

У 1880 р. Родену доручать виконання замовлення, яке перетворює його на офіційно визнаного художника. У Парижі мали будувати Музей Декоративних Мистецтв, і скульптору доручили оздобити головні двері. Ця робота поклала початок нової стадії формування творчого методу майстра, можна навіть сказати, що праця над цими дверима сама стала цілим періодом у його житті. Сюжетом стала «Божественна комедія» Данте, і Роден зажадав провести паралель із одним із ренесансових творів: його двері на загальній схемі нагадували двері флорентійського Баптістерія, оздоблені Лоренцо Гіберті і названі «воротами раю». Так виникли славетні роденівські «Ворота пекла». Знову дала про себе знати італійська подорож. Це улюблена робота Родена. Він створив для неї безліч етюдів, кожен з яких переріс у самостійний твір, велику кількість неповторних за своїм характером індивідуальних образів, яких ще не знала французька скульптура, яка навіть уже мала Карпо, Далу, Дом'є. Задум Родена був справді грандіозним. Врата включають як горельєфи, так і круглу скульптуру, ще не бачену сучасниками скульптора. Вона надзвичайно динамічна, постаті захлинаються від експресії, їх трагізм ламає всі канони офіційної скульптури. 1880-ті — доба «Воріт пекла».

Огюст Роден. «Ворота пекла»

Протягом наступних років Роден буде весь час повертатися до їх образів, постійно варіюючи, переосмислюючи їх. І якщо перші постаті та скульптурні групи він створював у якості етюдів для воріт, то потім він повертався до тих самих образів вже по завершенні роботи над ними. Першими виникли «Мислитель», «Три тіні», «Адам», «Єва», «Каріатіда, що сидить»... Цьому твору Роден присвятив багато найплідніших років свого життя, але саме його зараз називають пам'ятником тлінності людських зусиль[1].

Справа в тому, що задум Родена так ніколи і не був втілений у життя. Крім того, кожна з постатей або груп, що їх було розроблено для воріт, може існувати окремо, як самостійний витвір, але всі вони органічно не включаються в ансамбль, він просто не існує. Це безліч скульптурних композиційних вузлів, але майже не об'єднаних композиційним задумом. Це звичайно ставлять у провину Родену дослідники[2]. Але ж, вони його і виправдовують: адже він не мав самої будови, яку належало відкривати його дверям, вони існували окремо, не було достатньо ретельно розроблено ані їх форму, ані масштаб, ані зв'язок з майбутнім архітектурним каркасом самої будівлі. Крім того, щодо власне сюжетного вирішення врат, із дослідниками можна і не погоджуватися. Так, наявні дробність задуму і композиції. Так, присутні окремо взяті самостійні сцени. Так, відсутня єдність. Але спочатку Роден збирався розмістити на кожній стулці по чотири рельєфи в прямокутних рамах, по зразку Гіберті. Потім замість цього виникли хаос та невпорядкованість простору, він відмовився від такої геометризації. Задум змінювався прямо в процесі роботи. Але... Хіба пекло не є втіленням хаосу? Хіба те, що було передано Данте, не вписується в те уявлення, яке дав глядачеві Роден? Як всі постаті і групи для врат, так і самі вони цілком існували в кількох варіантах. Останній, відлитий у бронзі, встановлений у музеї Родена в Парижі. Гіпсовий варіант знаходиться в музеї Орсе в Парижі. Хаос був притаманний стилю Родена, він уносив його всюди, але цей хаос зовсім не був негативною рисою. Навпаки, він руйнував монотонність, до якої звикла стара скульптура, надихав її на рух, динаміку, створював ілюзію життя.

У 1880-х рр. були збільшені та переведені в мармур «Єва»[3], «Адам»[4], «Уголіно»[5], «Та, яка була прекрасною Омієр», нарешті, «Мислитель»[6]. Якщо «Врата пекла» є найвідомішим твором Родена, то «Мислитель» — найвідоміший твір самих врат. Цю кремезну постать називають «образом титанічної міцї та величезної душевної напруги»[7]. Це чоловіча постать, що сидить на фрагменті скали, спираючись ліктем на коліно. Скільки разів дослідники, да й просто скептики-аматори намагалися розв'язати проблему його незручної пози. Адже він сидить, правицею спираючись не на праве (як диктує логіка), а на ліве коліно,

на якому, до того ж, ще й лежить безвольно розслаблена ліва рука. І експерименти проводили, намагалися виявити на практиці, зручно так сидіти насправді чи ні. Так сидіти можливо, але незручно. Але ж, ми маємо справу не з фотографом, а з художником, який, до речі, зображував картину пекла. Чомусь нікому з тих, хто намагався з'ясувати зручність такої пози – з правим ліктем на лівому коліні, – не спало на думку замислитись ще над одним питанням щодо зручності – чи зручно сидіти оголеним на скалі. Адже це алегорична композиція, проникнута символізмом, уособлення чогось, втілення певного настрою, а не просто етюд із живої натури, якою Роден, звичайно, завжди користувався. Крім того, поклавши ліву руку «Мислителя» на ліве ж коліно, скульптор цілком зруйнував би той композиційний задум, ту ідею, яка можлива лише при такій постановці постаті. Ритм постаті Мислителя є спіральним, це немов би пружина, яка будь-якої миті може різко розпрямитися, це прихована, до певного моменту приборкана, але норавлива енергія, що може раптом вийти з-під контролю. І ця спіральність можлива лише при такій композиційній схемі.

Огюст Роден. «Мислитель»

Ще одна скульптурна група, що стала самостійною, хоча і вийшла з «Воріт пекла», — «Поцілунок». Ця композиція була однією з улюблених для самого Родена. Вона є прикладом того, наскільки майстерно Роден міг розв'язати одне з найскладніших композиційних завдань – створити двофігурну скульптурну групу. І йому вдається зробити це. Постаті існують як єдине, нерозривне ціле, надзвичайно ритмічне, рухливе, сповнене динаміки. Але тут Роден повертається до свого раннього методу і ретельно шліфує знову бронзу, демонструючи тендітність і ніжність постатей, одночасно дійових і сильних.

У постатях до «Воріт пекла» Роден уже на повну силу демонструє свій сформований творчий метод, в еволюції якого настала кульмінація. Він майже не шліфує бронзу, вона залишається практично на всіх ділянках необробленою, і така фактура допомагає скульптору посилити враження грубості, кремезності, неконтрольної міцці. Він навмисне огрубляє форму, здається, що на деяких ділянках ще видно сліди дотику руки скульптора, необроблений (при чому, навмисно) матеріал стає одним з постійних характерних засобів Родена. Це посилює відчуття експресії, що ним скульптор сповнює свої твори, сили, яку він укладає навіть у жіночі постаті, фактура – сильний помічник Родена. На таке поводження з поверхнею матеріалу, експерименти з фактурою свого часу насмілювався Карпо, але то були лише слабкі зусилля, спроби в порівнянні з тим, на що був здатен Роден.

Огюст Роден. «Поцілунок»

І лише один скульптор того періоду, який був на 20 років молодшим за Родена, перейме цей засіб і зробить його своїм обличчям. Йдеться про Емілія-Антуана Бурделя. Пара «Роден-Бурдель» уже давно сформульована мистецтвознавцями. Це тема для окремих, ретельних студій. Бурдель був учнем Родена, в деяких творах його співавтором. Уже той факт, що маестро довірив учневі торкатися своїх робіт, свідчить про те, що Бурдель справді зміг збагнути його метод, його засоби, поводження з матеріалом і фактурою, ставлення до живої натури. Найкращим доказом єдності методів цих двох майстрів є слова самого Родена, що він їх написав у листі до Бурделя: «Я передам Вам чашу, дорогий друже, втім, Ви вже і так тримаєте її в руках, обоє ми вкушаємо від одного напою»[8]. Бурдель залишив портрет Родена, вирішений в образі дволикого Януса, який навіть для самого Родена був таким незвичним, що він сказав, що цей твір зрозуміють лише через сто років. І Бурдель також звинувачував Родена в тому, що йому не вистачало узагальнення, казав, що сам він прагне до синтезу[9].

У зв'язку з тим, що праця над «Воротами пекла» повністю поглинула Родена, в 1880-ті він дуже рідко виставляється. І експонує переважно бюсти. Це період портретів, надзвичайно сильних своєю психологічною характеристикою. При чому, багато з них були зроблені на замовлення. Портрети 80-х рр. різко відрізняються від портретної галереї 90-х рр., коли Роденом було створено біля двох десятків образів. У цій низці простежується еволюція стилю скульптора, навіть його підходу до моделі, трактування образу. Він намагається виявити і підкреслити характерні риси зображуваних осіб, це навіть не портрети зовнішності, це портрети духовного стану тих людей. Хоча скульптор над кожним образом працював доволі довго, цього не можна прочитати в його творах – всі вони відрізняються свіжістю, миттєвістю, немов етюдністю виконання. 1881 р. – бюсти Жан-Поль Лоранса[10] й Альфонса Легро[11], 1883 р. – бюсти Далу[12] та Віктора Гюго[13], 1888 р. (приблизно) – «Портрет пані Руссель»[14], бюст Камілли Клодель[15] 1884 р. Всім їм (за виключенням останнього) притаманні ті риси, що виробив Роден ще за часів праці над «Чоловіком, який йде». Але портретний образ пані Руссель і, мабуть, «Жіночий бюст»[16] 1884 р. не входять у цю низку творів. Ці образи, можливо, в силу своєї жіночої природи, вирішені дещо м'якше, тендітніше. В образі жінки в мармуровому бюсті наявна гра протилежностей – холодне, майже байдуже обличчя, досить гладко відполіроване, відшліфоване, воно контрастує з майже не пропрацьованою фактурою погруддя, де матеріал залишається практично незайманим. Образ же мадам Руссель взагалі нехарактерний для Родена, тим більше, для його зрілого стилю 1880-х рр. Срібло м'яке, відшліфоване, образ спокійний, позбавлений руху, міміки, динаміки, не тільки внутрішньої, але й навіть зовнішньої. Такий образ скоріше міг бути притаманним Арістиду Майолю, ніж Родену. Можливо, відіграв певну роль матеріал, не зовсім звичний для нього[17].

1880-і рр. були надзвичайно плідними для скульптора. Саме тоді, в цей період підйому, він отримує ще одне масштабне замовлення. 1884 р. Муніципалітет міста Кале вирішує встановити пам'ятник Есташу де Сен-П'єру, герою війни 1347 р. І цю ідею доручили втілити в життя Огюсту Родену. Але майстер, як завжди, не став виконувати роботу бездумно, сліпо підкорюючись чужій думці. І запропонував свій варіант – увічнити пам'ять усіх шістьох учасників останніх подій тих років[18]. При чому, кошт, виділених на спорудження пам'ятника, було обмаль, і майстер вирішує звести інші п'ять постатей за власний рахунок. «Громадяни Кале» — пам'ятник мужності не стільки знатних мешканців Кале, від подвигу яких Родена відділяли біля п'ятисот років, скільки реакція творчої особистості на те, що їй довелося бачити на власні очі нещодавно, за часів Паризької комуни. Темою твору визначаються самопожертва та добровільне мучеництво[19]. Але те, що Роден зажадав відобразити всіх учасників трагедії, має під собою і іншу основу – скульптору було значно цікавіше вирішувати композиційні проблеми групи, що складатиметься з шести постатей. І він знайшов абсолютно незвичний (як завжди) метод для розв'язання цієї проблеми. Майстер не захотів ставити пам'ятник на постамент, як було звично, відмовився від традиційної форми піраміди, що була загальноприйнятою для груп того часу, як у «Триумфі Республіки» Жюля Далу[20], наприклад. Це спричинило черговий скандал і непорозуміння з владою, яка як замовник відхилила вже готову роботу. Лише завдяки ходатайствам одного зі впливових знайомих скульптора пам'ятник все ж прийняли. Роден вирішив передусім показати, що ці шість людей – такі ж громадяни свого міста, як і інші. Він зачепив ту саму ідею, яку свого часу першим спромігся подати кардинально в іншому ключі Леонардо да Вінчі в «Тайній вечері». До нього завжди в цій сцені Іуду зображували по інший бік стола, щоб навіть композиційно відразу виявити зрадника. А Леонардо першим помістив його серед інших апостолів, показавши тим самим, що Іуда один з них, і вказавши на нього лише завдяки надтонкій психологічній характеристиці. Так зробив у своїй роботі і Роден. Він не став звеличувати шість громадян над іншими за зарухок високого п'єдесталу, що відразу б вихопив їх із навколішнього оточення і підніс над співвітчизниками. Він запропонував нове

рішення цього завдання – поставив усі шість постатей на одному рівні, групою, на тоненькій бронзовій плиті так, що їх голови опинилися практично на рівні ока глядача[21]. Це справляє дуже сильне враження, і кожен відчуває свою причетність до того, що відбулося, а завдяки Родену, до того, що досі триває в бронзі, адже він спромігся примусити подію виринути з глибини сторіч і заново відтворив її для нащадків. Трагедія Кале відтоді триває вже півтора сторіччя.

Огюст Роден. «Громадяни Кале»

Композиційно група вирішена також у ключі Родена, тобто не за класичними зразками, хоча і не без невдалих моментів, бо це кругла скульптура, вона передбачає круговий обхід, і не з усіх ракурсів усі шість постатей сприймаються однаково вигідно. Скульптор подає кілька груп людей, так би мовити, кілька вузлів, демонструючи свої здібності композитора. Це одночасно і аналіз внутрішнього стану людей, яких Роден мав показати безстрашними героями. Але кожен образ у Родена - передусім просто людина, жива, не завжди спроможна бути (чи хоча б здаватися) непохитною, людина, в якій домінує земне начало. Майстер показує і жах, який сковує рухи людей, і сум, який пронизує більш сильних духом, і усвідомлення власної приреченості цих дворян. Як раз це стало останньою краплиною в чаші терпіння замовників – вони заявили, що образи громадян Кале не достатньо героїчні.

Роден показав двох героїв події, що піддалися відчаю та жаху, зігнувшись майже до землі, вони затулили обличчя долонями (образи Андрє Д'Андра та Жана де Фієнна). Але поряд - їх як психолочна, так і композиційна протилежність, горда вертикаль постаті «людини з ключем» — Жана д'Ера. Роден всіляко намагається наділити суперечностями цю постать: з одного боку, він показує гордо випрямленого чоловіка, надаючи йому жорсткої вертикалі, непохитності, але з іншого — такі ж вертикально спадаючі складки його вбрання, що своїм ритмом повторюють загальну вертикаль постаті, немов тягарем спадають донизу, перебиваючись лише слабкою діагоналлю ключа, що його тримає д'Ер. Драпіровки виконують надважливу роль – їх вертикальна, різка ритміка уособлює в собі весь той тягар жаху, приниження та приреченості, що вклав Роден у свої образи. Цілісний ритм групи майже з будь-якого ракурсу не простежується зовсім, її пронизує неспокій, хаотичність, що передає настрій. Звичайно, Роден не був би Роденом, якщо б утримався від того, щоб хоча б трохи – адже всі тіла приховані під балахонами драпіровок – не приділити уваги формам людського тіла. І тут він показує свій стиль в усій повноті. Молоді обличчя й тіло протиставляються старечим, спокійні — перекошеним жахом, сильне, м'язисте тіло контрастує з немічною статуєю старого. І знову внутрішня експресія, що пронизує всі постаті. Навіть з того ракурсу, коли майже всі постаті сприймаються зі спин, відчувається їх внутрішній нерв. То вже не та пульсуюча енергія «Воріт пекла», яка підхоплює своєю хвилиною глядача, а практично повна її протилежність.

Роден демонструє «Громадян Кале» кілька разів. Спочатку муніципалітету був надісланий макет, готовий уже в 1885 р., а наступного, 1886 р. він завершив свою працю над групою та експонував її гіпсовий варіант у 1889 р. на своїй виставці, що була влаштована в Галереї Жорж Пті. Але через брак фінансів робота по відливу пам'ятника з бронзи розтяглася на багато років, і лише в 1895 р. його встановити перед будівлею міської думи[22]. Це кульмінація творчості Родена періоду 1880-х рр., найзначніший його твір, у якому він відшліфував як свій творчий метод, так і психологізм.

Але доробок Родена багатий не тільки на такі вдачі, були й провали, але з офіційної точки зору. Він неодноразово намагався конкурувати зі скульпторами - улюбленцями влади на конкурсах, але, як і в випадку з конкурсом на пам'ятник загиблим у війні 1870 р., всі ці

спроби завершувалися крахом. Так було з конкурсом на пам'ятник діячу французької революції Карно[23], письменнику Дені Дідро[24], генералу Маргеріту, письменнику Жільберу та ін. Але все ж ціла низка замовлень була доручена саме йому. Це пам'ятники Бастьєн Лепажу, Клоду Желле, генералу Лінчу та Віктору Гюго. В 1883 р. він виконує постать для пам'ятника Лоррену, в 1887 р. створює образ Бастьєн Лепажу, але особливо захоплює його образ Віктора Гюго, до якого він звертався кілька разів. Він подає письменника оголеним, слідуючи античній традиції, символізуючи цим силу, героїку думки Гюго. Спочатку Роден планував розмістити за постаттю письменника ще три – «Музу гніва», «Внутрішній голос» та «Іриду», але потім відмовився від цього красномовного задуму, повного сили, і вирішив сконцентруватися на одному-єдиному образі – самого Гюго, що один буде втілювати в собі все, чим хотів наділити його майстер. Але і з цією статуєю трапилась історія, яка вже не раз спіткала Родена, – він занадто захопився своїм задумом, і робота виявилася наділеною тією ж вадою, що й «Ворота пекла». Вона виявилася не пов'язаною з архітектурним середовищем, і комісія не прийняла її. Але просто відмовитись від твору вже загальновідомого скульптора влада не змогла, тому скульптору замовили ще один пам'ятник, а попередній вирішили залишити у власності держави і поставити в саду Люксембурзького палацу, але потім справа вирішилася на користь саду Пале-Рояля, де пам'ятник перебуває і зараз[25].

Період творчості Родена від 1890-х рр. до року смерті, є, певно, найсуперечливішим у всій його біографії. Протягом цих років було створено дуже багато робіт, але всі вони дуже різні, досить важко прослідкувати в них стилістичну єдність, саме вона з часом і зникає. 1890-і рр. були дуже плідними, скульптор знову багато працював над пам'ятниками. Один з них був встановлений у Буенос-Айресі – пам'ятник президенту Сармєнто[26], якого Роден намагався подати як просвітника[27]. В ці ж часи він влаштовує дві, можна сказати, епохальні виставки – 1889 р. і 1900 р., першу – разом із Клодом Моне, а другу – самостійно. Саме вони ще більше зміцнили його репутацію справжнього професіонала. У нього працюють учні, він тримає вже дві майстерні.

А в 1893 р. спілка літераторів звертається до Родена з пропозицією, яка ще на кілька років надає Родену натхнення працювати, а значить – життя. Йому замовляють статую для пам'ятника Оноре де Бальзаку. Він безліч разів робив підготовчі ескізи, начерки, перечитав всі книги Бальзака, зробив масу замальовок із живої натури. Робота йшла дуже інтенсивно. Перший варіант статуї подавав Бальзака, як і Гюго, оголеним, знову ж, у тяжінні до античної героїки. Але всі перші варіанти не задовольняли Родена, хоча і дивували сучасників експресивністю і міццю ліпки. І лише в 1897 р. Роден нарешті, знайшов потрібне, те, що міг побачити лише він. Роден говорив про бажання провести паралель між образом Бальзака та давньоєгипетським колосом Мемнона[28]. Але те, що побачила публіка, не було схоже ні на що з очікуваного. І знову суперечки. І знову скандал. Комісія одинадцятьма голосами проти чотирьох відхилила проект Родена. Він був вірним собі. Публіка побачила наступне: постать Бальзака було подано єдиним, нерозчленованим міцним об'ємом, практично необробленим, з грубою фактурою, ця глиба вінчалася не менш міцною головою з майже лєвовою гривною. Це був не портрет, а якщо і портрет, то алегоричний, не передача зовнішніх рис, бо Роден не ставив собі за мету зовнішню подібність, це був символ, уособлення духу, характеру, сили слова. Сила слова Бальзака втілилася в мармуровій силі Родена[29]. Статуя викликала такий шквал суперечок, який ще не траплявся з жодною роботою Родена. Офіційно її не прийняли з єдиним аргументом – неподібність створеного образу до Бальзака. Роден був настільки обурений всіма цими подіями, що навіть коли йому запропонували купити статую, він відмовився і забрав її до себе в майстерню, а пам'ятник доручили іншому скульптору.

Огюст Роден. Пам'ятник Оноре де Бальзаку

Це була остання з крупних робіт Родена. Але була ще велика кількість не таких масштабних, але не менш показових для розуміння еволюції стилю скульптора творів.

Ще один глобальний задум поглинає Родена в ці роки, але він теж залишиться утопічним. Скульптор зажадав створити крупний пам'ятник, але не конкретній людині, а абстрактному поняттю. Він вирішив уславити працю. Для цього Роден робить проекти «Башти праці». Ця ідея захопила його ще з 1894 р. Це мало бути так: грандіозна башта зі спіральним сходами, що мали прикрашатися рельєфами, сюжетами яких повинні були стати сцени з різновидів праці. Зверху два генія мали благословляти працю. Роден розумів, що для практичного втілення цього задуму потрібні величезні кошти, цілий колектив скульпторів, а він не мав ані першого, ані другого, хоча його проект підтримували. Тому все залишилося на рівні макета, хоча зменшену групу двох геніїв він все ж виконав.

У ці роки Роден створює багато станкових робіт – «Пан і німфа», «Психея», «Злий геній», «Джерело», «Сповідь», «Ромео та Джульєтта», багато разів варіюючи їх. Але ці роботи, часто мармурові, лише частково належать Родену, бо він сам робив переважно лише ескізи, а доведення доручав своїм учням.

1900 р. став роком триумфу Родена. Відбулася його персональна виставка у спеціально зведеному з цього приводу павільйоні, де скульптор зібрав 168 своїх творів. Резонанс був величезним. Замок навіть ворожнеча преса. Вийшов цілий номер журналу *La Plume*, присвячений тільки Родену, побачила світ книга дочки Леона Клодель, також присвячена скульптору. Це був час, коли він збирав плоди своєї слави. Але одночасно з цим це був і початок кінця. За останні роки свого життя Роден створив доволі багато творів, але всі вони, за рідким виключенням, уже не нагадували за стилем того Родена, який був автором «Воріт пекла» та «Громадян Кале». Багато проектів Роден починає, але не доводить до кінця. Так було з пам'ятниками Бодлеру, Уїстлеру, де Шаванну.

У 1910-х рр. починається новий, інший етап творчості Родена, коли він захоплюється збільшенням деяких із своїх робіт. У 1904 р. він виставляє сильно збільшеного в розмірах «Мислителя», який буквально приголомшує публіку своєю величчю. Але такі експерименти не завжди завершувалися вдало. Роден вже не винаходить нічого нового, він поступово перестає бути новатором, революціонером. Багато в чому заважає і тягар слави. Його перевантажують замовленнями на портрети заможні іноземці, за останні півтора десятиріччя свого бурхливого життя майстер створив 34 портрети. Але фактично всі вони показово замовлені, офіційні, сухі. В них уже немає тієї експресії, дикого ритму, експериментів із фактурою, поверхнею матеріалу, яка викликала таке обурення публіки раніше і якої чекали від старіючого Родена тепер. З'являються образи на зразок пані Пальмер, пані Гунтер, леді Саквілл, герцогині де Шаузель. Типовим образом цього періоду є портрет В.Єлісеєвої[30]. Суворе обличчя, без натяку на міміку, прямо поставлена голова, намічена маса зачіски, чисті лінії шиї, симетрія та монотонність. І лише необроблена мармурова маса, що є натяком на вбрання, якось вбиває цю монотонність відшліфованого, гладенького каменю в дусі Майоля.

В цих образах уже немає сили, це більше копіювання зовнішніх рис моделі, на що змушений був йти Роден, обтяжений звичкою не відмовляти замовникам. Крім того, він змушений працювати дуже швидко, замовлень багато, і це також призводить до того, що процес немов автоматизується, Роден починає типізувати. Але є, все ж, і інші роботи, які все ще не дають прихильникам таланту скульптора забути про колишнього Родена з його експериментаторським неприборканим духом. Такий бюст Клемансо[31], така мармурова «Буря» [32], такий бюст Клемантеля[33], виконаний за рік до смерті скульптора. Це свідчить про те, що не зовсім коректно стверджувати, що Роден з віком втрачає свіжість свого імпресіоністичного методу, що його називають живописним. Просто була колосальна різниця

між творами, зробленими на замовлення поза бажанням автора, і образами, які Роден народжував для себе, і які були плодом його волі і натхнення.

Огюст Роден спричинив переворот у скульптурі XIX ст., примусив по-новому думати, по-новому працювати, відходити від мертвих класицистичних взірців і переосмислювати їх. Він незвичайно вплинув на весь процес розвитку не лише французької, а й усієї європейської скульптури, розпочавши її нову еру. Він дав поштовх для пошуку, показав на своєму власному прикладі, що це можливо, що потрібно лише розпочати. І за ним пішли. Першим, мабуть, був Бурдель, а потім сміливих послідовників ставало все більше, серед них були і Меньє та Деспіо. Арістід Майоль назвав Родена «генієм, що дав рух цілій добі» [34]. Вплив Родена безсумнівний, але одночасно з ним розвиваються і цілі напрями, прямо протилежні за творчим методом роденівському. Але все одно, і в цьому також можна вбачати заслугу Родена — адже саме він своєю неоднорідною творчістю, своїм новаторським стилем дав поштовх для хоча б того, щоб з ним вступали в суперечку.

Сам роденівський спадок також неоднорідний за своєю природою. Був у ньому і період формування (1860-ті рр), і час небаченого підйому та кульмінації (надзвичайно плідні 1870-ті – 1880-ті рр), і пізній етап, найбагатший на протиріччя і неоднозначно поцінований (1890-ті рр – 1917 р.). Але за своє життя Роден встиг зробити спроби в усіх галузях скульптури (і не лише, бо залишилися і його ранні рисунки та живописні твори, пізніші офорти), працював і в гіпсі, і в глині, і в сріблі, і в бронзі, і в мармурі, десятками разів варіював свої твори, і жодного разу не створив двох подібних; робив пам'ятники, виконував орнаментальні роботи, оздоблював деякі архітектурні споруди, народжував цілі портретні галереї в галузі станкової скульптури; зміг перенести і скандали, що його не зламали, і перевірити свій характер тягарем слави, яка лише примусила його більше працювати; дожив до всесвітнього визнання і побачив прижиттєві схвальні публікації про себе – цілі книги та журнали з одами собі...

Усі ці випробування, однак, не змінили ані характеру скульптора, ані стилю його роботи. Творчий метод, вироблений Роденом, став надбанням цілого наступного покоління скульпторів, які його перетворювали на свій манер. Роден своїм методом, своїм стилем дав їм дозвіл мислити відмінно від інших, і саме вони і створили нову скульптуру XX ст. з усіма її непорозуміннями і протиріччями.

[1] Терновец Б. Роден. – Л., 1936. – С.52.

[2] Б.Терновець, В.Раздольська, ін.

[3] 1881 р.

[4] 1880 р.

[5] 1882 р.

[6] 1880 р.

[7] Раздольская В. Искусство Франции второй половины XIX века. – Л., 1981. – С.61.

[8] цит. По: Долгополов И. Рассказы о художниках. – М., 1976. – С.179.

[9] Там же.

[10] Бронза, 1881 р.

[11] Бронза, 1881 р.

[12] Бронза, 1883 р.

[13] Бронза, 1883 р.

[14] Срібло, до 1888 р.

[15] Бронза, 1884 р.

[16] Мармур, 1884 р.

[17] Існує і восковий варіант цього портрету.

[18] Місто Кале під час тривалої облоги англійськими військами під проводом Едуарда III було змушено

визнати себе переможеним і здатися. Король англійців погодився зберегти життя мешканцям міста з умовою: шість найзнатніших дворян Кале босоніж, з мотузками на шиях мали принести йому ключі від міста. Їх мали стратити. І першим добровільно пішов на страту найзаможніший житель Кале Есташ де Сен-П'єр. Король наказав їх стратити, але потім подарував життя, погодившись з проханням дружини.

[19] Ромм А. «Граждане Кале» Родена//Искусство. – М., 1969. – С.273.

[20] Бронза, 1879-1899 рр.

[21] Зараз сам пам'ятник установлений ще на один додатковий п'єдестал, але зовсім невеликий, так, що лише трохи підіймається над лінією очей глядачів, а його бронзовий варіант зберігається в музеї Родена в Парижі.

[22] Терновец Б. Роден. – Л., 1936. – С.84.

[23] 1881 р.

[24] 1885 р.

25 Терновец Б. Роден. – Л., 1936. – С.92.

[26] Бронза, 1890 р.

[27] Е.Бурдель у своїх спогадах стверджує, що постать президента для Родена виконував саме він.

[28] Раздольская В. Искусство Франции второй половины XIX века. – Л.:Искусство, 1981. – С.65.

[29] Існує і гіпсовий варіант статуї.

[30] Мармур, 1906 р.

[31] Бронза, 1911 р.

[32] Мармур, 1898 р.

[33] Бронза, 1916 р.

[34] цит. по: Раздольская В. Искусство Франции второй половины XIX века. – Л.:Искусство, 1981. – С.72.