



МОЛОДІ ДОСЛІДНИКИ

Юлія Майстренко-Вакуленко

старший викладач кафедри рисунка НАОМА

Рисунок і живопис: пізнання та вираження

Проблема видової приналежності творів станкових рисунка і живопису неодноразово порушувалася дослідниками образотворчого мистецтва. Було зроблено багато спроб класифікації, і на свій час вони були цілком справедливими та компетентні. Проте невпинна поява і розвиток нових стилів, течій, а також матеріалів і технік у мистецтві лишало цю проблему актуальною.*

На самому початку існування людства мистецтво не лише не мало будь-якого розподілу на види, але разом з писемністю, релігією та деякими іншими знаковими системами становило недиференційова-

ну єдину систему [1, с. 108]. Такого висновку можна дійти, виходячи не лише з мистецтвознавчих досліджень, а й з лексичних. У давніх мовах зазвичай існував лише один термін, що означав процес зображення. Він відповідає досить широкому спектрові сучасних понять, які ми на сьогодні чітко розмежовуємо: “писати”, “малювати”, “фарбувати”, “рисувати”, “креслити”, “позначувати”, “прикрашати”, “пестрити” і навіть “вирубувати”. Наприклад, у слов’ян таким терміном було слово “писати”. Давньогрецьке “γραφεῖν” означало не що інше, як “живопис”, а пов’язане з ним “γραφο” подається у переклада-

елемент будь-якого розпису та оздоблення (мініатюра, вапопис тощо) не буде предметом даного дослідження. А термін “рисунок” використовується не як синонім до слова “малюнок”, а як загальна назва для сукупності творів графічного мистецтва, виконаних без використання друкованих технік [6, с. 250–261], оскільки графічні техніки естампу мають цілком інший характер виконання [7, с. 273].

дах як “пишу, креслю” [2]. Подібні приклади існують і у давньоіндійській, і у давньоверхньонімецькій та інших мовах [3, 4]. Навіть у сучасних примітивних та архаїчних нарисних системах зображення орнамент та письмо ще не диференційовані (ієрогліф, піктограма, графічне мистецтво Далекого Сходу) [5, с. 259–260].

Сучасні дослідники вважають, що межі між рисунком та живописом як двома самостійними художніми сферами склалися у масштабах історії мистецтва досить недавно — з появою станкового рисунка у XV ст. в Європі. Цей процес почався ще у XIII ст. в Італії, звідки й поширився поступово в інших країнах Європи. Швидкий розвиток товарно-грошових відносин, нагромадження капіталу, широка демократизація комунального устрою, потужні еретичні течії — усе це зробило XIII ст. переломним для мистецтва Італії і підготувало підґрунтя для злету гуманістичної думки та науки у XV ст. [8, с. 11]. Вчення про пропорції та теорія лінійної перспективи, прискіпливе вивчення людини й природи були в центрі уваги митців, які прагнули правильно, об’єктивно відтворити форми довкілля.

Період Високого Відродження, являючи собою кульмінацію всієї ренесансної культури, є прикладом однієї з найвищих форм синтезу в мистецтві. Але поряд з тенденцією до об’єднання він дав початок іншій, в певному розумінні протилежній тенденції, — процесові емансипації різних видів мистецтва, їхнього самовизначення. Саме тоді формується станкова картина у су-

часному розумінні цього поняття, тобто така, що є самоцінною, не залежним від архітектурного оточення твором мистецтва. Подібну емансипацію ми бачимо і в скульптурі, у тому значенні, яке набула окрема статуя чи скульптурна група, все менше підкоряючись архітектурним формам [9, с. 7]. Отже, зважаючи на загальну тенденцію до автономізації в образотворчому мистецтві цього періоду, можна сказати, що з’явився власне не станковий рисунок, а станкове мистецтво як таке в цілому. Паралельно цьому окреслилися чіткі межі між станковими рисунком і живописом. Цей процес пов’язаний, у першу чергу, з бурхливими змінами у світогляді, науці, філософії, з новими завданнями, які ставили перед собою митці.

Звертаючись до існуючих варіантів класифікації нарисних видів мистецтва, треба зазначити, що їх, не зважаючи на дещо суперечливий характер, можна вести до кількох основних груп, критеріями розподілу яких визначали матеріали, техніку виконання, простір, колір. Так, словник Брокгауза та Ефрона тлумачить рисунок як мистецтво “одноколірної речовини” — на противагу багатству кольору в живопису [10].

Мистецтвознавець Ф.І. Шміт, як і більшість дослідників, схильний вбачати різницю між рисунком та живописом у характері використання простору [11, с. 49], вказуючи на те, що між рисунком та картиною може не бути ніякої суттєвої стилістичної різниці, і визначає рисунок як лінійну схему будь-якого твору або живописного

* У даній статті йдеться про різницю між рисунком і живописом як “автономними нарисними мистецтвами” — так визначав ці поняття російський мистецтвознавець О. Габричевський, наголошуючи на тому, що необхідно відрізняти їх від інших форм неавтономного нарису у просторових мистецтвах, тобто таких, які є “вторинними утвореннями на поверхні вже наявної об’ємної цінності” [5, с. 240]. Отже, рисунок як

твору у цілому, виконаного у певній техніці (олівцем, пером, тонким пензлем, гравірувальною голкою тощо) [12, с. 136].

Л.С. Виготський, цитуючи Християнсені і Клінгера, стверджує, що різниця між рисунком і живописом полягає у різному трактуванні простору: “У той час як живопис знищує площинний характер картини і змушує нас усе, розміщене на площині, сприймати у просторово перевтіленому вигляді, — рисунок, зображуючи навіть тримірний простір, зберігає при цьому площинний характер аркуша, на який нанесено рисунок. Таким чином, враження від рисунка у нас завжди подвійне. Ми сприймаємо, з одного боку, зображене у ньому як тримірне, з другого боку, ми сприймаємо гру лійні на площині, і саме у цій двоякості полягає особливість графіки як мистецтва” [13, с. 266].

О.О. Сидоров також вважав відмінність у прийомах і способах передачі простору в реалістичних творах рисунка та живопису найважливішою віхою у розмежуванні між ними: “... у живопису художник-реаліст обов'язково включає в число завдань своєї творчості передачу або зображення простору. Рисувальник так само включає передачу простору в число своїх завдань, але користується іншими прийомами, наприклад, лініями, що перспективно скорочуються” [14, с. 10].

М.М. Волков, порушуючи питання про різницю між живописом та графікою, вбачав її у ставленні до кольору [15, с. 129]. Б. Соловйова, спираючись на розробки О.О. Сидорова та М.М. Волкова, вважала, що різниця полягає саме

у характері використання кольору [7, с. 278].

О.Г. Габричевський взагалі визнавав принципову різницю тільки між завершеною картиною, що дає максимально ілюзійний образ дійсності, з одного боку, та підготовчими ескізами, етюдами, начерками з натури і рисунковою графікою, в якій переважають умовні та орнаментально-конструктивні нарисні форми — з другого боку. При цьому він вважав, що у мистецтві ХХ ст. у зв'язку з послабленням репродуктивно-зображувальних тенденцій в живописові, межі між рисунком та картиною зводяться до виключно зовнішніх, кількісних та технічних розбіжностей [5, с. 261].

Отже, в чому ж полягає різниця між рисунком і живописом у мистецтві сучасності з його безліччю технік і технологій? Що являють собою ці “зовнішні, кількісні та технічні розбіжності”? І чому жоден з наведених принципів класифікації не задовольняє сучасне мистецтво? Спробуємо відповісти на поставлені запитання, розглянувши матеріали, техніки, засоби зображення та виразності — те, чим оперують ці види мистецтва.

О.Г. Габричевський запропонував класифікацію рисунків за технічними принципами. Він виділяє групи залежно від: “1) матеріалу поверхні, на яку наносять риси (камін, метал, шкіра, папір, дерево, глина і т. д.); 2) знаряддя нарису (різець, голка, перо, олівець, пензель тощо); 3) кольорової речовини (чорнило, туш, сепія, пастель, олівець, вугіль, акварель, олія) [5, с. 259]. Отже, для нашого дослідження надзвичайно важливим у

цьому визначенні є те, що для виконання рисунка, хоча він і вважається традиційно мистецтвом олівця та паперу, можна вживати абсолютно всі види матеріалів нарисних мистецтв і використовувати будь-які поверхні.

І дійсно, коли говорять про проблему приналежності творів до рисунка чи до живопису, то зазвичай вбачають її лише у роботах, виконаних на папері, оскільки у становленні рисунка як цілком самостійного розділу мистецтва величезну роль відіграло виникнення та поширення у ХV ст. високоякісного ганчіркового паперу. “Особлива роль площини аркуша — чистої поверхні, на яку нанесено рисунок, — найхарактернішим чином відрізняє рисунок від живопису”, — вважає О.О. Сидоров [14, с. 10]. Чи стосується це твердження лише аркуша паперу чи будь-якої площини, на якій створюється зображення? У мистецтві ХХ століття ми маємо досить прикладів живописних творів, де так само використано площину чистого полотна як засіб виразності (л. 1).

Що ж змушує вважати їх живописом? Чи спрацює давній стереотип, що твір, виконаний на полотні, є однозначно живописом? І хоча досить часто, зокрема мистецтвознавцями США [16], розподіл здійснюється за принципом: полотно — живопис; папір — рисунок (чи графіка), необхідно визнати, що твори, виконані на полотні,



Лл. 1. С. Панич. Біла дерева. Полотно, олія

враховуючи характер використання матеріалу та кольору, можуть належати до категорії рисунка.

Акварель, гуаш, пастель, темпера — матеріали, які вважають і живописними, і графічними, — є найпроблемнішими для з'ясування видової приналежності виконаних ними творів власне через те, що переважа більшість їх виконана саме на папері.

Основними засобами зображення, які використовує нарисне мистецтво, є точка (маленька пляма), лінія, пляма, тон (світлотінь), колір. Деякі дослідники вважали останній одним з критеріїв розподілу. Твердження, що для живопису колір є необхідною умовою існування, а для рисунка — не обов'язковою, є упередженим, адже живопис ХХ ст. має приклади цілковитого ігнорування кольору (Ед. Фейнхард “Чорна картина № 34”, Казимир Малевич “Чорний квадрат” та ін.), а в рисунку колір використовував-

ся дуже широко протягом століть існування. Отже, йдеться не про кількісні, а про якісні характеристики: як саме використовується колір у цих двох видах мистецтва, який засіб його застосування?

Надзвичайно цікавим щодо цього є дослідження О.О. Сидорова стосовно еволюції лінії як основного елемента рисунка, а саме — використання нею багатства кольору. Він вважає, що мистецтво рисунка розпочинається з тої стадії, коли лінія набуває самостійного значення і стає нерозривним цілим з барвною речовиною, якою вона нанесена. Попередні стадії — перша, в якій лінія “сліпа”, тобто вдавнена або видряпана гострим інструментом; і друга, в якій лінія є слідом теж твердого, але вже фарбуючого інструмента і сприймається як межа, контур між предметами, характерні тим, що лінія не виступає як самостійний носій художньої виразності і як дещо “кольорове”. В третій стадії, з якої, власне, й розпочинається рисунок, вже не байдуже, чим проведена лінія, вона стає напруженішою, насиченішою кольором. Четверту стадію О.О. Сидоров вбачає у переході лінії в тон, який, у свою чергу, може бути спочатку нейтральним, невиразним, але зрештою в еволюції стилів може стати самоцінною живописною плямою. У рисунках старих майстрів, вказує він, “є велика група творів, в яких лінія як така вже ніякої ролі не відіграє, а головна роль належить художньо визначній грі плям кольору” [14, с. 23].

Отже, стереотипне сприйняття рисунка як монохромного мистецтва не відповідає дійсності. Навіть

і класичний станковий рисунок далекі від подібного визначення. Що ж стосується рисунка у його глобальному розумінні, починаючи від витоків образотворчого мистецтва, то чорна лінія, проведена на білій площині — надзвичайна рідкість, характерна здебільшого для останнього століття. Зумовлене це, в першу чергу, характером матеріалів, які використовували протягом всієї історії рисунка.

Скелі, на яких створювалися первісні рисунки, єгипетські папіруси, глиняні та воскові дощечки Давньої Греції, кольорові контури мозаїк та мініатюр, пергамент Середньовіччя, тонований папір Відродження — усі ці матеріали сповнювали рисунок кольором, і лише досить молода технологія вибілення паперу сприяла розквітові чорно-білих відносин у цьому виді мистецтва.

Колорит — якість, найтісніше пов’язана з кольором, є визначальною рисою живопису. Його наявність та сила зумовлюють рівень твору. Чи існує колорит у рисунках? Дослідники наголошують, що рисункам, створеним за допомогою “рисункових матеріалів” притаманний “особливий, специфічно рисунковий колорит” [7, с. 273]. Чи стосується це визначення творів, виконаних аквареллю, гуашшю, пастеллю та темперою? Те, що їм властивий колорит, суперечок не викликає, але чи так само “специфічно рисунковий”? І нарешті, якщо у творі відсутній колорит, то чи є це визначальним у приналежності такої роботи до рисунка? “Використання кольору багатогранно — від повного колористич-

ного вирішення до найекономішнього введення кольору в рисунок”, — пише О.А. Авсіян у посібнику “Натура и рисование по представлению”. І далі: “Тут треба відмітити, що наявність смаку не завжди означає наявність колористичного обдарування” [17, с. 123]. Зі свого боку зазначимо, що й навпаки — наявність колориту у живописові не означає автоматично наявності смаку в рисункових творах. Отже, рисунковий колорит передбачає не просто обмеження палітри, а обов’язкову присутність у цьому обмеженні смакового фактору.

Поснавши усі вище зроблені висновки, можна вважати, що матеріал, в принципі, не може бути критерієм видової приналежності творів. Класифікація за особливостями відтворення простору може поширюватися лише на твори реалістичних напрямків мистецтва. Всі інші напрямки не можуть користуватися цим критерієм. Факт наявності або відсутності кольору в роботі також не може бути основою для розподілу.

Отже, підсумовуючи вище викладене, зауважимо, що, визначаючи видову належність нарисних творів, необхідно брати до уваги: характер використання матеріалу, характер використання кольору, особливості колористичного вирішення, характер використання площини, мету, яку ставив перед собою митець, створюючи роботу.

Характер використання матеріалу передбачає наявність у рисункових роботах рисунок — штрихів та ліній. Кольорові олівці, акварель, гуаш, олійні фарби — це може бути будь-який матеріал, за умови

вище означеного вжитку. Складніша ситуація з малюнками, які досить часто становлять ту саму “перехідну ланку” між живописом та рисунком [6]. Розглядаючи їх, необхідно звернути увагу на характеристики, яку в даному контексті мало хто заторкував, але яка відіграє дуже суттєву роль, — фактуру матеріалу. Б. Соловйова, вказуючи, що в акварелі, пастелі, гуаші виконано величезну кількість робіт живописного, картинного характеру, зазначає як дещо несуттєве, що “від творів олією їх відрізняє лише фактура фарбового шару” [7, с. 276]. Але, як ми побачимо далі, для робіт нереалістичних стилевих течій саме ця “фактура фарбового шару” і відіграє значну роль у розподілі. О.Г. Габричевський визначає фактуру як ту проблему, над розв’язанням якої зосереджена вся культура нашого часу у цілому. Він стверджує, що фактура, тобто чергування опуклих та увігнутих місць поверхні, виступає не абстрактною поверхнею, а породжує динамічну оболонку, абсолютно конкретну якісну атмосферу довкола тіла.

Характер, якість, розміри шару цієї оболонки, його співвідношення з ядром і оточуючим середовищем варіюються залежно від різних типів та родів мистецтва [5, с. 232]. Цим і відрізняються живописні твори від рисунка та малюнка. В останніх ця аура чи атмосфера наближається до нульової відмітки; у живописному ж творі з’являється гра фактурної поверхні. Найчастіше та найповніше вона проявляється в олійному та акриловому живопису, іноді — у темпері та гуаші, ще менше — у пастелі (за рахунок, скоріше, ве-

личини зерна наждакового паперу) і найменше — в акварелі. Недарма О.О. Сидоров зауважує, наслідуючи Христіансену, що “гуаш, фарби якої “криють” папір, по суті своїй досить живописна техніка, у той час як акварель, специфікою якої лишається її прозорість, ближче до рисунка” [14, с. 10].

Цікаве спостереження наведено у словнику Брокгауза та Ефрона: пропонується розподіл фарб за оптичним принципом на блискучі (олійні) та матові (всі інші) [10]. Ця характеристика має пряме відношення до питання фактури, тобто створення тієї самої атмосфери та аури: у матових фарбах така аура, безумовно, менша, ніж у блискучих. Саме через ці — оптичні та фактурні — характеристики твори, виконані акриловими фарбами, що досить недавно увійшли до вжитку, беззаперечно і без вагань почали відносити до живопису.

Характер використання кольору та особливості колористичного вирішення, на перший погляд, видаються єдиним критерієм. Але у даному випадку мають на увазі різні речі.

Говорячи про характер використання кольору, треба наголосити, що в рисунках колір обов'язково підпорядковується особливостям зображення (на противагу своїй основній ролі в живописові), використовується або як “розфарбовка” для доповнення інформації про об'єкт, або заради більшої виразності пошуків митця [7, с. 282].

Щодо колористичного вирішення, то наявність у роботі повного спектру кольорових вальорів однозначно поставить її у ряд живопис-

них. Рисунок та малюнок у першу чергу передбачають обмеженість палітри. Але наскільки вона мусить бути обмеженою? Чи потрібно вичленити певну частину спектру, тобто лишити холодну чи теплу гаму? Чи відмовитись від напівтонів, чи навпаки — від спектральних кольорів? Розглядаючи велику спадщину рисунка та малюнка, можна дійти такого висновку: головним критерієм є умовність використання кольору, тобто відмова від кольорової перспективи, теплохолодності та реальних кольорних співвідношень, а не просте обмеження палітри.

Під виразом “*характер використання площини*” ми повинні розуміти такі ситуації, коли рисунок використовує чисту поверхню площини як активний компонент зображення. Тон площини спрацьовує як один з композиційних факторів і виступає як одна з світлотіньових частин зображення: світлова частина, напівтон, рефлекс або тінь.

Усі наведені вище характеристики допомагають у розв'язанні певних проблемних випадків, але при цьому вони все одно не є досить конкретними. Не вистачає, так би мовити, глобального фактору, який став би основоположним для вирішення цього питання. На наш погляд, шукати його необхідно в історії розвитку мистецтва.

Від початку існування образотворче мистецтво відображає погляд художника на довколишній світ, його бачення, відчуття та враження від побаченого. Як уже вказувалося, в період Відродження — період народження станкових рисунка і живопису — людей починає

цікавити “конструкція світу”, розвиваються науки про довколишній світ; митці хочуть не лише відчувати і вірити, але й знати. Бажання художників зрозуміти, вивчити, роздивитися з усіх боків зображуваний об'єкт і стало початком станкового рисунка. Якщо метою живопису було і є до сьогодні вираження власного внутрішнього світу митця та його погляду на довкілля, то метою рисунка стало і, знову ж таки, є до теперішнього часу вивчення конструкції зображуваного об'єкту. В. Цельтнер, говорячи про проблеми російського рисунка 70–80-х років ХХ ст., підкреслював, що пізнання є генеральною метою рисунка, що кон-



Іл. 3. Ф. Кричевський.
Голова старого. Папір, олівець



Іл. 2. П. Пікассо.
Оголена жінка. Туш, перо

структивність є категорією не звичайною: у кожного майстра вона своя, глибоко пов'язана з природою творчості, а, можливо, й така, що визначає творчу індивідуальність [18].

Безумовно, і в живописові художник не лише виражає себе за допомогою фарб, він також веде пошуки і вирішує певні завдання та проблеми — кольору, фактури, простору, відтворення настрою, почуттів тощо. Рисунок же має на меті виявити саме конструктивні особливості об'єкта, причому останнім можуть виступати і людина, і натюрморт, і пейзаж, і будь-яка композиція — від цілком реалістичного мотиву до абстрактного аркуша (іл. 2, 3). Таким чином, ми бачимо, що пошуки та знахідки рисунка й живопису лежать у різних відгалуженнях великої ниви образотворчого мистецтва.

Отже, найважливішою віхою для розмежування є фактор, який можна було б назвати "мета художника". Він є суттєвішим від усіх наведених вище через свою узагальненість.

Проте необхідно зазначити, що хоча, на перший погляд, не є проблемою (особливо для фахівця) відрізнити аркуш, виконаний з метою вивчення, від роботи, яка відтворює вже набуті знання, цей процес ускладнюється тим, що досвідчені майстри під час рисування-вивчення обов'язково вносять у рисунок елементи своїх набутих попередньо знань. Таким чином, навіть до рисунка, виконаного виключно з метою вивчення, митець підходить творчо. Тому у сумнівних випадках "схилити терези" на бік приналежності твору до рисунка чи до живопису допоможуть вище наведені чотири характеристики.

Зауважимо, що таке дослідження має значення не лише у мистецтвознавчому плані, а є важливим і для навчального процесу. Поєднання різних кольорових матеріалів в академічному рисунку становить велику проблему, особливо для тих, хто ще не досягнув повного рівня професійної грамоти — для учнів та студентів. Нерідко вірною ознакою кольорового рисунка вважається негармонійний колорит або повна його відсутність. О.А. Авсіян писав, що "...вирішальне значення має такт, завдяки якому колір в рисунку набуває органічного звучання, бере участь в гармонії загального враження" [17, с. 123]. Необхідно також навчати студентів використовувати чисту площину

паперу як активний композиційний фактор в роботі та розуміти провідну роль лінії (штриха, риси) в рисунку. Випадки створення навчальних робіт, які не можна віднести ані до рисунку, ані до живопису, трапляються досить часто. І якщо ми визнаємо право на існування таких "перехідних моментів" моментів у творчості професійних митців, оскільки вони є творчими пошуками вже досвідченої особистості, то у студентських роботах, як правило, вони зумовлені відсутністю знань.

Безумовно, мистецтво є надзвичайно складною структурою: тому воно і є мистецтвом, що не терпить ніяких обмежень і рамок. Тож уникнути "перехідних моментів", таких, коли неможливо з упевненістю визначити приналежність твору до рисунка чи живопису, практично неможливо. Грані між живописом, графікою і навіть скульптурою мають відносний характер, оскільки ці мистецтва взаємопов'язані цілим рядом перехідних та межових форм [19, с. 326]. Особливо актуальним це є для мистецтва ХХ ст. та сучасності. Так, І. Грабар' у поясненні до каталога Третьяковської галереї 1917 року писав: "...у залах нової російської школи рисунки поєднані з олійним живописом (...) оскільки у новітньому живопису не завжди можна провести межу між різними видами художньої техніки" [20, с. 354].

Але, погоджуючись з дослідниками, які вивчали це питання, ми вважаємо, що необхідно звести до мінімуму ситуації, коли під час експонування, репродуціювання, вивчення всі твори, виконані в одній техніці, не зважаючи на різницю

їхнього характеру, відносять до одного виду мистецтва [7, с. 274].

Наприкінці хотілося б підкреслити, що у даному дослідженні ми навмисне відмовилися від наведення будь-яких конкретних прикладів з історії мистецтва. Метою статті було сформулювати якомога стисло тези, за якими можливий розподіл нарисних мистецтв. І, безумовно, можна погодитися з твердженням О.О. Сидорова, який, визначаючи основну різницю між рисунком та

всіма іншими видами зображення як особливу "рисункову" структуру художнього образу, підкреслював, що її не можна визначати абстрактно поза реальними історичними прикладами творів мистецтва. Але таке більш детальне вивчення є метою великої книги, а не короткої статті, і для того, щоб не втратити основну лінію дослідження, розглядаючи окремо кожний випадок, було зроблено спробу обійтися взагалі без імен.

1. *Іванов Вяч. Вс.* Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии // Ранние формы искусства. — М.: Искусство, 1972.

2. *Етимологічний словник української мови:* В 4-х т. — К.: Наук. думка, 1989. — Т. 1.

3. *Етимологічний словник української мови:* В 4-х т. — К.: Наук. думка, 1989. — Т. 3.

4. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. — М.: Прогресс, 1971. — Т. 3.

5. *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. — М.: Аграф, 2002.

6. *Майстренко-Вакуленко Ю.В.* Особливості використання термінів "рисунок" і "малюнок" в українському мистецтві // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та наукові праці. — Вип. 11. — С. 250–261.

7. *Солов'єва Б. К.* проблеме цвета в рисунке // Искусство рисунка. — М.: Сов. художник, 1990.

8. *Лазарев В.Н.* Происхождение Итальянского Возрождения: В 3-х т. — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956.

9. *Памятники мирового искусства: Искусство Италии XVI века.* — М.: Искусство, 1967.

10. *Энциклопедический словарь:* В 82 т.

/ Под ред. Ф.А. Брокгауза (Лейпциг), Н.А. Эфрона (С.-Петербург). — СПб., 1894. — Т. XI.

11. *Шмит Ф.И.* Искусство: Основные проблемы теории и истории. — Л.: Академия, 1925.

12. *Шмит Ф.И.* Искусство, его происхождение, его стилистика и его эволюция.

13. *Выготский Л.С.* Психология искусства. — Минск: Современное слово, 1998.

14. *Сидоров А.А.* Рисунки старых мастеров. — М.-Л.: Искусство, 1940.

15. *Волков Н.Н.* Цвет в черно-белой графике // Советская графика — 73. — М., 1974.

16. *The Museum of Modern Art, New-York. The History and the Collection.* — Introduction by Sam Hunter. — New-York, 1984.

17. *Авсиян О.А.* Натура и рисование по представлению. — М.: Изобразит. искусство, 1985.

18. *Цельтер В.* Проблемы рисунка // Искусство. — 1985. — № 12.

19. *Каган М.* Морфология искусства. — Л.: Искусство, 1972.

20. *Государственная Третьяковская галерея: История и коллекция.* — М.: Искусство, 1986.