

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛУГАНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Навчально-науковий інститут мистецтв
Кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

Марія Олександрівна Кириченко

**ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ ЛЮДИНИ НА
ПЛЕНЕРІ У ЖИВОПИСІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ
СТОЛІТТЯ**

Магістерська робота
за освітньо-професійною програмою «Образотворче мистецтво»

Виконавиця: _____ М. О. Кириченко

Науковий керівник: _____ к. арх., доцент А. С. Ароян

Завідувачка кафедри: _____ к. п. н., доцент Н. М. Дігтяр

ЗМІСТ

Вступ	2
Розділ 1. Особливості пленерного портретного живопису	6
1.1. Вплив середовища. Можливості та обмеження	6
1.2. Багатоманітність і змінність світла та кольору	8
1.3. Фактор обмеженості часу	11
1.4. Гендерний аспект пленерного живопису у XIX столітті	12
Висновки по розділу 1	14
Розділ 2. Особливості пленерних портретів. Людина у творах пленерного живопису	15
2.1. Широкий та швидкий характер мазків	15
2.2. Невелика ступінь деталізації	17
2.3. Композиційні особливості	18
2.4. Роль розміру фігури людини	21
2.5. Тональні і колористичні прийоми акцентування фігури	23
2.6. Сюжетна роль людини у пленерному живописі	25
Висновки по розділу 2	28
Розділ 3. Аналіз частотності зображення людей у білому вбранні у роботах пленерного живопису	30
3.1. Формування гіпотези та виборки робіт для дослідження	30
3.2. Дослідження частотності зображення білого вбрання	31
3.3. Аналіз результатів дослідження	43
Висновки по розділу 3	47
Висновки	49
Список використаних джерел	51
Додаток А. Ілюстративний матеріал	59
Додаток Б. Таблиця 1	82
Додаток в. Діаграми	82

ВСТУП

Тому, хто ніколи не малював і не писав з натури, важко уявити собі інтерес, який відчуває художник, коли, вибравши або скоріше палко схопивши добре освітлений краєвид, збагачений щасливими випадковостями, він готується до створення портрета. З першої миті, коли він готує олівці чи пензлі, він вже бачить, що справа завершується відповідно до його бажань; з кожною позначкою зростає задоволення, яке стає ще сильнішим від труднощів, яких він зазнає, від опору, який природа, здається, пропонує його прагненню, від зусиль, які він подвоює, щоб захопити її, від радощів, які він, нарешті, отримує від кожної прихильності, яку він здобуває.

Jean-Pierre Thénot. *Cours complet de Paysage*. — 1834. — р. 5

Актуальність. Дана робота присвячена відповіді на питання: які основні визначальні особливості роботи художників в контексті пленерного портретного живопису та чому їх картини виходять такими якими вони є.

Нас цікавлять конкретні аспекти: які визначні особливості пленерного портретного живопису, як він відбувався в минулому, та чим характерні портрети написані на пленері.

Вражає відносно невелика кількість або відсутність досліджень (зокрема англomовних та україномовних) присвячених в першу чергу пленерному живопису, або хоча б пленеризму загалом. Можна з легкістю знайти значну кількість книг, що описують історію розвитку імпресіонізму, становлення та досягнення Барбізонської школи, де згадується пленер, та значно складніше набрати пропорційну кількість робіт безпосередньо про нього та не в контексті порад початківцям та охочим спробувати нове заняття.

Мета дослідження: визначити основні особливості зображення людини на пленері у живописі кінця XIX – початку XXI століття.

Об'єкт дослідження: пленерний живопис кінця XIX – початку XXI століття.

Предмет дослідження: особливості зображення людини на пленері.

Межі дослідження. Історичні межі цього дослідження окреслені періодом розповсюдження плерного живопису з середини ХІХ ст. і до сьогодні, що зумовлено технологічними особливостями роботи над такими творами. Географічно межі дослідження охоплюють Європу та Північну Америку. Типологічні межі визначені саме сферою плерного живопису із зображенням у ньому людини (фігури або портрету).

Методи дослідження: емпіричні (спостереження, порівняння, метод історичного аналізу, метод експерименту), теоретичні (факторний аналіз, метод класифікації, статистичний аналіз та синтез). Загальна методика дослідження — комплексна, на основі індуктивного підходу. Важливою складовою дослідження є формулювання гіпотез та їх перевірка.

Завдання.

1. Дослідити особливості плерного портретного живопису та визначити фактори, що впливають на нього. Для цього зробити припущення та висунути гіпотези; з'ясувати, що в літературі вже сказано на ці теми — скласти бібліографію; систематизувати інформацію, виконати пошук аргументів та заперечень до сформульованих гіпотез; уточнити гіпотези з урахуванням знайдених аргументів та заперечень.
2. Дослідити особливості плерних портретних живописних робіт та роль людини у творах плерного живопису. Алгоритм виконання аналогічний пункту 1.
3. Дослідити частотність зображення людей у вбранні білого кольору на вибраних роботах плерного живопису. Для цього: визначити критерії відбору художників та їх робіт придатних для подальшого аналізу. За визначеними критеріями відібрати художників та роботи. Каталогізувати роботи. Виконати відповідні розрахунки. Провести аналіз частотності зображення людей у вбранні білого та інших кольорів. Виконати аналітичний опис отриманих результатів.

Наукова новизна. Висунуто припущення та гіпотези про особливості плерного портретного живопису та характерні риси готових робіт, виконано їх

перевірку. Визначені особливості викладено у систематизованому вигляді. Виконано аналіз 401-ї пленерної портретної живописної роботи на визначення частотності появи вбрання, зокрема білого кольору.

Практична цінність. Визначення та систематизація особливостей пленерного портретного живопису може бути корисною в дослідницькій, практичній, та освітній діяльності. Результати аналізу частотності кольору вбрання у пленерних живописних роботах можуть стати основою для подальших інтерпретацій та досліджень.

Прийняті визначення та допущення. Пленерний живопис, у строгому розумінні, — практика написання пейзажних картин на відкритому повітрі; у більш широкому сенсі — досягнення в пейзажному живописі вираженого почуття відкритого повітря (фр. *plein air*) [21].

За винятком окремих випадків, для зручності у даній роботі ми будемо називати портретними будь-які роботи із зображенням людини.

Акварельні роботи приймаємо такими, що відносяться до класу живописних.

Структура. Робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел, та додатку з ілюстраціями. Загальний обсяг становить 83 сторінок, у тому числі: 68 сторінок основного тексту, список використаних джерел на 77 позицій — 6 сторінок, додатки на 73 ілюстрації та 2 діаграми — 22 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ ПЛЕНЕРНОГО ПОРТРЕТНОГО ЖИВОПИСУ

1.1. Вплив середовища. Можливості та обмеження

Контекст створення художньої роботи найбільш явно, виражено, та відчутно впливає як на процес так і на кінцевий результат саме (особливо на контрасті з роботою у студії) у плерному підході.

У такому впливі можна умовно виділити дві складові: погодні умови, що характеризуються рядом метеорологічних елементів (температура повітря, наявність або відсутність атмосферних опадів, швидкість вітру, хмарність, видимість, та, врешті решт, вологість та атмосферний тиск) та інші фактори середовища (рельєф місцевості, особливості флори та фауни, час доби).

Зауважимо, що такий вплив відбувається не лише на митця, а також і на зображуваних людей.

Погоду іноді відзначають як фактор номер один, причому як в бік обмежень (якщо морозно та дме холодний вітер, скоріш за все не кожен буде готовий виписувати роботу шість годин поспіль) так і в бік можливостей (всередині літа саме вдалий час досліджувати кольори та світло-тіньові особливості, оскільки вони будуть стабільні протягом кількох годин в середині дня) [16].

Наведемо кілька прикладів, які описані у літературі.

У січні 1906 року художник з Набісу Кер-Ксав'є Руссель сфотографував Поля Сезанна під час роботи (рис. 1) над його найвідомішим мотивом — «Мон-Сен-Віктуар» на відкритому повітрі. Закутавшись від холоду у своє старовинне чорне вовняне пальто, забруднене та подерте від ношення, Сезанн надів не свій звичний солом'яний капелюх, а теплу повстяну шапку-мелонь. У жовтні того ж року він все ще працював на плері біля своєї студії в Ле-Лав, коли, потрапивши під дощ, застудився, що прискорило його останню хворобу [12].

Джон Еверетт Мілле створював пейзаж «Офелії» (рис. 2) на берегах річки Хогсмілл, у графстві Суррей, працюючи по одинадцять годин у день. У листуванні він лишив такі спогади: «Одинадцять годин я сиджу, як кравець, під парасолькою, що відкидає тінь, ледь більшу за півпенні, з дитячим кухлем під рукою, щоб втамувати спрагу водою зі струмка, що протікає поруч зі мною. Мені загрожує повідомлення про виклик до магістрату за вторгнення на поле і знищення сіна; так само як і за допуск бика на те саме поле після того, як згадане сіно було скошене; мені також загрожує небезпека бути знесеним вітром у воду і познайомитися із почуттями Офелії, коли та пані потонула, разом з (менш імовірним) повним зникненням через ненажерливість мух. Є два лебеді, які анітрохи не додають мені страждань, наполегливо спостерігаючи за мною з того самого місця, де я хочу малювати, час від часу знищуючи кожну водорость, що потрапляє в їхню зону досяжності. Мої раптові ризиковані виходи на крайній берег, щоб переконати їх покинути свою позицію, повністю виводять мене з рівноваги, мої картини, пензлі та палітру. Безумовно, написання картини за таких обставин було б більшим покаранням для вбивці, ніж повішення.» [43]

Листи Клода Моне наповнені згадками про його похмурість і гнів. Частково його проблеми були пов'язані з погодою. Моне, за висловом дослідника Росса Кінга [35], міг посваритися з сонцем, вітром чи дощем. Малювання на відкритому повітрі залишало його на милість стихії, на яку він лютував, як король Лір. Його постійні нарікання на вітер і дощ одного разу заслужили на догану від Мірбо: «Що стосується нудотно-жахливої погоди, яка у нас є і буде до кінця серпня, ти маєш право проклинати. Але вважати, що ти завершив свою діяльність як художник, тому що йде дощ і вітер, — це чисте божевілля». [4]

Дивним протиріччям практики Моне було те, що він хотів працювати в теплих, спокійних, сонячних умовах, і все ж більшу частину своєї кар'єри він обирав Нормандію — частину Франції, яка, як похмуро стверджував путівник XIX століття, «загалом холодна і волога... схильна до швидких і частих змін, а також досить тривалих періодів негоди, що призводить до невластивих сезону температур». [39]

Працюючи на обвіяному вітрами узбережжі Нормандії навесні 1896 року, Моне відчув, що ці умови є дратівливими. «Вчора я думав, що збожеволію», — писав він. «Вітер здув мої полотна, а коли я поклав палітру, щоб підняти їх, вітер здув і її. Я був такий розлючений, що майже все викинув». [70]

1.2. Багатоманітність і змінність світла та кольору

Вихід на пленер надає художнику незрівнянну можливість спостерігати багатоманітність світла та, відповідно, кольору. Звичайно в залежності від погодних умов про які ми згадували у попередній главі.

При цьому денне світло весь час змінюється. Можливості для сприйняття, які природа надає митцю, мають з одного боку свої обмеження (рідко коли є можливість писати при одній і тій самій освітленості довше, скажімо, двох годин), та з іншого боку змінність світла збільшує множину варіантів пар світло-тінь, світло-колір.

Однією з складностей сприйняття кольорів є мінливість світла. Наприклад, зі зміною кута нахилу Сонця до Землі протягом дня змінюється видимий колір об'єкта. Жовтувате світло середини ранку змусить червоний колір стати більш помаранчевим, а більш блакитне світло пізнього дня відтінить червоний у бік фіолетового.

Вливі різноманітних факторів на сприйняття кольору, фізичні закономірності взаємодії світла та кольору досить детально описані, зокрема, у праці Марселя Міннаерта «Світло та колір на відкритому повітрі» [44].

Ось як Беті Едвардс описує свій досвід відвідування виставки робіт Моне: «Кілька років тому я бачила виставку квіткових картин французького імпресіоніста Клода Моне, написаних в останні роки його довгого життя. Аби пожвавити презентацію, дизайнери встановили біля своїх картин величезні кольорові фотографії квітів, намальованих Моне. Кольори на фотографіях були

кричущо яскравими — яскравішими, ніж самі квіти могли бути коли-небудь завдяки сучасній фотографічній обробці кольору.

Поруч із цими фотографіями картини Моне виглядали майже сірими. Багато з них залишилися незакінченими, і в моїй уяві я могла співпереживати роздратування художника через невідповідність пігментів для відображення краси природи.

Незважаючи на це, його картини в усіх відношеннях перевершували кольорові фотографії, оскільки картини були сповнені людської пристрасті, зусиль і наміру Моне захопити та наслідувати природу.» [10]

Клод Моне мав невгамовне бажання побачити та зрозуміти, як змінюються кольори за різних умов освітлення. У своєму зав'язатті він малював ті самі об'єкти, наприклад, копиці сіна чи фасади церков, з однієї і тієї ж оглядової точки, знову і знову протягом багатьох днів.

Він виходив щодня зі сходом сонця, несучи десять або більше полотен, і працював до заходу сонця. Приблизно щогодини, коли світло змінювалося від світанку до полудня і до сутінків, він відкладав одне частково намальоване полотно й брався за наступне, щоб зафіксувати свої нові враження. Наступного дня він повертався зі сходом сонця з тим самим набором полотен, щоб весь день знову працювати над кожною картиною поспіль.

Отримані картини вражають. Кожне швидкоплинне враження ідентичного предмета має власне кольорове розташування. Роботи Моне розкривають нам фантастичну складність унікальних тонких відтінків, які можна побачити щомиті, якщо ми можемо відкинути упередження, які обмежують наше сприйняття кольорів [10].

Метою Клода Моне, яку він відверто визнавав недосяжною, було намалювати ретельно обраний об'єкт — собор, скелю чи стіг пшениці, перед яким він ставив мольберт, — за особливих і швидкоплинних погодних та світлових умов. Як він сказав одному англійському відвідувачу, він хотів «передати свої враження перед найбільш швидкоплинними ефектами» [23].

У 1889 році один критик насміхався з того, що картини Моне — це ніщо інше, як питання «географії та календаря» [71].

Однак це було б пропущенням суті роботи Моне. Оскільки об'єкти змінювали свій колір і вигляд відповідно до пори року, метеорологічних умов і часу доби, Моне сподівався зафіксувати їхній візуальний вплив у ці короткі, характерні, постійно мінливі моменти часу. Він зосереджувався не лише на самих об'єктах, але й, що дуже важливо, на атмосфері, яка їх оточувала, на хаотично мінливих фантомах світла і кольору, які він називав оболонкою. «Все змінюється, навіть камінь», — писав він, працюючи над написанням фасаду Руанського собору [9].

Але заморозити появу об'єктів серед швидкоплинних фантомів світла і повітря було нелегким завданням. «Я женуся за мрією», — зізнавався він у 1895 році. «Я прагну неможливого» [30].

Фіксація мінливих ефектів кольору та світла була невід'ємною частиною мистецтва Моне. Встановлюючи мольберт перед Руанським собором (рис. 3–10; загалом Руанський собор Моне малював більш ніж тридцять разів), або ж колоски пшениці на замерзлому лузі біля Живерні, або ж обвіяні вітром скелі Етрета на узбережжі Нормандії, він малював протягом дня, спостерігаючи за зміною світла, погоди і, зрештою, пори року. Щоб точно відтворити бажані ефекти відповідно до власних відчуттів, він був змушений працювати на відкритому повітрі, часто в несприятливих умовах. У 1889 році журналіст описав його на штормовому пляжі під скелями в Етрета, «мокрого під плащем, який малював ураган у солоних бризках», намагаючись передати різні умови освітлення на двох чи трьох полотнах, які він переносив туди-сюди на мольберті [25].

Клод Моне робив десятки картин не тільки Руанського собору. Відома його серія з 41 картини старого мосту Ватерлоо в Лондоні (рис. 11–51).

1.3. Фактор обмеженості часу

Час, який є у художника на пленері на створення роботи при більш-менш одних і тих самих умовах, не є нескінченним, принаймні у межах доби, що напряду впливає з обмежень погоди та середовища. Фактор обмеженості часу є ще однією невід'ємною особливістю пленеру. Мабуть, крайні вираження цього ми знаходимо в численних історіях про Клода Моне.

Через те, що ефекти освітлення змінювалися швидко — кожні сім хвилин, як він колись стверджував [2] — він був змушений у своїх серіях картин із зображенням пшеничних колосків і тополь працювати над кількома полотнами майже одночасно, розміщуючи на мольберті нове полотно кожні сім хвилин або близько того, обертаючи їх відповідно до конкретного візуального ефекту, який він намагався вловити. Одного разу Клемансо спостерігав, як він працював на маковому полі з чотирма різними полотнами. «Він переходив від одного до іншого, відповідно до положення сонця» [42].

У 1880-х роках письменник Гі де Мопассан так само бачив Моне «в гонитві за враженнями» на узбережжі Нормандії. Він описав, як за художником полем йшли його діти та пасинки, «несучи його полотна, п'ять чи шість картин, що зображували один і той самий сюжет у різний час і з різними ефектами. Він працював над ними одну за одною, слідкуючи за всіма змінами в небі» [26].

Ця одержимість фіксацією послідовних змін у падінні світла або щільності туману могла призвести до епізодів, які були одночасно комічними (для спостерігачів) і несамовитими (для Моне). У 1901 році в Лондоні він почав малювати те, що називав «унікальною атмосферою» Темзи — знамениті тумани [38].

Тут його відвідав художник Джон Сінгер Сарджент, який знайшов його в оточенні не менше дев'яноста полотен, «кожне з яких було записом миттєвого ефекту світла над Темзою. Коли ефект повторювався і з'являлася можливість

закінчити картину, — повідомляв Сарджент, — ефект, як правило, зникав ще до того, як вдавалося знайти конкретне полотно». [23]

Обмежує здатність відтворювати кольори — доступність пігментів. Так нещодавні наукові дослідження картин імпресіоністів та палітр художників значно розширили знання про те, які пігменти насправді використовували художники того періоду, і наскільки «обмеженими» були їхні палітри. [11]

1.4. Гендерний аспект плерного живопису у ХІХ столітті

Проблеми з якими стикалися жінки, які виявляли бажання вийти на плер у ХІХ столітті є відображенням як загальної тогочасної ситуації з обмеженими правами жінок, так і особливостей того, що плерний рух формувався як суто чоловічий.

Розвиток пейзажного живопису, а особливо нова мода на плерний олійний живопис, на якому він був заснований, закріпив виключення жінок. Незалежно від того, чи були вони аматорами, чи професіоналами, жінки-художниці потребували супроводу, а отже, були більш обмежені в роботі вдома, в саду чи студії. [56, 53]

Невелика кількість зображень до 1850 року (рис. 52) включає жінку-художницю, але насправді соціальні обмеження на пересування, накладені їхнім статусом середнього або вищого класу, забезпечили маргіналізацію жінок-художниць на теренах, де працювали чоловіки-художники на свіжому повітрі.

Нетрадиційне життя реалістичної художниці-анімалістки та пейзажистки Рози Бонер (1822–1899) демонструє труднощі, з якими стикалися жінки-художниці навіть у середині століття. Щоб підготуватися до написання монументальних картин тварин, вона відвідувала бійні та м'ясників у Парижі, щоб провести відповідне анатомічне дослідження. Для цього їй довелося отримати спеціальний дозвіл від французької поліції на носіння штанів і халата

на публіці: іншими словами, їй довелося прийняти чоловічий образ, щоб займатися дослідженнями, необхідними для її практики.

У 1860-х роках деякі жінки наважилися малювати на відкритому повітрі. За порадою свого вчителя Коро, Берта Морізо (1841–1895) та її сестра Едма (яка покинула живопис, коли вийшла заміж) разом виконували етюди на пленері. Обидві жінки навчалися у Коро приблизно між 1860 та 1863 роками, що, ймовірно, породило у Берти Морізо відданість цій практиці на все життя. Існують також свідчення того, що сестри працювали разом на відкритому повітрі (виступаючи в ролі супроводжуючих одна для одної) приблизно з середини 1860-х років. [29]

Берта Морізо, єдина жінка-імпресіоністка, яка працювала на пленері і якій зараз надано рівноцінний статус з її колегами-чоловіками. Вона, за висловом дослідниці, «мабуть, була зроблена зі сталі, щоб вижити і досягти успіху в цьому середовищі» [13].

Американська імпресіоністка Мері Кассат, відома тим, що з кінця 1870-х років носила з собою альбом для ескізів, але малювала переважно студійні пейзажі, які вона спостерігала із приміщень або в садах — приватних прибудовах до оселі, які самі по собі були озелененим «домашнім» простором. Морізо робила те саме, але також була зразковою в тому, що продовжувала протягом усього життя робити пленерні етюди олією та акварелі, чи то в передмісті Парижа, чи під час відпустки в Англії, Нормандії або на Лазурному узбережжі.

Наприкінці 1870-х років надзвичайно успішна художниця Марі Бракмон (1840–1916) звернулася до пленерного живопису в контакті з імпресіонізмом під керівництвом Моне, незважаючи на несхвалення свого чоловіка-художника. Вона регулярно малювала у своєму саду в Севрі, поки не відмовилася від професійного мистецтва приблизно в 1890 році.

З картини Оноре Дом'є, де художники безстрашно мандрують гірською місцевістю в пошуках симпатичного пейзажу, стає зрозуміло, наскільки складно було б жінкам у їхньому обмежувальному тогочасному вбранні працювати на пленері деінде, окрім як у власному саду (рис. 54). Падчерка Моне, Бланш

Ошеде-Моне, також займалася пленерним живописом в околицях їхнього будинку в Живерні (як на картині Моне 1887 року, рис. 55), коли не була асистенткою Моне.

Висновки по розділу 1

1. Контекст у якому відбувається робота художника на пленері формується оточуючим середовищем та погодними (або в більш широкому контексті кліматичними) умовами та має значний, відчутний, та неминучий вплив на художника, зображуваних людей, процес написання мистецького твору, та кінцевий результат.
2. Як наслідок цей контекст створює багатоманітні світло та кольори, що постійно змінюються. Відповідно, час на написання роботи при сталому освітленні обмежується.
3. Три зазначені особливості є факторами, які формують контекст роботи художника на пленері, походять від самої суті пленеру, є його невід'ємною характеристикою, та створюють як обмеження так і можливості цієї роботи.
4. Окремо виділено соціальний обмежувальний фактор — значну складність для жінок ХІХ століття виходити на пленер.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПЛЕНЕРНИХ ПОРТРЕТІВ. ЛЮДИНА У ТВОРАХ ПЛЕНЕРНОГО ЖИВОПИСУ

2.1. Широкий та швидкий характер мазків

Як наслідок обмеження у часі перебування на пленері, яке ми розглянули у попередньому розділі, мазки будуть широкі та швидкі. Ця особливість впливає з самого характеру пленерного живопису.

Підхід французьких художників до пленерного живопису еволюціонував протягом XIX століття. Малий масштаб поступово поступився місцем більшим, амбітнішим роботам, написаним безпосередньо на відкритому повітрі, часто лише з останніми штрихами, доданими пізніше в майстерні. В пізні роки Жан-Батіст-Каміль Коро писав більші полотна на відкритому повітрі, і його приголомшливий олійний ескіз (рис. 55) «Болото в Арльє» (1871) розміром 27,9 x 57,2 см — далеко не найбільший з них. У цьому творі, написаному тонкими швидкими рухами пензля гамою, в якій переважають відтінки сірого, Коро зобразив раптове погіршення весняної погоди в Дуаї, поблизу французько-бельгійського кордону. [12]

Динаміка і мимовільність. Пленерний живопис може намагатися зафіксувати миттєвості та динаміку сцени, зберігаючи враження руху і життєвості. Художники виходять на пленер для того, щоб увіймати в образ емоційну інтенсивність моменту, зберігаючи враження руху. Це може включати швидкі та енергійні мазки фарб, щоб передати емоційність та життєрадісність образу.

Найбільш вдалим прикладом такого підходу можна вважати олійний живопис Андерса Цорна. Найчастіше, фігури на його роботах хоч і вирізняються точністю освітлення на них та деякою, на перший погляд, філігранністю, все ж створюють таке враження за рахунок реалістичної передачі тону і кольору.

Мазки на фігурах, скоріше будуть вільними та покладеними за формою тіла, наче штрихи. Те саме можна стверджувати і про зображувані Цорном елементи природи такі як трава, листя, вода, небо.

Одним із ключових аспектів плерного живопису є саме використання швидких та енергійних мазків фарб. Художники, працюючи в умовах природи чи міського пейзажу, стикаються зі змінами світла, атмосферними ефектами та рухливими об'єктами. Вони відтворюють ці динамічні обставини через використання широкого спектру кольорів і світлотіней, щоб висловити настрій та динаміку моменту.

Для прикладу можна розглянути роботу «Дама в кафе» (рис. 56) Андерса Цорна. В ній мазки широкі та вільні, проте, колір покладено так вдало, що це створює ефект повної реалістичності.

Моментальність у плерному живописі — це відзначена здатність захопити мить, що швидко минає. Живописці можуть вибирати та зафіксувати момент, коли світло грає на поверхні, тіні мають найяскравіший відтінок, а об'єкти перебувають у найцікавішому стані. Це вимагає від художника не тільки технічної майстерності, але й здатності сприймати та реагувати на зміни. Вміле володіння пензлем дозволяє художнику пришвидшити роботу та зафіксувати бажану мить якомога точніше.

Плерний живопис, як виразне мистецтво, запрошує у світ миттєвості. Через вміле використання кольору, світла, тіні та текстури, художники залишають свої враження про неповторність кожного миті та намагаються передати цю динаміку через власний творчий погляд. Етюди, створені на плері стають своєрідним свідченнямплинності часу, що робить їх неповторними.

2.2. Невелика ступінь деталізації

Знову ж таки через фактор часу та впливу середовища, плернерні портрети загалом не надто деталізовані в цілому. Переглянувши сотні робіт плернерного живопису ми дійшли висновку, що ця думка підтверджується.

Так, свої невеликі олійні етюди (наприклад рис. 56) на панелях Жорж Сера називав крокетонами (*croquetons*) — термін, який не був винайдений ним. [5]

Термін «*croquer*» у мистецтві сягає принаймні середини вісімнадцятого століття, коли він з'являється у «Портретному словнику образотворчих мистецтв» Ж. Лакомба і визначається як «малюнок, який не є завершеним, не є відшліфованим». [37]

Croquer, згідно з словником Оксфорд-Ашет, — замальовувати кого-небудь, робити скетч. Іменник *croquis* також використовувався в літературі, принаймні з часів Вольтера, для позначення чернетки або ранньої думки. Перша згадка про крокетон з'являється в щоденниковому записі Едмона де Гонкура від 24 квітня 1873 року, в якому він описує захоплення свого друга, карикатуриста Поля Гаварні, «*croquis*, а точніше... його *croquetons*» художника Костянтина Гіса; він був захоплений їхнім «характером, мальовничістю того чи іншого начерку [каракулю або ескізу] першого враження [*de premier coup*]».

Гонкур знову використав цей термін у 1887 році, посилаючись на шістдесят із невеликим ескізів Віктора Гюго, зроблених Роденом у рамках підготовки до погруддя, для якого поет не позував.

Крокетон, ймовірно, походить від студійного терміну *croquis*, що означає «швидкий начерк нігтем великого пальця».

Художник Жюль Аделін у 1884 році визначив *croquer* як «узагальнюючий малюнок для фіксації мальовничої ідеї», який, якщо він робиться з натури, повинен мати мінімум деталей, оскільки не є завершеною роботою. Майже завжди у формі начерку, «перша ідея [*première pensée*] для композиції» часто була навіть «більш живою і привабливою, ніж остаточна робота».

Хоча начерк з часом витіснив термін *première pensée*, у «Словнику художника» середини вісімнадцятого століття ці терміни були взаємозамінними, і читачі зверталися до останнього для отримання його визначення. Термін «*première pensée*» стосувався як рисунка, так і живопису, і означав перші позначки, «занотовані у забутті до розпалу бурхливої уяви».

У своїх працях про перспективу П'єр-Анрі де Валенсьєн наголошував на важливості мазка пензля пейзажиста у відтворенні та посиленні як форми, так і перспективного спаду. Він зазначав, що ступінь завершеності, «точно скопійований з натури», забезпечує необхідну ілюзію відстані в пейзажі: щільний на передньому плані, м'який і розмитий на задньому плані. Він також зазначав, що надмірна деталізація на картині, яку в природі не видно оком, руйнує ілюзію простору. [68]

У той же час, незважаючи на удавану безпосередність (миттєвість) імпресіоністичних пейзажів, наукові дослідження, а також візуальний ретельний огляд самих картин підтверджують, що студійна доробка плерних «вражень» на живописні полотна була такою ж звичною справою, як і серед барбізонських художників; розквіт написаних на швидку руку імпресіоністичних етюдів олією як закінчених картин, по суті, обмежується 1870-ми роками [13].

2.3. Композиційні особливості

Людина у плерному живописі не просто об'єкт для розміщення на полотні. Вона — необхідний елемент, що привносить в картину елементи руху, динаміки та емоційності.

У творах плерного живопису із зображенням людини композиційні особливості можуть виявлятися в різноманітних аспектах, враховуючи природні умови, світлові ефекти та динаміку змін на відкритому повітрі. Далі розглянуті деякі характеристики композицій, які можна зустріти в таких творах.

Позиція людини в образі. Художники можуть розташовувати своїх персонажів так, щоб найкращим чином передати їх взаємодію з оточенням. Це може бути детально пророблена поза, наприклад, людина, що сидить або стоїть, чи більш динамічна, як під час ходьби чи заняття певною діяльністю.

Детально пророблені сидячі чи стоячі фігури людей можуть виглядати більш спокійно та зосереджено, підкреслюючи внутрішню рефлексію персонажа. З іншого боку, динамічні пози під час руху можуть додати енергії та жвавості до образу, підкреслюючи активність чи емоційний стан.

Сполучення фігур персонажів з оточенням важливо також у визначенні композиції картини. Розташування фігур в просторі надає образу глибини та перспективи, розкриваючи просторові відносини.

Це означає, що позиція персонажів в образів є як мистецьким елементом, так і мовою, що передає взаємодію людини з навколишнім світом. Вибір розташування фігур може створити різні настрої та інтерпретації, роблячи картину багатшаровою та цікавою для спостерігача.

Взаємодія з природним освітленням. Пленерний живопис підкреслює вплив природного світла на композицію. Тіні, які формуються внаслідок сонячного світла, можуть відтінювати фігури або, навпаки, створювати контраст і виокремлювати їх.

Тіні відіграють ключову роль у визначенні форми та виразності фігур. Вони можуть згладжувати контури, додаючи м'якості та глибини, або, навпаки, створювати різкі контрасти, виокремлюючи деякі деталі. Природне світло, граючи з тінями, підкреслює текстуру, допомагає передати відтінки та вираження на обличчях та тілах.

Важливою частиною взаємодії фігури людини і природного світла є вибір моменту в часі. Ранкове або вечірнє сонячне світло зазвичай створює теплі та насичені відтінки, роблячи образи більш емоційно насиченими. Світло в середині дня, навпаки, може грати з більш охолодженими тонами та визначати чіткі тіні.

Композиція, побудована на взаємодії фігур з природнім світлом, може впливати на сприйняття картини глядачем. Ця гра світла і тіні додає енергії та реалізму, переносючи глядача в момент та місце подій.

Взаємодія фігури людини та природного освітлення у плернерному живописі — це витончена гра, де світло стає помічником художника, допомагаючи йому висловити свої ідеї та надати образам життєвість та глибину.

Розташування у просторі. Людські фігури можуть бути вплетені в природний ландшафт чи міський пейзаж. Художники можуть вибирати точки огляду, які найкраще підкреслюють зв'язок між людиною та оточенням.

Розміщення фігури в певному місці простору може суттєво впливати на сприйняття картини глядачем. Наприклад, вплетення людської фігури в природний пейзаж може створювати враження співіснування та взаємодії із природою.

Великий вибір точок огляду дозволяє художникам створювати різноманітні настрої та враження. Віддалені перспективи можуть надавати картинах відчуття простору та безмежності, тоді як близькі ракурси підкреслюють індивідуальний досвід людини.

Місце, де розташована людина, також може визначати її взаємодію з іншими персонажами чи оточенням. Спільне розташування фігур може вказувати на соціальні аспекти, емоційні зв'язки та взаємодію між людьми.

Розташування людини у просторі живописного полотна є ключовим фактором у створенні повноцінної та емоційно насиченої картини. Від вибору точки огляду до взаємодії з природним чи міським оточенням — це важливий аспект, який визначає якість та глибину твору мистецтва.

Робота з пластичними формами. Художники можуть використовувати контур і форму для виокремлення фігур від інших об'єктів на полотні, використовуючи різноманітні текстури та техніки живопису для створення візуального враження об'єму.

Контур визначає форму об'єкту та слугує межею між простором та самим об'єктом. Використання різних ліній, від тонких та плавних до жорстких та

енергійних, надає картині характер та рух. Художники користуються контуром для виокремлення фігур від інших об'єктів на полотні, надаючи їм вагу та значущість.

Створення об'єму — це ще один важливий аспект у роботі з пластичними формами. Художники вдаються до різних технік, таких як відтінювання, використання світлотіней, а також застосування різноманітних текстур, щоб надати відчуття глибини та реалістичності. Розставляючи акценти на світлі та тіні, художники створюють візуальні ефекти, які перетворюють плоске полотно в тривимірний образ.

Також значним елементом є вміння використовувати різні матеріали та інструменти для досягнення бажаного ефекту. Наприклад, важливо враховувати, як олійні фарби можуть створювати більше текстурні поверхні, порівняно з аквареллю, яка може дати більше легкості та прозорості.

Усі ці елементи разом взяті роблять роботу з пластичними формами в пленерному живописі важливою складовою для досягнення максимального враження та виразності. Художники, використовуючи ці прийоми, роблять живописний твір багатшим та нюансованим.

2.4. Роль розміру фігури людини

Розмір фігури може визначати аспекти твору, такі як пропорції та взаємозв'язок між людиною та природою. Велика фігура може стати точкою, на якій буде фокусуватися глядач, привертаючи його увагу та визначаючи головний елемент композиції. З іншого боку, маленька фігура може допомагати створити відчуття простору та дистанції в широких ландшафтах.

Також, розмір фігури в пленерному живописі визначає її відношення до навколишнього світу. Додавання людини у пейзаж скоріше буде створювати враження життя та дії в пейзажі. Розташовані на передньому плані, фігури

надають картині глибину та відкривають простір для сприйняття, занурюючи глядача у полотно.

Використання різних розмірів фігур дозволяє виокремлювати ключові елементи пейзажу. Наприклад, велика фігура в порівнянні з далеким горизонтом може вказувати на важливі об'єкти чи акценти в пейзажі.

Розмір фігур також несе емоційне навантаження та настрої картини. Великі, виражені постаті домінуватимуть в пейзажі, надаватимуть йому сили та динаміки. З іншого боку, дрібні фігури можуть створювати враження невизначеності та таємничості.

Масштаб важливий для того, щоб фігури вписувалися в природний ландшафт. Великі фігури можуть бути використані для підкреслення потужності природних елементів, таких як гори чи річки. Також, визначає відстань та взаємодію між фігурами та оточуючим середовищем.

Художники вибирають масштаб фігур відповідно до своєї творчої задачі. Зазвичай, для створення гармонійного образу, масштаб об'єктів збігається зі сприйняттям реального світу. Однак, експерименти з масштабом можуть призвести до створення унікальних інтерпретацій та несподіваних ефектів на картині.

Портретні риси людини в пленерному живописі дозволяють художникові втілити індивідуальність, настрої та характер моделі. Вони можуть бути використані для передачі емоцій та відтворення особистого враження художника від об'єкта.

Портретом можна вважати зображення конкретної людини з вираженими рисами, навіть якщо її ім'я не відоме, але художник мав на меті зобразити саме цю людину. Образом вважатиметься людина маленького масштабу, або позбавлена портретних рис, або не названа самим художником «портретом».

Важливо також враховувати, що світло та тінь грають велику роль у виведенні портретів та фігур на пленерних полотнах. Вони можуть додавати глибини та об'єму, створюючи реалістичний вигляд.

Як приклад пропонується переглянути роботу Джеремі Ліпкінга «Синій капор» (рис. 58). На картині зображена маленька дівчинка, що стоїть серед квітів, які підкреслюють її тендітність. Світло похмурого дня створює об'ємні тіні на обличчі дівчинки.

2.5. Тональні і колористичні прийоми акцентування фігури

Художник має дві цілком різні системи кольору, з якими має мати справу: одна надана природою, інша породжується вимогами мистецтва. Обидві будуть завжди присутні, і робота художника залежить від того, який наголос він робить на одній та на іншій.

Bridget Riley. *Color for the painter*

Один із ключових елементів, який допомагає художникам звертати увагу глядача, — акцентування фігури людини.

Тональні та колористичні прийоми акцентування фігури людини в живопису дозволяють створити виразність образу та відтворити його унікальність. Вони є необхідними для створення плернерних живописних творів, що вражають та спонукають до роздумів. Завдяки вдалому використанню цих прийомів художники можуть значно збагатити свої твори, створити різні протилежні ефекти і настрої. Акцентування фігури допомагає створити не лише зображення, але й відчуття взаємодії між об'єктами та їхнім оточенням, розкриваючи багатогранність фігури людини.

Тональність визначається світловідбиванням об'єктів. Художники використовують **тональні прийоми** для виділення фігури на фоні.

Контраст освітлення. Створення контрасту між освітленою фігурою та тінями дозволяє акцентувати ключові частини фігури. Наприклад, світлі плями на обличчі чи тілі можуть привертати увагу.

Наприклад, як світло частково лягає на обличчя дівчини та контрастує з частиною обличчя, що знаходиться у тіні та з її темним волоссям у роботі Ніка Альма «Притулившись до берези» (рис. 59).

Зміна тональності фону. Темніший або світліший фон використовується, щоб виділити контур фігури. Це створює враження, що фігура виривається з тла.

До прикладу наводяться роботи «Сіяч. Околиці Арля на задньому плані» Вінсента ван Гога (рис. 60) та «Вдягання» Ніка Альма (рис. 61).

Градація тіней. Завдяки різним тіням художники можуть виокремлювати окремі деталі фігури, надаючи їй об'єм та глибину.

Колір визначає емоційний відтінок образу та може бути використаний для підкреслення фігури в картині. Тож, можна визначити три основні **колористичні прийоми** в акцентуванні фігури.

Акцентовані кольори. Художники використовують яскраві або контрастні кольори на фігурі, щоб вона привертала до себе увагу. Наприклад, червоний акцент змушує глядача кинути туди свій погляд.

На тлі синього та зеленого фону, яскраві червоні панчохи на картині Андерса Цорна «Червоні панчохи» (рис. 62) контрастують зі спокійним природним середовищем. Маленький яскравий шматочок скелі на картині Сорольї «Клотільда і Елена на скелях у Шабії» (рис. 63) оживляє роботу та привертає увагу.

Кольоровий контраст. Помітний контраст між кольорами фігури та тла робить образ виразнішим.

Прикладами кольорового контрасту є роботи «Пейзаж Сан-Себастьяна», «Сієста», «Променад біля моря» Хоакіна Сорольї (рис. 64–66). «Думки про літо», «Осінні осики», «Софі у сутінках» Джеремі Ліпкінга (рис. 67–69), «Портрет Жоржа Мурашка» Олександра Мурашка (рис. 70).

Використання тонів одного кольору або відтінків може створити ефект гармонії та вираженості кольору. Як от на роботі Ендрю Ваєта «Зимовий карнавал» (рис. 71).

Кольорові акценти в тінях. Додавання кольорових елементів у тіні допомагає зберегти деталі та цікавість в образів.

На роботі Олександра Мурашка «Біля ставка» (рис. 72) силует жінки майже повністю знаходиться в тіні, але її сукня та хустка, якою покрито крісло, на якому вона сидить, акцентовані яскравими квітковими візерунками.

2.6. Сюжетна роль людини у плерному живописі

Плерний живопис, який включає в себе відображення природи та оточення, знаходить свою повноту завдяки присутності людської фігури. Людина в пейзажі не лише слугує декоративною функцією, а й відіграє ключову сюжетну роль, надаючи картині елементи життя та створює емоційний зв'язок з глядачем.

Таким чином людина вступає у взаємодію з природним оточенням, будучи не тільки спостерігачем, але й активним учасником. Вона може доторкатися до квітів, стояти на березі озера, чи вирушати в подорож лісом. Ця взаємодія додає картині гармонії та поглиблює її емоційність. Людина в пейзажі також додає елемент динаміки. Її хода або мимовільний жест можуть передати енергію та наповнити картину життям. Рух фігури створює враження миттєвості, зафіксованої художником на плері.

Сюжетна роль людини також полягає і в вираженні емоцій та настрою. Погляд, постава, вираз обличчя — все це може стати ключовими елементами, які додають картині глибину та індивідуальність. Людина в картині може бути носієм радості, суму чи задумливості.

Присутність людини у пейзажі дозволяє створити історію чи додати підтекст до твору. Це може бути самотній подорожуючий чоловік, пара, яка гуляє, чи робітник, який працює на полі. Людина вносить в картину контекст, і розкриває історію, яку може відчути кожен глядач.

Людина також служить інструментом для передачі масштабу та глибини пейзажу. Вона може знаходитися на передньому плані, підкреслюючи важливість конкретного об'єкту, або вдало вписуватися в далекий горизонт, створюючи враження нескінченності.

Найбільш цікавими з огляду на сюжет є роботи Ендрю Ваєта. Персонажі його картин розповідають історію, вони майже завжди самотні та глибоко задумливі, на відміну від багатьох робіт імпресіоністів, де люди часто тримаються разом та посміхаються.

Прийоми у роботах Ендрю Ваєта певною мірою нагадують деякі кінематографічні прийоми, у яких простір взаємодіє з людською фігурою. Відсутні будь-які сторонні елементи та все працює лише на те, щоб якнайкраще розкрити зображуваний момент та стан, у якому перебуває персонаж.

Історія, яку можна зчитати з картини, спонукає замислитися над сюжетом та, поглиблюючись у зображення, з певною мірою емпатії, відчувати себе персонажем твору.

Ваєт, який жив в одному місці весь час, та не бажав подорожувати через те, що боявся змінитися, виходив на вулицю писати рідні місця. Він змав би знати кожну людину, яку зустрічав. Можна припустити, що це значною мірою вплинуло на його живопис. Тобто, якщо він був знайомий з усіма людьми в місці, де він жив, то скоріше за все, він знав щось про їх життя та міг черпати у цьому натхнення для своїх картин.

Йдучи на пленер, Ваєт міг вже мати в голові певну задумку, приблизно знаючи де людина, роботу з якою він тримає в уяві, може знаходитися у певний проміжок часу.

Також, історія, яку розкриває полотно, може уточнюватися у назві твору. Тобто, не завжди всю повноту картини можна зчитати лише із самого зображення. Автор наче дає глядачу підказку для того, щоб краще передати задумане у сюжеті.

Використання цього прийому доволі часто можна помітити у роботах Поля Гогена. Наприклад, назва картини «Ти ревнуєш?» (рис. 73) краще розповідає нам

про її історію, аніж якби глядач тільки бачив чоловіка та жінку, що лежать на землі. Можливо, без назви можна здогадатися, що між ними відбувалася якась розмова, але точно сказати про це не можна.

Або ж назва сама по собі може вводити в оману, та давати глядачеві замислитися над роллю людини у картині.

Із сучасних художників, важливо також розглянути Ніка Альма. У більш ранньому періоді творчості Альм писав серії робіт, які зображали людей, що сидять в ресторані за столиками, або на терасі біля дому за їжею на свіжому повітрі. Пізніше його сюжети стали наповнюватися природними мотивами, де людина, як і у Ваєта, відсторонена, і є як споглядачем, так і взаємодіє із природою.

Також у Альма є кілька урбаністичних сюжетів. Картина, яка зображує позіхаючого чоловіка, є цікавою для сприйняття. Вона змушує задуматися над тим, що у ній відбувається. Чи цей чоловік вийшов зранку на роботу та не виспався, якою була його ніч?

На роботах художників з різних куточків світу і епох, скоріше за все, будуть і різні сюжети. Їх роботи будуть розповідати історії, що різняться між собою. З цього можна припустити, що середовище, в якому мешкає художник, впливає на значну кількість факторів у його творчості.

Тобто, якщо Андерс Цорн та Нік Альм мешкають та пишуть у Швеції, то природа в їх роботах буде схожою. Імпресіоністи, що мешкали у Франції, зазвичай зображали квітучі зелені сади, та людей, що прогулюються у них. Соролья, змальовував у Валенсії морські краєвиди та людей, які працюють або відпочивають біля моря. Джон Саржент та Андерс Цорн у своїх подорожах передавали через полотно місцевий колорит. Та загалом, якщо говорити саме про пленер, незмінними залишаються два ключові елементи — людина і природа.

В цілому, уявлення про людину і її роль в різні епохи відрізнялося між собою. Людська постать була вкрай важливою в мистецтві епохи Відродження через поновлення інтересу до класичної грецької та римської культури. Гуманістичний підхід наголошував на розвитку потенціалу людини. В цю епоху художники

зображали людську фігуру більш натуралістично, щоб відобразити складність її тіла і душі.

І хоча мистецькі об'єднання, такі як Товариство пересувних виставок, яке мало на меті моралізацію суспільства та висвітлення його несправедливості, продовжувало вести свою діяльність, мистецтво починаючи з кінця ХІХ століття почало відходити від певних ідеологій. В цей період пленеристи мають хороші технічні умови, щоб мати змогу вийти на природу та швидко зафіксувати побачений сюжет.

Зараз немає чітких канонів, за якими має слідувати художник, щоб його картина була прийнятою суспільством. Митець має право зображувати побачене, та наділяти свою роботу будь-якими сенсами.

Висновки по розділу 2

1. Як наслідок зазначених у розділі 1 факторів, пленерні живописні портрети найчастіше мають такі характерні особливості як а) невелика загальна ступінь деталізації, та б) нанесення шарів фарби широкими та швидкими мазками.
2. Зображення людини у мистецькому творі кардинально змінює його сприйняття. Пленерний живопис із зображенням людини може виявлятися як спроба передати не тільки зовнішній вигляд особи, але й її взаємодію з природою та навколишнім світом.
3. У пленерному живописі масштаб фігур — це не лише технічний аспект, а й інструмент виразності та комунікації. Від вибору масштабу залежить сприйняття об'єктів на полотні та реакція глядача. Це визначальний елемент, який робить пленерний живопис багатим та неповторним досвідом.
4. Тональні та колористичні прийоми акцентування людини у живописному творі є вкрай важливими для створення взаємодії між об'єктами та їх оточенням.

5. Людина є одним з ключових елементів, який створює історію у картині.

РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ЧАСТОТНОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ ЛЮДЕЙ У БІЛОМУ ВБРАННІ У РОБОТАХ ПЛЕНЕРНОГО ЖИВОПISУ

3.1. Формування гіпотези та виборки робіт для дослідження

На основі результатів отриманих у попередніх розділах та практичному досвіді, можна зробити припущення, що на пленері художник частіше за все не обирає заздалегідь модель та вбрання моделі, як у студії, а люди, які зображаються є, у більшості випадків, або випадкові, або знайомі. І тоді одяг теж не обирається, він скоріш за все випадковий.

Попередня гіпотеза дослідження полягає у припущенні, що у більшості випадків одяг на пленерних живописних портретах буде мати білий колір.

Для проведення дослідження створимо вибірку із художників та для кожного з обраних художників сформуємо вибірку робіт для аналізу.

Критеріями відбору художників для аналізу були прийняті значимість та відомість, які виражаються у кількості досліджень, що їм присвячені, представленістю у галереях та музеях, кількості робіт, що описані у каталогах, кількості робіт, що експонуються, кількості кіноробіт, присвячених цим художникам, кількості публікацій у засобах масової інформації, коли мова іде про сучасних художників.

Критеріями відбору робіт була ступінь оригінальності у контексті свого часу, яка визначається композиційно, сюжетно, технічно, та силою сприйняття сучасниками.

Оскільки дане дослідження окреслене рамками пленеру, в ньому не розглядається та значна кількість картин, які художники створювали у себе в студіях.

Таким чином, у даному дослідженні будуть розглянуті живописні пленерні портретні роботи наступних художників:

1. Едуар Мане, Édouard Manet (1832–1883)
2. Клод Моне, Claude Monet (1840–1926)
3. П'єр Огюст Ренуар, Pierre-Auguste Renoir (1841–1919)
4. Поль Гоген, Paul Gauguin (1848–1903)
5. Вінсент ван Гог, Vincent van Gogh (1853–1890)
6. Джон Сінгер Саржент, John Singer Sargent (1856–1925)
7. Андерс Цорн, Anders Zorn (1860–1920)
8. Микола Пимоненко (1862–1912)
9. Хоакін Соролля, Joaquín Sorolla (1863–1923)
10. Олександр Мурашко (1875–1919)
11. Ендрю Ваєт, Andrew Wyeth (1917–2009)
12. Річард Шмід, Richard Schmid (1934–2021)
13. Джеремі Ліпкінг, Jeremy Lipking (1975)
14. Нік Альм, Nick Alm (1985)

3.2. Дослідження частотності зображення білого вбрання

Було відібрано, каталогізовано, та проаналізовано 401 живописну пленерну (наскільки точно це можна визначити або припустити) роботу із зображенням людей.

Проаналізовано від 9 до 63 робіт від кожного обраного художника, в залежності від плідності їх роботи, кількості збережених полотен, та інших критеріїв.

Складено таблицю 1, де наводяться: ім'я художника (впорядковано за зростанням за датою народження), назви вибраних робіт мовою оригіналу, або англійською, та, за можливості, переклад українською, роки створення роботи, та у трьох колонках за допомогою позначень цифрою один відмічається

наявність білого вбрання або його відсутність у кожній з робіт. Підраховується сума (абсолютна кількість) по кожному стовпчику з відміткою кольору вбрання та проценти від всієї кількості робіт даного художника. Надано пояснення до таблиці 1.

Для контролю точності підрахунків абсолютні значення по трьох стовпчиках для кожного митця сумуються та мають дорівнювати кількості розглядуваних робіт даного живописця. Так само додаються відсотки та перевіряється чи рівна сума одній сотні. Аналогічні перевіркowi розрахунки виконано для сумарних значень по всіх митцях у таблиці.

Під частотністю ми розуміємо відношення кількості екземплярів даного об'єкта до повної кількості екземплярів усіх об'єктів у даній множині, наприклад відношення кількості картин із зображенням людей лише у білому вбранні до загальної кількості картин, що розглядаються. Ця величина характеризує повторюваність, те, як часто картини з певною ознакою зустрічаються у вибраній множині картин.

Пояснення до таблиці 1.

Едуар Мане

У Едуара Мане в роботі «У саду», 1870 з'являється тільки біле вбрання, у роботі «Крокет», 1873 тільки біле вбрання, у роботі «Аржантей», 1874 тільки біле вбрання. У роботі «Катання на човнах» 1874 тільки біле вбрання. Картина «Сім'я Моне у своєму саду в Аржантеї», 1874 має і біле і інше вбрання, також картина «Прання», 1875 має і біле й інше вбрання. «У роботі Вершниця», 1875 є тільки інше вбрання або оголена натура, у роботі «Молода жінка серед квітів», 1879 тільки біле вбрання, також у «Мадам Мане в Бельвю», 1880 тільки біле вбрання. У роботі «Дама в хутрі», 1880 тільки інше вбрання або оголена натура. «Мати в саду в Бельвю», 1880—тільки інше вбрання або оголена натура. «Прогулянка», 1880—тільки інше вбрання або оголена натура. «Молода жінка в саду», 1880—тільки інше вбрання або оголена натура. У роботі «Весна (етюд Жанни Демарсі)», 1882 є тільки біле вбрання. «Молода жінка в саду», 1882—тільки інше вбрання або оголена натура.

Клод Моне

У роботі «Віктор Жакмон тримає парасоль», 1865 тільки інше вбрання або оголена натура. «Жінки у саду», 1866 має і біле і інше вбрання. «Сніданок на траві», 1866 має і біле і інше вбрання. «Сніданок на траві», 1866 має і біле і інше вбрання. «Адольф Моне в саду Ле- Кото в Сент-Адресс», 1867—тільки інше вбрання або оголена натура. «Дорога до ферми Святого Симеона» 1867—тільки інше вбрання або оголена натура. «Сад в Сент-Адресс», 1867 має і біле й інше вбрання. «Вулиця в Сент-Адресс», 1867—тільки інше вбрання або оголена натура. На роботі «Річковий пейзаж у Беннекурі», 1868 є тільки біле вбрання. «Причал», 1869 має і біле й інше вбрання. На картині «Пляж у Трувілі», 1870 є і біле й інше вбрання. «Камілла сидить на пляжі в Трувілі», 1871 —тільки інше вбрання або оголена натура. У роботі «Сад» 1872 є тільки біле вбрання, так само як і на роботі «Весна», 1872. На картині «Камілла в саду з Жаном та його нянею», 1873 є і біле й інше вбрання. «Лавка», 1873—тільки інше вбрання або оголена натура. Робота «Камілла і Жан Моне в саду в Аржантеї», 1873 має і біле й інше вбрання. «Портрет мадмуазель Бонне», 1873 зображує тільки біле вбрання. На роботі «Сніданок», 1873 є і біле й інше вбрання. На картині «Жінка сидить на лавці», 1874 зображене тільки біле вбрання, як і на картині «Жінка з парасолькою», 1875. «Жінка з парасолькою в саду в Аржантеї», 1875 —тільки інше вбрання або оголена натура. «Камілла Моне з дитиною в саду художника в Аржантеї», 1875 —тільки інше вбрання або оголена натура. «Полювання», 1876 —тільки інше вбрання або оголена натура. «Сад художника у Ветеї», 1881 — тільки інше вбрання або оголена натура.

П'єр Огюст Ренуар

У роботі «Ліза з парасолькою», 1867 є тільки біле вбрання. У роботі «Влітку» (Циганка), 1868 — тільки біле вбрання. «Жінка в саду» (Жінка з чайкою), 1868 є тільки інше вбрання або оголена натура. «Альфред Сіслей з дружиною», 1868 — тільки інше вбрання або оголена натура. У роботі «Жабник», 1869 є біле та інше

вбрання. «Молода жінка в човні» (Ліза Трехо), 1870 — тільки біле вбрання. «Дівчинка збирає квіти», 1872 — тільки інше вбрання або оголена натура. У роботах «Жінка з парасолькою», 1872 та «Жінка з парасолькою», 1873 — тільки біле вбрання. «Камілла Моне з сином Жаном у саду в Аржантеї», 1874 — тільки інше або оголена натура. «Рибалка», 1874 — біле вбрання. «Жінка з чорним собакою», 1874 — тільки інше вбрання або оголена натура. У роботі «Довірчі відносини», 1875 є біле та інше вбрання. «Мати і діти», 1875 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Літній пейзаж», 1875 — інше вбрання або оголена натура. «Літо», 1875 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Закохані», 1875 — біле вбрання та інше вбрання. «Молода жінка на лавці», 1875 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Молода жінка в блакитно рожевій смугастій сорочці», 1875 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Дівчинка з лійкою», 1876 — тільки інше вбрання або оголена натура. У роботах «Розмова в трояндовому саду», 1876 та «Ніні в саду», 1876 — тільки інше вбрання або оголена натура. Робота «Гойдалка», 1876 має біле вбрання та інше. «Молода жінка з японською парасолькою», 1876 — тільки інше вбрання або оголена натура. «У саду», 1876 — біле вбрання та інше. «Веслування на каное» (молода дівчина в човні), 1877 — біле вбрання та інше. «Парасолька», 1878 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Аліна Шаріго з собакою», 1880 — тільки інше вбрання або оголена натура. «На терасі», 1881 — біле вбрання та інше. «Дочки Поля Дюрана Руеля» (Марія Терезія та Жанна), 1882 — тільки біле вбрання. «Аліна біля воріт» (Дівчина в саду), 1884 — тільки біле вбрання. «Молода дівчина в саду в Мезі», 1891 — тільки біле вбрання. «Жінка в блакитній сукні, що стоїть у саду Сен-Клу», 1899 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Доріжка у лісі», 1900 — тільки біле вбрання.

Поль Гоген

У роботі «Розмова», 1885 є біле вбрання та інше вбрання. У роботі «Жінки купаються» (Дьєпп), 1885 є тільки інше вбрання або оголена натура. «Чотири бретонські жінки», 1886 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Морський берег», 1887 — біле вбрання або інше. «Навколо хатин», 1887 — біле вбрання та

інше вбрання. «Збирачі манго» (Мартиніка), 1887 — біле вбрання та інше вбрання. «Дві дівчини купуються», 1887 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Прачки в Рубін дю Руа», 1888 — інше вбрання або оголена натура. «Старі жінки Арля», 1888 — інше вбрання або оголена натура. «Перші квіти», 1888 — тільки інше вбрання або оголена натура. У роботі «Ван Гог пише соняшники», 1888 є тільки інше вбрання або оголена натура. У роботі «Збирачі водоростей», 1889 є біле та інше вбрання. «Доярка», 1889 — тільки біле вбрання. «Молода бретонка на березі моря», 1889 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Людське горе», 1889 — біле та інше вбрання. «У Бретані», 1889 — біле та інше вбрання. У роботі «Бретонська дівчинка сидить», 1889 є тільки інше вбрання або оголена натура. «Збирачі водоростей», 1890 — біла та інше вбрання. «Чоловік із сокирою», 1891 — тільки інше вбрання або оголена натура. «У ванільному гаю, людина і кінь» (Рандеву), 1891 — тільки інше вбрання або оголена натура. Робота «Пейзаж з чорними свинями та таїтянином, що сидить навпочіпки», 1891 має біле та інше вбрання. «Ми вітаємо тебе, Маріє», 1891 — біле та інше вбрання. «Мати і донька», 1891 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Збирачка лимонів», 1891 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Чудова земля», 1892 — біла та інше вбрання. «Ареареа», 1892 — біле та інше вбрання. «Її ім'я — Вайрауматі», 1892 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Вона спускається до прісної води», 1892 — тільки інше вбрання або оголена натура. У роботі «Таїтянки на пляжі», 1892 є біле та інше вбрання. «Таїтянське селище», 1892 — біле та інше вбрання. «Дві сестри», 1892 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Насіння Ареї», 1892 — інше вбрання або оголена натура. «Що нового?», 1892 — біле та інше вбрання. «Коли ти вийдеш заміж?», 1892 — біле та інше вбрання. «Шепотіння слів», 1892 — біле та інше вбрання. «Куди ти йдеш?», 1892 — біле та інше вбрання. «Жінки на березі річки», 1892 — біле та інше вбрання. «Ти ревнуєш?», 1892 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Відпочиваючі таїтянки», 1894 — біле та інше вбрання. «Священна весна», 1894 — біле вбрання та інше вбрання. «Сієста», 1894 — біле та інше вбрання. У роботах «День Бога», 1894, «Каное» (Таїтянська родина), 1896 та «Сцена з

таїтянського життя», 1896 є біле та інше вбрання. У роботах «Дружина короля», 1896, «Чоловік, що зриває плід з дерева», 1897, «Втішні води», 1898, «Материнство II», 1899 є тільки інше вбрання або оголена натура. «Місяць Марії», 1899 — тільки біле вбрання. «Три таїтянки на жовтому фоні», 1899 — біле та інше вбрання. «Таїтянська ідилія», 1901 — тільки біле вбрання. «І золото їхніх тіл», 1901 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Поклик», 1902 — біле та інше вбрання.

Вінсент ван Гог

У роботі «Дві жінки у лісі», 1882 є інше вбрання або оголена натура. «Жінка з білою хусткою в лісі», 1882 — тільки біле вбрання. «Дві жінки в болоті», 1883 — інше вбрання або оголена натура. «Жінка сидить на траві», 1887 — інше вбрання або оголена натура. «Пара закоханих. Арль», 1888 — інше вбрання або оголена натура. «Автопортрет на дорозі до Тараскона. Художник по дорозі на роботу», 1888 — інше вбрання або оголена натура. «Сівалка з призахідним сонцем», 1888 — інше вбрання або оголена натура. «Селянка в'яже снопи» (за Мілле), 1889 — інше вбрання або оголена натура. «Селянка з граблями» (за Мілле), 1889 — тільки біле вбрання. «Портрет молодого селянина», 1889 — тільки біле вбрання. «Жнець із серпом» (за Мілле), 1889 — інше вбрання або оголена натура. «Вівчарки» (за Мілле), 1889 — інше вбрання або оголена натура. «Пастушка» (за Мілле), 1889 — інше вбрання або оголена натура. «Жнець» (за Мілле), 1889 — тільки біле вбрання. «Два селянина копають» (за Мілле), 1889 — інше вбрання або оголена натура. «Дитина з апельсином», 1890 — інше вбрання або оголена натура. «Ранок, йдучи на прогулянку», 1890 — інше вбрання або оголена натура. «Мадемуазель Гаше у своєму саду в Овер-сюр-Уаз», 1890 — тільки біле вбрання. «Гребні човни на березі Уази в Овері», 1890 — тільки біле вбрання. «Дві жінки перетинають поля», 1890 — біле та інше вбрання. «Молода дівчина стоїть на тлі пшениці», 1890 — тільки біле вбрання. У роботі «Молода селянка в солом'яному капелюсі сидить перед пшеничним полем», 1890 є тільки інше вбрання або оголена натура.

Джон Сінгер Саржент

У роботі «Клод Моне пише на узліссі», 1885 є біле та інше вбрання. Робота «Мешканка Капрі», 1878 має біле та інше вбрання. «Риболовля на устриць в Канкале», 1878 — біле та інше вбрання. «Розіна, Капрі», 1878 — біле та інше вбрання. «Оголений хлопець на пляжі», 1878 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Люксембурзькі сади в сутінках», 1879 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Мадам Едуард Пайєрон» (етюд), 1879 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Прачки», близько 1880 — біле та інше вбрання. «Рамон Суберкасо», 1880 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Садовий етюд дітей Віккерса», 1884 — біле та інше вбрання. «Біля річки», 1885 — біле та інше вбрання. «Мадам Роже Журден», близько 1883–1885 — тільки біле вбрання. «У фруктовому саду», близько 1886 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Порив вітру», близько 1886–1887 — тільки біле вбрання. «Дві жінки сплять у човні під вербами», 1887 — тільки біле вбрання. «Під вербами», 1887 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Біля річки», 1888 — біле та інше вбрання. «Ранкова прогулянка», 1888 — тільки біле вбрання. «Літо у Сен-Мартін», 1888 — тільки біле вбрання. «Денніс Міллер Банкер пише у Калько», 1888 — біле та інше вбрання. «Поль Елльо малює свою дружину», 1889 — тільки інше вбрання або оголена натура. У роботі «Віолета відпочиває на траві», 1889 є тільки інше вбрання або оголена натура. «У човні», 1889 — тільки біле вбрання. «Дві дівчини лежать на траві», 1889 — біле та інше вбрання. «Віолета рибачить», 1889 — тільки біле вбрання. «Дві дівчини з парасольками у Фладбері», 1889 — біле та інше вбрання. «Елсі Палмер», близько 1889–1890 — тільки біле вбрання. «Джірдженті», 1901 — тільки біле вбрання. «Джейн де Глен у гондолі», 1904 — біле та інше вбрання. «Група з парасольками», 1905 — біле та інше вбрання. «Лагодження вітрила», 1905 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Зулейка», 1907 — тільки біле вбрання. «Ілекс Вуд на Майорці з блакитними свинями», 1908 — біле та інше вбрання. «Албанські збирачі маслин», 1909 — біле та інше вбрання. «Хлопець на скелі», близько 1907–1909 — біле та інше вбрання. «Перевал Сімплон. Бешкетниця», 1911 — тільки біле вбрання. «Рожева сукня», 1912 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Чоловік сидить коло

струмка», 1912 — біле та інше вбрання. «У Хенераліфе, Гранада», 1912 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Дівчинка риболовить», 1913 — тільки біле вбрання. «Чарльз Дірінг», 1917 — тільки біле вбрання. «Художник замальовує», 1922 — тільки біле вбрання. У роботі «Портрет пані Клементини Анструзер-Томсон» є тільки інше вбрання або оголена натура.

Андерс Цорн

У роботі «Lucky with the ladies», 1884 є біле та інше вбрання. «Замки в небі», 1885 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Літні розваги», 1886 — біле та інше вбрання. «Kaikroddare», 1886 — тільки біле вбрання. «Хліб наш насущний», 1886 — біле та інше вбрання. «Алжирський чоловік і хлопчик дивляться на Алжирську затоку», 1887 — тільки біле вбрання. «У Шотландії» (пані Саймонс), 1887 — біле та інше вбрання. «Червоні панчохи», 1887 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Відображення», 1889 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Опал», 1891 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Оголена під ялиною», 1892 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Ярмарок Мори», 1892 — тільки інше вбрання або оголена натура. «У лісах», 1893 — тільки біле вбрання. «У моїй гондолі», 1894 — тільки біле вбрання. «Після купання», 1894 — тільки біле вбрання. «Червоний пісок», 1903 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Купальський танець», 1903 — біле та інше вбрання. «Жінка у лісі», 1907 — біле та інше вбрання. Робота «Рибний базар у Сент Ів» має тільки інше вбрання або оголену натуру. «У веслувальному човні Вернера», 1917 — тільки інше вбрання або оголена натура.

Микола Пимоненко

Робота «Молодиця», 1890-ті має біле та інше вбрання. Робота «Дівчина з граблями» має тільки біле вбрання. «Продавчиня полотна», 1901 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Портрет К. Перефер», 1902–1906 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Хлопець у солом'яному капелюсі», 1905–1907 — тільки біле вбрання. «Ідилія», 1908 — тільки біле вбрання. «Побачення», 1908 — тільки біле вбрання. «Портрет української селянки», 1910 — тільки біле вбрання. Робота «У затінку» має біле та інше вбрання.

Хоакін Соролья

У роботі «Чищення картоплі», 1891 є тільки інше вбрання або оголена натура. «Рибальські сітки», 1893 — біле та інше вбрання. «Сітка», 1893 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Руїни Буньйоля», 1894 — біле та інше вбрання. «У саду», 1896 — біле та інше вбрання. «Рибалки закидають сітки», 1897 — біле та інше вбрання. «Валенсійський рибалка», 1898 — біле та інше вбрання. «Діти на пляжі», 1899 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Валенсійський танець в апельсиновому гаю», 1898 — біле та інше вбрання. «Хлопчик у морській піні», 1900 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Підготовка родзинок», 1900 — біле та інше вбрання. «На пляжі Сан-Себастьян», 1900 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Мушля у Шабії», 1900 — тільки біле вбрання. «Ранкове сонце», 1901 — біле та інше вбрання. «Після купання», 1902 — тільки біле вбрання. «До води», 1902 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Діти на березі моря», 1903 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Еленіта на пляжі, Астурія», 1903 — тільки біле вбрання. «Випасання гусей в Астурії», 1903 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Клотільда на пляжі», 1904 — тільки біле вбрання. «Лагодження вітрила», 1904 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Валенсія, дві маленькі дівчинки на пляжі», 1904 — біле та інше вбрання. «Клотільда та Олена на скелях у Шабії», 1905 — біле та інше вбрання. «У пошуках крабів серед скель, Шабія», 1905 — тільки інше вбрання або оголена натура. «На скелях у Шабії», 1905 — біле та інше вбрання. «Хлопчик у капелюсі», 1905 — тільки біле вбрання. «Прогулянка до маяка в Біарріці», 1906 — біле та інше вбрання. «Марія на пляжі, Біарріц», 1906 — тільки біле вбрання. «Момент у Біарріці», 1906 — тільки біле вбрання. «Марія одягнена як валенсійська селянка», 1906 — тільки біле вбрання. «Захід сонця в Біарріці», 1906 — біле та інше вбрання. «Пляж у Біарріці» (ескіз), 1906 — біле та інше вбрання. «Раймундо де Мадрасо у своєму паризькому саду», 1906 — біле та інше вбрання. «Марія в Ла-Гранха», 1907 — тільки біле вбрання. «Портрет короля Альфонса XIII у гусарському мундирі», 1907 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Марія пише в Ель-Пардо», 1907 — тільки біле

вбрання. «Скакалка в Ла-Гранха», 1907 — тільки біле вбрання. «Маріан у садах, Ла-Гранха», 1907 — тільки біле вбрання. «Спостерігаючи за рибою», 1907 — тільки біле вбрання. «Покидаючи купання», 1908 — тільки біле вбрання. «Після купання, Валенсія», 1908 — біле та інше вбрання. «Біжучи вздовж пляжу», 1908 — біле та інше вбрання. «Морська ідилія», 1908 — тільки інше вбрання або оголена натура. «До води, Валенсія», 1908 — біле та інше вбрання. «Монте Улья, Сан-Себастьян», 1909 — біле та інше вбрання. «Дві сестри», 1909 — біле та інше вбрання. «Прогулянка уздовж берега моря», 1909 — тільки біле вбрання. «Під навісом», 1910 — тільки біле вбрання. «Моя дружина і доньки в саду», 1910 — тільки біле вбрання. «Марія на пляжі, Сарауц», 1910 — тільки біле вбрання. «На пісках пляжу Сарауц», 1910 — біле та інше вбрання. «Під навісом на пляжі Сарауц», 1910 — тільки біле вбрання. «Луїс Комфорт Тіффані», 1911 — тільки біле вбрання. «Рибалки», 1911 — біле та інше вбрання. «Сієста», 1912 — тільки біле вбрання. «Традиційне вбрання з долини Ансо», 1914 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Щойно з моря», 1915 — біле та інше вбрання. «Після купання», 1915 — біле та інше вбрання. «Після купання, Валенсія», 1916 — біле та інше вбрання. «Рибалки з Валенсії», 1916 — тільки біле вбрання. «Портрет Д. Амаліо Гімено», 1919 — тільки біле вбрання. «Контрабандисти», 1919 — тільки біле вбрання. «Олена в бухті Сан-Вісенте», 1919 — тільки біле вбрання. У роботі «Доярка» є біле та інше вбрання. У роботі «Астурійська дівчина» є біле та інше вбрання. У роботі «На пляжі» є тільки біле вбрання. У роботі «Пейзаж Сан-Себастьяна» є тільки біле вбрання. У роботі «Хвилелом» (Сан-Себастьян) є біле та інше вбрання.

Олександр Мурашко

Робота «Поблизу кафе», 1903 має біле та інше вбрання. «Зима», 1905 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Старий вчитель. Портрет Миколи Мурашка», 1906 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Портрет Жоржа Мурашка», 1906 — тільки біле вбрання. «Сонячні Плями. Жорж та Олександра Мурашки», 1908 — тільки біле вбрання. «Благовіщення», 1907–1909 — тільки біле вбрання. «Біля ставка. Портрет Маргарити Мурашко», 1913 — тільки інше

вбрання або оголена натура. «Праля», 1914 — тільки біле вбрання. «Продавчині квітів», 1917 — біле та інше вбрання. У роботі «Портрет Людмили Куксіної» є тільки інше вбрання або оголена натура. У роботі «Портрет Маргарити Мурашко» є тільки біле вбрання.

Ендрю Ваєт

У роботі «Чарлі Ервін», 1937 є тільки інше вбрання або оголена натура. «Зима», 1946 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Світ Христини», 1948 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Над проливом», 1960 — тільки біле вбрання. «Бабине літо», 1970 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Зимовий карнавал», 1985 — тільки біле вбрання. «Підводний плавець», 1994 — тільки інше вбрання або оголена натура. У роботі «Відьомська мітла» є біле та інше вбрання. У роботі «Далекий грім» є тільки інше вбрання або оголена натура. У роботі «Джим Гокінс залишає дім» є біле та інше вбрання. У роботі «Індичий ставок» є тільки інше вбрання або оголена натура. «Куточок лісу» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Людина і місяць» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Мисливець» — тільки інше вбрання або оголена натура. «На краю» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Німець» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Осінь» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Піщана коса», 1953 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Смажені каштани», 1956 — тільки інше вбрання або оголена натура.

Річард Шмід

У роботі «Сандра», 1962 є тільки біле вбрання. «Річка», 1965 — біле та інше вбрання. «Кеті в саду», 1978 — тільки біле вбрання. «Беттіна», 1979 — тільки біле вбрання. «Паркова лавка», 1994 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Золоте листя», 1996 — тільки біле вбрання. «Ненсі», 2004 — тільки інше вбрання або оголена натура. «День Рейчел», 2020 — біле та інше вбрання. «Лісова стежка» — біле та інше вбрання. «Ненсі та лебеді» — біле та інше вбрання. «Пейзаж з деревами» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Полуничне поле» — біле та інше вбрання. У роботах «Рут та Елен», «Сьюзен,

Майкл і Тереза» є біле та інше вбрання. У роботі «Церква Ранчос» є тільки біле вбрання.

Джеремі Ліпкінг

У роботах «Golden woodland» та «Little red» є тільки інше вбрання або оголена натура. У роботі «The shadow juniper» є тільки біле вбрання. У роботах «Весняні осики» та «Далеко-далеко» є біле та інше вбрання. «Даніель на 35 тижні» — тільки біле вбрання. «Думки про літо» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Жовтневі осики» — тільки інше вбрання або оголена натура. «За течією» — тільки біле вбрання. «Материнське благословення» — біле та інше вбрання. «Між минулим і теперішнім» — тільки інше вбрання або оголена натура. У роботі «Мінарети» є тільки інше вбрання або оголена натура. У роботі «Надія дитини» є тільки біле вбрання. «Оголена на відкритому повітрі» — біле та інше вбрання. «Осіннє небо» — біле та інше вбрання. «Осінні осики» — біле та інше вбрання. «Перехід» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Самотня діва» — біле та інше вбрання. «Сани» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Скелі Вермільйон» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Соня» — тільки біле вбрання. «Сосни, що шепочуть» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Софі в сутінках» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Сутінкова стежка» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Тиша та полин» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Малюнок Емілі», 2022 — тільки біле вбрання. «Удома» — тільки інше вбрання або оголена натура.

Нік Альм

У роботі «У парку», 2014 є тільки інше вбрання або оголена натура. «Лісові пригоди», 2018 — біле та інше вбрання. «Тепла весна», 2018 — біле та інше вбрання. «Під деревом», 2019 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Біля озера», 2019 — тільки біле вбрання. «Біля скелі», 2020 — тільки біле вбрання. У роботі (Дівчина відпочиває на лавці), 2020 є тільки біле вбрання. «Друзі на узбережжі», 2020 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Замальовка Мало» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Маленька акварель, (дівчина сидить спиною на лавці на фоні блакитної гори)», 2020 — тільки біле вбрання. «Корінь»,

2020 — тільки біле вбрання. «Водяна лілія», 2020 — тільки інше вбрання або оголена натура. «У тіні», 2021 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Дослідники», 2021 — тільки біле вбрання. «Сім'я на узбережжі», 2021 — тільки біле вбрання. «Портал», 2021 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Дві жінки на узбережжі», 2021 — біле та інше вбрання. «Помаранчева скеля», 2021 — тільки біле вбрання. «Кам'янистий шлях», 2022 — тільки біле вбрання. «Човен», 2022 — тільки інше вбрання або оголена натура. «Купчасті хмари», 2023 — біле та інше вбрання. «Переміщення очерету» — тільки інше вбрання або оголена натура. Цикл «Архіпелаг» — тільки біле вбрання. У роботах «Вигульниця собак» та (Дівчина в капелюсі на тлі моря та сосен) є тільки біле вбрання. «Дерево, що впало» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Лінії на піску» — тільки біле вбрання. «Осінь» — тільки інше вбрання або оголена натура. «Лебідь» — тільки біле вбрання. У роботі без назви [17.07.20] є тільки інше вбрання або оголена натура. У роботах без назви [10.12.20], [18.01.21] та [15.02.21] є тільки біле вбрання. Акварель без назви [3.05.21] містить тільки інше вбрання або оголену натуру. Акварель без назви [08.06.21] містить тільки біле вбрання. У роботі без назви [16.03.22] є тільки інше вбрання або оголена натура. У роботах без назви [10.10.22], [17.10.22] та [17.11.22] є тільки біле вбрання. «Вигульниця собак», 2022 — тільки біле вбрання. У роботі «Ловець креветок» є тільки інше вбрання або оголена натура.

3.3. Аналіз результатів дослідження

Саме лише біле вбрання зустрічається у 124 з 401 проаналізованих робіт, що складає 31 % від загальної кількості розглянутих робіт.

Творів як із білим так і вбранням інших кольорів нараховано 120 — 30 %.

Усього робіт, де біле вбрання присутнє, — 244, тобто 61 %.

Робіт, де одяг білого кольору відсутній взагалі, а є вбрання інших кольорів або натура оголена у 157 роботах — 39 %.

Таблиця 2. Частотність кольору вбрання на вибраних роботах у абсолютних значеннях (впорядковано за убунанням за кількістю розглянутих робіт)

№	Художник	Усього розглянуто робіт	Частотність кольору вбрання на вибраних роботах, у кількості робіт		
			Тільки біле вбрання	Тільки інше або оголена натура	І те й інше
9	Хоакін Соролья	68	27	13	28
4	Поль Гоген	53	3	23	27
6	Джон Сінгер Саржент	43	14	12	17
14	Нік Альм	41	22	15	4
3	П'єр Огюст Ренуар	34	10	17	7
13	Джеремі Ліпкінг	27	6	14	7
2	Клод Моне	24	6	10	8
5	Вінсент ван Гог	22	7	14	1
7	Андерс Цорн	20	5	9	6
11	Ендрю Ваєт	19	2	15	2
1	Едуар Мане	15	7	6	2
12	Річард Шмід	15	5	3	7
10	Олександр Мурашко	11	5	4	2
8	Микола Пимоненко	9	5	2	2

Таблиця 3. Частотність кольору вбрання на вибраних роботах у процентах від кількості розглянутих робіт (впорядковано за убунанням за частотою появи лише білого вбрання)

№	Художник	Усього розглянуто робіт	Частотність кольору вбрання на вибраних роботах, %		
			Тільки біле вбрання	І те й інше	Тільки інше або оголена натура
8	Микола Пимоненко	9	56	22	22
14	Нік Альм	41	54	10	37
1	Едуар Мане	15	47	13	40
10	Олександр Мурашко	11	45	18	36
9	Хоакін Соролья	68	40	41	19
12	Річард Шмід	15	33	47	20
6	Джон Сінгер Саргент	43	33	40	28
5	Вінсент ван Гог	22	32	5	64
3	П'єр Огюст Ренуар	34	29	21	50
2	Клод Моне	24	25	33	42
7	Андерс Цорн	20	25	30	45
13	Джеремі Ліпкінг	27	22	26	52
11	Ендрю Ваєт	19	11	11	79
4	Поль Гоген	53	6	51	43

Найбільше робіт, серед розглянутих, де присутній виключно одяг білого кольору у Миколи Пимоненка — 56 %, та Ніка Альма — 54 %. Найменше у Поля Гогена — 6 % та Ендрю Ваєта — 11 %.

У Ендрю Ваєта найбільша кількість робіт де відсутній білий колір одягу — 79 %. Найближчий такий показник у Вінсента ван Гога — 64 %. А наступний у Джеремі Ліпкінга — 52 %.

Таблиця 4. Частотність появи або повної відсутності білого вбрання на вибраних роботах у процентах від кількості розглянутих робіт (впорядковано за убаванням за частотою присутності білого вбрання)

№	Художник	Усього розглянуто робіт	Частотність кольору вбрання на вибраних роботах, %	
			Присутнє біле вбрання	Відсутнє взагалі біле вбрання
9	Хоакін Соролья	68	81	19
12	Річард Шмід	15	80	20
8	Микола Пимоненко	9	78	22
6	Джон Сінгер Саржент	43	72	28
10	Олександр Мурашко	11	64	36
14	Нік Альм	41	63	37
1	Едуар Мане	15	60	40
2	Клод Моне	24	58	42
4	Поль Гоген	53	57	43
7	Андерс Цорн	20	55	45
3	П'єр Огюст Ренуар	34	50	50
13	Джеремі Ліпкінг	27	48	52
5	Вінсент ван Гог	22	36	64
11	Ендрю Ваєт	19	21	79

У тому чи іншому вигляді на розглянутих роботах білий одяг найчастіше присутній у творах Хоакіна Сорольї, Річарда Шміда, та Миколи Пимоненка (близько 80 % у кожного). Трохи менше у Джона Сінгера Саржента (72 %), Олександра Мурашка та Ніка Альма (64 % та 63 %, відповідно).

Найменше зображено білої одєжи у роботах Ендрю Ваєта (21 %) та Вінсента ван Гога (36 %). Причому у ван Гога найчастіше зустрічається або лише вбрання білого кольору, або лише інших кольорів.

З рівною частотою біле вбрання як зустрічається так і зовсім відсутнє в розглянутих роботах П'єра Огюста Ренуара (50 % / 50 %) та Джеремі Ліпкінга (48 % / 52 %).

Аналіз робіт художників, що писали людей в пейзажі на пленері приблизно з кінця XIX століття та до сучасності показує, що манера написання, композиційні рішення, та вибір моделей значною мірою залежали від оточуючого цих художників середовища. Зміна місця проживання та нові культурні зв'язки могли досить кардинально змінити стиль творчості, або розвинути живописні задатки конкретного художника.

Вибір одягу для моделей найчастіше зумовлений лише співпадінням бачення краси в уяві художника та реальністю. Такі художники як Андерс Цорн, Вінсент ван Гог, Поль Гоген багато писали життя сільських мешканців, що працюють на природі, тож і одяг ці люди носили відповідний: найчастіше сірий, коричневий, чорний, синій, особливо взимку. Не можна виключати і той факт, що художники, які працювали в імпресіоністичній манері, могли змінювати колір одягу людей на своїх полотнах. Питання вибору кольору одягу на картинах художників потребує детального вивчення історії моди, мистецтва та історії загалом.

Можна зробити припущення, щр на пленері художник частіше за все не обирає зазделегідь модель та вбрання моделі, як у студії, а люди, які зображаються є, у більшості випадків, або випадкові, або знайомі. І тоді одяг теж не обирається, він скоріш за все випадковий.

Тим не менше, результати дослідження вказують на те, що дві третини із розглянутих у ньому художників (див. табл. 4) дійсно досить часто надавали перевагу написанню людей, особливо юних дівчат, у білих сукнях, а на картинах Джона Сінгера Саржента також зустрічається значна кількість чоловіків, повністю одягнених у біле.

Висновки по розділу 3

1. З метою більш детального ознайомлення з темою, вивчення особливостей плерного портретного живопису, та перевірки гіпотези було проведено дослідження частотності зображення врання білого та інших кольорів у вибраних роботах плерного портретного живопису.
2. Було відібрано, каталогізовано у табличній формі 401 живописну плерну роботу із зображенням людей. Для відібраних робіт була досліджена частотність зображення одягу білого кольору.
3. Дві третини розглянутих художників у близько 60 % та більше робіт зображують людей у білому вбранні.
4. Виключно біле вбрання зустрічається у 124 з 401 проаналізованих творів, що складає 31 % від загальної кількості розглянутих робіт. 120 полотен (30 %) містять як біле, так і вбрання інших кольорів. Усього робіт із білим одягом — 244 (61 %). Робіт, де одяг білого кольору відсутній взагалі, а є вбрання інших кольорів або натура оголена у 157 роботах — 39 %.
5. Найбільше робіт, серед розглянутих, де присутній виключно одяг білого кольору у Миколи Пимоненка та Ніка Альма — 56 % та 54 %, відповідно. Найменше у Поля Гогена — 6 % та Ендрю Ваєта — 11 %. У Ендрю Ваєта найбільша кількість робіт де взагалі відсутній білий колір одягу — 79 %.
6. У тому чи іншому вигляді на розглянутих роботах білий одяг найчастіше присутній у Хоакіна Сорольї, Річарда Шміда, та Миколи Пимоненка (близько 80 % у кожного). Найменше зображено білої одежи у роботах Ендрю Ваєта (21 %) та Вінсента ван Гога (36 %). У ван Гога найчастіше зустрічається або лише вбрання білого кольору, або лише інших кольорів.
7. Побудовано діаграми розподілу частотності по художниках (рис. 74, 75).
8. Гіпотези про причини таких співвідношень можуть бути основою для подальших досліджень.

ВИСНОВКИ

1. Досліджено особливості пленерного портретного живопису. Виділено та обґрунтовано основні аспекти, які впливають із самої природи пленеру: 1) вплив середовища та метеорологічних умов, 2) багатоманітність та змінність світла та кольору, 3) обмеження у часі. Зазначені особливості є невід'ємною характеристикою пленеру та утворюють систему, елементи 2 та 3 якої породжуються елементом 1, а обмеження у часі додатково спричинені змінністю світла. Усі вони є причиною як обмежень так і величезних можливостей для художника на пленері. Фактор оточуючого середовища має суттєвий, неминучий вплив на художника, зображуваних людей, процес роботи, та кінцевий результат. Окремо було зазначено та описано соціальний обмежувальний фактор, а саме значну складність для жінок XIX століття виходити на пленер.
2. Досліджено особливості пленерних живописних портретів та ролі людини у них. Як наслідок зазначених у пункті 1 факторів, пленерні портрети найчастіше мають а) невелику загальну ступінь деталізації, та б) написані широкими та швидкими мазками. Зображення людини у пейзажі кардинально змінює сприймання обох. Вони створюють систему, де ці два елементи змістовно доповнюють сюжет та впливають на його формування. Зображення людини може виявляти себе не тільки як спроба передати зовнішній вигляд особи, але й її взаємодію з природою та навколишнім світом. Масштаб фігур у пленерному живописі слугує інструментом виразності та комунікації, від якого залежить сприймання об'єктів на полотні. Тональні та колористичні прийоми акцентування людини у живописному творі є вкрай важливими для створення взаємодії між об'єктами та їх оточенням.
3. Проведено дослідження частотності зображення вбрання білого та інших кольорів у вибраних роботах пленерного портретного живопису. Для цього

за визначеними критеріями для 14 видатних художників ХІХ–ХХІ століть було відібрано та каталогізовано у табличній формі 401 живописну плернерну роботу із зображенням людей. Для відібраних робіт була поражована частотність зображення одягу білого та інших кольорів. Отримано таблиці із даними, які було проаналізовано. Дві третини розглянутих художників у близько 60 % та більше робіт зображують людей у білому вбранні. Виключно біле вбрання зустрічається у 31 % проаналізованих творів. 30 % містять як біле, так і вбрання інших кольорів. Робіт, де білий одяг відсутній взагалі, а є вбрання інших кольорів або натура оголена — 39 %. Найбільше робіт, серед розглянутих, де присутній виключно одяг білого кольору у Миколи Пимоненка (56 %) та Ніка Альма (54 %). Найменше у Поля Гогена (6 %) та Ендрю Ваєта (11 %), причому у Ваєта найбільша кількість робіт де взагалі відсутній білий одяг — 79 %. На розглянутих роботах біле вбрання найчастіше присутнє у Хоакіна Сорольї, Річарда Шміда, та Миколи Пимоненка (близько 80 % у кожного). У Вінсента ван Гога найбільш виражена диференціація: на більшості картин або лише білий одяг, або лише інших кольорів. Результати дослідження, при подальшій інтерпретації, можуть бути основою для висунення або обґрунтування нових та існуючих гіпотез.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Albala, Mitchell. *Landscape Painting: Essential Concepts and Techniques for Plein Air and Studio Practice*. — United States : Clarkson Potter/Ten Speed, 2011. — 192 p.
2. *American Magazine of Art*. — March 1927.
3. Andrew Wyeth: List of works. — URL: <https://www.wikiart.org/en/andrew-wyeth/all-works>
4. *Archives Claude Monet, Correspondance d'artiste: Collection Monsieur et Madame Cornebois. Artcurial auction catalogue*. — Paris : Hôtel Dassault, 2006.
5. Arsenne, Louis-Charles. *Manuel du peintre et du sculpteur*. — Manuels Roret : Paris, 1833.
6. *Art + Paris Impressionists & Post-Impressionists: The Ultimate Guide to Artists, Paintings and Places in Paris and Normandy*. — United States : Museyon, 2011. — 328 p.
7. *Artists Spotlight: An interview with Nick ALM. S1.8* // Rosemary & Co Artists' Brushes. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=P23CvWq28h4>
8. Barasch, Moshe. *Theories of art*. — United Kingdom, Routledge, 2000.
9. Bernier, Ronald R. *Monument, Moment, and Memory: Monet's Cathedral in Fin de Siècle France*. — Cranbury, NJ : Associated University Press, 2007.
10. Betty Edwards. *Color. A course in mastering the art of mixing colors*. — Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2004.
11. Burmester, Andreas, Heilmann, Christoph, Zimmermann, Michael F. *Barbizon: Malerei der Natur, Natur der Malerei*. — Munich, 1999.
12. Callen, Anthea. *Cold comfort forms — the plein-air painters who braved the winter* // Apollo / The International Art Magazine. — 11 December 2020. — URL: <https://www.apollo-magazine.com/plein-air-painting-cold-winter/>

13. Callen, Anthea. *The Work of Art. Plein-air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-century France*. — London : Reaktion Books, 2015.
14. *Can you see a civilized place where one could hope to get an omelet of 12 eggs?...*
// Saint Louis art museum. — URL:
<https://www.slam.org/collection/objects/34365/>
15. Charles, Victoria. *Vincent van Gogh*. — New York : The Metropolitan Museum of Art, 1984.
16. Clayton, Tim. *Plein air perspective—getting your head in the game* // URL:
<https://www.timclaytonart.com/blog/142072/plein-air-perspective-getting-your-head-in-the-game>
17. Cole, Margherita. *Impressionist-Inspired Paintings Observe the Curious Subtleties of Different Social Scenes* // My Modern Met, 19 July 2020. — URL:
<https://mymodernmet.com/nick-alm-paintings/>
18. Dalton, John. *Ep. 97 — Nick Alm : An Openness To Change* // John Dalton, 18 October 2017. — URL: <https://mymodernmet.com/nick-alm-paintings/>
19. Denvir, Bernard. *Impressionism: The Painters and the Paintings* — London : Studio Editions, 1991.
20. Dombrowski, André, Arnold, Dana, eds. *A Companion to Impressionism*. — United Kingdom : Wiley, 2021. — 640 p.
21. *Encyclopaedia Britannica*. — URL: <https://www.britannica.com/art/plein-air-painting>
22. Erickson, Aimee. *Plein air techniques for artists*. — The Quatro Group, 2023.
23. Evan, Charteris. *John Sargent*. — New York : Charles Scribner's Sons, 1927.
24. *Extraordinary Oil Paintings by Nick Alm* // if it's hip, it's here. — 2 April 2021.
— URL: <https://www.ifitshipitshere.com/oil-paintings-nick-alm/amp/>
25. *Gil Blas*. — March 3, 1889.
26. *Gil Blas*. — September 28, 1886.

27. Hales, Ev. *Painting En Plein Air: Teaching — Techniques, Tactics, Tips*. — BookBaby, 2012.
28. Henry Morrison. *Auguste Renoir, Impressionist // Brush and Pencil*. — 1906. — Vol. 17, No. 5 (May, 1906). — pp. 191, 195, 197–206, 208–209, 211–213.
29. Higonnet, Anne. *Berthe Morisot's Images of Women*. — Cambridge, 1992.
30. Hoschedé, Jean-Pierre. *Claude Monet, ce mal connu: intimité familiale d'un demi-siècle à Giverny de 1883 à 1926*. 2 vols. — Geneva : Pierre Cailler, 1960.
31. *Jeremy Lipking*. — URL: <https://www.lipking.com/>
32. *John Singer Sargent's Painting Techniques // Keene Wilson Fine Art*. — URL: <https://www.keenewilson.com/page/2947/john-singer-sargents-painting-techniques/>
33. Kilmurray, Elaine, Ormond, Richard, eds. *John Singer Sargent*. — Princeton university press, 1998. — 288 p.
34. Kim, D., Son, SW., Jeong, H. *Large-Scale Quantitative Analysis of Painting Arts // Science Report*. — 2014. — 4. — URL: <https://doi.org/10.1038/srep07370>
35. King, Ross. *Mad Enchantment*. — Bloomsbury, 2016.
36. Kisiel, Marine, Perrin, Paul, eds. *Colours of Impressionism: Masterpieces from the Musée D'Orsay*. — Norway : National Gallery Singapore, 2018. — 199 p.
37. Lacombe, J. *Dictionnaire portatif des beaux-arts*. — 1752.
38. *Le Temps*. — June 7, 1904.
39. Licquet, Théodore. *Rouen: précis de son histoire, son commerce, son industrie, ses manufactures, ses monumens*. — Rouen : Édouard Frère, 1831.
40. *List of paintings by Claude Monet*. — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Claude_Monet
41. Macpherson, Kevin. *Landscape Painting Inside and Out: Capture the Vitality of Outdoor Painting in Your Studio with Oils*. — United States : F+W Media, 2006. — 176 p.
42. Martet, Jean. *Clemenceau*. — 2006.

43. Millais: *The Beginning of Ophelia*. — URL: <http://lizziesiddal.com/portal/millais-the-beginning-of-ophelia/>
44. Minnaert, Marcel. *Light and Color in the Outdoors*. — Springer-Verlag, 1993.
45. Monet's Rouen painting series. — URL: <https://artsandculture.google.com/story/monet-s-rouen-painting-series-the-national-gallery-london/2gXhjhmKqfavLg>
46. Montagner, C., Linhares, J. M., Vilarigues, M. G., Nascimento, S. M. *Statistics of colors in paintings and natural scenes* // Journal of the Optical Society of America. A, Optics, image science, and vision. — 2016. — A170–7. — URL: www.linhares.eu/papers/2016/montagner_josaa_2016.pdf
47. Nick Alm. — URL: <https://nickalm.com/>
48. Nyhol, Arvid. *Anders Zorn: The Artist and the Man* // Fine Arts Journal, Vol. 31. — 1914. — No. 4 (Oct., 1914). — pp. 469–481
49. *Ophelia* — Sir John Everett Millais. — URL: <https://artsandculture.google.com/asset/ophelia-sir-john-everett-millais/-wGU6cT4JixtPA>
50. Pattison, James William. *The Post Impressionists* // Fine Arts Journal. — 1911. — Vol. 25, No. 1 (July, 1911). — pp. 43–51
51. Peitcheva, Maria. *Anders Zorn: 300 plates (colour plates)*. — CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.
52. Perry, Gai. *Impressionist Palette: Quilt Color & Design*. — United States : C&T Publishing, 2010. — 128 p.
53. Pfeiffer, Ingrid, Nochlin, Linda, Patry, Sylvie, and Pollock, Griselda. *Women Impressionists: Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond* // exh. cat., Schirn Kunsthalle, Frankfurt; Fine Arts Museums, San Francisco (2008). — First published in Nochlin's *Women, Art and Power and Other Essays*, New York, 1988.
54. Pickvance, Ronald. *Van Gogh in Arles*. — New York : Parkstone Press, 2011.

55. *Plein air*. — Tate. — URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/plein-air>
56. Pollock, Griselda. *Modernity and the Spaces of Femininity // Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. — London and New York, 1988.
57. Price, Alice M. Rudy, Burns, Emily C., eds. *Mapping Impressionist Painting in Transnational Contexts*. — United States : Taylor & Francis, 2021. — 256 p.
58. Richards, Agnes Gertrude. *Race Tradition in Portrait Painting // Fine Arts Journal*. — 1917. — Vol. 35, No. 12 (December, 1917). — pp. 20–25
59. Riley, Bridget. *Color for the painter // Color: Art and Science*. — T. Lamb & J. Bourriau, eds. — C.U.P., 1995.
60. Rosie Lesso. *How Did Andrew Wyeth Make His Paintings so Lifelike? // The Collector*. — 2022. — URL: <https://www.thecollector.com/how-did-andrew-wyeth-make-his-paintings-so-lifelike/>
61. Scholar, John. *Henry James and the Art of Impressions*. — United Kingdom : Oxford University Press, 2020. — 301 p.
62. Schroeder, Fred E. H. *Andrew Wyeth and the Transcendental Tradition // American Quarterly*. — The Johns Hopkins University Press, 1965. — Vol. 17. — No. 3 (Autumn, 1965). — pp. 559–567
63. Scully, Kevin. *Drawing and painting on location: a guide to en plein-air*. — Crowood, 2017.
64. Shiff, Richard. *Cezanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*. — United States : University of Chicago Press, 2014. — 336 p.
65. Stewart, Iain. *Light & Color: Expert techniques and step-by-step projects for capturing mood and atmosphere in watercolor*. — Walter Foster Publishing, 2021.
66. *The Art of Jeremy Lipking and Why It's "Rooted in Nature" // Realism Today*. — URL: <https://realismtoday.com/figurative-art-jeremy-lipking/>
67. Thénot, Jean-Pierre. *Cours complet de Paysage*. — 1834.

68. Valenciennes, Pierre Henri de. *Éléments de Perspective, a l'usage des artistes....* — Paris : Aimé Payen, 1820.
69. Wikiart. — URL: <https://www.wikiart.org/>
70. Wildenstein, Daniel. *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné, 5 vols.* — Lausanne-Paris : La Bibliothèque des Arts, 1974–91.
71. Wildenstein, Daniel. *Monet, or the Triumph of Impressionism.* — Cologne and Paris : Taschen, 1996.
72. Zorn, Anders. *Anders Zorn, 101 Etchings.* — United States : Dover Publications, 2018. — 128 p.
73. Національний художній музей України: альбом / наук. керівник та упорядник О. Лагутенко; укладач, авт. ст. Т. Рязанова [та ін.]; ред. О. Климчук; фот. М. Іванов [та ін.]. — К. : Артанія Нова, 2003. — 415 с. : іл.
74. Образотворче мистецтво: енцикл. ілюстр. словник-довідник / упоряд. А. Пасічний. — К. : Факт, 2007. — 678 с. : іл.
75. Склярєнко В. М., Иовлева Т. В., Рудычева И. А. *100 знаменитых художников, XIX–XX вв.* — Харьков : Фолио, 2006. — 511 с. : ил.
76. *Шедевры мировой живописи.* — М. : Олма Медиа Групп, 2013. — 448 с. : ил.
77. *Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма* / Сост. Т. Г. Петровец — М. : Олма-пресс, 2001. — 320 с. : ил.

ДОДАТКИ

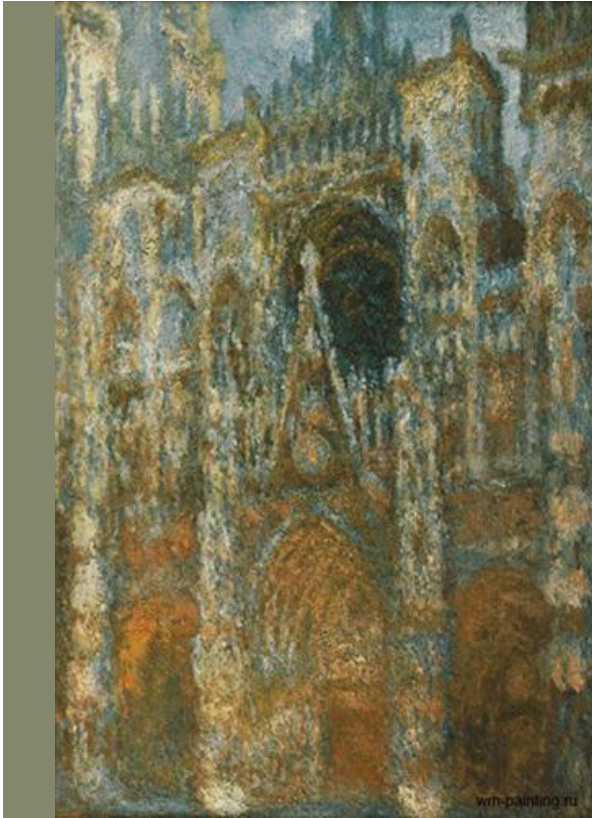
ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ



Рис. 1. Поль Сезанн за роботою, фото Кер-Ксав'є Руссея 1906 року [12]



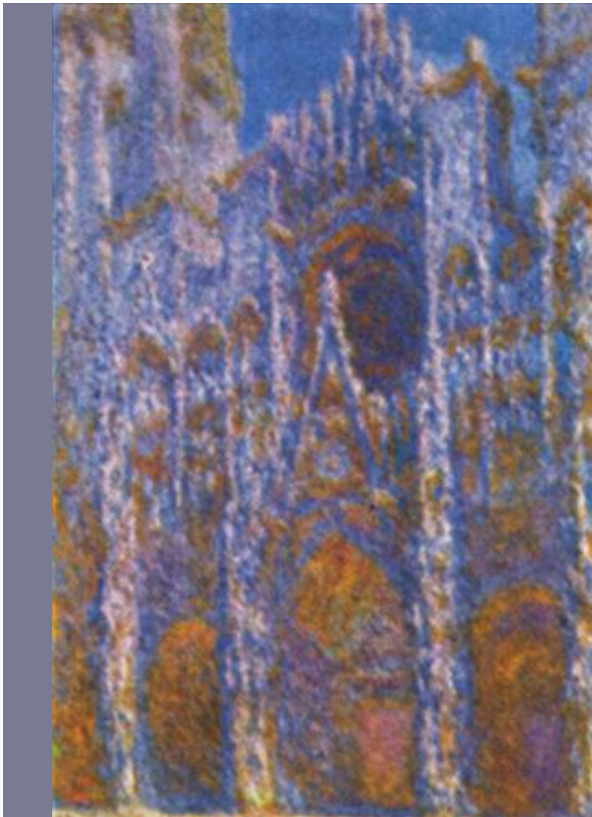
Рис. 2. Сер Джон Еверет Мілле, «Офелія», 1851–52,
полотно, олія, 76,2×111,8. Тейт, Лондон [49]



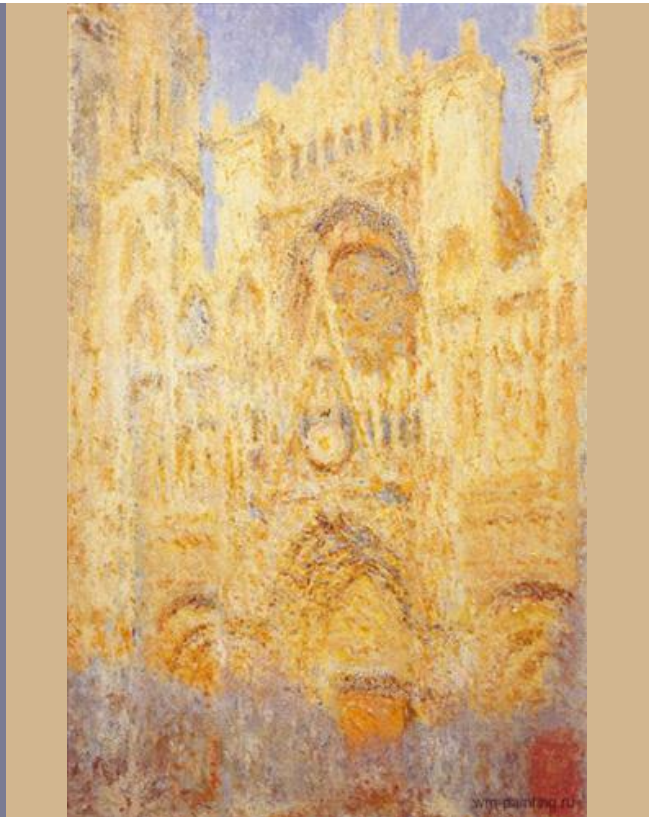
Ранкове сонце



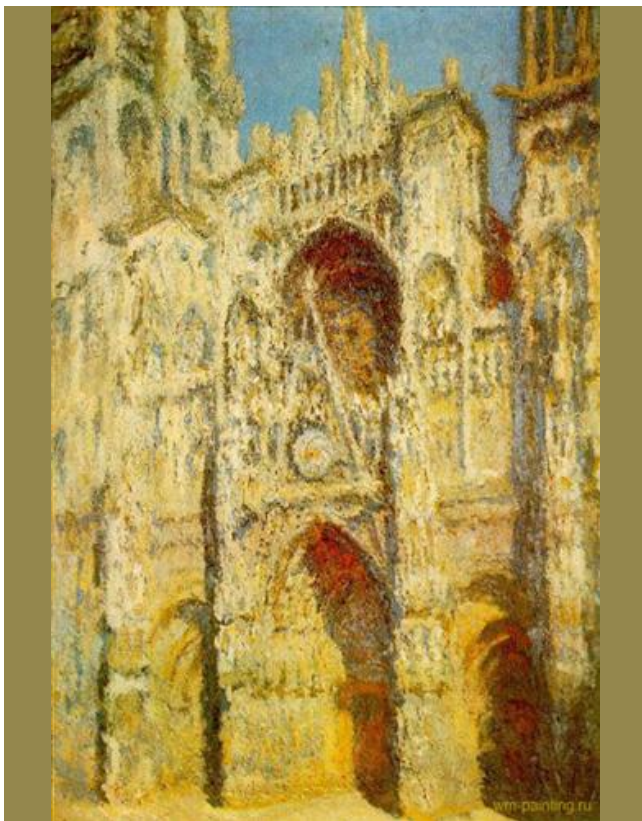
Опівдні



Сонце, що сходить



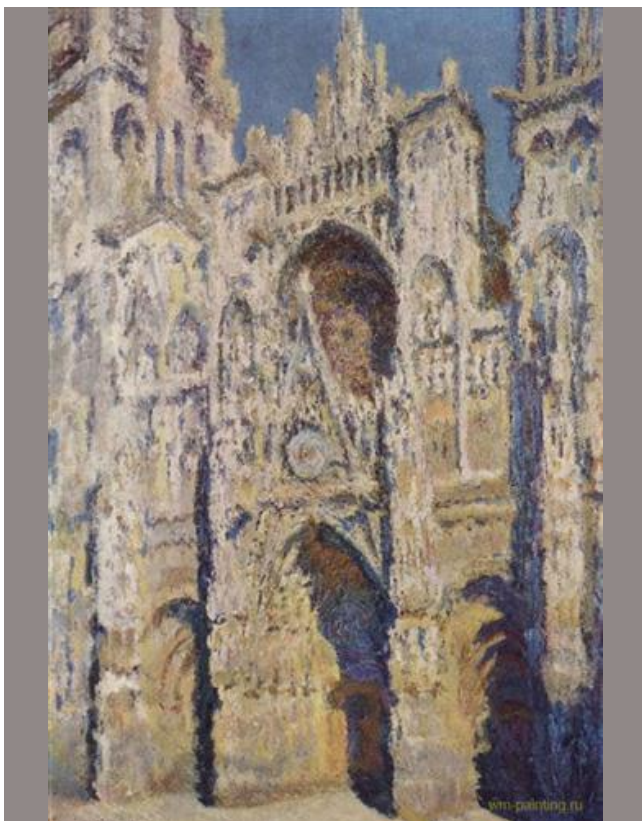
Надвечері



Опівдні



Ранок

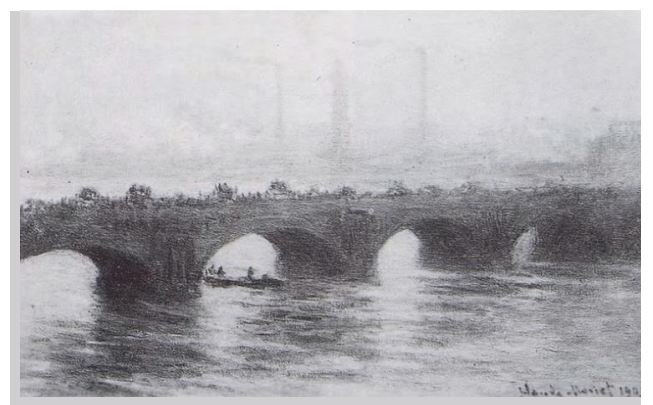
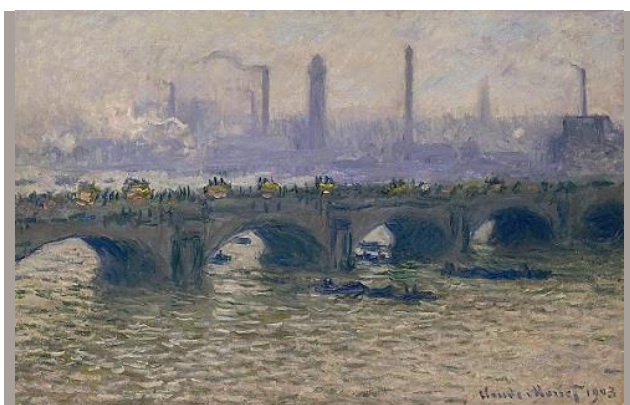
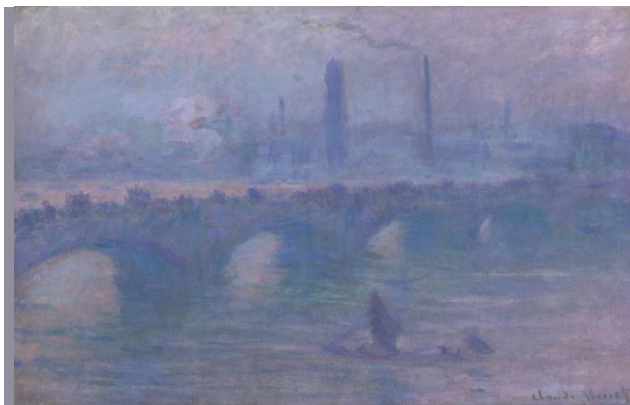
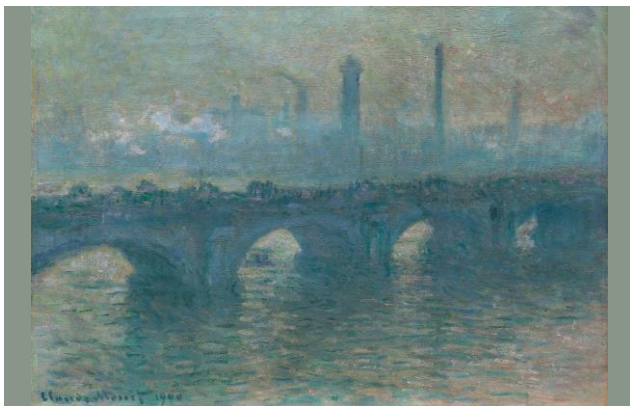


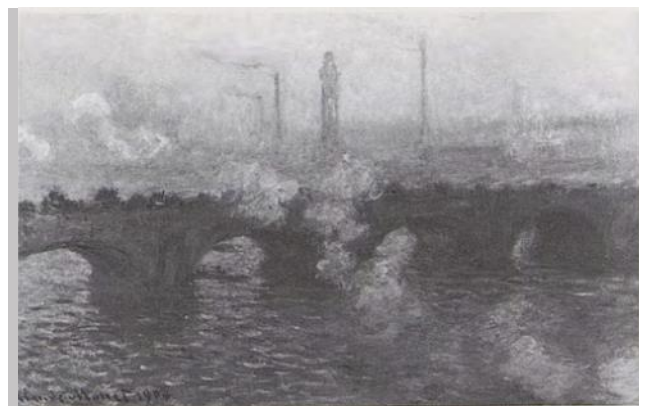
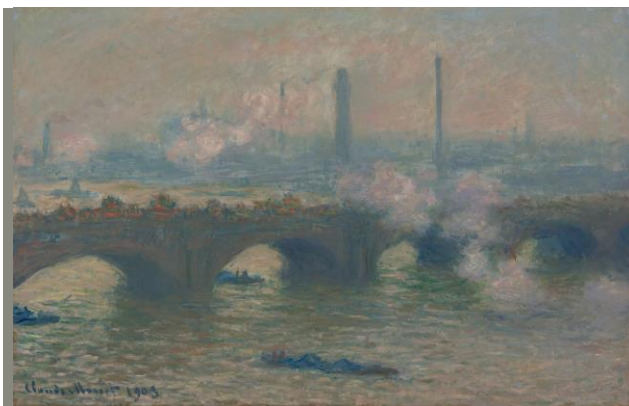
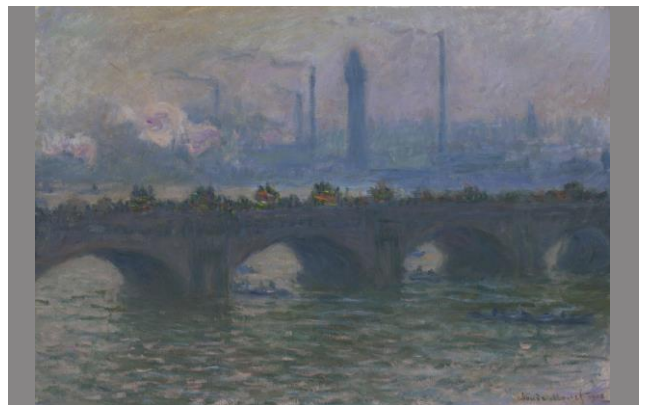
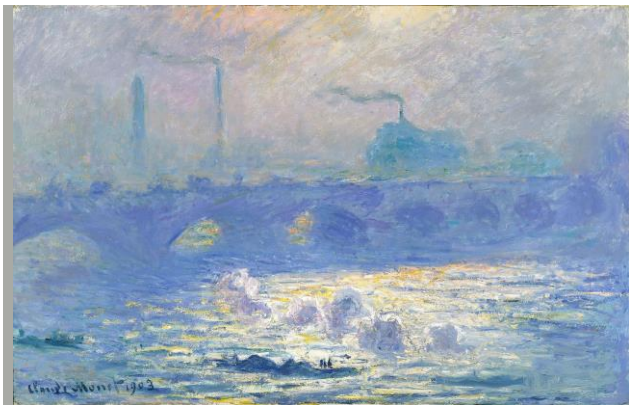
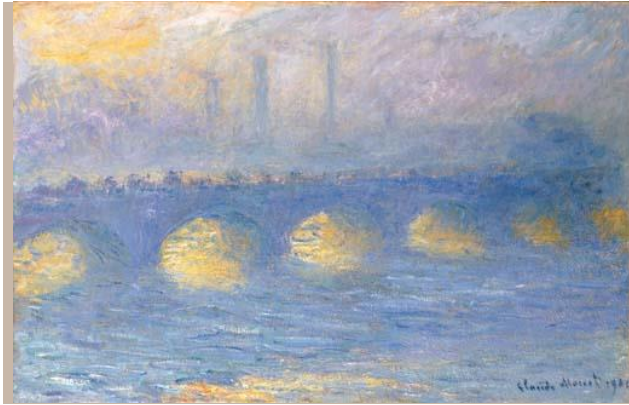
Світ сонця, що зійшло

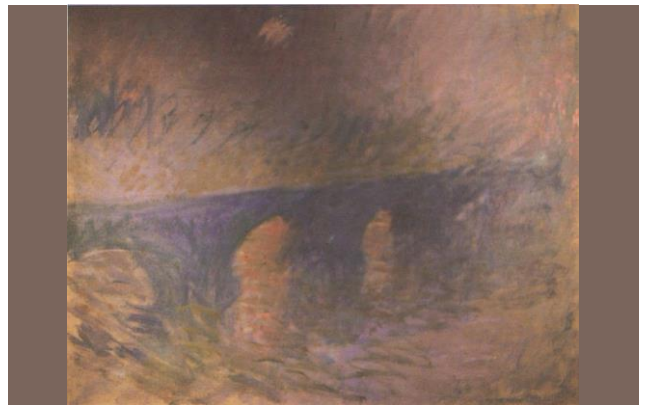
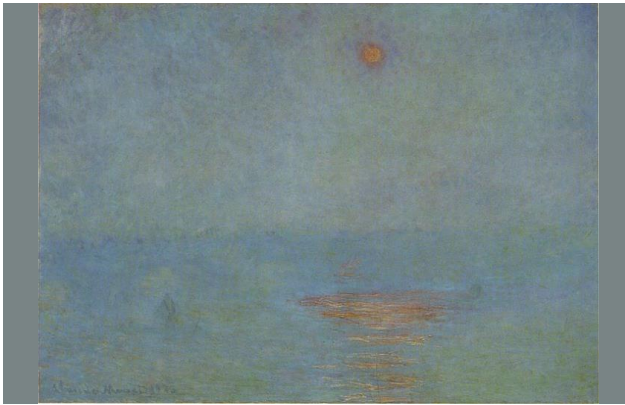
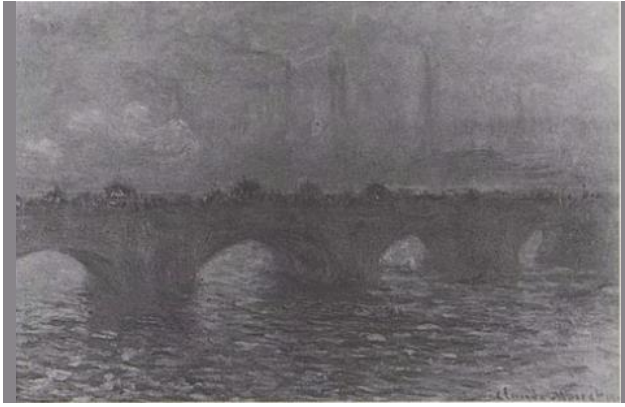


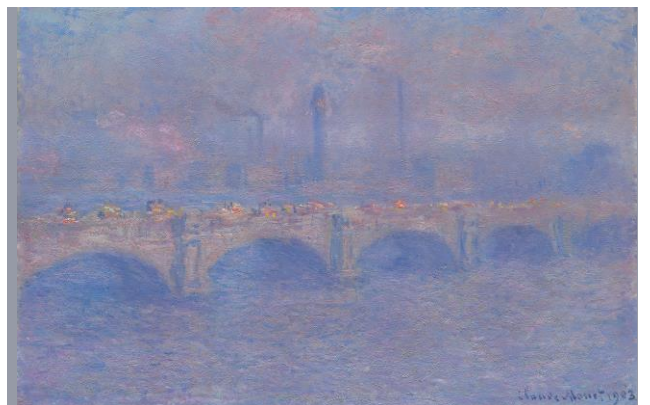
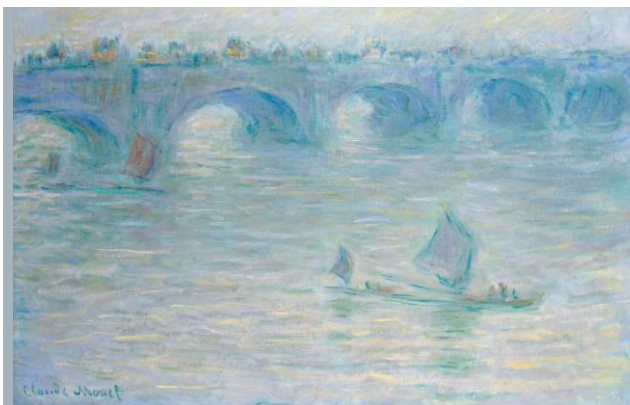
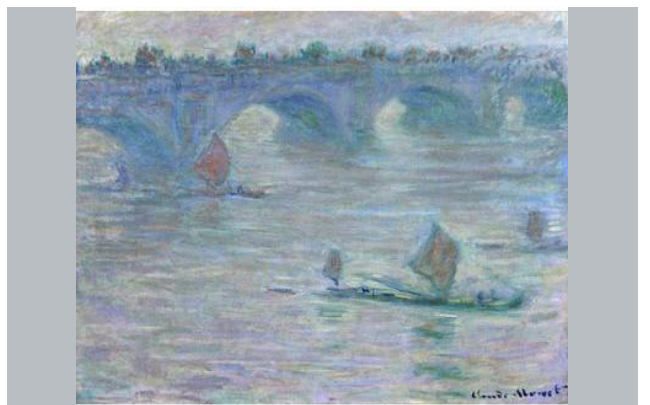
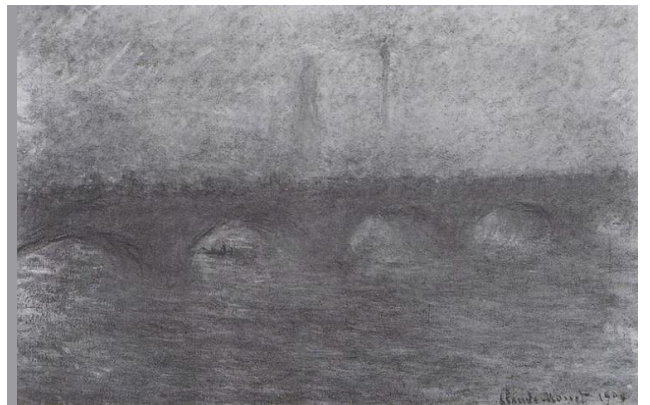
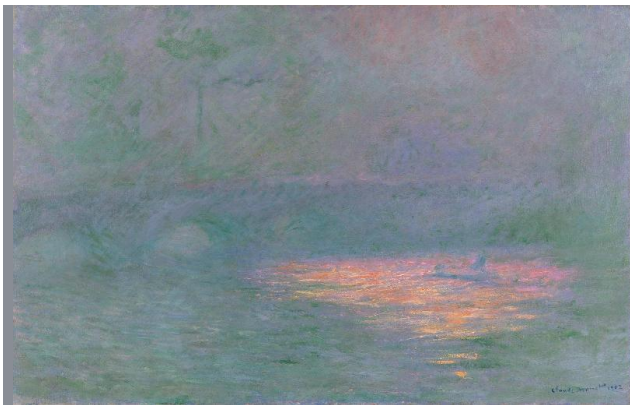
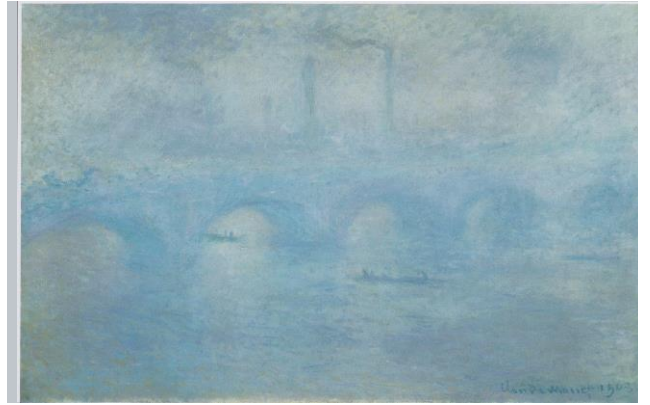
Похмура погода

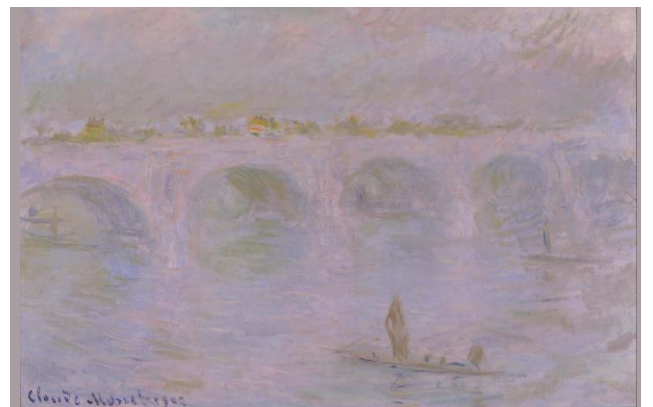
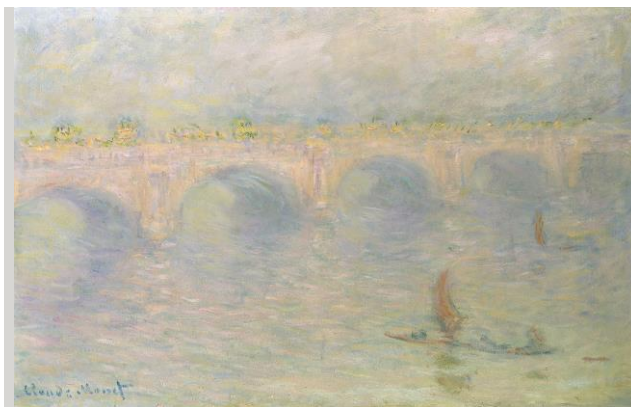
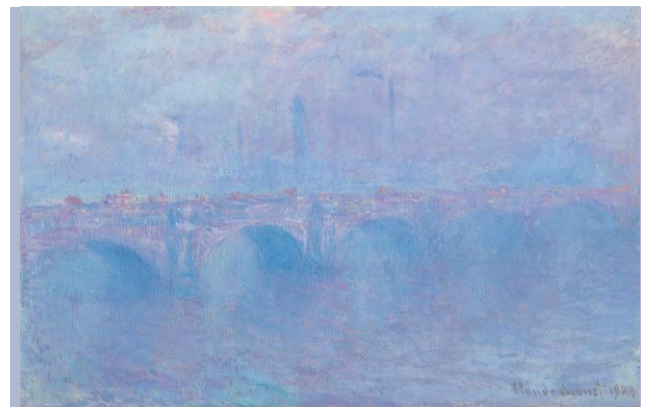
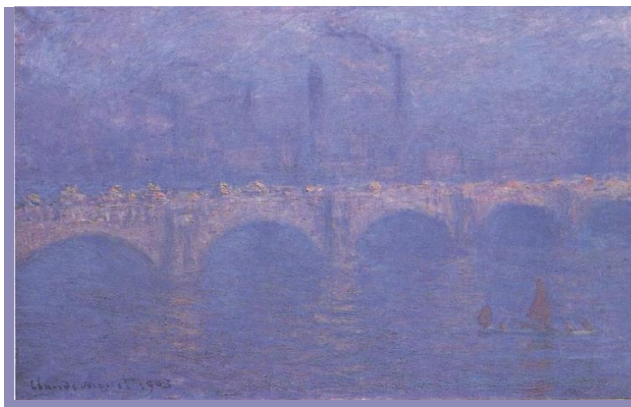
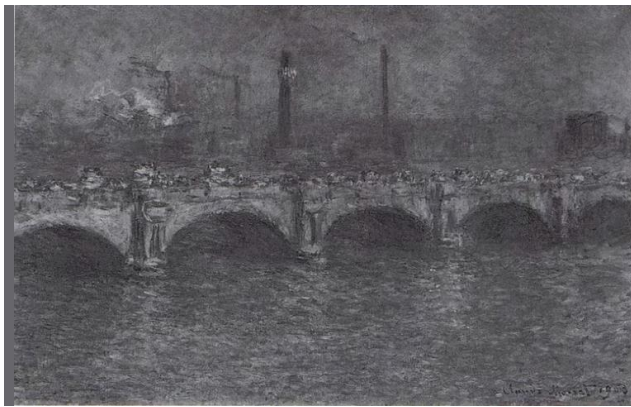
Рис. 3–10. Клод Моне, «Руанський собор», частина із серії [40, 45]











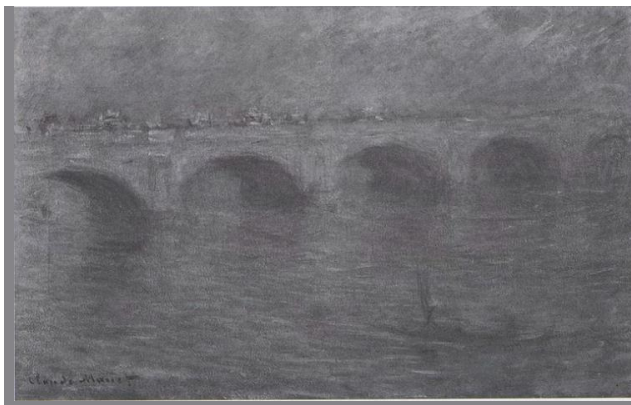


Рис. 11–51. Клод Моне, «Міст Ватерлоо», серія із 41 картини [40]



Рис. 52. Гюстав Курбе, «Вид на Онфлер», близько 1841 року, полотно, олія, 43,5×65. Палац витончених мистецтв, Лілль [13]



Рис. 53. Оноре Дом'є, «Чи бачиш ти хоч одне цивілізоване місце, де можна було б зїсти омлет з 12 яєць?», з Les Artistes, Le Charivari (24 травня 1849 року), літографія [14]



Рис. 54. Клод Моне, «У лісі в Живерні: Бланш Хошеде за мольбертом із Сюзанною Хошеде, яка читає», 1887, полотно, олія, 36×38,5.
Los Angeles County Museum of Art [40]



Рис. 55. Жан-Батіст-Каміль Коро, «Болото в Арльє», 1871.
Національна галерея, Лондон [69]

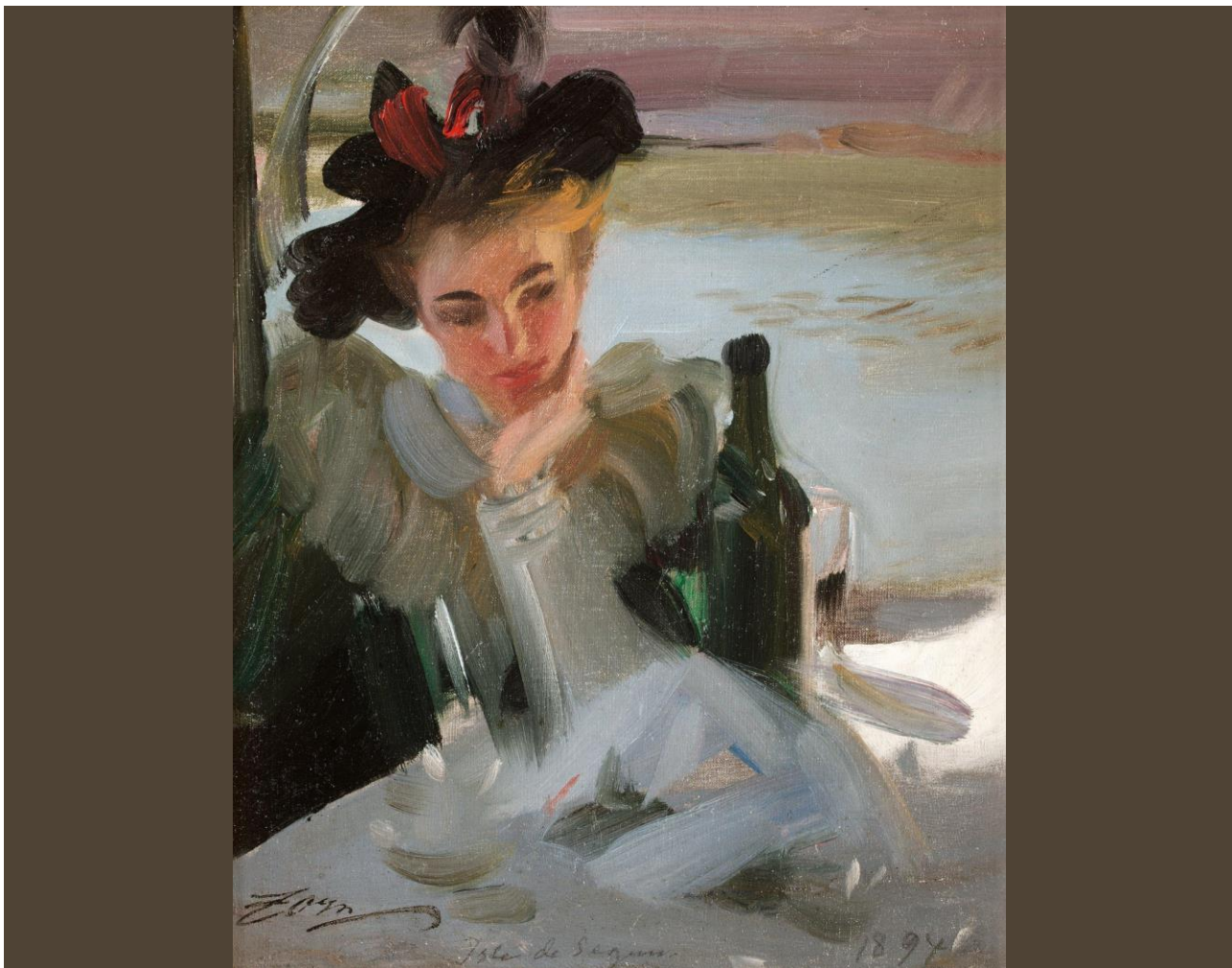


Рис. 56. Андерс Цорн, «Дама в кафе», 1894. [49]



Рис. 57. Жорж Сера, «Чоловік, що фарбує свій човен», 1883, полотно, олія, 12,9×21. The Courtauld Gallery, Лондон. [13]



Рис. 58. Джеремі Ліпкінг, «Синій капор», 2021 [31]

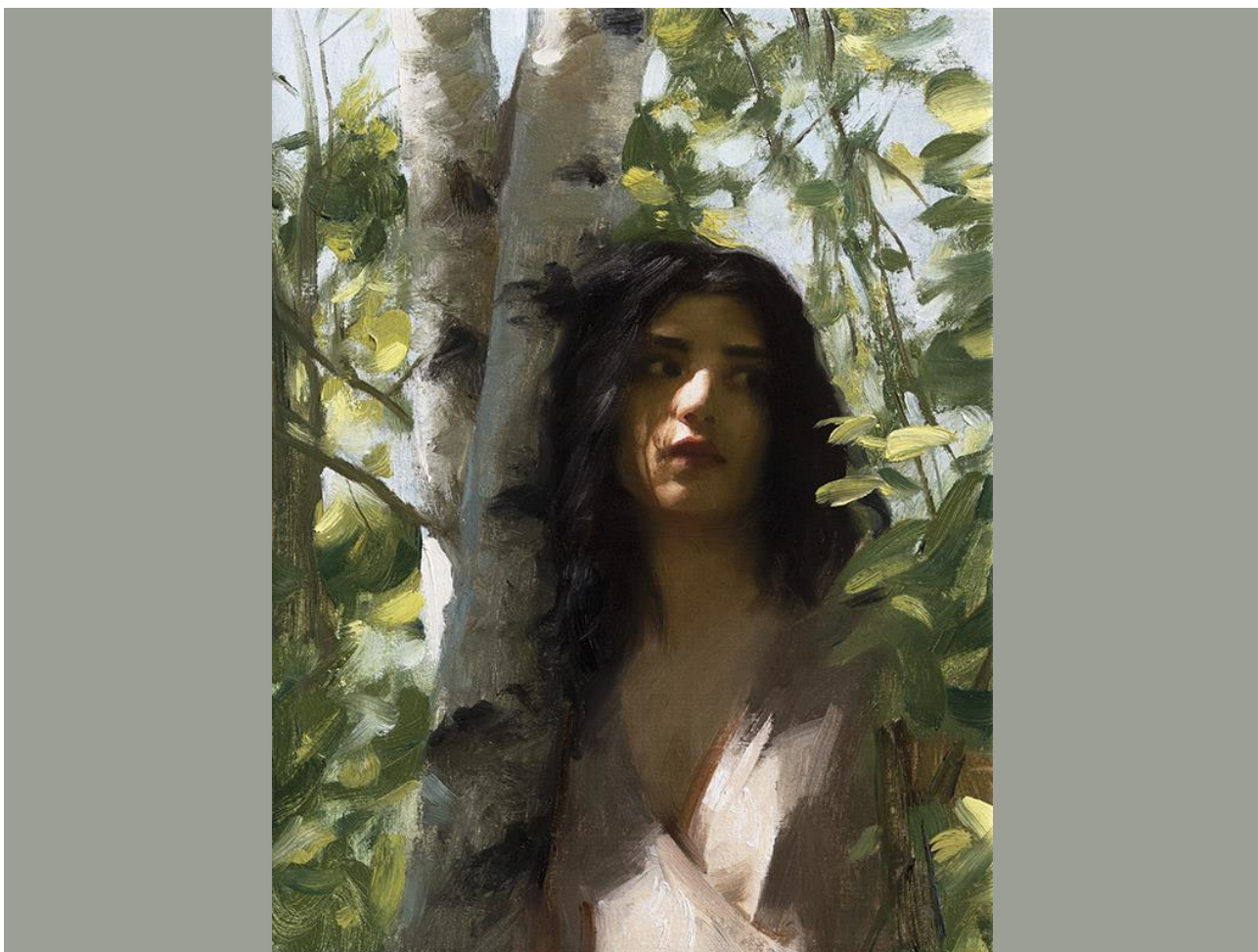


Рис. 59. Нік Альм, «Притулившись до берези», 2020, полотно, олія, 26×34 [47]

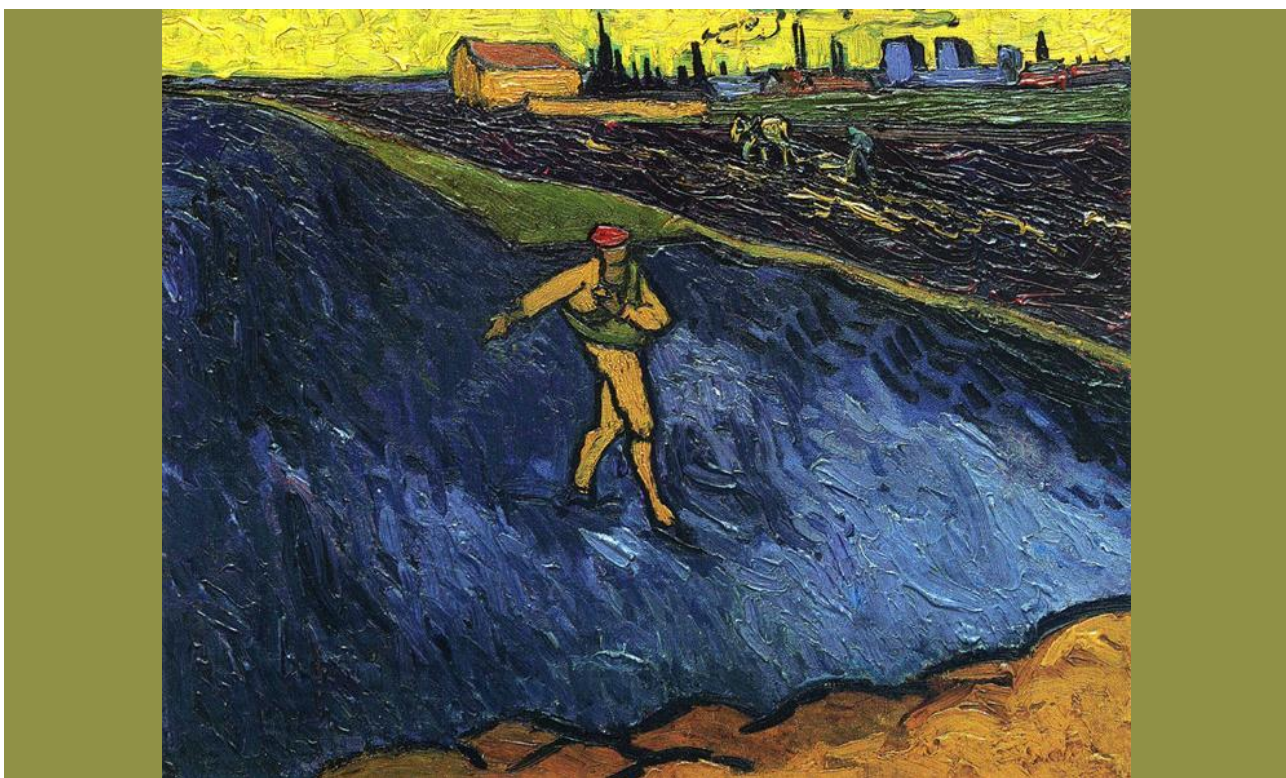


Рис. 60. Вінсент ван Гог, «Сіяч. Околиці Арля на задньому плані», 1888, полотно, олія, 26×34 [69]

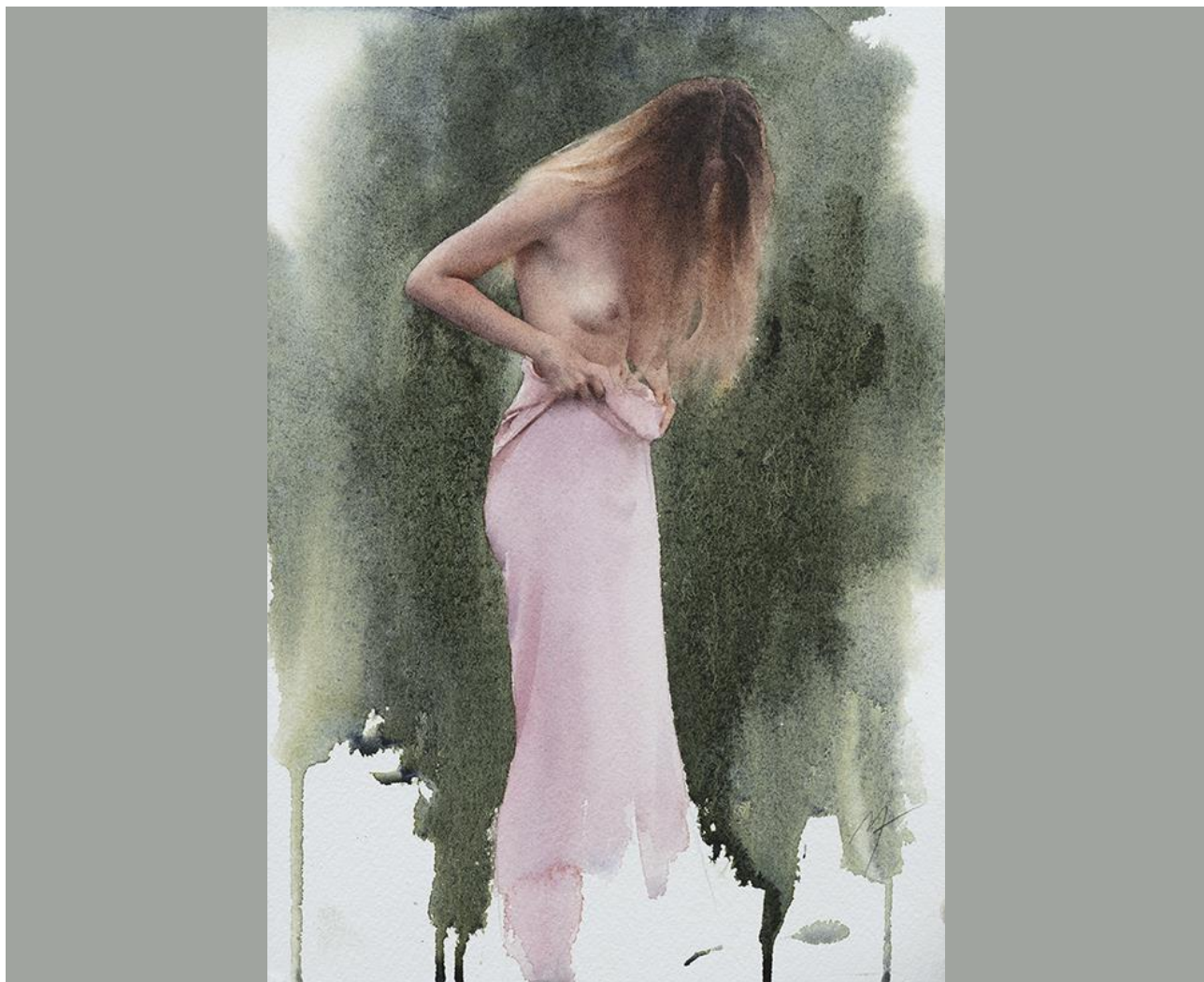


Рис. 61. Нік Альм, «Вдягання», 2019, акварель, 18×23 [47]



Рис. 62. Андерс Цорн, «Червоні панчохи», 1887 [69]



Рис. 63. Хоакін Соролья, «Клотільда і Елена на скелях у Шабії»,
1905, полотно, олія [69]

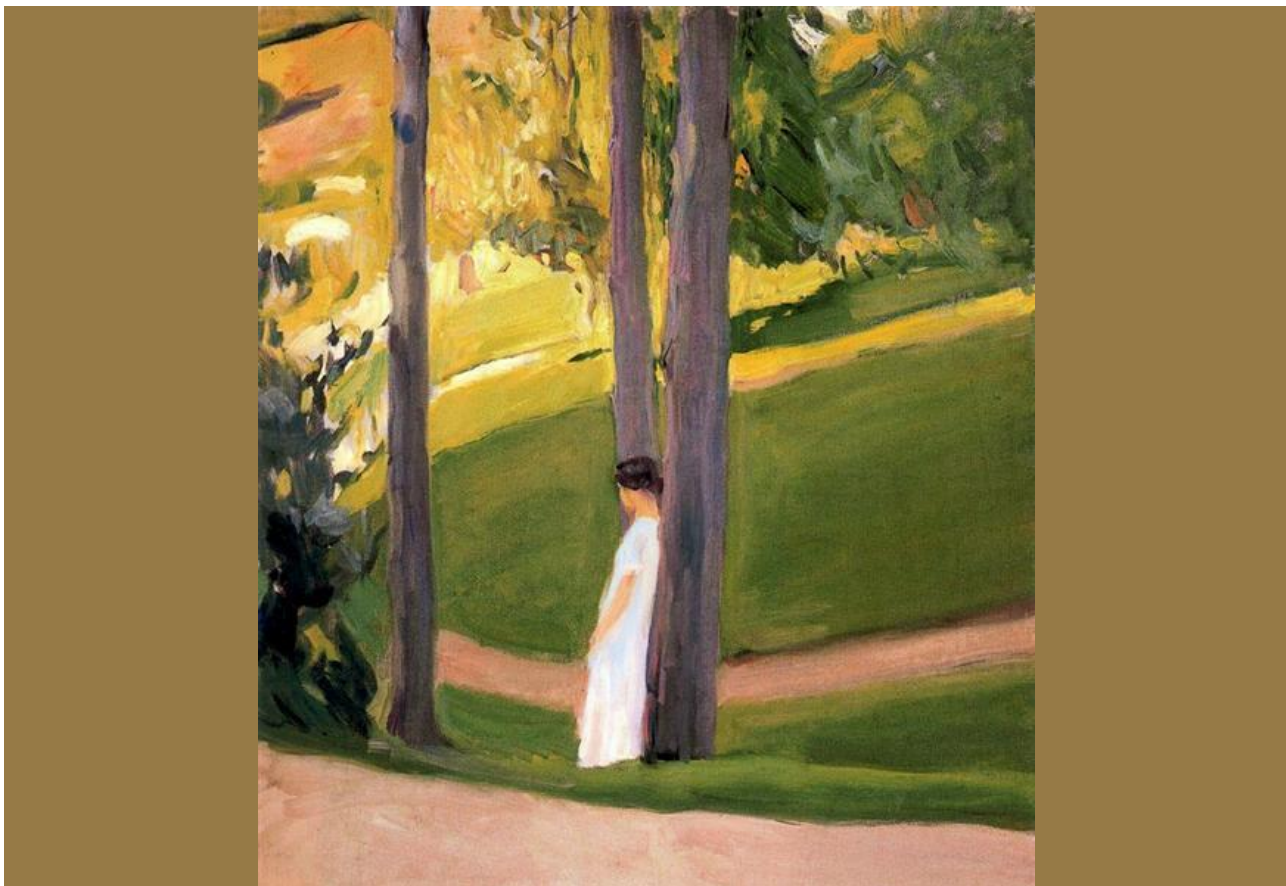


Рис. 64. Хоакін Соролья, «Пейзаж Сан-Себастьяна» [69]



Рис. 65. Хоакін Соролья, «Сієста», 1911 [69]



Рис. 66. Хоакін Соролья, «Променад біля моря», 1909, полотно, олія, 200×205, Museo Sorolla, Мадрид [69]



Рис. 67. Джеремі Ліпкінг, «Думки про літо» [31]



Рис. 68. Джеремі Ліпкінг, «Осінні осики» [31]

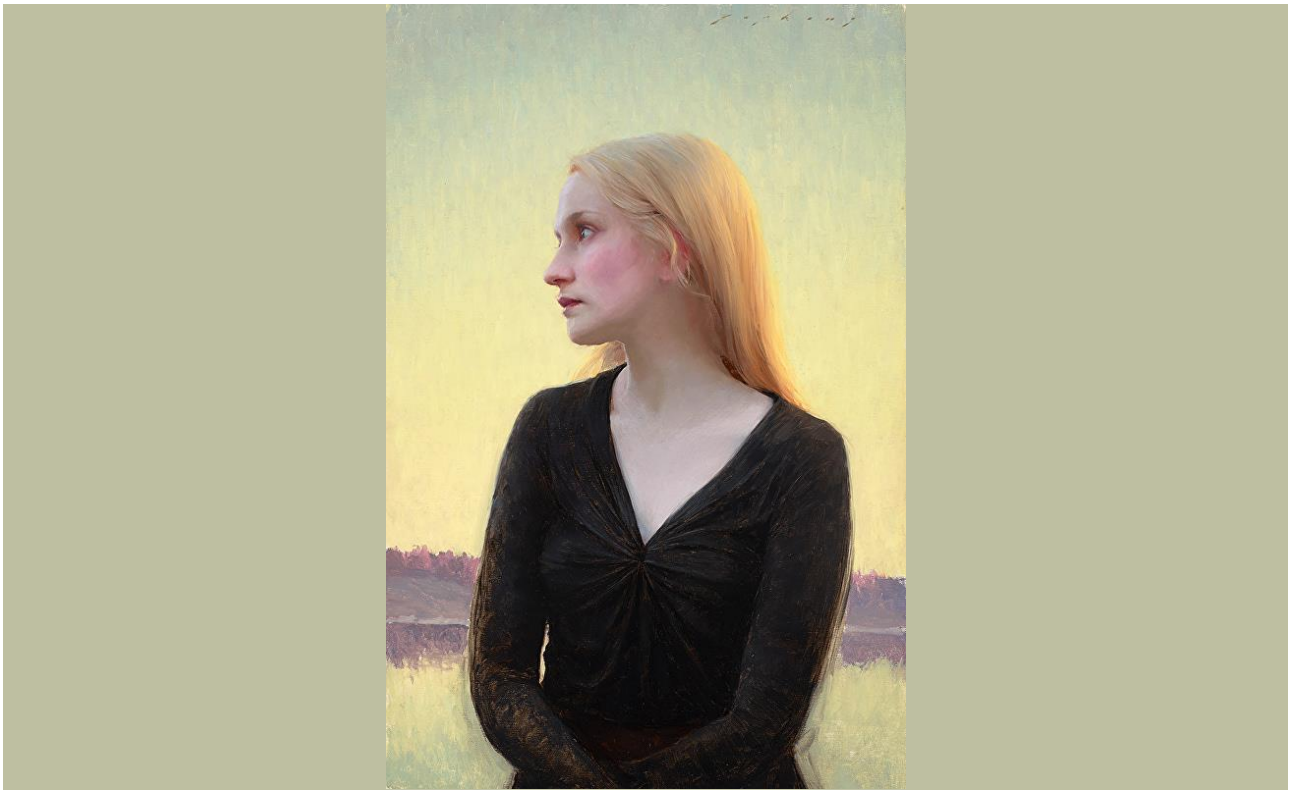


Рис. 69. Джеремі Ліпкінг, «Софі у сутінках», полотно, олія, 16×24 [31]

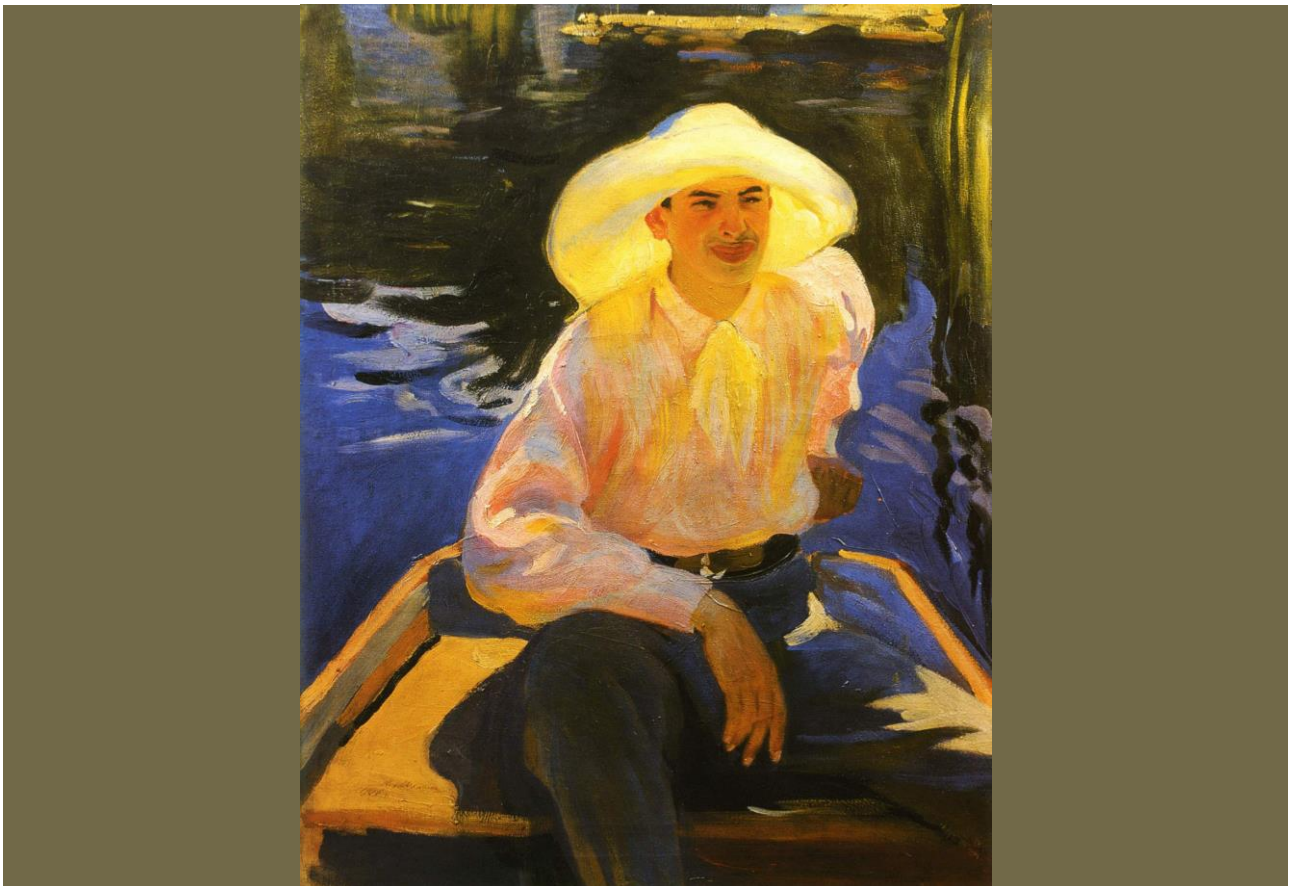


Рис. 70. Олександр Мурашко, «Портрет Жоржа Мурашка», 1906, полотно, олія, 87×109 [69]

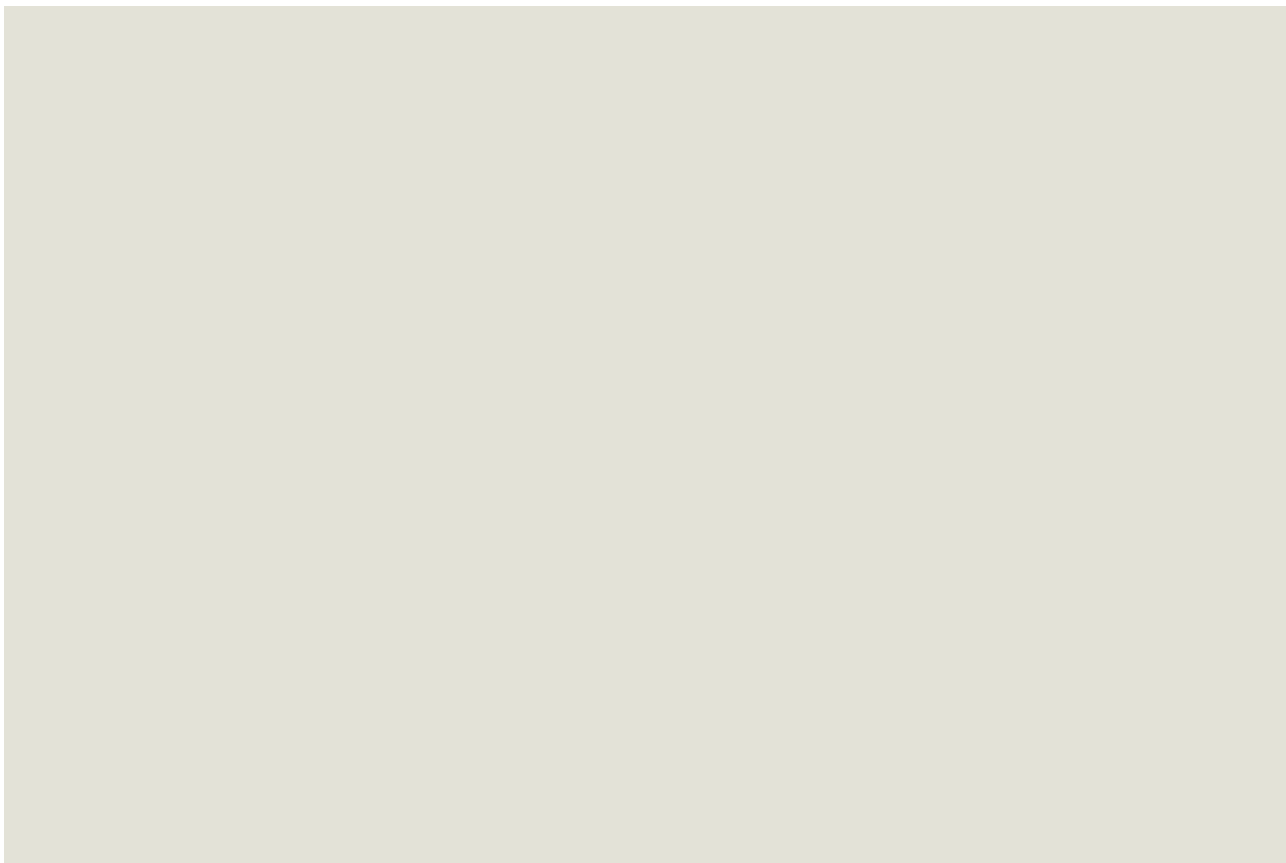


Рис. 71. Ендрю Васт, «Зимовий карнавал», 1985, 56,5×61 [69]

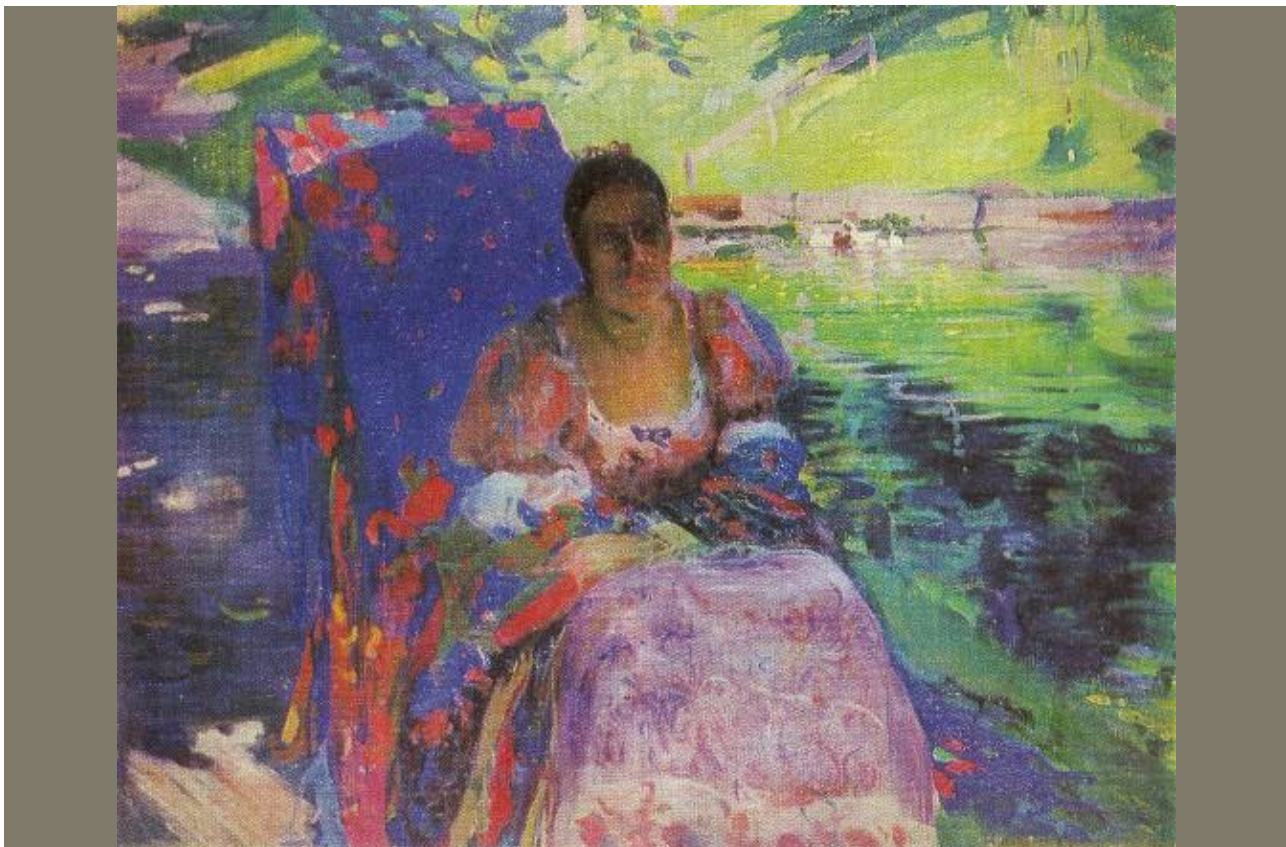


Рис. 72. Олександр Мурашко, «Біля ставка», 1913 [69]



Рис. 73. Поль Гоген, «Ти ревнуєш?», 1892, 66×89 [69]

ДОДАТОК Б. ТАБЛИЦЯ 1

ДОДАТОК В. ДІАГРАМИ

