних формах самої дійсності, і є початком найбільшого після Ренесансу перевороту в історії зображального мистецтва, що заклав основи якісно нового його етапу – мистецтва XX віку.

Академічне мистецтво, що домінувало в європейському мистецтві до середини XIX століття, було сильно впорядкованим і регульованим. Воно зосереджувалося на ідеалізованих зображеннях, історичних та міфологічних темах, вимагаючи від художників дотримуватися суворих технічних стандартів у композиції, перспективі та моделюванні. Академія мистецтв не тільки навчала мистецтву, але й контролювала виставки, продажі та критику, встановлюючи канони «високого мистецтва» [10, с. 53].

Відхід від академізму був частиною ширшого культурного та соціального руху, який відбивав зміни у суспільстві, викликані промисловою революцією, урбанізацією та появою нових класів, які шукали власне місце у суспільстві. Художники почали відстоювати особисту свободу та експериментувати з новими техніками, стилями та темами, які відображали реальний світ навколо них [16, с. 217].

Імпресіонізм став одним із найвідоміших прикладів відходу від академізму. Імпресіоністи, такі як Клод Моне, Едгар Дега та Каміль Піссарро, відмовилися від ідеалізованих зображень на користь миттєвих вражень, використовуючи швидкі мазки та яскраві кольори для зафіксування змін світла та атмосфери. Вони часто працювали просто неба, віддавши перевагу пейзажам, міським сценам та звичайним моментам з життя замість традиційних грандіозних тем.

Відхід від академізму мав значний вплив на культурну динаміку та соціальні зміни, сприяючи розширенню ролі мистецтва в суспільстві та його доступності. Це також змінило уявлення про художника як про творця, вільного виражати індивідуальність та критично відображати суспільство [60].

РОЗДІЛ 3. КУЛЬТУРНИЙ ВПЛИВ ІМПРЕСІОНІЗМУ

3.1. Ключові фігури імпресіонізму

Імпресіонізм — це не лише мистецький рух, але й епоха, яка перевернула уявлення про мистецтво та спосіб сприйняття світу [30, с. 18]. У світі живопису імпресіонізм відіграв вирішальну роль, вносячи новаторські підходи до колориту, світла, та композиції. Однак, за кожним рухом стоять визначні постаті, які не лише втілювали його ідеї у своїх творах, але й стали ключовими фігурами, що визначали напрямок його розвитку.

У цьому розділі буде досліджено життя та творчість деяких з найвидатніших представників імпресіонізму. Вони — мистецькі візіонери, які змінили погляди на мистецтво свого часу і наділили наступні покоління величезним надбанням інновацій та інспірації.

Крізь призму їхніх біографій та творів можна зрозуміти, які ідеї, принципи та стилістичні рішення вони привнесли у світ мистецтва, і як саме їхній внесок сприяв формуванню та розвитку імпресіонізму як явища, що змінило обличчя світового мистецтва назавжди.

Треба почати навіть не з художників, а з видатної особи, комерційного генія та великого друга імпресіоністів – Поля Дюран-Рюеля (1831–1922) [34, с. 81].

Коли йому було 89 років, він сказав: «Нарешті імпресіонізм переміг! Моє безумство виявилось мудрістю! Подумати тільки, помри я в 60, то помер би я банкрутом і по вуха в боргах, але в оточенні неоцінених скарбів» [44].

Керуючись бездоганим художнім смаком та своїм комерційним генієм, Дюран-Рюель зробив ставку на нових художників-початківців, ризикуючи не тільки своєю репутацією, але і своїм станом, і виграв. Але цим не обмежується роль і внесок Дюран-Рюеля в історію світового мистецтва.

Протягом трьох десятиліть він був в пестливій боротьбі за визнання та втілення принципів нового мистецького стилю та у результаті став як переможцем, так і основоположником нової професії. Зараз Дюран-Рюеля вважають першим професійним арт-дилером, який свою місію бачив у підтримці

та розвитку справжнього мистецтва, і що важливо — у формуванні смаків публіки.

Історія цього великого буржуа та ультраконсервативного монархіста, який взяв на свій страх і ризик захист революціонерів у мистецтві, наповнена і щасливими, і сумними подіями [57].

Фірма Дюран-Рюеля була заснована в Парижі за часів розквіту романтичних та реалістичних течій у живописі. Поль очолив фірму в 1865 році після смерті свого батька. Меценат п'ять разів збанкрутував, але все одно не здавався.

Дюран-Рюель вважав, що якщо в одній країні полотна не продаються, то варто спробувати зацікавити іншу публіку. Так, він возив картини імпресіоністів у Лондон, Роттердам, Берлін, Бостон [28, с. 45].

У 1870 році в Лондоні колекціонер познайомився з Клодом Моне та Камілем Пісарро, а пізніше з Едгаром Дега, Едуардом Мане, Огюстом Ренуаром. У той час імпресіонізм активно критикували. Художників ображали, вигадували їм прізвиська, картини Моне називали шпалерами.

Варто зазначити, що митців не цікавили фінансові питання, і вони не завжди вкладалися у дедлайни. Живописці писали роботи у спокійному режимі, що не влаштовувало Дюран-Рюеля. Він був суворим роботодавцем і підписував із імпресіоністами жорсткі контракти. Він викупив усі картини Едуарда Мане, який бідує, щоб тримати ціни на його картини під контролем. Однак колекціонер був ще й другом художників. Вони часто зверталися до нього із проханнями сплатити фарби, залізничні квитки, рахунки м'ясника, булочника. Дюран-Рюель підтримував художників, хоча сам був на межі руйнування [27, с. 32].

Далі буде логічним перейти до суперзірки імпресіонізму – Клода Моне (1840–1926) Звичайно, тому що він був найпродуктивнішим, найбільш екстравертним, найбільш надихаючим і найбільш натхненним. Його багатогранна творчість, безсумнівно, є найбільш репрезентативною для цього руху. Воно відповідає стандартам імпресіонізму в нашому сьогоденні: розрив з академізмом, суб'єктивне сприйняття сюжету, зовнішній живопис, використання яскравих кольорів, розведення форм і контурів.

Цей художник нормандського походження відповідає всім вимогам, і саме завдяки одній із його найпопулярніших картин «Враження. Схід сонця» [ДОДАТОК В.1] імпресіонізм називають імпресіонізмом. Представлена під час їхньої першої спільної виставки в 1874 році, ця картина надихнула одного журналіста, який використав термін «Враження» (impression), щоб об'єднати під одним прапором групу художників, які практикують цей новий спосіб малювання [61].

Продовжити можна сором'язливим, але амбітним Едуардом Мане (1832 – 1883). Незважаючи на відсутність прагнення викликати на себе гнів та суперечки, кожна поява його нині легендарних картин викликала обурення громадської думки та критики.

Деякі вважають його неофіційним лідером імпресіонізму, руху, з яким він, однак, не хотів бути пов'язаним. Мане завжди встановлював дистанцію з імпресіоністами, зберігаючи з ними дуже добрі стосунки. Мане поділяв із Дега глибокий інтерес до академічної перевірки: він хотів змінити академізм, а не протистояти йому, як більшість імпресіоністів. Таким чином, це пояснює, чому його роботи так відрізнялися від більшості інших членів групи, і це також пояснює, чому він не брав участі в жодних спільних виставках, хоча він цінував та підтримував своїх товаришів у мистецькій революції [67].

Незважаючи на те, що Альфред Сіслей (1839 – 1899) [ДОДАТОК В.2] є одним із засновників імпресіонізму, він залишається однією з найменш відомих особистостей у порівнянні з міжнародними знаменитостями, такими як його товариші Моне, Ренуар, Дега та Мане. Він ніколи не досягне успіху протягом свого життя. У живописі він знаходив задоволення лише через пейзаж, створюючи шедеври жанру кожним мазком пензля. Його спосіб життя чергувався між паризьким суспільством у кафе Гарбуа у компанії його товаришів, і розслабленим перебуванням у сільській місцевості, де він міг насолоджуватися малюванням просто неба [74].

Фредерік Базіль (1841–1870) був присутній на зародженні імпресіонізму, коли разом з Моне, Ренуаром і Сіслеєм вони вирішили залишити майстерню

Чарльза Глейра, раннього академіка, одержимого античним мистецтвом. Виходець із буржуазії Монпельє, якому, як і його предкам, судилося блискуче майбутнє як лікаря, він відмовився від цього покликання, щоб присвятити себе своїй справжній пристрасті: малюванню. Завдяки фінансовій підтримці сім'ї він оселився в Парижі і створив численні картини, що поєднували витонченість і легкість. Натхненні безтурботністю Едуара Мане, його улюблені теми виявляються надзвичайно унікальними: сцени купання в річці, сонячні сімейні портрети... [ДОДАТОК В.3].

Далекі від паризького суспільства, його картини пройняті етнічною різноманітністю, чутливістю та гомоеротикою. На жаль, він був убитий у своїй молоді творчі роки, загинувши на фронті в 1870 році. Ця передчасна смерть кинула його творчість у забуття, незважаючи на незаперечну оригінальність, яка зробила б його одним із найвідоміших імпресіоністів нашого часу [60].

Огюст Ренуар (1841-1919) разом з Моне, Базілем і Сіслеєм є одним із батьків-засновників імпресіонізму. Він познайомився зі своїми товаришами в майстерні вимогливого Чарльза Глейра, яку вони разом, за взаємною згодою, покинули, щоб експериментувати з живописом на відкритому повітрі на березі Сени або в лісі Фонтенбло.

Під впливом Моне він навчився створювати ефекти світла, що зробило його всесвітньо відомим, зокрема завдяки роботі «Сніданок веслярів» [ДОДАТОК В.4], створеному в 1881 році. За свою 60-річну кар'єру він створив понад 4000 робіт (більше, ніж роботи Мане, Сезанна та Дега разом узятих), завжди зберігаючи свій оригінальний і мерехтливий стиль [56].

Едгар Дега (1834 – 1917) – найсуперечливіша особистість імпресіонізму. Про нього кажуть, що він ненавидів квіти, тварин, жінок, дітей, а також євреїв. Суворий, елітарний, несимпатичний, женоненависницький. Проте його цінували багато сучасників. Серед його багатьох друзів ми з подивом знаходимо всіх жінок імпресіонізму: Бертю Морізо, Мері Кассат і Марі Бракмон [60].

Його суперечливий темперамент також виражався в його мистецькій практиці. На відміну від Моне чи Ренуара, його прагнення полягало не в тому, щоб зробити революцію у світі мистецтва, а в тому, щоб інтегруватися в нього якомога

краще. Він завжди віддавав перевагу лініям, а не кольорам, і ніколи не піддавався спокусам малювання на відкритому повітрі, яке він люто ненавидив [ДОДАТОК В.5]. Він також був пристрасним колекціонером: від Делакруа до Енгера, включаючи Мане, Гогена, Сезанна та кількох Ван Гогів, він явно був людиною зі смаком. Дуже дружний з більшістю імпресіоністів, він організовував і брав участь у більшості групових виставок [49, с.147].

У групі імпресіоністів деканом був Каміль Піссарро (1830 – 1903) [ДОДАТОК В.6]. Друг усіх, він також був учителем двох знаменитих Полів: Гогена та Сезанна. Дуже зацікавлений в ідеї імпресіонізму, він єдиний, хто брав участь у всіх їхніх виставках. Похилий вік не зробив його більш консервативним, а навпаки. Каміль Піссарро був людиною досвідченою у всіх сенсах цього слова. Мав солідні мистецькі знання, але й любив нові враження. Коли з'явилися перші роботи пуантилістів (Жорж Сера, Поль Сіньяк) [ДОДАТОК В.7], які заморозили кров у більшості імпресіоністів, Піссарро був повністю зачарований, аж до того, що спробував сам [10, с. 413].

Щирий друг, який завжди давав добру раду, Піссарро усвідомлював, що його роботи ніколи не вразять уми людей так сильно, як уми його товаришів Моне, Ренуара чи Дега. За кілька років до смерті він навіть висловився: «Я залишаюся з Сіслеєм, як хвіст імпресіонізму» (1895) [15].

Поль Сезанн (1839 – 1906) все життя розривався між столицею та рідним селом, Екс-ан-Провансом. Париж дозволяв йому представити свої твори та претендувати на успіх, той самий успіх, якого швидко зазнає його друг дитинства, видатний письменник Еміль Золя. На відміну від цього, його провансальське село приносить йому відпочинок і комфорт, але, перш за все, натхнення, необхідне для художника, який процвітає через зелені пейзажі [ДОДАТОК В.8].

У Парижі він познайомився з групою імпресіоністів, подружився з ними і виявив, що вони поділяють спільне бажання, хоча їхні стилі залишаються, по суті, досить різними. Він братиме участь лише у двох виставках імпресіоністів. Бурхливий і темпераментний, він потім відійшов від групи, щоб проводити свої дні малюючи найкрасивіші гірські панорами півдня Франції [71].

Гюстав Кайботт (1848 – 1894) був другом і несподіваною підтримкою групи імпресіоністів після їх перших невдач [ДОДАТОК В.9]. Приєднався до руху пізно, він був наймолодшим у групі : йому було лише 22 роки в 1870 році, коли Базіль помер. Він познайомився з імпресіоністами, зокрема з Моне та Дега, протягом 1872-73 років. На той час він уже малював і мріяв про академічне визнання. Його надії були швидко розбиті низкою відмов у офіційному салоні, що змусило його приєднатися до імпресіоністського руху з силою та енергією.

Коли його батько помер у 1874 році, він успадкував величезний статок, який потім витратив на допомогу своїм друзям, організацію виставок імпресіоністів і купівлю символічних робіт цього руху, що зробило його одним із найбільших колекціонерів і покровителів імпресіонізму кінця століття. І захисник, і компаньйон, він підтримуватиме дружбу з групою до кінця своїх днів [57].

Образ французької художниці Марі Бракемон (1840 – 1916) цілком може очолити феміністичний рух, підійде гасло «її кар'єру занапастив чоловік». Достовірно невідомо наскільки вона була засмучена, але закинула живопис Марі саме тому, що втомилася від нескінченних скандалів чоловіка та його ревнощів до успіху дружини [66, с.49]. Марі Бракемон називали «однією з трьох леді імпресіонізму» [60].

Учениця Енгра, вона остаточно звернулася до імпресіонізму завдяки своїй дружбі з Мане та подружжям Сіслей. Двічі брала участь у виставках гуртка. Палкий новатор, вона не обмежувалася малюванням на полотні: протягом багатьох років вона створила численні акварелі, офорти та розписну кераміку [ДОДАТОК В.10].

Чоловікові не подобалося, що Марі його оминає: його сердив успіх дружини - а успіх їй супроводжував. Її картини високо цінували, а він забороняв їй брати участь у виставках, хоча сам при цьому виставлявся, влаштовував скандали, коли вона намагалася вдома показати картини друзям та й взагалі обмежував її спілкування з іншими художниками. Марі, украй змучена цими причіпками з боку чоловіка, все менше часу приділяла живопису, а в 1890-х роках остаточно

його закинула, зосередившись на роботі з порцеляною. З чоловіком вона прожила все життя, переживши його лише на два роки [67].

Наступна художниця – Берта Морізо (1841 – 1895). Її геніальність, а вона справді геніальна, пояснюється, мабуть, її тонким мистецтвом зупиняти час і ловити світло: безтурботність молодого дівчини з парасолькою, погляд дитини, зайнятої своїми пісочними піріжками, стурбована любов матері, що схилилася над колискою [52, с. 165].

Про неї кажуть, що вона художниця щастя або навіть та, яка серед імпресіоністів найкраще намалювала квітучі сади, матерів і немовлят [ДОДАТОК В.11].

Була одружена з братом Едуарда Мане і дуже близька до художника. Протягом усієї своєї кар'єри вона в основному виконувала сцени в приміщенні, оскільки в той час жінки не могли виходити на вулицю без супроводу. Тому вона не могла годинами прогулюватися просто неба з мольбертом.

Мане написав її найкрасивіші портрети, вона підкорила своїм талантом імпресіоністів. Її роботи, неушкоджені й без жодної зморшки, сьогодні стверджують, що вони є одними з найкращих свого часу, і показують, що вона часто випереджала час та знала, як відкрити живопису нові шляхи [48, с. 35].

Ще одна жінка, яка сколихнула клуб, Мері Кассат (1844–1926) є міжнародним елементом групи. Народившись в американській родині французького походження, вона завжди підтримувала тісні зв'язки з паризьким художнім мікрокосмом. Будучи дуже близьким другом Едгара Дега, він познайомив її з групою імпресіоністів, завдяки чому вона могла вільно виражати свій унікальний стиль і брати участь у спільних виставках, щоб продемонструвати свої роботи.

Незалежна, самотня та без нащадків, Мері Кассат, тим не менш, створила більшість своїх робіт на тему материнства та дитинства [ДОДАТОК В.12]. Її стиль ідеально вписується в імпресіоністський підхід, і вона відіграватиме ключову роль в експорті руху, особливо в Сполучених Штатах. Вона допомогла Поллю Дюран-

Рюелю створити його галерею по той бік Атлантики та використала свою мережу американських друзів і колекціонерів для просування сучасної справи [60].

Рух імпресіонізму став істинним каталізатором для перетворень у світі мистецтва. Протягом тривалого періоду він виступав не лише як новаторське мистецьке напрямки, але й як філософія, що змінювала спосіб сприйняття світу. Ключові фігури імпресіонізму, такі як Клод Моне, Едуард Мане, та інші, не лише перетворили живопис, а й відкрили нові горизонти для творчості та виразності [39, с.46].

Слід, однак, підкреслити, що всі ці художники не дотримувалися єдиного творчого методу, а тому ніколи не становили монолітного цілого. Зазначеним принципам до кінця залишилися вірні лише Клод Моне, Піссарро та Сіслей. І все ж, всупереч приватним розбіжностям, вони продовжували триматися разом, з першої виставки 1874 року до останньої, восьмої за рахунком (1886 рік) [33, с. 412].

3.2. Еволюція громадської реакції на імпресіонізм: від засудження до визнання

Сьогодні вже неможливо уявити собі мистецтво XIX століття без імпресіонізму, який зробив відчутний внесок в історію світової культури, збагативши живопис новими, раніше невідомими, художніми можливостями [40 с. 83].

З одного боку, у другій половині XIX століття Франція була центром культурного життя Європи, зайнявши місце Італії. Найкращі художники не тільки Франції, а й усього світу, приїжджали до Парижа вчитися і працювати. З іншого боку – у Франції 1860-1870-х років склалася унікальна суспільно-політична ситуація, виникли пов'язані з нею особливості соціально- та індивідуально-психологічного стану художників, що сприяли важливим змінам у їхніх естетичних поглядах [38, с. 12].

Жан-Поль Креспель стверджує, що імпресіонізм «обмежений двома десятками років» – від року відкриття «Салону знедолених» (1863) до смерті Мане (1883) [21, с. 17]. Звичайно, якщо говорити про «передісторію» імпресіонізму, то її можна віднести і до 1863 року, і навіть до ще більш раннього часу.

Але як течія він все ж, мабуть, склався тільки після першої виставки його зачинателів, тобто після 1874 року [44].

Сучасники довгий час не бажали їх визнавати. Виною тому були не тільки новаторський характер живопису імпресіоністів («авангард» завжди погано сприймають сучасники), а й політична обстановка, що склалася в країні на час їхніх творчих дебютів. Щойно завершилася катастрофічна для Франції Франко-пруська війна і була жорстоко придушена Паризька комуна (1871 рік). Буржуазія Третьої республіки, що утвердилася при владі, вимагала бравурно-розважального респектабельного живопису і приймала лише тих майстрів, які відповідали подібним вимогам.

Інша справа – імпресіоністи. Майже всі вони належали до демократичних верств, дехто розділяв безпросвітну скруту народу, голодуючи не те що місяцями, а й роками; їм була чужою соціальна елітарність, вони ставилися з такою самою симпатією до простих людей, як і до простих сюжетів, унаслідок чого загальний дух їхнього життя і творчості відлякував можновладців, які відчували в них приховану соціальну опозицію. Ці емоції та підозри зживалися повільно, і багато води утекло, перш ніж неприязнь змінилася інтересом і визнанням [46, с. 19].

Створення Салону відхилених у 1863 році було центральною подією в історії імпресіонізму. Цей салон був організований у відповідь на відмову від робіт художників офіційним Паризьким салоном, надаючи відхиленим художникам платформу для виставлення своїх робіт і просування своїх художніх ідей. Цей Салон був сміливою ініціативою, яка викликала багато уваги та суперечок.

Виставка зібрала широку аудиторію, зокрема мистецтвознавців, колекціонерів та зацікавлених. Хоча деякі відвідувачі критикували експоновані роботи, інші були заінтриговані новизною та оригінальністю цих мистецьких пропозицій. Салон відхилених викликав жваві дискусії про природу мистецтва та межі академічної традиції [44]. Хоча ця не подія не вважається миттєвим успіхом, вона допомогла закласти основи для майбутнього визнання імпресіонізму, дозволяючи митцям отримати популярність і створити послідовників. Крім того, він привернув увагу впливових мистецтвознавців, у тому числі Еміля Золя, який підтримував відкинутих художників, намагаючись допомогти їм отримати визнання.

Стриманий прийом, наданий у Салоні 1873 року картині Мане «Бон Бок» [ДОДАТОК В.13], визначив думку художників. Вони вважають цю роботу поступкою і кроком назад порівняно з тим, що вони розробляли протягом останніх десяти років. Не бажаючи платити таку ціну за вхід до Салону, вони хочуть влаштувати виставку як революційну демонстрацію [55, с. 63].

Це примусило імпресіоністів організовувати власні виставки, перша з яких відбулася у 1874 році.

Важко було навіть домовитися про назву виставки. У цих умовах довелося відмовитися від ідеї войовничої назви і в розпачі зупинитися на «Анонімному товаристві художників, живописців, скульпторів і граверів», що, втім, мало що значило [48, с. 24].

На думку Джона Ревалда, щодо вернісажу «критики були або занадто суворі у своїх відгуках, або просто відмовлялися серйозно сприймати виставку» [28, с. 256].

Так, американський критик, плутаючи Моне з Мане, який виставлявся в цей самий час у Салоні, повідомляв своїм читачам, що на «цій надзвичайно комічній виставці» автор «страшної мазні» в Салоні під назвою «Залізниця» [ДОДАТОК В.14], що зображає молоду дівчину та дитину, «очевидно, вирізаних із бляхи», показав також дві картини «Сніданок» [ДОДАТОК 15] і «Бульвар Капуцинок» [ДОДАТОК 16], і, на його думку, це була «найабсурдніша пачкотня з усієї

сміховинної колекції безглуздостей» [52, с. 18]. Відомий критик Жюль Клареті писав, що організатори виставки «оголосили війну красі» [30, с. 217].

Попри цілу низку негативних відгуків на кшталт статті Леруа в «Шаріварі», лунали й виваженіші оцінки, а деякі визнані критики присвячували їм об'єктивні, а подекуди й захоплені статті в солідних виданнях, до яких Кrespель відносить: «Серед них – Філіп Берті, Поль Манц, Арман Сильвестр, Кастаньярі, Катулл Мендес; з ними рахувалися значно більше, ніж з якимось Леруа. Будучи справжніми фахівцями, подекуди доволі суворими у своїх оцінках, вони не тільки не зневажали імпресіоністів, а й вважали їх провісниками нової ери в мистецтві» [24, с. 201].

У 1876 році група вирішила влаштувати другу виставку. Публіки було менше, ніж на першій виставці, і відгуки були не кращими [60].

Третя виставка відбулася у квітні 1877 року в порожній квартирі, яку Кайботт винайняв для цієї нагоди. Саме він був головною дійовою особою проекту, який, незважаючи на протидію Дега, цього разу сміливо назвали «Виставкою імпресіоністів», і який став найзначнішою з усіх виставок групи [5].

Так за кілька років група отримала своє ім'я. Спочатку обтяжена дрібницями, вона стала свідком появи художників, які першими об'єдналися в групи для пошуку і визначення нового методу втілення сучасного погляду. Кількістю і якістю своїх робіт вони надали руху всієї його значущості. Але їм не вдалося заявити про себе ні як про групу, ні як про комерційний чи економічний успіх [70, с. 142].

1878 рік виявляється дуже важким, і групі не вдається організувати нову виставку. Продажі стають дедалі рідкіснішими. Художникам доводиться приходити на допомогу один одному. Однак ідея імпресіонізму продовжує поширюватися і поступово утверджується.

Але четверта виставка, що проходила з 10 квітня по 11 травня 1879 року це явний крок назад. Вплив Дега переважає, і це помітно з повернення до нейтральної назви: «Виставка групи незалежних художників» [57].

П'ята виставка, що відкрилася 1880 року, звільняє поле для діяльності Дега, який виставляє всіх своїх друзів. З усієї колишньої групи залишилися тільки Піссарро, Морізо і Кайботт, до яких приєднався Гоген. Цього разу публіка менш численна і загалом байдужа. З 1879 року художники стали влаштовувати приватні виставки, на яких кожен міг показати розвиток своєї творчості [74].

Шоста виставка групи у квітні 1881 року свідчить лише про те, що розпорошення у групі посилюється [ДОДАТОК В.17].

Сьома виставка, що відкрилася 1 березня 1882 року, є найбільш однорідною з коли-небудь створених. Ціни, запропоновані Дюран-Рюелем, високі. Але хоча імпресіонізм більше не обговорюється, покупці рідкісні, і стає необхідним поступово відкривати американський ринок, щоб перевести моральний успіх у грошовий. Дюран-Рюель працює над цим за невтомної допомоги Мері Кассатт, і 1886 року в Нью-Йорку відкривається велика виставка [19, с. 74].

1886 року в Парижі проходить восьма й остання виставка імпресіоністів. У своїй рецензії на виставку французький художній критик Фелікс Фенон (1861-1944) придумує назву «неоімпресіонізм» для позначення пуантилістських картин Жоржа Сера [ДОДАТОК В.18] та інших [73].

Як пояснював згодом Сіньяк, термін цей був прийнятий не для того, щоб завоювати успіх (оскільки імпресіоністи все ще не виграли бій), а для того, щоб віддати данину зусиллям старшого покоління і наголосити на тому, що хоча прийоми і змінюються, кінцева мета залишається тією ж - світло і колір.

Відтепер кожен пішов своїм шляхом. Імпресіонізм народився завдяки спільним зусиллям низки художників, які в постійній взаємодії виробили свій власний стиль для вираження свого бачення.

Маючи на увазі їхні досягнення, Вінсент Ван-Гог писав 1888 року: «Мені все більше і більше здається, що картини, які треба написати для того, щоб створити сучасний живопис, не під силу ізольованому одинаку. Вони, ймовірно, створюватимуться групами людей, які об'єднуються для того, щоб усім разом втілити спільну ідею» [35, с. 81].

У той час як Ван-Гог висловив це переконання, перша в історії сучасного мистецтва група такого роду втратила єдину мету і вже належала минулому [35, с. 83].

Незважаючи на початкове заперечення, історія зрештою визнає цінність і важливість імпресіоністів. Їхні підривні ідеї вплинуть і надихнуть багатьох митців, які прийдуть їм на зміну.

Сьогодні роботи імпресіоністів є одними з найулюбленіших і найвідоміших у світі, а виставки, присвячені цьому напрямку, щорічно приваблюють мільйони відвідувачів [39, с. 58].

3.3. Вплив на наступні покоління художників

В історії світової культури імпресіонізм залишив яскравий, неповторний слід, надавши глибокий вплив на збагачення почуття прекрасного. Для людини XIX сторіччя осмислення імпресіоністичних відкриттів рівнозначно, перш за все, залученню до таємниці миті, і до багатоголикого саяву унікальних проявів буття.

Реалістичний характер і художня чарівність пошуків імпресіоністів безперечні. Ці художники вписали яскраву сторінку в історію реалістичного мистецтва XIX століття. Їхня заслуга в тому, що вони пристрасно боролися з усіма штампами холодного академізму і з бравурної вульгарністю, ідейною злиденністю салонного мистецтва того часу, прагнули до втілення піднесених ідей і почуттів, вирішення за допомогою мистецтва складних етичних і психологічних проблем своєї епохи [38, с. 41].

Велика епоха імпресіонізму тривала трохи більше десятиліття. До 1886 р. він завоював весь світ мистецтва, поширився в США, Британії, Німеччині, Скандинавії, де існував ще довгі роки [40, с. 87].

Імпресіонізм, з одного боку, завершує розвиток усього післяренессансного мистецтва, провідним принципом якого було відображення навколишнього світу в зорово достовірних формах самої дійсності, а з іншого – є початком

найбільшого після Ренесансу перевороту в історії образотворчого мистецтва, що заклав основи якісно нового його етапу – мистецтва ХХ століття.

Художники – імпресіоністи внесли свіжий струмінь у хід розвитку образотворчого мистецтва. Не можна не відзначити новаторську роль імпресіоністів у створенні реалістичного міського пейзажу, розширивши тим самим можливості цього жанру. Вони прагнули вловити у пейзажах безпосередній трепіт життя природи і знайти найбільш точні та гнучкі засоби її мальовничого втілення. Імпресіоністи вдосконалювали свою майстерність миттєвого і гострого схоплювання неспокійно-калейдоскопічного ритму життя великого міста, точної фіксації характерних для нього персонажів, типів і ситуацій [41, с. 61].

Прагнення вловити світловий стан зображуваного природнього середовища, прагнення шляхом все більш послідовного (починаючи з середини 80-х рр.) застосування принципу оптичного змішання кольору підвищити світлоносність, сонячність картини і звільнитися від «музейної чорноти» мало в даному разі своїм зворотним боком втрату тієї пластичної тілесності, матеріальної вагомості, яку мав реалістичний живопис від Тиціана до Делакруа і Курбе. На ранньому етапі свого розвитку техніка імпресіоністів – відмова від чорного кольору, перехід до кольорових тінів (що дійсно відповідає природі) – незвичайно просвітлить живопис, надаючи пейзажам імпресіоністів безпосередність, неупереджену, правдиво-природну «свіжість» бачення, відчуття миттєво схопленого враження [16, с. 286].

Дуже точно сутність імпресіонізму відображена у висловлюванні Едуарда Мане: «Кожен твір має бути новим створенням духу. Треба залишити в стороні спогади, бачити тільки те, що бачиш і дивитися на предмети, як якщо б у перший раз» [21, с. 36].

І в цьому відношенні їх мистецтво було новим словом у розвитку реалістичної живописної пильності сприйняття світу.

У сучасній мистецькій сцені відлуння імпресіонізму звучать несподівано та інноваційно. Сучасні художники продовжують дотримуватися основних

принципів руху, використовуючи сучасні засоби та техніки. Гра світла, особлива риса імпресіонізму, набуває нових вимірів завдяки цифровим проекціям, результатом чого є інтерактивні інсталяції, які огортають глядачів симфонією світла. Це поєднання історичного впливу та сучасних технологій віддає данину новаторському духу імпресіоністів, одночасно розширюючи межі художньої уяви.

Емоційний резонанс, який підтримує імпресіонізм, знаходить споріднену душу в абстрактному експресіонізмі, мистецькій течії, яка виникла в середині 20 століття. Абстрактні експресіоністи, як і їхні попередники-імпресіоністи, прагнуть передати емоції та відчуття через своє мистецтво. Їхні різкі жести та сміливі колірні палітри нагадують про зосередженість імпресіонізму на вловленні суті моменту, а не на буквальному представленні. Цей зв'язок підкреслює незмінну силу імпресіонізму формувати мистецькі рухи через покоління [16, с. 311].

Осмислення багатостраждального досвіду виникнення та суспільного утвердження імпресіонізму має важливе естетичне значення. Воно здатне поглибити наше розуміння складного процесу переоцінки художніх цінностей, причин тих змін, які поступово відбуваються в масовій свідомості. Водночас воно допомагає відповісти на запитання: як саме формується соціальна потреба в новій художній цінності? Така мистецька цінність, що відповідає на соціальну потребу, що виникла, є завжди справжньою цінністю, яка справді збагачує культуру, несе життєствердний сенс, життєствердний заряд для людського буття. Деякі продукти культури свідомо не є справжніми мистецькими цінностями, не заслуговують на підтримку. Це особливо важливо для нашого часу, який нестримно плодить всілякі новації, що загромаджують істинно високе і цінне в культурі. Естетична і соціальна значущість імпресіонізму полягає, крім іншого, і в тому, що цей художній напрям завжди буде задавати масштаб для оцінки справжніх цінностей у мистецтві [40, с. 89].

ВИСНОВКИ

На основі теоретичного аналізу та синтезу зібраного й систематизованого матеріалу можна узагальнити отримані результати й зробити висновки проведеного кваліфікаційного дослідження.

Насамперед, можна констатувати виконання всіх поставлених дослідницьких завдань. Здійснено аналіз історичного контексту Франції XIX ст., включаючи політичні та соціальні перетворення. Було визначено вплив урбанізації та технологічного прогресу на формування імпресіонізму. Досліджено основні техніки та мотиви імпресіоністів, а також їхня роль в мистецтві того часу. Надано оцінку впливу імпресіонізму на культурні та мистецькі практики наступних поколінь художників. Розглянуто імпресіонізм як частину більш широкого культурного та історичного контексту.

З огляду на виконання основних дослідницьких завдань, було досягнуто й мету роботи – визначено вплив історичних та соціальних змін у Франції XIX століття на розвиток імпресіонізму та його культурний вплив. Визначено, як політичні перетворення, урбанізація та технологічний прогрес сприяли виникненню імпресіонізму як революційного мистецького руху та його впливу на наступні покоління художників.

Напрямами для подальших досліджень можна вважати аналіз впливу імпресіонізму на сучасні медіа, детальніше вивчення індивідуальних технік художників, а також глобальний вплив імпресіонізму на мистецтво інших культур.

Імпресіонізм, як унікальне культурне явище, набув форми переважно у живописі — формі мистецтва, яка в той час була особливо чутливою до культурних та соціальних змін. Цей напрям виник як відповідь на соціальні та історичні зміни, індустріалізацію і урбанізацію, підкреслюючи суб'єктивне сприйняття реальності, ментальність вражень і свіжість погляду на повсякденне життя.

Імпресіоністи стверджували, що, на відміну від того, як вважали критики, їхня мета не полягала у знищенні встановленої західноєвропейської художньої традиції, але у її еволюції.

Досліджуючи початки імпресіонізму у контексті французької художньої культури та історії, стає зрозуміло, що художники передчували значні зміни у виборі напрямів мистецтва, які були актуальні у той час і надалі. Їх діяльність, яка часто викликала публічні скандали, відображала готовність та бажання до культурної трансформації. Творчий внесок живописців відображав не тільки стилістичну різноманітність мистецького середовища Франції XIX століття (класицизм, романтизм, реалізм, символізм), але й глибокі культурні розбіжності, що лягли в основу імпресіоністичного світогляду. Важливо відзначити, що радикальні зміни в образотворчому мистецтві, особливо в живописі, сприяли переосмисленню традиційної художньої мови. Так, імпресіонізм можна вважати не останнім напрямком епохи Нового часу, а першим справжнім модерністським напрямком, який поклав початок історії сучасного мистецтва.

Постійні політичні та соціальні зміни у Франції змусили художників шукати нові форми для відображення швидкоплинності та мінливості реальності. Таким чином, імпресіонізм, набагато більше, ніж простий мистецький рух, він був справжнім каталізатором змін, кидаючи виклик усталеним умовностям і дозволяючи появу нового бачення мистецтва та візуального сприйняття.

Отже, бунтарський дух імпресіоністів був як художнім новаторством, так і відбитком глибоких соціальних та історичних змін у Франції XIX століття. Вони прагнули не просто нових форм мистецтва, а й нового погляду на світ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Авакян Д. Качество жизни в 19 веке: французский опыт взаимодействия власти и граждан. URL: <http://www.rcoit.ru/upload/iblock/bd2/bdnpbk9s3e8xetewgynnh2wqq4sefusg/Качество%20жизни%20в%20XIX%20веке%20французский%20опыт%20взаимодействия.pdf> (дата звернення: 09.04.2024).
2. Авакян Д. Промышленная революция и урбанизация в английской и французской политической мысли XIX – начала XX века. Москва : Наука, 2020. 86 с.
3. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблемы эволюции стиля в новом искусстве. Москва : В.Шевчук, 2002. 290 с.
4. Варварцев М.М., Мартинов А.Ю. Французька революція 1789–1804. Енциклопедія історії України: Т. 10: Т-Я, Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2013. 688 с.: іл.. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Frantsuzka_revoliutsiia_1789 (дата звернення: 17.04.2024)
5. Вентури Л. Дневники импрессионистов, Пер. с фр. П.В. Мелковой. Москва: АСТ, 2018. 384 с.
6. Вёрман К. История искусства всех времен и народов (Искусство первобытных племен, народов дохристианской эпохи и населения Азии и Африки с древних времен до XIX столетия): в 3 т. Т.1. Москва: АСТ, 2000. 944 с.
7. Воллар А. Ренуар. Пер. с франц. Н. Тырсы; предисл. А.В. Луначарского СПб.: Аврора, 1992. 238 с.
8. Вплив японського мистецтва на імпресіонізм. URL: www.artculturetravel-ua.org/post/вплив-японського-мистецтва-на-імпресіонізм (дата звернення: 06.04.2024)
9. Гаман Р. Імпресіонізм в мистецтві і житті. Москва, 1935. 179 с.

10. Герман, М. Импрессионизм: основоположники и последователи. СПб.: Азбука-классика, 2008. 516 с.: ил.
11. Гольцева Г. Історія та культура на захисті України в інформаційних війнах. Травневі студії: історія, міжнародні відносини: Збірник матеріалів VI Міжнародної наукової конференції студентів і молодих вчених «Травневі студії 2024: історія, археологія та міжнародні відносини в умовах війни». Вип. 9 / за заг. ред. Ю. Т. Темірова. Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2024. с. 89-91.
12. Дослідження впливу імпресіонізму на сучасне мистецтво. URL: www.prostovse.com/post/дослідження-впливу-імпресіонізму-на-сучасне-мистецтво-порівняльний-аналіз (дата звернення: 04.03.2024)
13. Западноевропейское искусство второй половины XIX века: сб. ст. под ред. Б.Р. Виппера, И.В. Даниловой. Москва: Искусство, 1975. 207с.
14. Золя Эмиль. Мой салон. Париж, 1893.
15. Імпресіонізм, справжній переворот у світі мистецтва URL: presse.signesetsens.com/culture/l-impressionnisme-une-veritable-revolution-dans-le-monde-de-l-art.html (дата звернення: 06.04.2024)
16. Історія світової культури: Навч. посіб. Керівник авт. колективу Л. Т. Левчук. 3-тє вид., перероб. і доп. Київ: Центр учбової літератури, 2010. 400 с.
17. Історія Франції. URL: <https://history-maps.com/uk/story/History-of-France> (дата звернення: 15.02.2024)
18. Історичне джерелознавство: Підручник. Авт.: Я. С. Калакура, І. Н. Войцехівська, С. Ф. Павленко, Б. І. Корольов, М. Г. Палієнко; Гол. ред. С. В. Головка. Київ, 2002. 488 с.
19. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. Пер. с франц. П.В. Мелковой. Л.: Искусство, 1996. 227 с.
20. Кларк К. Пейзаж в искусстве. Пер. с англ. Н.Н. Тихонова. СПб.: Азбука-классика, 2004. 304с.

21. Креспель Ж.-П. Повседневная жизнь импрессионистов. Москва: Молодая гвардия, 1999. 301 с.
22. Миропольська Н., Белкіна Е., Масол Л., Оніщенко О. Художня культура світу. Європейський культурний регіон. Київ, 2007. 191 с.
23. Моне К: альбом (на франц. яз.), пер. с франц. Д. Маляревич-Миллот, О. Мандрыки. Л.: Аврора, 1984. 155с.: ил.
24. Мориса и Арлетт Серюль. Энциклопедия импрессионизма. Москва : Республика, 2005. 295 с.
25. Мірабо Оноре-Габріель Рікеті. URL: https://www.worldhistory.org/Honore-Gabriel_Riqueti,_comte_de_Mirabeau/ (дата звернення: 24.04.2024)
26. Перрюшо А. Ван Гог, Мане, Тулуз-Лотрек. Биографии великих мастеров. Москва: АСТ, 2019. 720 с.
27. Перрюшо А. Жизнь Мане. Москва: АСТ, 2013. 416 с.
28. Ревалд Дж. История импрессионизма. Пер. с англ. П.В. Мелковой; вступ. ст. и общ. ред. М. А. Бессоновой. Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2002. 416с.
29. Ревалд Дж. Постимпрессионизм: От Ван Гога до Гогена. Пер. с англ. П.В. Мелковой; вступ. ст. и общ. ред. М.А. Бессоновой. Москва: ТЕРРА-Кн. клуб, 2002. 463 с.: ил.
30. Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. Москва: Искусство, 1974. 299 с.: ил.
31. Ренуар Ж. Огюст Ренуар. Москва: Изд-во Академии художеств, 1970. 314 с.
32. Романтизм и реализм. URL: inartdeco.com/romantizm-i-realizm/ (дата звернення: 13.04.2024)
33. Роу Сью, Частная жизнь импрессионистов. Пер. Доронина И.Я. АСТ, 2018. 450с.
34. Серюль Мориса и Арлетт. Энциклопедия импрессионизма. Москва : Республика, 2005. 295 с.

35. Сёра Ж. Письма. Дневники. Литературное наследие. Москва: Искусство, 1976. 335с.
36. Сповідь Клода. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/La_Confession_de_Claude (дата звернення: 26.04.2024)
37. Сухонос (мол.) В. Від конституційної монархії до змішаної республіки: еволюція французького конституціоналізму. Форум права. 2013. № 1. С. 996–1002. URL: http://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/48356/1/Sukhonos_ml_konstutucionalizm.pdf;jsessionid=E97DC65B9A72711BE4AB6A89E559D131 (дата звернення: 06.04.2024).
38. Французская живопись II половины XIX века и современная ей художественная культура: сб. ст. под ред. И.Е. Даниловой. Москва: Советский художник, 1972. 205с.
39. Французская живопись второй половины XIX – начала XX века из собрания Национальной художественной галереи (Вашингтон): по материалам выставки в Москве. Москва: Сов. художник, 1987. 62с.: ил.
40. Харитонов Н. Импрессионизм как выражение общественного сознания. *Вестник ВГИК*. 2014. № 3. С. 82–90.
41. Харитонов Н.С. Живописная культура Серебряного века. Москва: Институт кинематографии. 2018. 162 с.
42. Шапіро Мейєр. Поль Сезанн, Нью-Йорк: Гаррі Н. Абрамс, 1952.
43. Якимович Е.А. Живопись и фотография во Франции во второй половине XIX веке. Москва: Макс-Пресс, 2001. 72с.
44. AU TEMPS DES EXPOSITIONS IMPRESSIONNISTES (1874-1886). URL: histoiredesarts.culture.gouv.fr/Toutes-les-ressources/Musee-d-Orsay/Au-temps-des-expositions-impressionnistes-1874-1886 (дата звернення: 04.03.2024)
45. Castagnary Jules-Antoine. Philosophie du Salon de 1857, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1858.
46. Compagnon Antoine. Les cinq paradoxes de la modernité. Paris: Seuil, 1990.191p.

47. Clark T. J. The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers. Princeton University Press, 1999. 390 p.
48. Daix Pierre. L'Aveuglement devant la peinture. Paris: Gallimard, 1971. 268p.
49. Durand Pascal. Crises Mallarmé via Manet (De "The Impressionists and Eduard Manet»à "Crise de vers")/ P. Durand. Leuven: Peeters Vrin, 1998. 271p.
50. Duret Théodore. Critique d'avant-garde. Paris: G. Charpentier et cie, 1885. 328 p.
51. Duret Théodore. Histoire des peintres impressionnistes: Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin (фр.). H. Floury, 1906.
52. Francastel P. L'Impressionisme. Paris: Gallimard, 1974. 218p.
53. Fried M. Manet's Modernism. Chicago; London: University of Chicago Press, 1996
54. Histoire de la France: des origines a nos jours.Sous la direction de Georges Duby. Paris: Larousse, 2000. 1208p.
55. Herbert L. R. Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society. Yale University Press, 1991, 312 p.
56. Impressionisme. URL: www.worldhistory.org/trans/fr/1-20628/impressionisme/ (дата звернення: 27.3.2024)
57. La naissance de l'impressionnisme. URL: www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-19e-siecle/la-naissance-de-l-impressionnisme.html (дата звернення: 4.3.2024)
58. L'Influence de l'Impressionnisme sur l'Art Moderne. URL: www.le-petit-chevalet.com/post/linfluence-de-limpressionnisme-sur-lart-moderne (дата звернення: 27.3.2024)
59. L'impressionnisme URL: www.grandpalais.fr/fr/article/limpressionnisme (дата звернення: 04.03.2024)
60. L'HISTOIRE DES ARTS À PORTÉE DE CLICS. URL: histoiredesarts.culture.gouv.fr/Dossiers-thematiques/L-impressionnisme (дата звернення: 05.04.2024)

61. Monet Claude. URL: <https://www.britannica.com/biography/Claude-Monet> (дата звернення: 27.3.2024)
62. Musée de l'Orangerie/ URL: <https://www.musee-orangerie.fr/fr> (дата звернення: 27.3.2024)
63. Musée d'Orsay. URL: <https://www.musee-orsay.fr/EN> (дата звернення: 27.3.2024)
64. Muther Richard (art historian). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Muther_\(art_historian\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Muther_(art_historian)) (дата звернення: 04.03.2024)
65. Muther Richard. The history of modern painting. London: J.M. Dent & Co.. 1907.
66. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists?. Thames & Hudson, 2021. 112 p.
67. PEINTURE IMPRESSIONNISTE. URL: <https://fr.muzeo.com/categorie/peinture/impressionnisme> (дата звернення: 04.3.2024)
68. Presses universitaires de Rouen et du Havre. URL: books.openedition.org/purh/5004 (дата звернення: 04.03.2024)
69. Roberts-Jones Philippe. L'alphabet des circonstances. Essais sur l'art des 19 et 20 siècles. Bruxelles: Palais des académies, 1981. 458p.
70. Rubin J. Impressionism and the Modern Landscape: Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to Van Gogh. University of California Press, 2008. 256 p.
71. Saunier P. “A public Decor under the Third Republic ”, History through images. URL: histoire-image.org/etudes/decor-public-iiie-republique (дата звернення: 06.04.2024.)
72. The Courtauld Gallery. URL: <https://courtauld.ac.uk/> (дата звернення: 06.04.2024.)

73. Fénéon Félix. URL: <https://www.metmuseum.org/ru/research-centers/leonard-a-lauder-research-center/research-resources/modern-art-index-project/feneon> (дата звернення: 15.03.2024)

74. 10 PEINTRES IMPRESSIONNISTES MAJEURS URL: blog.musement.com/fr/10-peintres-impressionnistes-majeurs/ (дата звернення: 15.03.2024)



ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Ілюстрації до РОЗДІЛУ 1.



Ілюстрація А.1. Бар у Фолі-Бержер. Е.Мане.1882 (Галерея Курто)



Ілюстрація А.2 Олімпія. Е.Мане. 1863 (Музей Орсе)



Ілюстрація А.3 Сніданок на траві. Е.Мане. 1863 (Музей Орсе)



Ілюстрація А.4 Бал у Мулен де ла Галетт. П.О.Ренуар, 1876 (Музей Орсе)



Ілюстрація А.5 Макі. К.Моне. 1873 (Музей Орсе)



Ілюстрація А.6 Рю Монторгей в Парижі. Праздник 30 юня 1878 г.
К. Моне. 1878 (Музей Орсе)



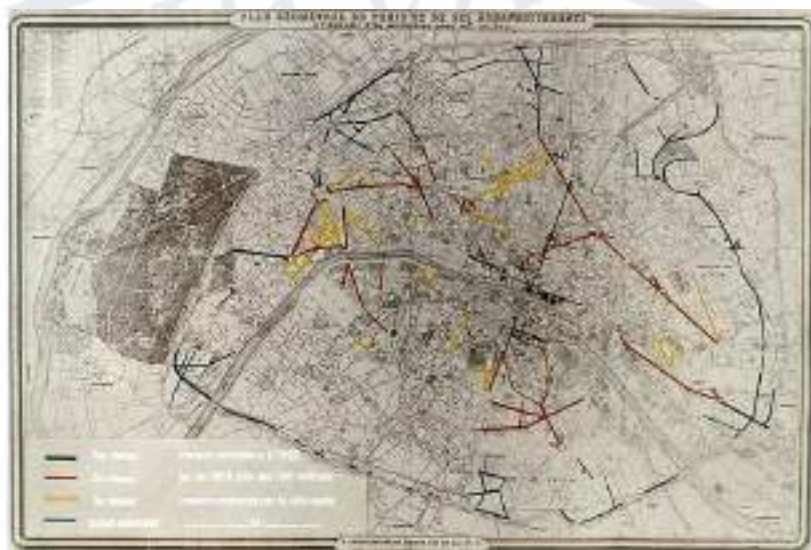
Ілюстрація А.7 Маленька чотирнадцятирічна танцівниця. Е.Дега. 1881 (Музей Орсе)



Ілюстрація А.8 Водяні лілії: дві верби. К. Моне. 1926 (Музей Оранжері)

ДОДАТОК Б

Ілюстрації до РОЗДІЛУ 2.



Ілюстрація Б.1 План Парижа, Франція, 1869, із зображенням бульварів Османа.

Фотограф: Грейнджер, Нью-Йорк.



Ілюстрація Б.2 Париж, вулиця Монмартр, вид з вулиці д'Аргу, 1858-78

Фотограф: Чарльз Марвіль



Ілюстрація Б.3 Свобода, яка веде народ. Е. Делакруа 1830 (Лувр)



Ілюстрація Б.4 Зустріч. Г. Курбе 1854 (Музей Фабра)



Ілюстрація Б.5 Велика хвиля біля Канагави. Катцушіка Хокусай 1831 (Музей Метрополітан)



Ілюстрація Б.6 Сливовий Сад в Камейдо. Утагава Хірошіге, серія «100 краєвидів Едо», 1857 (Токіо)



Ілюстрація Б.7 Японка. К. Моне, 1876 (Музей Мистецтва, Бостон)



Ілюстрація Б.8 Красуня озирається. Хішікава Моронобу. 1690-ті (Національний музей Токіо)



Ілюстрація Б.9 Кольоровий автохром. Клод Моне позує в саду перед своїм будинком у Живерні, Франція, 1921



Ілюстраці Б.10 Жінка, що розчісує волосся. Е. Дега, 1875 (Колекція Філіпс)

ДОДАТОК В

Ілюстрації до РОЗДІЛУ 3



Ілюстрація В.1 Враження. Схід сонця. К. Моне 1872-73 (Музей Мармоттана)



Ілюстрація В.2 Площа Шеніль у Марлі, ефект снігу. Альфред Сіслей, 1876
(Музей витончених мистецтв Руана)



Ілюстрація В.3 Тераса в Мерік. Ф. Базіль, 1864 (Музей сучасного мистецтва
Пті-Пале)



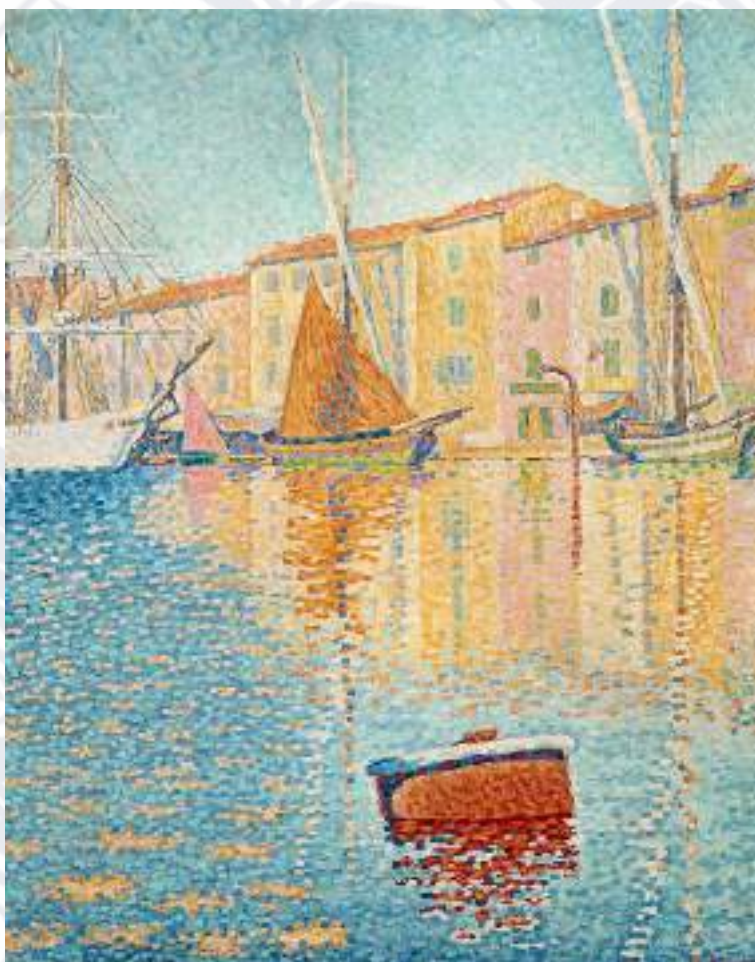
Ілюстрація В.4 Сніданок веслярів. П.О. Ренуар, 1880-1881 (Збори Філіпса)



Ілюстрація В.5 Танцювальний клас. Е.Дега, 1874 (Музей Орсе)



Ілюстрація В.6 Бульвар Монмартр зимового ранку. К.Піссаро (1897) (Ермітаж)



Ілюстрація В.7 Червоний буй. П.Сіньяк, 1895 (Музей Орсе)



Ілюстрація В.8 Будинок повішеного. П. Сезанн, 1873 (Музей Орсе)



Ілюстрація В.9 Паркетники. Г. Кайбот, 1875 (Музей Орсе)



Ілюстрація В.10 Ваза з кераміки імпресіоністів з Ліможа. Марі Бракмон, 1880



Ілюстрація В.11 Колиска. Берта Морізо, 1872 (Музей Орсе)



Ілюстрація В.12 Дитина в синьому костюмі дивиться через плече матері
Мері Кассат, 1889 (приватна збірка)



Ілюстрація В.13 Ле Бон Бок,
Е. Мане, 1873 (Художній музей Філадельфії)



Ілюстрація В.14 Залізниця. Е.Мане, 1872-73 (Західна будівля Національної
галереї мистецтва, Вашингтон)



Ілюстрація В.15 Сніданок на траві. Е.Мане. 1863 (Музей Орсе)



Ілюстрація В.16 Бульвар Капуцинок. К. Моне, 1873 (Музей мистецтв Нельсона-Аткінса, Канзас-Сіті)



Ілюстрація В.17 Титульна сторінка каталогу 6-ї виставки імпресіоністів 1881 р. (Бібліотека декоративно-прикладного мистецтва, Париж)



Ілюстрація В.18 Неділя на острові Гранд-Жатт. Ж.-П. Сера, 1884-1886 (Інститут мистецтв, Чикаго)