

## ПЛЕНЕРНИЙ ЕТЮД

Кабаченко В. П.

**Анотація:** Стаття присвячена праці студентів на пленері як засобу оволодіння живописною майстерністю, містить рекомендації та практичні поради.

**Ключові слова:** пейзаж, пленерний живопис, традиція, етюд.

**Аннотация:** Статья посвящена работе студентов на пленэре как способу овладения живописным мастерством, содержит рекомендации и практические советы.

**Ключевые слова:** пейзаж, пленэрная живопись, традиция, этюд.

**Summary:** The article is devoted to the work of students on the plain air as a means of mastering the artistic skill, contains recommendations and practical advice..

**Keyword:** landscape, plein-air painting, tradition, etude.

**Пленер** (франц. plainair, англ. plein-air) – живопис на відкритому повітрі, що відтворює кольорове багатство природи, сонячне освітлення й повітряне середовище. [1] До пленерних праць можуть належати твори у різних формах, стилях, видах, жанрах образотворчого мистецтва. Пленери відбуваються як академічні (за програмами мистецьких навчальних закладів), так і творчі, за фаховими напрямками (живописні, графічні, скульптурні), за тематичною спрямованістю (архітектурні пам'ятки, історичні події, наукові експедиції). Пейзаж, портрет, натюрморт, анімалістка, архітектурний мотив, побутова сцена та будь-які поєднання цих жанрів виконані на відкритому повітрі належать до пленерних творів.

Сенс пленерної праці художника у передачі безпосередніх вражень, якомога точної фіксації натурного мотиву – якщо не робити точно, не варто робити взагалі. Але мова йде не лише про перше враження від міського мотиву чи фотографічну точність передачі краєвидів, архітектурних пам'яток, особливостей побуту сьогодення. Натурні мотиви викликають асоціації, будять уяву, напівзабуті спогади про місто, що живе своїм життям, має власну біографію, змінюється в часі – щось набуває, щось втрачає. Коли ми говоримо про давні враження, ба навіть вчорашні, насправді мова йде трохи про інше – про реконструкцію минулого відчуття, тогочасних уявлень, адже безпосередні

враження – вони вже в минулому. Місто існує немов у двох площинах: є цілком реальним і уявним водночас. Враження від реального пейзажного мотиву провокують реконструкцію минулих вражень, мобілізують фаховий досвід. Це у повній мірі стосується як праці художника, так і сприйняття твору глядачем – вчора, сьогодні, завтра. Власне у парі «минуле» і «майбутнє» немає місця для поняття «ця мить» - миттєвість промайнула і вже стала минулим. З таким твердженням можна не погоджуватися, заперечувати його з олівцем у руці – ланка «ця мить», що містить минуле і майбутнє одночасно, буде зафіксована, лишиться на папері.

Традиція виховання майбутніх художників відпрацьована протягом багатьох століть. У добу середньовіччя учень мав змогу спостерігати і брати участь у праці майстра починаючи з прибирання майстерні, приготування фарб, ґрунтів, пензлів, чистки палітри, продовжуючи виконанням начерків, підготовчих рисунків і кантонів, на завершальних етапах - виконувати окремі фрагменти композиції та здійснювати транспортування і монтаж твору за місцем призначення. В Італії XVI сторіччя брати Каррачі заснували Болонську академію мистецтв і заклали підвалини академічного навчання рисунку. На початковому етапі учні копіювали «оригінали» - автентичні рисунки видатних майстрів, згодом вчилися передавати об'ємну форму, малюючи гіпсові зліпки з античних скульптур і тільки згодом починали малювати живу натуру.[2] Освіта завершувалася виконанням картини академічного зразка. В той самий час Караваджо, а згодом його численні послідовники зосереджували увагу передовсім на вивченні і реалістичному відтворенні живої натури, ефектів освітлення, емоційних станів людини. Обидва напрямки були експортовані до інших країн та сприйняті як взірцеві. Така освітня система в багатьох академіях мистецтв Європи протрималася до XIX сторіччя. Далі відбулася модифікація цієї системи у бік збільшення малювання з натури.

Традицію реалістичної картини – пейзажу в 30-60-ті рр. XIX сторіччя у Франції започаткували майстри Барбізонської школи, що отримала назву від селища Барбізон (Barbizon) неподалік лісу Фонтблос, де працювали Руссо, Дюпре, Діаз, Добіньї. Барбізонці та художники, що підтримували і розвивали реалістичний напрямок школи – Труайон, Коро, Мілле, намагалися відтворити конкретні пейзажні мотиви стверджуючи естетичну цінність національного ландшафту, передати різноманітні стани природи, вібрацію світла і повітря. Вони досягли одухотвореності пейзажу, відчуття зв'язку природи з повсякденним життям звичайних

людей. Працюючи з натури над етюдом, а згодом і над картиною, представники школи розробили методикау тонального живопису, збагаченого світловими і колірними нюансами.[7]

Сучасне розуміння пленерного живопису склалося під впливом художніх новацій імпресіонізму, напрямку в образотворчому мистецтві Франції, що виник в останній третині XIX сторіччя (франц. Impressionisme, від impression – враження). Моне, Ренуар, Дега, Сіслей, Піссаро, розробили класичну систему пленеру. У творах імпресіоністів естетично вартісним є повсякдення, життя в його природності, у багатстві і сяйві барв, мінливості освітлення. Праця над картиною безпосередньо на відкритому повітрі надала можливість відтворювати природу в усій її тремтливій реальній живості, витончено аналізувати і відтворити її перехідні стани, вловлювати найменші зміни кольору, що з'являються під впливом вібруючого і мінливого світлоповітряного середовища (органічно поєднуючи людину і природу), яке у імпресіоністів стає самостійним об'єктом зображення .[8]

Головним стрижнем навчального процесу сьогодні є довготривале малювання з натури, що привчає студентів до уважного аналізу і детального студіювання натури на основі знань з пластичної анатомії і лінійної перспективи. Невід'ємною ланкою навчання є літня практика, праця на відкритому повітрі, що має особливості порівняно із студіюванням натури в умовах майстерні. Інтенсивне сонячне світло, безмежжя простору неба, землі, води змінюють візуальні характеристики предметів, сприяють варіативному розумінню форми. Більш рухливою порівняно з працею у майстерні стає точка зору, місце з якого пишеться етюд. Лінія горизонту стрімко змінюється в залежності від точки зору: підвіконня цокольного чи балкон п'ятого поверху, берег ставка чи дах багатоповерхівки, стіл у кав'ярні чи круча над морем. Порив вітру може перевернути і понівечити етюдник, підхопити і віднести подалі парасоль, часом навіть білий аркуш паперу на яскравому сонці сліпить очі, заважає зосередитися, акварель на гарячому папері випарюється занадто швидко. Динаміка точки зору атмосферних явищ, швидкі зміни освітлення, рух міського транспорту, пришвидшений темп життя сучасного міста вносять корективи у порядок роботи, допомагають відчутти швидкоплинність життя і, врешті, цінувати час.

Прикладом пленерної праці можуть слугувати Аральські пейзажі Тараса Шевченка, що протягом 1848-49 рр. виконав понад 150 мистецьких творів, серед яких краєвиди Аральського моря, жанрові твори, автопортрети. Використовуючи досвід, набутий в Академії мистецтв та

під час роботи в Тимчасовій комісії для розгляду давніх актів у Києві, подорожей по Україні художник поєднав краєвиди киргизького степу із стафажними постатями і жанровими сценами, що зображують життя степу і діяльність Аральської експедиції, певним чином продовживши традицію європейського видового пейзажу. Під час походу художник розпочинав акварелі, робив замальовки та етюди, а пізніше доопрацьовував їх. Тому в роботах проявилися ті особливості, які будуть притаманні всім без винятку творам даного періоду, – чіткість форм і бездоганний рисунок, віртуозне володіння лінією; цьому сприяли вродженні риси митця, зокрема феноменальна зорова пам'ять, особливо пам'ять на кольори[4]. Акварелі, сепії, рисунки, замальовки, начерки виконані у академічній манері.

Художник народжується в пейзажі - пейзажі історичному, соціальному, етнічному. Звичайно, не тільки пейзажна складова впливає на формування художника, існують не менш важливі чинники, як от загальна і фахова освіта, сучасні потреби суспільства у тому чи іншому виді мистецтва, світоглядні уявлення та естетичні уподобання шанувальників, тощо. Але, щодо порядку формування: народження і усвідомлення себе в пейзажі хронологічно передують навчанню, вихованню, еволюції естетських уподобань та світоглядних міркувань – усьому подальшому розвитку. Ми не дивуємося тому, що на півночі росте карельська береза, а на півдні – акація. Своєрідність природного довкілля в свою чергу формує відчуття простору – сприйняття кольору – розуміння форми, накладає на творчість художника певний відбиток. Візуальний ряд формує основні параметри світосприйняття, відчуття і осмислення простору, а згодом і вектор творчих зусиль майбутнього митця, його належність до певної культурної традиції.

Будь-який витвір мистецтва починається із задуму. Загальна ідея потребує наповнення, відбору елементів зображення. Що потрібно? Без чого можна обійтися? Праця над етюдом починається з вибору мотиву. Уявіть себе на базарі: покупці й продавці, безліч товарів, продуктів, послуг. Треба безпомилково обрати потрібне за принципом ціна-якість-купівельна спроможність, а до того не забути які продукти для чого потрібні - в чому задум, та ще й слідкувати за торбою в руках і гаманцем в кишені. Для цього потрібен досвід, та де ж його брати? Набувати!

Цінність пленерного етюдів дорівнює точності постановки і виконання завдання, яке він вирішує. Точність – понад усе, але точність не означає відстороненої об'єктивності фотокамери, актуальність відбору не

скасовується. Завдання етюдів – виявити головне, відмовитися від зайвого, підпорядкувати всі компоненти основній ідеї. Якщо мова йде про купу дерев, замість п'яти можна залишити три дерева, залишаючи чи змінюючи загальну конфігурацію плями, якщо це стосується будинку – не обов'язково перераховувати всі вікна і балкони, на сонці деталі конкретизуються, в тіні узагальнюються. Хмари в небі з'являються і зникають, бувають великі і малі, близькі і далекі, накривають тінню окремі будинки і цілі квартали – в етюді треба визначити скільки і яких хмар варто залишити.

Порядок праці над пленерним етюдом загалом збігається з методикою роботи над учбовими завданнями, логікою академічних постановок: від простих геометричних форм до складних пластичних мотивів, від монохромного живопису до поліхромії, від етюдів в один сеанс до живопису в декілька сеансів, від безпосереднього натурного етюдів до живописного синтезу пленерної композиції. Загальна логіка ускладнення завдань зберігається від перших до останніх кроків в оволодінні живописною майстерністю – від натюрмортів слід переходити до архітектурних мотивів, перед тим як приступати до зображення людини варто попрацювати в анімалістичному жанрі.

Важлива роль у набутті пленерного досвіду належить невеличкому за розмірами короточасному етюдів з чітко визначеними кольоровими і тональними відношеннями, виявленим характером освітлення. Пластичний мотив зводиться до мінімуму: небо-земля, небо-вода, дахи-дерева, квіти-земля. Живописному етюдів передують швидкі графічні начерки, у яких фіксуються визначальні компоненти: характер, динаміка і рівновага основних плям, ритми, врешті - композиційна схема. Основне завдання етюдів полягає у відборі елементів зображення і з'ясуванні взаємин між ними. Специфіка проведення пленерів вимагає швидкості і точності фіксацій зорових вражень, що досягається шляхом постійної праці, максимальної концентрації творчих зусиль.

Пейзажний доробок українського живописця О. Шовкуненка може слугувати прикладом акварельного живопису на пленері. Майстер вніс помітний внесок у розвиток українського індустріального пейзажу, його твори поза свою прозорість, легкість, поетичність вирізняються як твори великої звучної форми. Серії акварелей – «Одеський суднобудівний завод»(1929-1930), «Дніпробуд»(1930-1932), «Луганський паровозобудівний завод»(1936), попри конкретику мотивів сприймаються як частка світового безміру, ваблять глибиною простору і своїм оптимістичним звучанням.

Акварельний живопис має свої, притаманні лише йому, технічні можливості. Просвічування паперу крізь шар фарби надає кольору світлоносності, що і є основною відмінністю акварельної техніки. Аквареллю пишуть в техніці «а ля прима», тобто «по-мокрому», і лесуванням – «по-сухому». Застосовуючи прийом «по-мокрому» слід максимально сконцентруватися, адже термін праці над акварельним аркушем дорівнює часу висихання води на папері, а повторити, чи поновити втрачене в процесі роботи неможливо. Комбінуючи прийоми «по-мокрому» і «по-сухому» слід повністю просушити попередній шар фарби, це дозволяє досягти колористичної гармонії без механічного перемішування наступного шару з попереднім – виключно оптичним поєднанням кольорів.

На відміну від акварелі техніка олійного живопису має свої особливості. Олійні фарби набагато довше висихають, обмеження в часі праці над етюдом стосуються передовсім змін освітлення. Застосовуючи техніку «а ля прима» в умовах пленеру можна працювати протягом одного – двох днів, до утворення плівки на поверхні живописного шару. По тому слід зробити перерву, до наступного сеансу дати фарбі добре висохнути – термін висихання залежить від товщини шару фарби, спроможності ґрунту втягувати олію, температури і вологості повітря. В попередньому ескізі крім кольорового рішення, слід урахувати й технічні можливості олійного живопису, продумати послідовність роботи над твором.

Як приклад пленерного живопису олійними фарбами варто згадати декоративні за кольором і узагальнені за формами ліричні пейзажі і натюрморти М. Глуценка, написані в легкій, невимушеній манері. Працю над твором мистець розподіляв на два етапи, спочатку – детальний лінійний рисунок на полотні і тільки по тому – наступний сеанс, праця кольором.

Начерки і замальовки супроводжують працю над етюдом у кілька сеансів і допомагають прояснити окремі вузли і деталі майбутнього твору. В такому випадку мотив для пейзажу обирається більш складний, з кількома планами, де з'являється необхідність поєднання предметів переднього плану з віддаленими предметами. Завданнями такого типу передбачається детальніша проробка сюжету, повніше моделювання форми, передача матеріальності предметів, повітряної перспективи, достовірності натури. Праця у декілька сеансів ведеться за умови стабільного стану природи. [6]

Підготовчі начерки можуть бути як лінійними так і тональними, залежно від поставлених завдань і досвіду праці з тим чи іншим матеріалом. Начерк м'яким графітним олівцем в альбомі суттєво відрізняється від начерку маркером чи кульковою ручкою на крейдованому папері – тут вже нічого не виправиш, рисувати треба влучно відразу. При замальовках на природі використовують різноманітні матеріали: олівці різного кольору і сорту, соус, сепію, сангіну, вугіль, перо, туш. Уміння володіти пензлем є найважливішим у роботі художника. Чутлива лінія пензля, яка змінюється від найменшого натиску руки художника, має набагато більше можливостей у передачі зображення, ніж суха, рівна лінія олівця. Крім того пензлем можна робити зарисовки одним або двома кольорами. Досить плідним, що виробляє снайперські навички, є рисунок без олівця, відразу пензлем, пером, фломастером. [5]Варто урізноманітнювати матеріали і не боятися експериментів, це дозволяє відчувати можливості графічних та живописних засобів і досягти певної виразності начерків. Системне малювання сприяє швидкій орієнтації, вмінню точно і лаконічно передати найсуттєвіші риси, виявити конструктивні, пропорційні і динамічні закономірності природи. Вільне володіння мистецтвом начерку дозволяє більш впевнено приступати до зображення ускладнених форм в умовах мінливого освітлення на відкритому повітрі.

Різноманітні живописні етюди та графічні начерки є необхідною передумовою у створенні картини. У цьому сенсі варто зауважити досвід плерної композиції у творчості імпресіоністів, що поєднували різні жанри в одній картині: портрет-побутовий жанр, оголена натура-натюрморт, побутовий жанр-пейзаж, натюрморт-портрет-пейзаж. Картинна композиція усвідомлювалася як окремий кадр, фрагмент мінливого світу. Цим пояснюється, з одного боку, рівноцінність всіх частин картини, що одночасно народжуються під пензлем художника і однаково беруть участь в образній побудові картини, з іншого боку – підкреслена випадковість і неврівноваженість, асиметрія композиції, сміливі зрізи фігур, несподівані точки зору і складні ракурси, що активізують просторову побудову.

Вподобаний пейзажний мотив варто розробити в кількох варіантах: за ясної і хмарної погоди, в лобовому освітленні і в контражурі, вдень, вночі, вранці, увечері. В стислих часових межах літньої практики важко відстежити зміни що відбуваються протягом більш тривалого відтинку часу, але до обраного мотиву можна згодом повернутися. Слід також зазначити, що етюди треба писати не тільки під час проведення літньої

практики, але й протягом року. Значну користь дає розробка мотиву в різні пори року: весняна гроза, літня спека, осіння мжичка, зимова ожеледь. Це дозволяє відстежити вплив атмосферних явищ та характеру освітлення на загальний тон пейзажу, зміни кольорових і тональних характеристик окремих предметів. Показовою може слугувати серія пейзажних творів К. Моне «Скирти сіна», створена художником неподалік його будинку в Жіверні восени-взимку 1890-1891 рр. У цих творах він дослідив межі імпресіонізму як реалістичного емпіричного способу зображення, враховуючи вплив на сприйняття пам'яті та інтуїції. «Скирти сіна» - дослідження не тільки атмосферних явищ, руху сонця і змін освітлення, але й часового простору, яке сам Моне відчув і виявив у своїх творах. Художник встановив кілька мольбертів і переходив від одного до іншого по мірі зміни освітлення. Плануючи свою роботу з урахуванням господарської діяльності художник навіть заплатив місцевому селянину за те, аби той пізніше розібрав свої скирти.

Одеський майстер плерного етюд А. Гавдзинський починав роботу без рисунку, відразу пензлем, понад усе намагався зберегти перше враження від мотиву. Якщо наступного дня повертався на теж місце, на другий сеанс – брав вже інший картон, адже день на день не схожий. Художник не повертався до того, що зроблено на природі, не доопрацьовував етюдів у майстерні. Термін праці над етюдом півтори-дві години, далі стан змінюється. «Щасливий той художник, що має зорову пам'ять, все так швидко змінюється... Хоча б на ту миттєвість, на той порух очей від натури до полотна втримати це враження» - згадував працю на плері мистець.[3]

В інший спосіб порядкував працю над пейзажем одеський живописець В. Литвиненко. Автор цих рядків не раз мав можливість спостерігати як працює майстер, починаючи з підготовки полотна. Полотно грубого зерна, фабричної ґрунтовки натягується на підрамник зворотною, не ґрунтованою стороною і покривається кілька разів рідким, майже прозорим розчином емульсії або акрилових білил – так зберігається фактура зерна, колір полотна просвічується крізь тонкий шар ґрунту, інколи використовується кольорова, переважно рожева імприматура. Олія? – Та й в тубах достатньо олії, до того ж ґрунт добре «тягне» - шари олійної фарби, ґрунту і основи міцно зв'язані між собою, поверхня матова. Праця ведеться у кілька сеансів, щораз верхній шар протирається розчинником, прописується відразу вся площа, письмо корпусне, заміси у дві-три фарби, використовується й фуза, в процесі

роботи змінюється все – співвідношення основних мас, конфігурація кольорових плям, з'являються і зникають дерева, вікна і тролейбуси, люди і хмари, власне, незмінними лишаються загальний тон і точка зору. Майстерний рисунок дозволяє вправно компоувати десятки постатей людського товпища в невимушеному і водночас насиченому динамікою русі, до того ж органічно поєднувати, вільно римувати мерехтіння натовпу із скупченням листя і пульсуючим мереживом гілок, із поворотом трамвайних рейок і ракурсами карнизів та балконів міських будинків. Імпровізація – щоразу. Щосеансу упорядкування окремих вузлів композиції, опрацювання окремих блоків, узагальнення окремих деталей. До речі, на кожному сеансі можна було і зупинитися, і залишився б цілком самостійний твір, - але ж немає спини у прагненні досконалості. Випрацьовується, аранжується, оркеструється композиція твору – як основний напрямок, як сенс праці над твором, як матеріалізація узагальненої ідеї пейзажу. Створюється синтезований образ.

Праця над пейзажем вимагає вправного володіння навичками пленерного етюдів і влучним рисунком, але тим не вичерпується. Творча праця дозволяє задіяти особистість автора, виявити його внутрішній світ. В основі будь-якого твору лежить особистий вибір і сприйняття пластичного мотиву, його образне вирішення, зміст створеного образу. Саме завдяки цьому сюжет набуває чи не набуває виразності, підтексту, належної змістовності. Утім, живопис нічого й нікому не завинив, кожному дає те, чого він вартий – не більше і не менше, як авторові, так і глядачеві.

Сенс художньої освіти полягає в оволодінні мистецькою спадщиною, у засвоєнні класичного доробку з рисунка, живопису, композиції та практичних навичок щоденної праці. Навчання відбувається лише тоді, коли спадщина мистецьких поколінь засвоюється спадкоємцем власноруч. Пленерна практика порівняно з академічними вправами у майстерні має значні переваги у формуванні навичок самостійної творчої праці студентів. Навчальна програма подає загальні напрямки і основні завдання, лише пунктирно окреслює шлях, що пройшли попередники. Крім обов'язкових завдань студентами самостійно виконуються етюди пейзажу, інтер'єру, натюрморту, у яких значна увага приділяється просторовим планам з урахуванням законів лінійної і повітряної перспективи. Вже особистий вибір пейзажного мотиву, відбір і розташування предметного плану інтер'єра чи постановка натюрморту є творчістю. Важливим чинником формування творчого ставлення до

плерної праці є наявність альбому начерків, ескізів, композиційних розробок – щоденника мистецької праці. Власний досвід етюдів, замальовок, ескізів згодом використовується як матеріал для створення композицій, дозволяє уникати надуманих поз, заяжених схем, запозичених штампів у завершених творах. Праця на пленері надає студентів можливість розвинути зорову пам'ять, без якої немає художника, адже в природі існує достатньо явищ, які безпосередньо з натури не намалюєш. Без уяви, без «внутрішнього бачення» неможливо створити композицію. З повним переконанням можна стверджувати, що «пам'ять – результат накопичених спостережень».[5]

Оволодіти майстерністю означає засвоїти методи малювання, поставити око, натренувати руку, розвинути уяву і спостережливість, оволодіти принципами побудови, технічними засобами виконання художнього твору – та тим не вичерпується. Наповнити програмні завдання живим змістом, проаналізувати і осмислити доробок минулих часів, побачити естетично цінне у сьогодні, задіяти власні асоціації, свій досвід – саме у цьому напрямку відбувається формування майбутньої мистецької особистості. Певна свобода вибору (і відповідальності також) надає змогу студентів самостійно обрати мотив і захистити свій вибір, наповнити його сучасним змістом і власним розумінням і, врешті, віднайти і обґрунтувати його художнє втілення.

### **Список літератури**

1. Данилюк І. Г. Універсальний словник сучасної української мови 100000 / І. Г. Данилюк. – Київ : БАО, 2011. – С. 923.
2. Віктор Сухенко Рисунок у вищій художній школі в контексті сучасних вимог / Сухенко Віктор // Українська академія мистецтва. – Вип. 16.– Київ. – 2009. – С. 77-80.
3. Запис бесіди автора з А. С. Гавдзинським. – 20.03.2010.
4. Наталя Білоус Аральські пейзажі Тараса Шевченка : художня культура. Актуальні проблеми / Білоус Наталя. – Київ : ПСМ АМУ, 2010. – С. 316-319.
5. Віктор Сухенко Літня практика з рисунка на факультеті образотворчого мистецтва (І курс) / Сухенко Віктор // Українська академія мистецтва. – Київ. – 2004. – Вип. 11. – С. 153-162.
6. Володимир Черватюк Формування навиків малювання пейзажу під час літньої практики студентів І-ІІ курсів відділення графічного дизайну / Черватюк Володимир // Українська академія мистецтва. – Київ. – Вип. 11. – 2004. – С. 163-172.
7. Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы / Н. В. Яворская. – М. : Искусство, 1962. – 346 с.

8. Популярная художественная энциклопедия : Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / ред. кол.: В. М. Полевой (гл. ред.), В. Ф. Маркузон, Д. В. Сарабьянов, В. Д. Синюков. — [Репр. изд. 1986 года].

9. Вентури Л. От Мане до Лотрека, пер. с итал., М., 1958;

Ревалд Дж., История импрессионизма, [пер. з англ., Л. – М., 1959];

Импрессионизм. Письма художников, [пер. з франц.], Л., 1969;

Чегодаев А. Д. Импрессионисты, М., 1971;

Рейтерсферд О. Импрессионисты перед публикой и критикой, М., 1974;

Импрессионисты, их современники, их соратники. – М.: Искусство, 1976. – 320 с.

Андреев Л. Г., Импрессионизм, М., 1980;

Bazin G., *L'époque impressionniste* [2 ed.] P., 1953;

Leymarie J., *L'impressionnisme* v. 1-2, Gen., 1955;

Francastel P. *Impressionnisme* P., 1974;

Serullaz M. *Encyclopedie de L'impressionnisme*, P., 1977;

Monneret S., *L'impressionnisme et son époque*, V. 1-3, P., 1978-80.

