

Решетник Ирина Александровна, кандидат юридических наук, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения. СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской Академии Художеств, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. ireshetnik@live.com

Reshetnik, Irina Aleksandrovna, PhD in Law, PhD student. Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. ireshetnik@live.com

ЗАКОН ЕДИНЕНИЯ ВРЕМЕН И ТРАДИЦИЙ В ИСКУССТВЕ АРИСТИДА МАЙОЛЯ

THE PRINCIPLE OF THE UNITY OF TIME AND TRADITION IN THE ART BY ARISTIDE MAILLOL

Аннотация. Статья посвящена творчеству Аристиды Майоля (1861–1944) — выдающегося мастера XX в., стоящего у истоков современной скульптуры. Обратившись к идеям античности в качестве эстетического ориентира, настоящему художнику удалось сказать при этом собственное, свойственное только ему как мастеру слово, ставшее символом вечного единения эпох и культур. Вместе с тем неоспорима и многогранна значимость творчества Майоля для искусства XX в. Однако огромная роль Аристиды Майоля как современного художника не получила достаточного освещения в отечественной литературе. Рассматривая органичную связь его пластического видения с эстетической основой античности, автор идет по пути выявления особенностей художественной системы и достижений скульптора, которые характеризуют самобытность, универсальность и современное звучание созданных им образов. При этом исследуются также приемы, с помощью которых ваятель решает поставленные им художественные задачи. Осуществляя анализ творческой концепции Майоля с позиций пластических ценностей XX в., автор акцентирует внимание на том, каким образом, синтезируя предшествующее художественное развитие, Майоль намечает тенденции дальнейших поисков, предвосхищает искания своих современников и скульпторов следующих поколений.

Ключевые слова: Аристид Майоль; Поликлет; скульптура; античность; традиция; синтез.

Abstract. The focus of the article is on the work of Aristide Maillol (1861–1944), an outstanding 20th-century master, who was one of the originators of modern sculpture. With the ideas of Antiquity taken as his aesthetic point of reference, the master was able to create his unique style, which later became a symbol of the eternal unity of eras and cultures. The importance of Maillol's work for the art of the 20th century is many-sided and unquestionable. However, the huge role of Aristide Maillol as a modern artist has not received sufficient coverage in Russian literature. While identifying the features of the master's artistic system and achievements that characterized the identity, diversity and modern edge of his images, the author considered the inherent connection between his plastic vision and the aesthetic basis of Antiquity. The study also examined the techniques that the sculptor used to solve his artistic tasks. Analyzing Maillol's creative concept from the standpoint of plastic values of the 20th century, the author focused on how Maillol through the synthesis of previous artistic tradition had managed to outline the trends of further artistic search and to anticipate the search of his contemporaries and sculptors of the next generations.

Keywords: Aristide Maillol; Polykleitos; sculpture; Antiquity; tradition; synthesis.

Аристид Майоль не только «самый последовательный носитель духа греческой гармонии в современности» [3, с. 110], он тот мастер, которого, наряду с Роденом, исследователи назовут отцом современной скульптуры. Анализ научной литературы, а также произведений Майоля, хранящихся в музейных коллекциях и включенных в городскую среду, и, прежде всего, на его родине во Франции, позволяет сделать вывод о том, что творчество скульптора еще недостаточно изучено российским искусствоведением. В частности, более пристального и многопланового исследования требует вопрос о роли Майоля как современного художника, значимости его пластических новаций для искусства XX в.

Руссильон — место, где Майоль родился и прожил значительную часть своей жизни, — это не просто факт биографии скульптора. Этот край с его необычайной природой, историей, взаимопроникновением великих культур предопределил мировоззренческие и эстетические установки мастера. Глубоко укоренившийся в национальной французской традиции классицизм оказал несомненное влияние на формирование классической основы мировоззрения художника. Восприняв от своих предшественников рожденную под солнцем Средиземноморья неподвластную времени красоту, Майоль создал мир художественных образов, наполненный ощущением вечного смысла, единения жизни природы и человека. И поэтому данный мастер занял особое место в «линии наследования», идущей от эпохи античности.

Главным средством выражения пластической идеи в творчестве Майоля выступает обнаженное человеческое тело. И, прежде всего, это тело женщины. Обнаженность, с одной стороны, предстает здесь как знак причастности к античной традиции, воспевающей духовное и физическое совершенство. Но смысловой контекст преклонения перед женским телом в творчестве Майоля, отмечаемый иногда исследователями [18, р. 36], нуждается в некоторой конкретизации. Обращаясь к области художественного творчества, предметом которой является образ женщины, скульптор его поэтизирует, воплощая в искусстве эстетический и этический идеал. Однако речь здесь не идет об отвлеченной идеализации. Поэтизация духовной и физической красоты женщины — вечная, остающаяся одной из главных на протяжении всей истории изобразительного искусства тема, наполнена у Майоля особым содержанием. Женщина предстает в его творчестве как носительница высшего природного начала, а женская фигура как олицетворение самой природы. Тело женщины поэтому становится выражением дарованных ей природой вечных ценностей: здоровья, грации, доброты. А создаваемые работы исполнены естественной красоты, гармонии, душевного и физического здоровья. Выработанный ваятелем особый пластический тип — тип цветущей каталонки, полнокровной, с характерными округлыми очертаниями тела — называют «майольским типом» женщины. Вместе с тем художник обращался также к созданию статуй, отличающихся легкими

формами и особым изяществом. Среди них, пожалуй, наиболее известны «Весна» (1910), «Иль-де-Франс» (1910–1925) (Илл. 1), «Воздух» (1938). Следует отметить, что даже эти кажущиеся парящими в воздухе фигуры отличает свойственная произведениям Майоля монументальность.

Вне зависимости от того, создается ли работа посредством лепки или высекается из камня, Майоль всегда стремится к пластической наполненности, утверждению крепкой пластической формы. То, чего ищет скульптор, указывая на важность света, — это «объемы в воздухе» [цит. по: 6, с. 373]. Целостность и основательность становятся ключевыми свойствами этих прямых, поднимающихся к свету статуй (Илл. 2). И это в некоторой степени сближает их с древними каменными изваяниями. В данном смысле Майоль как мастер XX столетия рождает новую форму целостности, возвращает скульптуре ее устойчивость, былое монументальное величие, то есть то, что составляет чисто скульптурные ценности.

Творчество Майоля основано на поисках архитектуры объемов. Примечательно то, что сам художник в отношении скульптуры часто использует термин «архитектура». Исключительно ценными являются следующие его высказывания: «Я ищу архитектуры и объемов. Скульптура — это архитектура, равновесие масс... Данный архитектурный аспект сложно достигим. Я пытаюсь его достичь, как это делал Поликлет. Моим отправным пунктом всегда является геометрическая фигура — прямоугольник, ромб, треугольник, поскольку это формы, которые наиболее устойчивы в пространстве» [23, р. 24]. Упомянутая связь пластической формы с геометрическим телом наиболее отчетливо ощущается в статуях «Средиземноморье» (1900–1905), «Ночь» (1902–1909), «Три нимфы» (1930–1937), «Гора» (1933–1937).

Обращение Майоля к анализу достижений Поликлета (V в. до н.э.) в этой части не случайно. Именно данный античный мастер утвердил блестящий композиционный прием, придающий движущейся фигуре внутреннюю стабильность. Плиний Старший по этому поводу писал, что Поликлет «начал создавать статуи, опирающимися на одну ногу...» [8, с. 65]. Д. С. Недович несколько уточняет это замечание Плиния, говоря о том, что характерная для статуй Поликлета постановка встречалась и в предшествовавшей ему скульптуре 60-х гг. V в. до н.э., но Поликлет закрепил баланс подвижного тела в классической формуле [7, с. 24–25]. В целом же искания Поликлета в области скульптуры были связаны с решением двух типов задач. Во-первых, это выработка идеальных пропорций человеческого тела и, во-вторых, создание продуманной системы равновесия его частей. Решая первую из этих задач, скульптор создал правила пропорционального построения идеальной человеческой фигуры. Известный нам лишь по более поздним источникам теоретический трактат Поликлета «Канон» излагал эту систему правил, построенную на пропорциональном соотношении размеров частей тела между собой¹. И, в частности, Плиний Старший упоминает, что данный мастер создал произведение, «... которое художники называют Канон, усваивая из него основы искусства, словно из какого-то правила, и считают, что лишь он один в произведении искусства воплотил само искусство» [8, с. 65].

Интересно отметить близость мировоззренческих установок, на которые опирались античный и современный мастера в своей творческой деятельности. В создаваемых ими художественных образах запечатлено понимание мира как космоса — разумно устроенного и упорядоченного всеединства. Творческий язык, равно как и метод обоих скульпторов, характеризуется синтезизмом. При этом Поликлет в своем искусстве создал монументальный типизированный образ атлета-гражданина, наиболее завершенное выражение которого представляет статуя «Дорифора», исполненная около середины V в. до н.э. Контрапостное решение фигуры «Дорифора», в котором правая нога сделана опорной, а левая согнута, отведена назад и лишь пальцами касается земли, создает ощущение уравновешенного движения, момента, живущего между движением и покоем. Данный композиционный прием воспроизводился Поликлетом и в других наиболее знаменитых его статуях, включая «Раненую амазонку» (начало 30-х гг. V в. до н.э.) и «Диадумена» (ок. 420 г. до н.э.).



Илл. 1. Аристид Майоль. Иль-де-Франс. 1925. Бронза. Сад Тюильри, Париж

Используемый античным скульптором для создания данной системы хиазм успешно применяется и Майолом, в результате его фигуры так же тектоничны и уравновешенны, и это их качество никоим образом не умаляется сменой точек обзора. Вместе с тем, если Поликлет достигает ощущения движения преимущественно за счет контрапоста, то Майоль, решающий проблему овладения скульптурной массой часто в отношении внешне более статичных фигур, прибегает не только к использованию хиазма. Он создает ощущение движения с помощью самого характера пластической формы, приемов фактуры, контрастов света и тени, линейного ритма статуй. Замечательные примеры внешне не акцентированного движения мы видим, в частности, в «Помоне» (1910), «Флоре» (1910), «Весне», «Лете» (1910), «Венере» (1918–1928). Тела майолевских статуй как будто находятся в состоянии покоя, но в том, как они живут в пространстве, мы чувствуем предстоящее движение. И далее, наметив композиционно движение в скульптуре, мастер развивает его с помощью ритма. Определяя динамичность в скульптуре как «стремление передать человеческое тело способным к движению», А. Т. Матвеев подчеркивал глубокую динамичность работ Майоля [1, с. 38].

Произведения Майоля полны внутреннего движения, но при этом собственно поликлетов прием отодвинутой «к фону» свободной ноги применяется им довольно редко. В тех же случаях, когда Майоль использует такое композиционное решение, его статуи имеют совершенно особую тектонику, поскольку настоящий прием позволяет мастеру достигать решительного и безусловного движения вперед, которое нехарактерно для фигур Поликлета. Такими предстают перед нами «Скованное действие»² (1905–1907) (Илл. 3), заключающее в себе мощный рывок вперед, а также устремившаяся легкой, но уверенной поступью в будущее «Иль-де-Франс».

«Иль-де-Франс» — показательный пример того, как современный художник работает с движением. Здесь мы видим, как ему удается, избегая чрезмерного акцентирования, наполнить произведение динамикой. В этой композиции нет харак-

терных выпадов и резких движений, ноги статуи касаются земли, но при этом фигура словно парит над ее поверхностью. И это рождает впечатление, близкое к эффекту, производимому Никой Самофракийской (ок. 190 г. до н. э.). В отношении указанной античной статуи наглядность композиционного приема отнесенных назад крыльев как «подразумеваемого» движения в скульптуре упоминал Г. Джордж [17, р. 143]. Майолью удается достичь впечатления «полета фигуры» за счет сходного композиционного приема, при котором руки фигуры отнесены назад. Однако немаловажную роль играют здесь также расправленные грудная клетка и плечи, эффект которых усиливается компактностью пластической формы и чистой силуэтом, вырисовывающегося на фоне окружающего пространства. Неслучайно этот выразительный образ воспринимается сегодня как символ Франции — вечно молодой и всегда устремленной в будущее.

Возвращаясь к творческой позиции Поликлета, подчеркнем, что хотя Майоль, как и Поликлет, оперирует суммарными, большими плоскостями, его работы — образец иной пластической формы. Упругие, гибкие, женственные тела майольских статуй контрастируют с атлетически развитыми, могучими формами фигур Поликлета. Эти мужественные фигуры отличаются и довольно строгими очертаниями, в то время как в статуях Майоля мы встречаем широкую гамму округлых контуров, наполняющих произведения мелодией мягких линий и плавного ритма.



Илл. 2. Аристид Майоль. Помона. 1921. Бронза. Сад Тюильри, Париж



Илл. 3. Аристид Майоль. Скванное действие (без рук). 1905. Бронза. Баньюльс-сюр-Мер

Таким образом, ставя перед собой аналогичную задачу и используя сходный композиционный прием, скульптор XX в. наполняет его самостоятельным содержанием, рождает новое композиционное качество. Он следует собственной художественной системе, предполагающей особое понимание большой пластической формы и линейного начала в скульптуре, которое рождает новое качество создаваемого произведения.

Примечательно и то, что в последние годы жизни, и, в частности, в процессе создания статуи «Гармония» (1940–1944), Майоль реализует новые подходы в плоскости архитектурного аспекта скульптуры. «Гармония» становится воплощением абстрактной концепции прекрасного, к которому были устремлены все художественные искания ваятеля. Выражая свое понимание правдивости в изображении натуры, в этой работе он намеренно уходит от утвердившейся еще в античности системы равновесия, при которой торе статуи наклоняют в сторону опорного бедра [10, с. 163].

Что же является доминантой неустанной повседневной практики художника, стоящего у истоков современного пластического видения? В чем Майоль идет дальше своих предшественников и предвосхищает искания современников и скульпторов следующих поколений? Отвечая на эти вопросы, мы, прежде всего, должны подчеркнуть, что наиболее принципиальным моментом, определяющим пластические поиски скульптора, становится идея статуи, общая мысль, без которой, по словам Майоля, произведения нет [16, р. 75]. С этой позицией мастера напрямую связано основное его достижение, составляющее и сущностную черту его стиля — стремление к обобщению, поиск универсальной пластической формулы, выражающей разрабатываемую им идею. Майоль неоднократно упоминает о своем стремлении к упрощению формы [10, с. 161; 22, р. 21 и др.]. И сам этот сложный поиск кажущихся простыми форм укладывается им в емкую словесную формулу: «Я хочу, чтобы юная девушка, изображенная в статуе, представляла всех юных девушек, чтобы женщина и ее обещание материнства представляли всех матерей» [11, р. 22]. Данная особенность изобразительного языка

ка скульптора, задающая тон его художественному процессу и венчающая его творческие искания, характерным и решающим образом проявилась в одном из самых известных его монументальных произведений — «Средиземноморье» (Илл. 4).

В литературе неоднократно отмечалось, что рассматриваемый шедевр вдохновлен пластикой, созданной гением мастеров Эллады, — скульптурой храма Зевса в Олимпии [2, с. 386; 3, с. 63; 24, р. 954 и др.]. При этом исследователи упоминают различные статуи с восточного и западного фронтонов. Подчеркивая плодотворность влияния греческой пластической традиции на искусство Майоля, обратим внимание и на то, что его творческий язык отличается неповторимой оригинальностью. Кроме того, Майолю удается достичь большей степени обобщения формы, а в сравнении с пластикой фронтонов храма Зевса в Олимпии и более наглядно выразить архитектурный аспект произведения. Опираясь на мощную эстетическую основу, составляемую традициями античности, прежде всего, греческой архаикой и ранней классикой, современный мастер создает новый образ, который является событием в развитии мировой пластики.

В творчестве Аристиды Майоля мы встречаемся не просто с практикой использования пластических принципов древних мастеров в рамках современного метода художника — Майоль создает собственную традицию.

Неслучайно «Средиземноморье», первая крупная работа Майоля, выставленная в Осеннем салоне 1905 г., привлекла такое значительное внимание художественных кругов. «Средиземноморье» стало произведением, радикально отличающимся от того, что было создано до него, и заявило о самобытном, характеризующемся принципиально новым уровнем синтеза в пластике стиле.

Важно и то, что в данном произведении ярко прозвучала пластическая парадигма, которая получит широкое распространение в скульптуре XX в., — искусство скульптуры предстает здесь как искусство изображения идеи. Именно об этом принципиальном качестве революционных изменений в пластике XX столетия говорит Г. Рид, отмечая, что все скульпторы были движимы одной и той же целью: найти символы для выражения своих внутренних ощущений, которыми они могли бы поделиться со всем человечеством [22, р. 57].

Отметим, что это новое звучание сути и целей современной скульптуры Майоль утвердил в своем творчестве в самом начале XX в. Поэтому «Средиземноморье» будет связывать с рождением современной пластики, а его автора, наряду с Роденом, называть отцом современной скульптуры [21, р. 26]. Значимость «Средиземноморья» безусловна как для художественных исканий Майоля, так и для искусства XX в. Следует согласиться с Б. Лоркеном, утверждающим, что Майоль становится предвестником радикально упрощенных объемов Бранкузи и пространственных экспериментов Мура [19, р. 48]. Бесспорно и то, что в «Средиземноморье» заложена отважная свобода творческого поиска, в которой М. Ю. Герман увидел благотворный пример для молодых собратьев более радикального направления в скульптуре [4, с. 49]. Пластические достижения Майоля предвосхищают искания современных художников, стремящихся к упрощению изобразительного языка.

Искусство Аристиды Майоля дает начало обновлению женского образа в скульптуре XX в. Последовательно разрабатывая принципы, сформулированные в «Средиземноморье», художник создает новый эстетический идеал. Согласно замечанию А. Левинсона, удлиненные конечности и стройность стана, предписываемые академическим каноном красоты и общест-



Илл. 4. Аристид Майоль. Средиземноморье. 1923–1927. Мрамор. Музей Д’Орсе, Париж

венным вкусом целого столетия, у Майоля сменились мягкой полнотой и закругленностью [5, с. 9]. На смену салонной красоты приходит овеянный духом античности и вместе с тем необычайно современный образ, воспевающий полнокровное ощущение жизненной силы и юности. О. Мирбо в своей яркой характеристике этого расходящегося с привычным пластического видения особо выделяет заключенные в нем великие идеи радости и жизни, уникальность природной, естественной женственности майолевских образов [20, р. 36–41].

Стремясь к безупречной гармоничности форм, Майоль искусно оперирует приемами синтеза. Настоящую особенность творчества скульптора отмечали и его современники [12; 13; 15; 23 и др.]. М. Дени оценил это одним из первых. В данной связи весьма показательны его слова: «Майоль стремится создать формы, совершенные в своей красоте и простоте. Объект своей чувственности, все, что он любит в природе, он выражает в нескольких условиях. Бесхитро, может быть, безотчетно он конструирует классические модели синтеза» [15, р. 15]. Выделяя наиболее существенные пластические аспекты натуры, Майоль воссоздает природу в преобразованном качестве и достигает при этом высшей пластической концентрации рожденной им идеи.

Данному скульптору не свойственно в принципе оперирование раздробленными формами, стремление к детализации, живописным и иллюзорным эффектам. Напротив, его идеалом становятся цельность и собранность формы, он добивается художественного эффекта, используя исключительно лаконичный пластический язык. Присущая ваятелю лаконичность художественных средств лишь усиливает жизненную выразительность создаваемых им образов. Именно эта характерная выразительность статуй Майоля, позволяет, на наш взгляд, исследователям утверждать, что майолевские «... фигуры в их простоте и лаконичности отличаются... безусловной прямолинейной красотой древних курсов и кор», подмечая одновременно, что «они не рядом с нами, а лицом к лицу: встречают нас и останавливают» [14, р. 20] (Илл. 5). Это именно то, что можно видеть в саду Тюильри, наблюдая за людьми, стоящими на зеленых лужайках перед статуями мастера, то, что мы условно именуем «эффектом скульптур Майоля». Необыкновенная органичность, непосредственность и открытость зрителю сближает работы скульптора XX столетия и упомянутые древние памятники. И в то же время интимность восприятия зрителем статуй Майоля, особое ощущение связи зрителя с произведением искусства, рождаемое его



Илл. 5. Аристид Майоль. Флора. 1911. Бронза. Сад Тюильри, Париж

скульптурой, — характерная черта художника, представляющего современное искусство.

Подводя итог вышеизложенному, подчеркнем, что настоящие приемы наделяют произведения Майоля мощным звучанием символа, созидающего традицию и утверждающего современность.

Примечания:

¹ Представляется красноречивым использование А.Г. Роммом в характеристике творческих принципов Майоля словосочетания «майолевский канон» [9, с. 91].

² Используются и иные названия памятника О. Бланки, такие как «Скованная свобода», «Скованная сила».

Список литературы:

1. Александр Матвеев и его школа. Альманах. Вып. 84 / Под ред. А. Кононовой. СПб.: Palace Editions, 2005. 228 с.
2. Алпатов М. Майоль // Этюды по истории западноевропейского искусства. М.: Изд-во АХ СССР, 1963. С. 381–387.
3. Апчинская Н. В. Аристид Майоль и французская реалистическая скульптура конца XIX – первой половины XX века: дис...канд. искусств. Ленинград, 1974. 188 с.
4. Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2008. 480 с.
5. Левинсон А. А. Т. Матвеев // Аполлонъ. 1913. № 8. С. 5–15.
6. Мастера искусства об искусстве. В 7 т. Т. 5, Кн. 1. / Под ред. И. Л. Маца, Н. В. Яворской. М.: Искусство, 1969. 448 с.
7. Недович Д. С. Поликлет. М.-Л.: Искусство, 1939. 108 с.
8. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Предисл. Г. А. Тароняна. М.: Ладомир, 1994. 941 с.
9. Ромм А. Г. Современная скульптура Запада. М.: Изогиз, 1937. 199 с.
10. Фрер А. Беседы с Майолом / Вступ. ст. Н. В. Апчинской. Л.: Искусство, 1982. 192 с.
11. Aristide Maillol: 1861–1944. Exhibition Catalogue / C. Fuerstein (ed.). New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1975. 140 p.
12. Camo P. Aristide Maillol. Paris: Librairie Gallimard, 1926. 63 p.
13. Cladel J. Aristide Maillol. Sa vie, son œuvre, ses idées. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1937. 186 p.
14. Clair J., Susanna A., Catllar B., Teeuwisse J. Maillol. Tiel: Lannoo, 2012. 176 p.
15. Denis M. A. Maillol. Paris: G. Crès & Cie, 1925. 87 p.
16. Frère H. Conversations de Maillol. Paris-Céret: Somogy éditions d'art, Musée d'Art moderne de Céret, 2016. 355 p.
17. George H. The Elements of Sculpture. A Viewer's Guide. London: Phaidon Press Limited, 2014. 192 p.
18. Hobhouse J. Reverence and Eroticism // Art News. 1976. March. P. 36–38.

19. Lorquin B. *Aristide Maillol*. Paris: Skira, Fondation Dina Vierny – Musée Maillol, 2002. 202 p.
20. Mirbeau O. *Aristide Maillol*. Paris: Société des Dilettantes, 1921. 100 p.
21. Oublier Rodin? *La Sculpture à Paris, 1905–1914*. Paris: Hazan, 2009. 327 p.
22. Read H. *Modern Sculpture. A Concise History*. London: Thames & Hudson, 2007. 310 p.
23. Rewald J. *Maillol*. Paris: Hypérion, 1939. 168 p.
24. *Sculpture. From Antiquity to the Present Day / G. Duby, J.-L. Daval* (ed.). Cologne: Taschen, 2006. 1149 p.

References:

- Alpatov M. Maiol' (Maillol). *Ehtiudy po istorii zapadnoevropeiskogo iskusstva (Studies on the History of Western European Art)*. Moscow, Izdatelstvo Aademii khudozhestv SSSR Publ., 1963, pp. 381–387. (in Russian)
- Apchinskaia N.V. *Aristid Maiol' i frantsuzskaia realisticheskaia skul'ptura kontsa 19 – pervoi poloviny 20 veka (Aristide Maillol and French Realistic Sculpture of the Late 19th – the First Half of the 20th Century)*: Ph. D. Thesis. Leningrad, 1974. 188 p. (in Russian)
- Camo P. *Aristide Maillol*. Paris, Librairie Gallimard Publ., 1926. 63 p. (in French)
- Cladel J. *Aristide Maillol. Sa vie, son œuvre, ses idées*. Paris, Éditions Bernard Grasset Publ., 1937. 186 p. (in French)
- Clair J.; Susanna A.; Catllar B.; Teeuwisse J. *Maillol*. Tielt, Lannoo Publ., 2012. 176 p. (in French and Dutch)
- Denis M. A. *Maillol*. Paris, G. Crès & Cie Publ., 1925. 87 p. (in French)
- Duby G.; Daval J.-L. (ed.). *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*. Cologne, Taschen Publ., 2006. 1149 p.
- Frère H. *Besedy s Maiolem (Conversations with Maillol)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1982. 192 p. (in Russian)
- Frère H. *Conversations de Maillol*. Paris-Céret, Somogy éditions d'art, Musée d'Art moderne de Céret Publ., 2016. 355 p. (in French)
- Fuerstein C. (ed.). *Aristide Maillol: 1861–1944. Exhibition Catalogue*. New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation Publ., 1975. 140 p.
- George H. *The Elements of Sculpture. A Viewer's Guide*. London, Phaidon Press Limited Publ., 2014. 192 p.
- German M. *Modernizm. Iskusstvo pervoi poloviny 20 veka (Modernism. Art of the First Half of the 20th Century)*. Saint Petersburg, Azbukaklassika Publ., 2008. 480 p. (in Russian)
- Hobhouse J. Reverence and Eroticisim. *Art News*, 1976, March, pp. 36–38.
- Kononova A. (ed.). *Aleksandr Matveev i ego shkola (Aleksandr Matveev and His School). Almanac. Issue 84*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2005. 228 p. (in Russian)
- Levinson A. A. T. Matveev. *Apollon (Apollo)*, 1913, no. 8, pp. 5–15. (in Russian)
- Lorquin B. *Aristide Maillol*. Paris, Skira, Fondation Dina Vierny – Musée Maillol Publ., 2002. 202 p.
- Mácza J. L.; Iavorskaia N.V. (ed.). *Mastera iskusstva ob iskusstve (Masters of Art about Art). In 7 volumes. Vol. 5, Book 1*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. 448 p. (in Russian)
- Mirbeau O. *Aristide Maillol*. Paris, Société des Dilettantes Publ., 1921. 100 p. (in French)
- Nedovich D. S. *Poliklet (Polykleitos)*. Moscow-Leningrad, Iskusstvo Publ., 1939. 108 p. (in Russian)
- Oublier Rodin? *La Sculpture à Paris, 1905–1914*. Paris, Hazan Publ., 2009. 327 p. (in French)
- Pliny the Elder. *Estestvoznanie. Ob iskusstve (Natural Science. About Art)*. Moscow, Ladomir Publ., 1994. 941 p. (in Russian)
- Read H. *Modern Sculpture. A Concise History*. London, Thames & Hudson Publ., 2007. 310 p.
- Rewald J. *Maillol*. Paris, Hypérion Publ., 1939. 168 p. (in French)
- Romm A.G. *Sovremennaia skul'ptura Zapada (Modern Sculpture of the West)*. Moscow, Izogiz Publ., 1937. 199 p. (in Russian)