Т.И. СЕДОВА
Кандидат искусствоведения, ООО «НМГ Кинопрокат», менеджер
e-mail: tiana.sedova@gmail.com

T.I. SEDOVA
Ph.D. in Art History, «NMG Kinoprokat» LLC, manager
e-mail: tiana.sedova@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_4_2_158_168

ГРАФИКА ПАОЛО ТРУБЕЦКОГО

PAUL TROUBETZKOY'S GRAPHICS

Скульптурное наследие Трубецкого довольно хорошо известно, однако его графические работы еще никогда не подвергались сколько-нибудь серьезному анализу и научному обобщению. Впервые в отечественном искусствознании в данной статье предпринята попытка осмыслить и оценить это направление художественной деятельности известного скульптора, основываясь на его рисунках разных лет, которые входят в собрания российских и зарубежных музеев и частных коллекций. Анализ его техники отсылает к сформировавшей его миланской скапильятуре, позволяет выявить оригинальность графики Трубецкого и взаимосвязь художественной манеры в рисунке и скульптуре.

Troubetzkoy's sculptural heritage is known quite well, while his graphics have never been subject of any distinct analysis and scientific summary. For the first time in Russian art history, the attempt is made to comprehend and evaluate this direction of the famous sculptor's artistic activity basing on his drawings made in various years, which are part of museum and private collections in Russia and abroad. His technique refers to the Milanese Scapigliatura he originated from, allows to elicit the originality of Troubetzkoy's graphics and correlation of his artistic approach in drawings and sculptures.

Ключевые слова: импрессионизм, графика, рисунок, скульптура, скапильятура, искусство конца XIX — начала XX века.
Keywords: impressionism, graphics, drawing, sculpture, Scapigliatura, art of late 19th — early 20th century.

Паоло Трубецкой, блестящий модный скульптор рубежа XIX–XX веков, сумел органично соединить в своем творчестве объемно-пространственные конструктивные принципы скульптуры со свойственными импрессионизму живописными приемами, за что в равной степени был обласкан славой и подвергнут жесткой критике. Его пластические произведения — от портретных статуэток до памятников — изучали и анализировали как при жизни мастера, так и на протяжении последующих десятилетий, но вот графическим и живописным работам Трубецкого внимания уделялось мало.

Несомненно, тому есть объективные причины. Во-первых, корпус таких произведений, которым мы располагаем сейчас, очень незначителен по сравнению со скульптурным наследием, а потому неминуемо отходит на второй план. Во-вторых, эти немногочисленные живописные и графические работы Трубецкого так же разбросаны по миру, как и его пластика, и/или не введены в научный оборот, что создает определенные трудности для их изучения. Учитывая, что существенная часть карандашных набросков, портретов маслом и пастелью (особенно французского и американского периодов) не сохранилась или, возможно, не атрибутирована, тут едва ли можно говорить о репрезентативном корпусе для полноценного всестороннего исследования.

Вместе с тем, то немногое, что мы имеем, позволяет сделать некоторые выводы и, несомненно, заслуживает искусствоведческого внимания, поскольку для скульптора этот опыт работы с двухмерным изображением оказался принципиально важным. Да и сама по себе графика Трубецкого весьма любопытна с точки зрения художественных приемов и подхода к натуре (1).

На заре артистической карьеры Трубецкой, как и многие скапильяти (2), не избежал увлечения карикатурой, шлифуя остроту взгляда, добиваясь необходимого резкого заострения образа фиксацией и художественным претворением уникальных особенностей изображаемого человека. Начиналось это как своего рода забава: часто в дружеской компании, находя новую мишень для шаржа, он делал смешные портреты своих

друзей, не успокаиваясь до тех пор, пока не получал характерного профиля или выразительной квинтэссенции индивидуальных черт. По-видимому, скульптор также подрабатывал в качестве карикатуриста в журнале «Guerin Meschino», сатирические стрелы которого были направлены против эклектики в архитектуре и результатов конкурсов на создание ряда памятников. Правда, авторство Трубецкого установлено лишь в отношении одной карикатуры, изображающей художника Эмилио Голу [7, с. 43]. Из более поздних работ этого жанра известен автопортрет скульптора и его жены, относящийся, вероятно, к первой половине 1910-х годов и хранящийся в Художественной галерее Олбрайт-Нокс в Буффало. Трубецкой лапидарно изображает себя некрасивым печальным человеком, где в ломаных линиях чувствуется не всегда прорывающийся наружу темперамент. Эти качества стали особенно заметны с возрастом, о чем свидетельствуют поздние живописный и скульптурный автопортреты.

Карикатура была, вероятнее всего, увлечением молодости. Луиджи Конкони вспоминал, что его профиль «был повсюду: на стенах, в записных книжках, на столиках кафе, на бильярдном сукне» [6, с. 11]. Хотя это занятие оказалось относительно непродолжительным (3), оно, несомненно, сыграло огромную роль в сложении принципов подачи портретного образа.

Как в скульптуре, так и в графике и живописи Трубецкой работал очень быстро. По свидетельству современников, бюст Б. Шоу, например, был вылеплен за пять часов, портрет Д. Сегантини — за час, а на рисунок некой девушки «в натуральную величину», хотя и «в не вполне законченном виде», ушло «не более как час времени» [4, с. 4]. Однако если судить по крайне лаконичному портрету Умберто Джордано (1922, музей театра «Ла Скала»), художник мог управиться гораздо быстрее.

Когда он не стоял у станка, его руки всегда должны были быть чем-то заняты. Даже вне дома и мастерской он либо лепил из пластилина (а за неимением его — из хлебного мякиша), либо делал быстрые зарисовки. На досуге, когда в руки попадали бумага и карандаш, рисовал серьезные выразительные портреты или развлекался, создавая определенного рода кунштюки, как, например, в гостях у Андерса Цорна. После этого визита в записной книжке шведского художника остался изрисованный скульптором лист, на одной стороне которого изображена сидящая за шитьем молодая женщина и поставлена предостерегающая надпись — «не переворачивай». Сделав ровно наоборот, хозяин книжки мог увидеть

ту же модель в той же позе, но … обнаженной. В основе этой шутки, по всей видимости, лежал интерес Цорна к обнаженной натуре, красоту которой он мастерски передавал в своих картинах и офортах.

Среди известных нам графических работ Трубецкого нет ни одного рисунка, напоминающего подготовительные наброски, какие мы видим, к примеру, у его скульпторов-современников, где быстрой скупой линией контура фиксируются разнообразные позы (О. Роден), изучается движение, проверяются пропорции и композиция будущих монументальных работ (А. Бурдель). Графика и живопись Трубецкого были самостоятельным направлением его творческой деятельности, наряду со скульптурой. Об этом свидетельствует и диалог, приведенный писателем, журналистом В.М. Дорошевичем:

«“Пунктик” этого скульптора:

— Живопись!

— Мне хотелось бы сделать ваш портрет! — говорит Трубецкой даме.

Дама сияет.

Вылепит Трубецкой!

— Вы будете добра мне попозировать?

— Oh, cher maitre!

— Я напишу вас в три четверти.

— Напишете?!

— Да, я теперь занимаюсь живописью.

Дама окисляется.

Три четверти не являются.

И напрасно.

Трубецкой превосходный живописец» [2, без пагинации].

Его живописные и графические работы часто экспонировались на выставках, дополняя, но, по всей видимости, не повторяя скульптурные произведения. Безусловно, бывали случаи, когда художник рисовал и лепил одну и ту же модель (Л.Н. Толстой, великая княгиня Елизавета Федоровна, А. Цорн, Д. Ранцони, маркиза Луиза Казатти и др.), но тут скорее имел место интерес к натуре как таковой, а разные техники были способом всесторонне изучить и запечатлеть понравившуюся модель. Весьма показателен в этой связи эпизод, описанный Т.Л. Толстой в пересказе В. Булгакова, когда Трубецкой, увидев ее великого отца, был так поражен наружностью писателя, что не сводил с него глаз и, будучи в Ясной Поляне, очень часто делал зарисовки с натуры в альбом. Вместе с тем прочувствованные на бу-



Рис. 1. П. Трубецкой. Даниэле Ранцони. 1890. Музей пейзажа, Палланца



Рис. 2. П. Трубецкой. Портрет Луиджи Иллики. Без даты. Музей Пьетро Масканьи, Ливорно



Рис. 3. П. Трубецкой. Портрет Джованни Торелли. 1896. Галерея «Il Bulino Antiche Stampe», Милан

маге или холсте нюансы вполне могли потом найти отражение в скульптуре, влияя не столько на ее композиционное решение, сколько на общую подачу образа, его характерность и эмоциональное звучание, а значит, прямо или косвенно отражались на пластике Трубецкого.

При этом существует пример обратного влияния, когда по следам очень удачной статуэтки «Девушка, заплетающая косу» был сделан офорт с ее поясным изображением в профиль (Городское собрание гравюр, Милан). Это, пожалуй, единственная работа, где художник, используя выразительные средства графики, буквально лепит форму, делая ее практически осязаемой: особо выделяет конструктивность объема, замыкая контур, соединяя линейное и тональное рисовальное начало, подчеркивая светотеневые контрасты.

Совсем иную технику Трубецкой применяет в ряде графических портретов, относящихся большей частью к раннему периоду его творчества. Здесь заметно определенное сходство с работами скапильяти, прежде всего, Даниэле Ранцони и Луиджи Конкони (4). Это неудивительно: первый во многом способствовал формированию принципов художественного видения будущего скульптора, со вторым его связывала совместная работа (в частности, над проектом памятника Данте).

Так, в портрете своего друга и первого наставника Даниэле Ранцони (рис. 1), равно как в одном из портретов Льва Толстого (1910, Государственный музей Л.Н. Толстого, далее — ГМТ), портретах Луиджи Иллики (рис. 2), Джованни Торелли (рис. 3) и др. Трубецкой полностью отказывается от любого намека на контур, доминирующую линию: тонкими, хрупкими, кажущимися хаотичными штрихами, словно несмело прикасаясь к бумаге, он едва намечает черты лица, использует еле заметную растушевку, чтобы придать ему объем. Таким образом, пространственные и светотеневые переходы реализованы здесь ловкой и вместе с тем деликатной игрой тональными нюансами небольшой силы. Тающие контуры, сливающиеся с более экспрессивными широкими насыщенными пятнами фона, придают ощущение световоздушной среды, окутывающей модель. Это позволяет художнику передать непосредственность восприятия — импрессионистский принцип, лежавший во главе угла и его скульптурных работ.



Рис. 4. П. Трубецкой. Портрет Микелы Баудо. 1889–1890. Региональный музей Агостино Пеполи, Трапани

В упомянутых и многих других портретах обращает на себя внимание прием, ставший коронным в искусстве Трубецкого, как в графике, так и в пластике — передача выразительного взгляда при весьма условной проработке глаз. Художник отмечал: «Я никогда не копирую глаза модели. Я жду, пока не почувствую их всей душой, и тогда изображаю» [5, с. 15]. Это восхищало публику, к примеру, в скульптурном портрете Льва Голицына, бюсте Л.Н. Толстого и, конечно, в главном произведении мастера — монументе императору Александру III, где, как отметил В. Розанов, «благородный, полугрустный, точно обращенный внутрь себя, взгляд Императора … был художественным центром его фигуры и … выражал его душу» [3, с. 315]. Несмотря на то, что в рассматриваемой работе мы почти не различаем глаз Ранцони, его взгляд, наряду с композиционным построением, наполняет портрет энергией, усиленной резкими прерывистыми штрихами, дробным сочетанием мелких ломких линий. Все это подчеркивает внутреннюю экспрессию модели, романтическую натуру скапильяти. Эти черты присущи также скульптурному портрету Ранцони, исполненному Трубецким в память о своем первом наставнике и друге.



Рис. 5. М. Россо. Портрет Винченцо Сконтрино. 1885–1889. Региональный музей Агостино Пеполи, Трапани



Рис. 6. М. Россо. Женская фигура со спины. 1896–1902. Частное собрание



Рис. 7. П. Трубецкой. Портрет Е.П. Тархановой-Антокольской. Не позднее 1908. ГРМ

Параллельно с упомянутыми работами в графическом творчестве скульптора выделяется другая, более реалистическая линия, хотя и здесь в той или иной мере используются импрессионистические приемы для передачи непосредственного впечатления и световоздушной среды. Такая эстетика беглого наброска больше всего соответствовала темпераменту Трубецкого.

Одним из первых рисунков в этом ряду является портрет Микелы Баудо (рис. 4), где лицо прорисовывается четче, приобретает более осязаемый объем с помощью не столько деликатной растушевки, сколько более определенной, жесткой и плотной штриховки. Тут небезынтересно сопоставить эту работу с портретом Винченцо Сконтрино (рис. 5), исполненным Медардо Россо. Дело в том, что оба портрета (к слову, исполненные углем), изображающие мать и отца композитора Антонио Сконтрино, были заказаны последним, вероятно, с прицелом на будущие бюсты, хотя, насколько известно, те не были реализованы в скульптуре ни Трубецким, ни Россо. К тому же, оба художника входили в круг скапильятуры, испытали влияние одних и тех же ломбардских живописцев (Д. Ранцони и Т. Кремоны) и воплотили в пластике принципы скульптурного импрессионизма двух направлений: в одном основополагающим является человек в световоздушной среде, в другом — воздействие среды на человека, поэтому Трубецкой сохраняет материальность формы, Россо «развоплощает» ее.

В данных портретах подход и исполнение Россо мягче за счет размытых контуров, богатства светотеневых градаций. Утопающее в свете, но при этом не утратившее реалистичных деталей лицо, с мимическими морщинами, великолепно переданной текстурой кожи, буквально выступает из пространственной глубины, фигура не имеет продолжения на плоскости листа. Трубецкой же более линеарен, более экспрессивен, поскольку, как в скульптуре, не скрывает движений пальцев и руки. Подчеркнем, что здесь речь идет не о противопоставлении техник рисунка двух художников, а о том, что отражалось в их скульптурных произведениях: о разнице акцентов в дихотомии «человек — световоздушная среда» и о различии двух художественных темпераментов. К тому же в некоторых работах, имеющих характер наброска, техника этих двух художников обнаруживает заметное сходство, когда они строят форму плотным, сочным штрихом: Трубецкой в портретах, Россо — в зарисовках-наблюдениях бытования человека в световоздушной среде (рис. 6). Это еще раз свидетельствует о влиянии на обоих миланской скапильятуры.



Рис. 8. П. Трубецкой. Портрет неизвестного. 1910. ГРМ



Рис. 9. П. Трубецкой. Портрет Марии Бахметевой. 1915. Частное собрание

В большинстве своих рисунков Трубецкой будет гармонично сочетать тональное и линейное начала, как, например, в портретах Е.П. и И.Р. Тархановых (не позднее 1908, ГРМ) (рис. 7), «Портрете неизвестного» (рис. 8), портретах Д.П. Маковицкого (1910, Матица словацкая, Мартин) или А. Цорна (без даты, Музей А. Цорна, Мура). Одни работы будут отличаться более спокойным, словно умиротворяющим, чисто тоновым решением, определенной «живописностью», мягкими тональными переходами («Портрет князя Н.В. Гагарина», 1906; «Портрет Л.В. Глебовой», около 1904; оба — ГТГ; «Портрет И.Е. Репина», 1906, Научно-исследовательский музей при РАХ), другие — передавать внутреннюю динамику и напряженность благодаря обилию динамичных линий и открытой штриховке, резким противо-

поставлением светлой поверхности листа и темных пятен («Л.Н. Толстой, 1899, ГМТ; «Портрет В.В. Подвысоцкого», 1909, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства и др.). В карандашном «Портрете неизвестной» (без даты), который был впервые опубликован в 1910 году под названием «Портрет княгини [М.Л.]», и пастели «Портрет неизвестной [вел. кн. Елизавета Федоровна]» (начало 1890-х; оба — ГТГ), взятых в профиль, особенно ярко проявились пластичность и выразительность силуэтных линий, игра световых рефлексов.



Рис. 10. Д. Ранцони. Флора Бираги. Между 1880 и 1884. Частное собрание

Графику Трубецкого в той или иной мере отличают кажущаяся небрежность, незаконченность, также свойственная его скульптурам, и подчеркнутая плоскостность изображения («Женский портрет», без даты, ГТГ; «Портрет Марии Бахметевой» (рис. 9); «Женский портрет», 1927, галерея Слэдмор, Лондон), иногда особенно акцентируемая композицией, когда, как в портрете Д. Ранцони, на поверхность листа выступает только лицо, фигура же растворяется в условной световоздушной среде.

В рисунках Трубецкого заметно то же противопоставление личного и доличного, которое мы наблюдаем в его скульптурных портретах. Так, в графике лицо и руки изображаются более объемно, волосы и особенно одежда носят плоскостный характер. Широкие прямые непрерывные штрихи создают не только зачастую весьма условное изображение тела, но и отвлеченный фон. И здесь «князь Трубецкой так же стихиен, так же целостен и самобытен, как и во всякой другой своей деятельности» [4, с. 4]. Делая портрет с натуры в каком бы то ни было материале, он передавал свое впечатление от модели, «представление…, зафиксированное зрительною памятью художника» [4, с. 4].

Надо сказать, что Трубецкой активно экспонировал свои графические и живописные работы, наряду с пластикой, и они пользовались определенным интересом у зрителей и критики. В 1910 году в «Художественно-педагогическом журнале» вышла первая и, пожалуй, единственная из известных нам статей, где была сделана попытка осмыслить эту сторону деятельности мастера. Кроме того, его карандашный портрет Л.Б. Яворской был отпечатан на почтовых открытках (не позднее 1909,

частное собрание), как и известная фотография К. Буллы с изображением скульптора на фоне только что открытого памятника Александру III или репродукция снимка статуэтки Л.Н. Толстого верхом.

Трубецкой продолжал рисовать и заниматься живописью на протяжении всей жизни, и в этой области искусства неизменно претворяя главные художественные принципы: ценность натурного впечатления, естественная красота и характерность модели. «Я изучаю жизнь и пытаюсь отразить ее в своих работах. Я не хочу, чтобы мои картины и статуэтки воплощали идеи, к чему стремятся символисты. Я не хочу, чтобы они рассказывали истории, как сюжетные иллюстрации в книжках-картинках, которые так популярны сейчас у определенного круга людей. Все что я пытаюсь сделать, это воспроизвести жизнь такой, какой я ее вижу. <…> Когда я изучаю и воспроизвожу живое существо, я воспроизвожу не его как таковое, а жизнь, жизнь, которая оживляет и одухотворяет все вокруг» [5, с. 7].

По какому бы пути ни шел художник, какой бы подход ни выбирал, почти все графические работы наполнены воздухом и светом — эти элементы присутствуют в рисунках на правах равноправных участников. Трубецкой уделяет особое внимание светотени, лепя объем тонкими градациями оттенков, часто избегает четкого контура, так что фигуры или черты лица проступают словно через слабую дымку или выступают сквозь морозное стекло, как будто сами собою выходят наружу, отделяясь от поверхности бумаги, но сохраняя при этом неразрывную связь с фоном.

Изображения, столь деликатные и тонкие, столь выразительные, говорят об авторе как об одаренном рисовальщике с верной рукой и очень хорошей школой за плечами. Несомненно, к этому опыту восходит понимание общей пластической массы, взаимодействующей с реальным пространством, а также абсолютное чувство силуэта, отличающее пластические произведения мастера и позволявшее ему находить гармонию этих линий при меняющихся ракурсах обзора круглой скульптуры.

Учитывая, сколь тесно в творчестве Трубецкого взаимосвязаны скульптура и живопись, не вызывает сомнений, что развитие его пластической манеры во многом обусловлено влиянием одного вида искусства на другой.

Примечания:

1. Живописные произведения все же придется вывести за рамки данной статьи. Судя по упоминаниям в каталогах, воспоминаниях, публицистике, доля картин маслом уступала графике: вероятно, художник все же предпочитал работать

сухими материалами — карандашом, углем, пастелью. Но и из этого небольшого корпуса на данный момент в той или иной степени доступны лишь 4 живописные работы Трубецкого: этюд «Л.Н. Толстой за работой» (1909, ГМТ), «Портрет Джакомо Пуччини» (б. д., частное собрание) и два автопортрета (Музей пейзажа), написанные за год до смерти, отличающиеся более плотной живописной материей и темным колоритом. Этот ряд, к сожалению, не позволяет сделать какие-либо обобщенные выводы в отношении мастерства Трубецкого-живописца.

2. Скапильяти — члены круга миланской скапильятуры, литературного и художественного объединения в северной Италии 1860–1870-х годов, представители которого составляли оппозицию буржуазному искусству, провозглашая свободу творчества и неподчинение авторитетам. В изобразительном искусстве скапильяти, обращаясь к повседневной жизни, разрабатывали технические приемы, позволявшие воплотить натурные впечатления: динамичный мазок, светотеневые эффекты в живописи, взрыхленная поверхность в скульптуре — и тем были очень близки французским импрессионистам.

3. Впрочем, еще в 1910 году, гостя в Ясной Поляне у Л. Толстого, Трубецкой, по свидетельству В. Булгакова, делал карикатуры на себя и свою жену [1, с. 67–68].

4. Ср., например, портрет девушки (ок. 1886–1887), портрет Флоры Бираги (рис. 10) работы Ранцони и портрет Е.П. Тархановой-Антокольской (рис. 7) или портрет князя Н.В. Гагарина (1906), исполненные Трубецким; портрет Луиджи Делла Беффа (ок. 1875) Конкони и портрет Даниэле Ранцони Трубецкого.

Список литературы:

1. *Булгаков В.* Скульптор Паоло Трубецкой // Искусство. — 1961. — № 5. — С. 67–68.

2. *Дорошевич В.М.* Паоло Трубецкой. — URL: http://az.lib.ru/d/doroshewich _w_m/text_1909_trubetzkoy.shtml?ysclid=lo9oqcymcw75508866 (дата обращения: 28.09.2023).

3. *Розанов В.В.* Среди художников. — Москва: Республика, 1994. — 494с.

4. *Шуйский Б.* Паоло Трубецкой — портретист // Художественно-педагогический журнал. — 1910. — № 12. — С. 4–5.

5. *Borgmeyer C.L.* Prince Paul Troubetzkoy — Sculptor // The Fine Arts. — 1911. — Vol. XXV — Nr. 1, July. — P. 3–33.

6. *Giolli R.* P. Troubetzkoy // Profili d'arte contepmoranea. — Milano. — 1913. — № 1. — 31 p.

7. Paolo Troubetzkoy. 1866–1938 / a cura di G. Piantoni e P. Venturoli; Museo del Paesaggio. — Verbania Pallanza, 1990. — 295 p.