

МАНЬЕРИСТИЧЕСКАЯ КОНСТАНТА ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ХУДОЖНИКА

Романенкова Ю.В., кандидат искусствоведения, доцент, докторант
Государственная академия руководящих кадров
культуры и искусств, г.Киев

Аннотация. Статья имеет целью расширить рамки прочтения понятия «маньеризм». Акцент ставится на доказательстве креативной роли маньеристических периодов в каждом художественном стиле, индивидуальной творческой манере каждого художника

Ключевые слова: маньеризм, стиль, творческая манера, мировоззренческие универсалии.

Анотація. Романенкова Ю.В. Маньєристична константа творчого процесу художника. Стаття є спробою розширити межі розуміння поняття «маньєризм». Акцент ставиться на доведенні креативної ролі маньєристичних періодів у кожному художньому стилі, в індивідуальній творчій манері кожного художника, маньєризм трактується як тип світогляду творчої особистості

Ключові слова: маньєризм, стиль, творча манера, світоглядні універсалиї

Annotation. Romanenkova Ju.V. Manneristic constant of artist's creative process. Article is attempt to expand a framework of perusal of concept "Mannerism". The accent is on the proof of a creative role of Manneristic periods in each art style, in the individual creative manner of each artist, Mannerism was treated as type outlook of creative person.

Key words: Mannerism, style, individual manner, universal features of world view.

Постановка проблемы. На вопрос о сути маньеризма однозначно ответить невозможно. Когда речь идет о маньеризме в художественной культуре XVI в., даже на терминологическом уровне дать определение этому явлению довольно сложно, дефиниций существует множество. Историография проблемы пока не может похвастаться глубиной, кроме того, маньеризм и его значение для художественной культуры XVI-XX вв. начали рассматривать с разных позиций лишь в последние пару десятилетий. Его самостоятельность, право называться стилем, а не направлением или, например, «модифицированным Возрождением» [5], его особая роль в эволюции изобразительного искусства Европы до сих пор нуждаются в четко выстроенной системе доказательств.

Степень изученности проблемы. Процесс «реабилитации» маньеризма в научной литературе начался не так давно. И преимущественно занимались этим российские исследователи – в украинской библиографии и поныне, к сожалению, нет ни одной монографии, посвященной маньеризму, хотя проблемы стилеобразования, кризиса стиля, стилового слома, смены стилей и многие иные именно на его примере становятся особенно явственными. Труды в области искусствознания, философии, эстетики только начиная с 1990-х гг. начали содержать в себе менее узкий подход к проблеме не только маньеризма, но и маньеристической константы в искусстве других стилей [2, 5, 6, 7, 9]. Во многом советская наука 1950-70-х гг. была скована политической ситуацией – эстетика отчаяния, каковой можно при анализе с определенного ракурса именовать маньеристическую философско-эстетическую доктрину, никак не вписывалась в идиллическую картину светлого будущего, которая нависала над головами ученых. Эта склонная к сомнениям и творческим метаниям философия постоянно рефлексировавшей личности явно шла в разрез с советской идеологией. Поэтому даже в работах рискнувших взяться за изучение маньеризма исследователей [4] анализ явления дан через призму марксистско-ленинских лозунгов, лишь очистив от которых фактах можно составить представление об изучаемом материале.

Конечно, зарубежные авторы могли оценить важность феномена для нескольких областей знаний, в первую очередь для искусствоведения и эстетики, гораздо раньше. Немало способствовали этому художественные выставки, достаточно часто провидимые в Италии, Великобритании, Франции, США (1939-1940 гг., 1963-1964 гг., 1965 г., 1972 г. – 4 выставки «Школа Фонтенбло», прошедшие первая в Париже и Нью-Йорке, вторая и четвертая – в Париже, третья – в Форт Уорсе; 1954 г. – выставка «От Понтормо до Греко, эпоха маньеризма», проведенная в Индианаполисе; 1955 г. – выставка в Амстердаме «Триумф европейского маньеризма, от Микеланджело до Греко»; 1965 г. – выставка «Между Ренессансом и барокко» в Манчестере; 1978 г. – выставка в Ренне «Маньеристическое искусство. Формы и символы», каталог которой содержал весьма полную статью о природе маньеристического искусства и др.) [10, 11].

Но расширить рамки понимания маньеризма как типа мировоззрения, постичь его философскую основу, приемлемую для любого стиля в художественной культуре, воспринять маньеризм как метод самовыражения художника в определенный период его творчества до сих пор можно лишь по публикациям в периодике, отдельным разделам монографий.

Результаты исследований.

Маньеризм как мировоззренческая система. Удлиненные пропорции человеческих фигур, их S-образный изгиб, перенятый у готики (а до нее встречавшийся еще в эллинизме), тяготение к картинности поз, усложненность композиций, любовь к вычурному орнаменту, скрытая эротичность и т.д. – лишь внешнее выражение маньеризма. Все это лишь поверхностная, “наносная” маньеристическая атрибутика. Но существует и гораздо более глубокий, сложный подтекст.

XVI в., эпоха противоречий и конфликтов, как нельзя лучше дает нам представление о том, что такое потеря идеалов художником, дает возможность изучить, препарировать его реакцию на творческое одиночество. Творческая личность – мыслитель, поэт, художник – пребывает в кричащей пустоте, ощущая на себе губительное действие вакуума, в котором она очутилась с потерей тех великих идеалов, на которые ориентировалась несколько десятилетий. Петля этой пустоты неумолимо затягивается на шее человека-творца. Исчезают один за другим те “киты Возрождения”, которых привыкли считать эталоном, примером для подражания. Любому художнику в блестящие годы творчества Леонардо, Рафаэля, Микеланджело было спокойно и уютно, поскольку было кому подражать, кого изучать, была цель. Хотя была и здоровая конкуренция, во многом благодаря которой искусство этой эпохи достигло такой невиданной качественной планки, – ведь это пора множества конкурсов. А с уходом “титанов” эта цель исчезает. Художник оказывается в состоянии отчаяния, он понимает, что любая попытка создать нечто подобное утраченному заранее обречена на провал, что потеря невосполнима, он осознает свое бессилие, необратимость произошедшего. Художник маньеризма, которого обвиняют в “творческом бесплодии” [8], сам на себя примерил венец мученика, согнувшегося под бременем невосполнимой потери. Наступает фаза сомнений и тревоги, сложная и противоречивая по своему характеру. Если мастера Высокого Ренессанса имели в основе своего творчества изучение природы, преклонялись перед естественной красотой природы и искали гармонию в ней, то маньеризм, будучи по сути реакцией на Ренессанс и порожденный потерей всего этого, в результате стал едва ли не отрицанием философских, эстетических догматов “золотого века”. Художник изучает уже не саму природу, а методы тех, кто до него изучил ее досконально, постепенно приходя к полному отрыву и от той самой естественности и гармонии, утверждая мысль о невозможности для природы создать идеал, и к отрицанию того, что ранее считалось образцом. Мировоззрение маньеризма, безусловно, изначально по сути своей имело

эпигонский характер, но с течением времени оно пришло к полному отрыву от своей основы и фактически к ее отрицанию, стало ее противоречием. Сомнения в собственных силах, недовольство окружающим миром, т.е. несовпадение представлений об идеальном устройстве мира и реально существующей его модели, конфликт между *ritrare* и *imitare*, разлад с самим собой, кажущаяся невозможность найти выход из создавшейся тупиковой ситуации, трагизм и предчувствие конца цивилизации, метания меж разными идеалами, интерес не к самому правилу, а к противоречию между правилом и исключением, противоречие между общепринятым правилом и желанием его нарушить [2, с.10] – все это и есть черты маньеристического мировоззрения. Но приводят ли они к “творческому бесплодию”, даже если утверждать, что эта характеристика применима к только к итальянскому варианту маньеристической эстетики [8]? Создание т.н. “внутреннего рисунка”, который становится достижением маньеризма, уже говорит о том, что говорить о творческом тупике некорректно. Именно метания мысли во имя преобразования неустраивающего мира, сомнения и двойственность и стали толчком для дальнейшей творческой эволюции. Но то, что возникает в результате такого сложного, нервно пульсирующего творческого поиска, имеет довольно специфический характер, этот результат замкнут на самом себе, он не всегда имеет “каналы выхода” наружу.

Маньеризм культурно-исторической эпохи или художественного стиля.

Эти же черты можно наблюдать едва ли не в каждой исторической эпохе в ее кризисный период. Отсюда мы имеем возможность говорить самостоятельно о эстетике и философии маньеризма и маньеристической эстетике и философии, а это категория “сквозная”, вневременная. Со временем термин “маньеристический” стал синонимом понятия “кризисный” по отношению к переломной фазе того или иного стиля или направления в художественной культуре. Собственно, маньеризм в более широком понимании – это *состояние* творческой личности, которое можно назвать отголоском, болезненным отзывом на происходящее вокруг, на крушение идеалов и зияющую пустоту. Это состояние всегда пульсирует, перехлестывает через край того вместилища, в котором зарождается и начинает бурлить, а потом, не найдя отклика извне, замыкается на себе самом и становится самоцелью. Агонизирующий расцвет любой культурно-художественной эпохи порождает ее маньеристическую фазу. Подобное состояние наступало и после окончания эпохи классики в Древней Греции, когда античность “выдохнула” эллинизм, по сути тоже во многом маньеристический. Даже по внешним признакам произведения, например, Лисиппа во многом маньеристичны – для них характерна та внешняя красивость при внутренней пустоте, которая отличает маньеризм. Это был “выдох” Древней Греции, так же, как маньеризм был “выдохом” Ренессанса. А масштабность композиционных замыслов эпохи эллинизма, его склонность к гигантомании камуфлируют отсутствие новых по своей сути идей. На смену молчаливой, немногословной и размеренной

рациональности, соразмерности и простоте греческой классики пришла витиеватость слегка слащавого, помпезного эллинистического периода. Это и есть *маньеризм эпохи*, ее завершающая стадия, предваряющая наступление иной, категориально новой.

Одна из категорий, которая чаще считается деструктивным фактором, но, тем не менее, постоянно фигурирующая в маньеристических периодах разных культурно-исторических эпох, – отчаяние. Именно оно становится одним из замковых камней в каркасе формулы маньеристического мировоззрения.

Так иногда характеризуют и романтизм [1, с.177-187], поэтому в этих двух культурных феноменах несложно найти множество общих черт. Маньеристической была первая треть XIX в., когда романтизм своим тонким безнадежным отчаянием, склонностью к рефлексии и сознательным уходом в мир иллюзий захлестнул Европу. Романтизм упивался безнадежностью, неудовлетворенностью грубой фактурой мира, своей душевной болью. Однако он, став попыткой ухода от реальности, не создал ничего, на чем бы мог сам замкнуться и стать самодостаточным, он не породил собственной программы, “рецепта” от отчаяния, он лишь *констатировал* это отчаяние. Это и стало причиной того, что романтизм так и не снискал категорию “стиля”. Романтики, казалось бы, творившие в полную силу, дышавшие искусством во всю мощь своих легких, на самом деле были очень уязвимы и довольно ограничены в своих возможностях. Одним из манифестов романтизма считается “Плот “Медузы” Т.Жерико. Произведение, полное силы, динамики, экспрессии, своего рода “психологический анатомический театр” – оно направлено на изучение психологии людей, попавших в безвыходную ситуацию. А что послужило мотивом, спровоцировавшим появление такого полотна? Снова-таки отчаяние, преобразившее людей, характеры которых препарировал художник. Да и его сердце должно было биться в унисон с сердцами тех, на ком он сфокусировал свое внимание в данный момент. Но Жерико оставил своим персонажам то, чего был лишен в силу жизненных обстоятельств сам, – луч надежды во мраке полной безнадежности. Им стал корабль, увиденный на горизонте пассажирами плота, – именно это и составляет противоречие, контраст с общим настроением картины, – вновь встречаемся с одним из излюбленных маньеристических приемов.

Отчаяние и ужас – два лейтмотива, пронизавших и еще одно из наиболее знаковых произведений романтизма, – “Резня на острове Хиос” второго апологета течения, Э.Делакруа. Но здесь они, как и в “Плоте “Медузы” Жерико, “считываются” прямо с поверхности, предопределены, обусловлены сюжетом. Гораздо интереснее вскрывать все ту же маньеристическую напряженность и звучание напряженного, оголенного нерва в произведении иного характера – “Портрет Фредерика Шопена”. И колорит, и фактура живописи передают и настроение художника, и настрой модели, кажется, крупными мазками переводя язык нот на язык цвета.

Так что это было, если не маньеристические реминисценции? Можно даже сказать, что романтизм – некая «реинкарнация маньеризма».

Эти черты присущи и современной культуре. Пока человек живет, творит, попадает в зависимость от собственного вдохновения, разочаровывается, тоскует по “золотому веку” и одновременно отрицает все достижения прошлого, повергая в прах авторитеты во имя создания новых, поиск “теоретической формулы маньеризма” вряд ли когда-либо потеряет актуальность. В культуре постмодерна маньеристические тенденции приживаются как никогда легко. Но только маньеризм современности более самоироничен, язвительен. Художник современности уже не тоскует за утраченными эталонами, он презрительно повергает их к своим стопам, отрешивается от них, создавая свою систему ценностей, построенную во многом на отрицании (как это было уже в период зрелого маньеризма XVI в.). Его фантазия создает заведомо агрессивную, эпатажную картину мира, философия отчаяния перерастает в философию отрицания. Творческая личность современности словно чертит мелом круг, в центре которого находится сама, не допуская в него никого более. Она тоже, подобно маньеристам, замыкается на себе самой, постоянно рефлексирова, но эта замкнутость уже не является знаком нарождающегося всплеска творческой энергии. Первоначальный креативный замысел нередко не совпадает со своим практическим воплощением в жизнь, и все чаще причиной этого становится банальное отсутствие академической выучки. Отрицание становится самоцелью, отрицается все, в том числе и необходимость, и непрерываемость академической школы. Но «программа» этого отрицания и методы его выражения у каждого художника свои. Это стало причиной катастрофического понижения качественного уровня создаваемых произведений современного искусства, в особенности живописи и графики. В эпоху царства академизма профессиональные (ремесленные) навыки, техническое мастерство сначала приобретались, а уж после сознательно отменялись, и художник *осознанно* отказывался от того, что не один век считалось основой. Ныне же это звено – обучаемость – все чаще исключается из процесса становления творческой личности. *Каждый* художник создает собственную философскую концепцию, собственную картину мира, изобретает собственные техники, названия для них. При этом нередко философствование не только предвосхищает, но и заменяет создание собственно произведения искусства в привычном для зрителя его существовании. Сам процесс становится целью. Отсюда все более популярными становятся, к примеру, инсталляции. В подсознании художника рано или поздно но обязательно формируется вопрос о том, что является причиной неудачи того или иного его непосредственного контакта со зрителем: зритель недостаточно умен, чтобы понять, или автор недостаточно профессионален, чтобы передать и донести. «Комплекс непризнанной гениальности» приводит к тому, что художник замыкается на себе, вновь

впадая в то самое маньеристическое состояние, которое во все эпохи вызываемое конфликтом внутреннего мира творческой личности и окружающей ее оболочки. Но только оно не нарушает внутренней духовной целостности мастера, творческий процесс не прекращает своего течения, поскольку художник на вопрос, кто же виноват в происходящем, всегда винит зрителя, который не в состоянии настроиться на «нужную волну».

«Маньеризм творческой личности». Все больше из сознания зрителя по капельке «выдавливается» представление о школе как о понятии, объединяющем художников по общности стилистических черт. Так нынешнюю фазу эволюции пластических искусств можно по праву назвать эрой теоретизирующих одиночек. Творческая личность рубежа XX и XXI вв. уже мало зависит от мнения публики, потребляющей продукт ее творческих исканий.

Маньеристический период творчества («маньеризм личности») может наблюдаться у любого поэта, мыслителя, музыканта или художника. Это прервавшееся на несколько мгновений дыхание бешено пульсирующего вдохновения любого настоящего *Художника*. Он может быть более или менее затяжным, даже сам по себе бесплодным и пустым, но без него не будет и дальнейшего взлета, пробуждения творческой энергии, как не было бы пышного барокко и разумного классицизма в Европе без маньеристических метаний. Это настроение – зыбкое, нервное, приводящее Художника к внутренней осколочности, к психологическому надлому, боли, но именно оно и провоцирует творческий поиск, дающий причудливый, неожиданный результат. При этом процесс вовсе не обязательно должен повторять схему развития в глобальных масштабах: иссякающая классика переродилась в гипертрофирующий все эллинизм; распад гуманистической эстетики Ренессанса привел к формированию доктрины маньеризма; строгий классицизм XVII, а потом и XVIII в. с его утомившим культуру пафосным стремлением к героизму и поставивший все искусство на котурны (Коваленская Н. Русский классицизм. – М.: Искусство, 1963). привел к всплеску романтизма и т.д. Что-то безвозвратно гибнет, но что-то появляется взамен. Банальная истина, очередное напоминание о культурологических концепциях цикличности развития культуры и т.п.

Маньеристическая фаза творчества Художника, конечно, не единична и не обязательно знаменует собой окончание очередного периода его творчества. Это просто терминологическое обозначение его состояния в тот или иной момент. При чем, его можно наблюдать даже у придворных художников, чье настроение во многом было зависимо от желания заказчика. Увидеть внутренний надлом в заказном, официальном произведении гораздо труднее, но все же он существовал. Так можно объяснить впечатление, производимое «Портретом Петра I на смертном одре» Ивана Никитина? Но, безусловно, в придворном искусстве это наблюдается сложно и редко. Маньеристичность состояния художника проявляется по мере того, как он

приобретает возможность выражать свое «я», над ним перестает нависать диктаторская тень заказчика, т.е. мы можем начинать говорить об индивидуализме в искусстве. Поэтому до того момента, как художник приобретет право иметь собственное имя, а не быть просто орудием в руках Господа, т.е. до эпохи Ренессанса с его спасительным антропоцентризмом, мы можем говорить только о маньеристической фазе эпохи или стиля, но не о маньеризме творческой личности и ее индивидуального стиля.

В маньеристическом настроении пребывал Рембрандт, когда создавал свой поздний автопортрет в ночном колпаке и халате. Да, искусство Европы еще заказное и придворное, но обеспеченные художники уже могут себе позволить роскошь писать для себя. Для него потеря всего и крах его жизни стали причиной его профессионального апогея. Маньеристическая отчаянная пустота в жизни породила нового, сочного по цвету, упивавшегося своим состоянием Рембрандта. Это маньеристический момент голландского витка барокко.

Не в маньеристическом ли экстазе пребывал Гойя, выплескивая в мир свои “Капричос” после умильной пасторальности “Качелей” или спокойствия “Герцогини Альба”? Гойя был до крайности ошеломлен, и у него маньеристические всплески случались особенно часто. Они могут по-разному проявляться, но чувствуются сразу. Имела особое значение и его психическая неуравновешенность, состояние его духа, заставлявшее вспомнить о теории Ломброзо. “Сон разума рождает чудовищ”, “Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года”, “Паломничество в Сан-Исидро” маньеристичны даже поверхностно. А вот “Молочница из Бордо” по духу гораздо тоньше, сложнее, здесь маньеристическое исступление заложено только в палитре, светотеновой моделировке. Такую задачу в портрете решить гораздо сложнее, ведь выражать свое звуковое несовпадение с миром приходится только вопиющим к вниманию цветом, сюжет не приходит на помощь.

Маньеристическое звучание имеют многие произведения Николая Ге – беспокойные, очень близкие по внутреннему настрою полотнам Гойи. Ге маньерист по духу и импрессионист по методу. При чем, чем более этюдный характер имеют его работы, тем труднее “выхолостить” в них маньеристичность их состояния. Завершенные, замкнутые и оттолкнувшиеся от кончика кисти его произведения гораздо спокойнее. Нерв его мазка исчезнет за “отполированной”, сглаженной поверхностью красочного слоя, успокоится и уляжется под кистью в работе “Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе». Но ничем не завалуировать крика цвета в “Голгофе”, он буквально льется через край, оглушает в эскизе “Христос и разбойник”.

Не в маньеристическом ли состоянии пребывал ван Гог при создании “Автопортрета с отрезанным ухом”? Не маньеристичная опустошенность породила у Гогена таитянский период? Не внутренняя ли безугешность двигала кистью де Тулуз-Лотрека, бросавшего вызов публике в своих одах Ла Гулю? Не был ли маньеристичен по состоянию Михаил Врубель, выплеснувший в мир “Демонов”?

Безусловно, *увидеть* маньеристичность настроения (именно увидеть, не прочитать или прочувствовать) гораздо легче у мастеров, творивших после середины XIX в., когда лощеный академизм уступает свои позиции, хотя интенсивность выражения этого процесса при всей своей универсальности глубоко индивидуальна. Меньше это выражалось у художников, сознательно предпочитавших академическую манеру, преимущественно спокойных духом, поражающих скорее глаз мастерством, но не душу надрывом (Иван Шишкин, Виктор Васнецов). Ровно воспринимается глыба спокойствия Аристиды Майоля в его «Помоне» или «Средиземном море», контрастируя с рваным, лоскутным впечатлением от «Стреляющего Геракла» Эмиля Бурделя или «Мыслителя» Огюста Родена. Вновь сказывается импрессионистичность метода, один из основных элементов маньеристического инструментария художника.

Но даже казалось бы спокойные представители реализма середины и второй половины XIX ст. нередко поражали маньеристичностью эмоциональных оттенков своих полотен. Она сквозила в «Утре стрелецкой казни» Василия Сурикова, зажженная свечой рыжебородого стрелца, в пейзажах Федора Васильева, усугубляясь абсолютной тишиной, сквозившей, например, от работы Николая Ярошенко «Всюду жизнь» или от картины Владимира Маковского «На бульваре».

Маньеристическое состояние может быть и безмолвным, пессимизм и одиночество не всегда кричат цветом и выплескиваются через корпусный мазок или неотшлифованную фактуру бронзы, усталость и отчаяние не всегда агрессивны, иногда они молчаливы. Так это было в «Осенних мотивах» или «Портрете дамы в голубом» Виктора Борисова-Мусатова.

Никогда не впадает в “маньеризм духа” только исполнитель, но не автор идеи. Техническому исполнителю это не обязательно, он может пребывать в полном сытом спокойствии, между его состоянием и помешательством гениальности никогда не будут искать параллель. Пожалуй, во всей мировой истории изобразительно искусства вряд ли найдется хотя бы десяток мастеров, которые не были подвержены маньеристическим отчаянным метаниям. Один из редких примеров – Огюст Ренуар, которого называют “живописцем счастья”, – дитя импрессионистической эпохи высветления палитры и отказа от локального черного цвета. Но и в некоторых его работах чувствуется беспокойное настроение, закипающее где-то в глубине подсознания, но осознанное, а потому старательно заглушаемое.

Выводы. ПОСЛЕ выхода Художника из “маньеристического экстаза” он уже не будет прежним, как не будет прежней некогда ренессансная Италия или классицистическая Франция. Потом последует очередной период творчества, за ним – еще один виток маньеристического безмолвия и так будет продолжаться всегда, маньеризм состояния – это универсальная категория. Ни одна уязвимая, чувствительная натура человека-творца не избавлена от этого состояния и его повторяемости.

Литература:

1. *Алпатов М.* К вопросу о периодизации искусства XIX века // Этюды по истории западноевропейского искусства. – М.-Л.: Искусство, 1939.
2. *Арган Дж.К.* История итальянского искусства. – В 2-х тт. Т. II. – М.: Радуга, 1990.
3. *Бенеи О.* Искусство Северного Возрождения. – М.: Искусство, 1973.
4. *Винпер Б.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. – М.: Изд-во АН СССР, 1956.
5. *Лосев А.* Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1998.
6. *Свидерская М.* Искусство Италии XVII века. – М.: Искусство, 1999.
7. *Свидерская М.* «Арте сакра» (arte sacra) – искусство итальянской Контрреформации // Искусство и религия // Материалы научной конференции в Гос. Институте искусствознания 19-21 мая 1997 г. – М., 1998. – С.156-178.
8. *Свидерская М.* Цивилизаторская природа академизма // Декоративное искусство. – 2002.
9. *Тананаева Л.* Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века // Советское искусствознание. – М., 1987. – Вып. 22. – С.123-167.
10. *L'Art Maniériste, formes et symbols 1520-1620.* – Catalogue d'exposition, 6 janvier-15 mars 1978. – Rennes, Musée des Beaux Arts, 1978.
11. *Le triomphe du Maniérisme Européen de Michel-Ange au Greco.* – Catalogue du Seconde Exposition sous les auspices du conseil de l'Europe. – 1 juillet-16 octobre 1955. – Amsterdam, Rijksmuseum, 1955.

Надійшла до редакції 22.01.2009