

*На правах рукописи*

**Седова Татьяна Ивановна**

**ТВОРЧЕСТВО ПАОЛО ТРУБЕЦКОГО  
В ПРОСТРАНСТВЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

специальность 17.00.04 –

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

**Автореферат**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва

2019

Диссертация выполнена на кафедре Истории искусства и гуманитарных наук  
ФГБОУ ВПО «Московская государственная художественно-промышленная  
академия имени С.Г.Строганова»

**Научный руководитель:** кандидат искусствоведения, профессор, заведующий  
кафедрой истории искусства и гуманитарных науки  
ФГБОУ ВПО «Московская государственная  
художественно-промышленная академия им.  
С.Г.Строганова»  
**Кирилл Николаевич ГАВРИЛИН**

**Официальные оппоненты:** доктор искусствоведения, ведущий научный  
сотрудник сектора актуальных проблем  
современной художественной культуры ФГБНИУ  
«Российский институт истории искусств»  
**Елена Пантелеевна ЯКОВЛЕВА**

кандидат искусствоведения, заведующая  
экспозиционно-выставочным отделом ГБУК  
«Московский государственный музей «Дом  
Бурганова»  
**Юлия Анатольевна СМОЛЕНКОВА**

**Ведущая организация:** **ФГБОУ ВО «Московский государственный  
университет имени М.В.Ломоносова»**

Защита состоится «\_\_» \_\_\_\_\_ 2019 года в \_\_\_\_\_ часов на заседании  
Диссертационного совета Д-212.152.01 в Московской государственной  
художественно-промышленной академии имени С.Г.Строганова по адресу:  
125080 Москва, Волоколамское шоссе, дом 9.

С диссертацией можно ознакомиться на сайте [www.mghpu.ru](http://www.mghpu.ru) и в библиотеке  
МГХПА им. С.Г.Строганова.

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2019 года.

Ученый секретарь Диссертационного совета,  
кандидат философских наук

**Н.Н.Ганцева**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Во второй половине XIX столетия в большинстве европейских стран в той или иной мере происходят кардинальные изменения, затрагивающие все сферы жизнедеятельности человека. Меняется не только его жизненное пространство, прежний уклад, ценности. Трансформируется само мировоззрение, мировосприятие, а новые реалии заставляют пересмотреть свое отношение к действительности. Это является очевидной параллелью тому, с чем все мы сталкиваемся на протяжении последних десятилетий. Исторические по значимости сдвиги всегда требуют анализа происходящего, а перед художниками встает задача поиска нового изобразительного языка, который наилучшим образом отражал бы результаты их познания современной реальности.

Интерес к «рубежным» эпохам и «пограничным» персоналиям, стоявшим на стыке нескольких национальных культур, неизменно высок. Причина тому – концентрированное соединение самых разных, часто противоречивых тенденций, изучение которых позволяет извлечь определенные уроки, проследить и теоретически обосновать закономерности развития искусства, культуры, истории в общемировом масштабе.

В этом смысле Паоло Трубецкой является трижды значимой фигурой: во-первых, как свидетель смены эпох; во-вторых, как человек, принадлежавший к разным культурам; в-третьих, как художник, основной этап творчества которого связан с импрессионизмом – художественным направлением, в котором четко обозначилась смена картины мира, который одновременно стал завершающим этапом развития искусства Нового времени и началом смелых экспериментов модернизма. Творчество Трубецкого, его биография – прекрасный пример переплетения межкультурных, межстилевых и межвидовых влияний. С одной стороны, это свидетельствует о единстве европейского художественного пространства вне зависимости от географических границ, с другой стороны, выявляет специфику преломления мирового художественного опыта в

национальных вариантах. Сейчас, когда в условиях глобализации особенно остро встают проблемы самоидентификации и сохранения национальной самобытности, заявленная тема представляется особенно актуальной.

Вопрос о «соединении несоединимого» в равной степени относится не только к мастеру, но и к импрессионизму как таковому со всеми его противоречиями и двойственностью, с противостоянием традиций и новаторства. То, с каким постоянством исследователи обращаются к этой теме, говорит о том, что несмотря на довольно хорошую изученность данного художественного направления все еще остаются открытые вопросы, что на разных этапах культурно-исторического развития некоторые аспекты данного феномена требуют переосмысления и уточнения. Это относится, в частности, к импрессионизму в скульптуре. Представления о нем крайне размыты, нет ни одного полного и всестороннего исследования, которое теоретически обосновало бы генезис, сущностные характеристики данного явления. На фоне неугасающего интереса к другим видам искусства, в которых состоялся импрессионизм (живопись, музыка, литература), а также постоянно появляющихся публикаций о национальных видах импрессионизма в живописи ликвидация такого пробела в отношении скульптуры приобретает особую важность. Творческая биография Трубецкого служит для этого прекрасной основой.

При этом деятельность и художественное наследие Паоло (Павла Петровича) Трубецкого (1866-1938) до недавнего времени оставались на периферии научных исследований. Причин тому несколько: мастер не создал собственной школы, его деятельность в России была весьма непродолжительной, а век импрессионизма, уступившего место более дерзким, более агрессивным художественным направлениям, в пластике был особенно короток и неоднозначен. Однако постепенно возрождающийся интерес к искусству Трубецкого свидетельствует о необходимости переоценки значения его творчества. Недавно прошедшие юбилейные выставки в ГРМ и ГТГ, несмотря на заслуживающие уважения попытки кураторов расширить наше представление о скульпторе, едва ли смогли справиться с задачей, снова акцентировав так

называемый «русский период» творчества Трубецкого и не раскрыв должным образом богатого международного контекста, который определял искусство мастера и мог бы многое прояснить.

Так, например, к требующим новой критической оценки укоренившимся еще в советское время утверждениям относятся попытки приписать самые удачные работы мастера влиянию исключительно русской культуры, что нивелирует значение европейской, в частности, итальянской художественной традиции в формировании скульптора, творчество которого стало своеобразным мостом между современной культурой России и Запада. Столь же недооцененным является его опыт в области монументальной пластики, мало известной в нашей стране. Между тем, эта страница биографии Трубецкого приводит к осмыслению влияния одного вида скульптуры на другой, своеобразного пересечения живописи и пластики, что в конечном итоге демонстрирует возможности обновления средств художественного выражения – проблемы, никогда не теряющей своей актуальности.

**Степень научной разработанности** заявленной темы невелика по сравнению со значимостью исследуемых явлений. Конечно, историография в отношении импрессионизма достаточно обширна, однако в фокусе этих исследований по понятным причинам находится преимущественно живопись, скульптура же чаще всего остается за рамками научных изысканий, либо подвергается им лишь спорадически, в связи с исследованием творчества Медардо Россо или Огюста Родена. Если не считать небольшую статью В.Турчина, ставшую отправной точкой теоретической части диссертации, до настоящего времени не было предпринято попытки системно и взаимосвязано изучить скульптурный импрессионизм как явление, имеющее свои истоки, особенности, набор выразительных средств и связанное с соответствующим живописным опытом философско-мировоззренческими категориями. Отечественная историография на эту тему отчетливо распадается на две условных группы: «западную» с акцентом на возникновении и развитии этого направления и «российскую», занятую проблемами эволюции отечественной пластики.

Характерно, что связующим звеном между этими группами является фигура П.Трубецкого, равно упоминаемого и теми, и другими исследователями.

Историография о самом мастере хотя и достаточно обширна, но кратка, фрагментарна и не систематизирована, а где-то довольно поверхностна. При этом в русскоязычной литературе самых разных периодов ощущается пренебрежение контекстом формирования Трубецкого, художественной ситуацией, в которой итальянская скульптура не только играла значимую роль, но и была востребована на российском и европейском рынке. Из-за сосредоточенности исследователей на изучении преимущественно тех произведений мастера, которые находятся в собраниях ведущих отечественных музеев, наша историография не располагает комплексной монографией о художнике и грешит устаревшими штампами и стереотипами, а сам скульптор представляется обособленной, почти случайной фигурой в русском искусстве, неожиданно возникшей и столь же быстро пропавшей. Большая часть произведений Трубецкого, исполненных вне России, до сих пор никогда не включалась в научный оборот и потому не могла придать достаточной репрезентативности состоявшимся аналитическим обобщениям.

**Хронологические рамки исследования** определяются не только годами жизни скульптора (1866-1938), но и охватывают несколько десятилетий до его рождения для отслеживания изменений в культурном пространстве, которое сформировало П.Трубецкого, и предпосылок к сложению его индивидуального стиля.

**География исследования** ограничивается странами длительного пребывания скульптора, то есть Италией, Россией, Францией и США. Хотя последние относятся к европейскому пространству весьма условно, вынесение американского периода за рамки данной работы нарушило бы комплексный характер исследования. Вместе с тем, отсылки к другим национальным культурам также являются неизбежными, принимая во внимание космополитичный характер жизни и творчества П.Трубецкого, его обширные знакомства и связи.

**Объектом исследования** являются произведения П.Трубецкого из зарубежных и отечественных музеев, частных собраний, а также письменные

источники и документальные свидетельства, позволяющие восполнить пробелы в творческой биографии скульптора, заново критически осмыслить его значение для русского искусства. Кроме того, анализу подверглись некоторые живописные и скульптурные работы других мастеров (Д.Гранди, Д.Ранцони, Т.Кремоны, Д.Больдини, В.Серова, М.Россо, О.Родена, К.Рауша фон Траубенберга, Р.Бугатти и др.), демонстрирующие художественные взаимосвязи и влияния на общеевропейском и локальном уровне.

**Предмет исследования** – особенности индивидуального стиля П.Трубецкого, его связь с художественным контекстом Европы и России означенного периода.

**Цели и задачи диссертации.** Основной целью является комплексный анализ творчества Паоло Трубецкого как одного из самых ярких представителей скульптурного импрессионизма с опорой на межкультурные связи, имевшие место в пространстве европейской культуры указанного периода.

Для достижения данной цели потребовалось решить следующие **задачи исследования:**

- изучить феномен импрессионизма в скульптуре, в частности, его генезис, особенности, проблемы демаркации,
- восполнить пробелы в творческой биографии П.Трубецкого, ликвидировать тенденциозные, стереотипные и контекстуальные наслоения в интерпретации его работ и фактов биографии,
- выявить, каталогизировать и изучить созданные скульптором произведения; проанализировать на их основе эволюцию индивидуальной художественной манеры мастера в течение его творческой деятельности,
- исследовать артистические и коммерческие контакты П.Трубецкого, прилагавшиеся им усилия для продвижения своего искусства на мировом уровне, определить масштаб его вовлеченности в художественную жизнь России и Западной Европы, а также проанализировать восприятие работ скульптора на художественном рынке с точки зрения новаций и соответствия официальному вкусу,

- изучить влияние искусства П.Трубецкого на современников, оценить его роль и значение для дальнейшего развития европейской и, в частности, русской пластики; исследовать его посредническую роль в развитии контактов между искусством России и стран Запада.

**Источники исследования** подразделяются на следующие группы:

1. Произведения П.Трубецкого. Ядро этой группы составила коллекция гипсотеки мастера в Музее пейзажа (г. Палланца, Италия), насчитывающая свыше 350 работ, и ведущих отечественных музеев с наиболее обширным собранием скульптур Трубецкого – Государственной Третьяковской галереи и Государственного Русского музея. Кроме того, были изучены произведения, хранящиеся Государственном музее Л.Н.Толстого, в музее-усадьбе И.Е.Репина «Пенаты», в других региональных, а также зарубежных музеях: Национальном художественном музее Республики Беларусь (г. Минск), Национальном музее «Киевская картинная галерея» (г. Киев), Национальных галереях современного искусства в Милане, Венеции и Риме, домах-музеях Х.Сороли (г. Мадрид), А.Цорна (Швеция), Ф.Д.Рузвельта (США), Д.Б.Шоу (Великобритания), музеях изобразительных искусств Сан-Франциско, Лос-Анджелеса, Детройта, Парижа, Лейпцига, Берлина, Гента, Мадрида, Буэнос-Айреса, Дублина, Кардиффа и др., частных собраниях (Д.Якобашвили, Р.Трубецкого-Хан и др.), в том числе, сведения каталогов отечественных и зарубежных музейных собраний, тематических, коллективных и персональных выставок скульптора. Общее количество выявленных и исследованных произведений – свыше 700, включая авторские повторения и отливки разных лет, из почти 100 музейных и частных собраний.
2. Архивные материалы. Особое внимание при изучении личности и биографии П.Трубецкого уделялось архивным материалам, хранящимся в Музее пейзажа и у представителей рода Трубецких (как русской ветви, так и итальянской), фондам Российского государственного архива



литературы и искусства (РГАЛИ) и Отдела рукописей ГТГ, архивам домов-музеев Сорольи и Цорна, а также недавно опубликованным данным из Центрального государственного исторического архива (ЦГИА), Исторического архива современного искусства и Центрального государственного архива (оба - Италия).

3. Другие письменные источники. К этой группе относится мемуарная литература, критические статьи в отечественной и зарубежной (итальянской, немецкой, французской, американской) периодической печати тех лет, прежде всего, в таких знаковых журналах, как «Emporium», «Мир искусства», «L'Arte», «L'Art et les Artistes», «The Studio», «Fine Arts Journal», «Ver Sacrum» и др.

**Научная новизна** диссертации состоит в том, что творчество П.Трубецкого впервые включается не только в российский, но и в широкий общеевропейский культурный контекст, в результате чего многое в биографии мастера (процесс формирования его стиля, ряд произведений, поздняя художественная манера и проч.) на основе обширного фактологического материала дополняется, подвергается переосмыслению, освобождается от коннотационных наслоений. Особое внимание уделяется малоизученным периодам и направлениям деятельности скульптора, в т.ч. теме, которая в рамках творчества П.Трубецкого никогда не подвергалась анализу, – взаимоотношения мастера с заказчиками, его усилия по коммерческому продвижению своего искусства.

Новым для отечественной историографии является также детальный и всесторонний анализ феномена скульптурного импрессионизма, от истоков, лежащих в искусстве ломбардской скапильятуры (о термине и самом явлении см. с. 18-19), до имманентных свойств, которые позволили ли бы разграничить собственно импрессионистические произведения от тех, где при ином содержательно-мировоззренческом послые применяется лишь «живописный» изобразительный прием. Хотя данный вопрос по-прежнему оставляет большое пространство для дискуссий, в настоящей диссертации сделана попытка

расширить теоретическую базу для дальнейших исследований в области такого малоизученного художественного явления, как импрессионизм в скульптуре.

Наконец, многие произведения П.Трубецкого впервые вводятся в отечественный научный оборот; представлен соответствующий каталог-резюме, включающий в себя не только оригинальные композиции, но и их повторения, находящиеся в музейных и частных собраниях, а также графическое наследие скульптора.

**Теоретическая значимость диссертации** заключается в раскрытии новых аспектов в изучении импрессионизма в скульптуре, что дает основание для новых теоретических обобщений в отношении этого художественного направления и имеет немаловажное значение для развития искусствознания. Кроме того, материалы диссертации могут способствовать лучшему пониманию интеграционных процессов, взаимосвязей и взаимовлияний русского и европейского искусства на рубеже XIX-XX веков. Все это открывает перспективы дальнейших исследований в области русского, итальянского, американского искусства и феномена импрессионизма.

**Практическая значимость** заключается в возможности использования материалов диссертации историками искусства и культуры в научно-исследовательской и музейной практике, в т.ч. экспертизы, атрибуции, организации полноценных выставок произведений П.Трубецкого, составления статей каталогов; при подготовке учебных курсов и учебно-методической литературы, подготовки лекций по истории русского и европейского искусства рубежа веков.

В основу настоящего исследования положен принцип комплексного подхода, сочетающего несколько самостоятельных методов анализа с привлечением культурологических и психологических знаний. Эти **методы исследования** включают в себя:

- *культурно-исторический* для воссоздания ситуации и отслеживания причинно-следственных связей в европейском искусстве второй половины XIX – начала XX веков,

- *формально-стилевой* для определения эволюции индивидуальной манеры П.Трубецкого, выявления ее этапов и сторонних влияний, а также для определения художественных особенностей произведений скульптора, их оценки с точки зрения художественной ценности, достижений.

- *иконографический* для изучения устойчивых мотивов в пластике скульптора и выявления композиционных переключек с произведениями других авторов,

- *типологический* для выявления и анализа закономерностей и стилистической общности произведений искусства обозначенного периода,

- *социологический* для исследования взаимоотношений скульптора с заказчиком и публикой в контексте ситуации на художественном рынке европейских стран в период творческой деятельности П.Трубецкого,

- *метод художественно-психологического анализа* произведений искусства с целью выявления особенностей их восприятия публикой и критикой в разные периоды существования,

- *сравнительно-исторический* для хронологического сопоставления происходивших на европейском пространстве процессов,

- *метод сопоставления* для критического анализа литературы и источников.

Наряду с указанными аналитическими методами нелишней представляется и попытка психологического вживания в обстоятельства и предметно-пространственную среду, эмпатическое восприятие мастера, чей жизненный путь и мотивацию мы попытались осмыслить.

### **Научные положения, выносимые на защиту:**

1. Импрессионизм в скульптуре сложился на стыке итальянской пластической традиции (реализм неаполитанской школы, боццеттизм, леонардовское сфумато, барочное искусство Бернини), и целого ряда общеевропейских и местных явлений: отзвуки французского искусства в локальных живописных школах, разрабатывавшийся Д.Маздини и Р.Вагнером синтез искусств, эстетику «искусства будущего» ломбардских скапильяти.

2. Импрессионизм был присущ П.Трубецкому на философско-мировоззренческом уровне и как никакое другое художественное направление соответствовал потребности скульптора запечатлеть естественную красоту природы, жизнь в ее нынешнем проявлении – то, что он ценил больше всего и во что верил. Этим объясняется некоторая однородность его творчества, невозможность экспериментов, в основе которых лежит агрессивное подчинение природы.

3. Дарование Трубецкого не определяется и не сводится исключительно к влиянию русской культуры, поскольку его сформировала многовековая итальянская пластическая традиция. Хотя скульптор пережил здесь пик своей славы, было бы несправедливо объяснять взлет его вдохновения исключительно пребыванием в атмосфере отечественного искусства, поскольку мастер находил плодотворные творческие импульсы не только на русской почве. Многие из примененных им в русских произведениях иконографических схем были найдены уже в Италии; не менее оригинальные композиции появятся и позже.

4. Монументальная пластика П.Трубецкого далеко не исчерпывается памятником Александру III. Все, что он сделал в этом виде скульптуры, отличалось нестандартным с точки зрения традиционного вкуса подходом, где интимная искренность станковых работ умело соединялась с публичностью монументов. Влияние этого опыта отразилось в целой группе произведений, обозначенных нами как «портрет-статуя» по аналогии с общеприменимым термином «портрет-статуэтка» или портретная статуэтка, и особенно заметно в работах второй половины деятельности мастера.

5. Вопреки декларативным заявлениям Трубецкого о неподверженности чужим влияниям его работы говорят об обратном, обнаруживают знакомство с произведениями других художников и реакцию на происходящее в современной ему культуре: увлечение японским искусством, распространение жанра ню, воздействие искусства фотографии, подверженность эстетике зарождающегося модерна, композиционные и художественные приемы, свойственные всем ведущим художникам артистической богемы, с которыми у мастера были

особенно тесные контакты, – Больдини, Сардженту, Соролье, Серову, Цорну и др. Это свидетельствует о включенности скульптора в общеевропейский культурный контекст и отражение последнего в пластике.

6. Несмотря на то, что Трубецкой не создал своей школы и почти не имел учеников, его важная роль и большое значение в исторической перспективе определяются творческими исканиями многих молодых скульпторов из Италии, России, Америки, явившимися следствием увлечения яркой и самобытной художественной манерой маэстро.

**Апробация исследования.** Основные положения диссертации были изложены в виде докладов на международных научно-практических конференциях «Произведение искусства как документ эпохи», «Россия – Италия – Испания: художественные связи» (XXI-е Алпатовские чтения), а также опубликованы в сборнике «Паоло Трубецкой. Скульптура и генеалогия», в одной из статей, предваряющих каталог выставки произведений скульптора в ГТГ 2018 года, в научных изданиях, в том числе рекомендуемых ВАК.

**Структура диссертации** обусловлена целью и задачами исследования и состоит из двух томов. Первый том включает в себя введение, три главы, подразделенные на разделы, заключение, и библиографию. Второй том представляет собой каталог-резюме произведений скульптора, предваряемый иллюстративным приложением к основным выводам диссертации, а также приложениями с биографическими данными П.Трубецкого и списком его прижизненных выставок.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Во **Введении** обосновывается выбор и актуальность темы, степень ее разработанности и научная новизна, дается краткий критический обзор основных источников и литературы, на которые мы опирались в своей работе. Кроме того, указываются основные цели, задачи, методы исследования, излагаются выносимые на защиту положения, определяется теоретическая и практическая

значимость работы, а также оговариваются ее хронологические и географические рамки.

**Глава 1**, носящая название «**Европейская художественная культура в условиях смены эпох**», имеет вводный характер и констатирует те глобальные процессы в Европе указанного периода, которые происходили в различных сферах жизни, повлияли на мировосприятие людей и, в конечном счете, предопределили появление импрессионизма. Глава состоит из двух разделов, посвященных изменениям в областях, которые непосредственно связаны с жизнью и творчеством П.Трубецкого: «1.1. Изменения в общественной жизни: причины и следствия» и «1.2. Трансформация художественного рынка».

В разделе 1.1. рассматриваются экономические, социальные преобразования, технический и научный прогресс, которые не могли не привести к трансформации картины мира. В частности, урбанизация, появление в связи с индустриализацией досуга, развитие железнодорожного сообщения, изобретение телефона и телеграфа способствовали ускорению темпа жизни, расширяли пространство, усиливали информационный поток, и вместе с тем создавали ощущение зыбкости, ненадежности, сиюминутности. На этом фоне традиция, приверженность многолетнему укладу для многих являлась опорой, способом сохранить устойчивость в стремительно меняющемся мире. Однако другой частью общества эти изменения расценивались как позитивные и открывающие новые перспективы. Таким образом, противоборство и сосуществование двух мировоззренческих векторов – традиция и новаторство, консерватизм и реформаторство – являлись основными тенденциями культурно-исторической жизни Европы и России рассматриваемого периода.

В разделе 1.2. мы кратко характеризуем изменения конфигурации художественного рынка под воздействием упомянутых факторов, отмечая расширение возможностей репродукции, тиражирования художественных произведений, в том числе, скульптуры; усиление культурной интеграции; качественную перестройку отношений «заказчик – художник – зритель», в которых облик искусства определяет теперь массовый потребитель. Причем

каждая из потребительских групп имеет собственные вкусы, эстетические предпочтения, по-своему определяет само понятие «искусство». Утрата общего идеала, который был бы понятен каждому и роднил художника с обществом, упадок эстетического вкуса обусловили в конечном итоге то взаимное непонимание между художником и публикой, которое в полной мере отразилось на рубеже XIX-XX веков, коснулось многих творцов, в том числе, Трубецкого. Одной из проблем, наиболее остро обозначившейся в последней трети XIX столетия, стал конфликт между традиционным и новым искусством в лице сначала импрессионистов, а затем и представителей других художественных течений. Причина этой «вражды» видится в том, что новое поколение художников писало не для существующего зрителя, ждущего удовлетворения имеющихся эстетических потребностей, а для зрителя идеального, который смог бы приложить творческие усилия для восприятия картины. Но такой зритель появится позже, когда увенчаются успехом попытки владельцев частных галерей, критиков новой формации и публицистов навести мосты между художником и его потенциальной аудиторией.

**Глава 2 «Предпосылки возникновения искусства П.Трубецкого и импрессионизм в скульптуре»** посвящена ряду теоретических проблем, связанных с феноменом скульптурного импрессионизма и рассматриваемых, в первую очередь, на примере творчества выдающихся мастеров данного направления – М.Россо и П.Трубецкого. Хотя здесь по-прежнему и вполне закономерно остается пространство для дальнейших дискуссий, представленный анализ, на наш взгляд, позволяет комплексно осмыслить закономерности, свойства и развитие импрессионизма в пластике.

Поскольку каждое художественное явление определяется факторами философско-мировоззренческого характера, именно их мы исследуем в **разделе 2.1. «Импрессионизм как художественное выражение новой мировоззренческой парадигмы».**

Импрессионистская картина мира складывалась из нескольких слагаемых. Искусство импрессионистов во многом определялось техническими

достижениями (фотография, специальный инвентарь), отталкивалось от предшествовавшей живописной традиции романтизма и реализма, но в его основе лежала совершенно *иная концепция предметности*. Предмет воспринимался художником не как сумма постоянных качеств в соответствии с объективной материальностью, а в тесной взаимосвязи с ситуацией, другими объектами, и потому приобретал изменчивость. Во главе угла познания меняющегося мира стоял позитивистский эмпирический опыт, поэтому картина становилась своеобразным продолжением процесса зрительного восприятия, а *зрение* – самым надежным (ибо неизменно), *ведущим когнитивным способом*. Поэтому значимость смысловой интерпретации, самого предмета уступает место интересу к световоздушной среде, не только объединяющей видимые объекты, но и визуально изменяющей их каждое мгновение. Уверенность в истинности визуальных способностей придавала ощущение некой стабильности, следовательно, вселяло оптимизм, а преклонение перед естественностью бытия определяло жизнеутверждающее и бесконфликтное единство человека с окружающим миром. *Художник и натура равноправны*, поскольку задача первого – не подчинить ее себе, а изучить, зафиксировав увиденное, где любой объект имеет такую же ценность, как и остальные. *Интимность личного переживания, являющегося достоянием всех*, выходит, таким образом, на универсальный, онтологический уровень.

Однако тут встает вопрос о том, насколько искусство Трубецкого соотносится с этим новым видением и насколько вообще правомерно говорить об импрессионизме применительно к скульптуре и другим видам искусства, а также к иным национальным школам, помимо французской. В рамках заявленной темы это потребовало критического осмысления данного феномена и его дефиниции, анализа скрытых противоречий и верификации критериев для определения импрессионизма.

Изучив исследования по данному вопросу, мы констатируем, что импрессионизм в живописи никогда не был однороден, ни формально (по составу участников в выставках импрессионистов), ни качественно (все живописцы имели



различные философско-психологические особенности восприятия и творческие импульсы), ни хронологически (многие меняли художественную манеру на протяжении своей творческой жизни). За неимением документально подтвержденной эстетической программы импрессионистов, интерпретация этого направления в искусстве также эволюционировала от научно-популярной до субъективно-оценочной, большей частью с негативным оттенком.

Изученный нами ряд локальных версий импрессионизма, обусловленных спецификой национального мироощущения и культурно-историческими особенностями, а также стадияльное наложение художественных процессов, проходивших в европейских странах, только усугубил коренную неоднозначность этого явления.

Проведенные научные изыскания показывают: как в творчестве отдельно взятого художника, так и в отдельных видах искусства импрессионизм не может рассматриваться вне эстетики и мировоззрения творца. Во главе угла здесь лежит иной вектор взаимоотношений с натурой со стороны мастера и прямая вовлеченность в творческий процесс со стороны зрителя. Первое определяется индивидуальным переживанием созерцательно-эстетического характера, где натура равноправна и воспринимается как выражение высшей красоты бытия. Отсюда светлое, радостное звучание произведений импрессионистов. Второе связано с недосказанностью, нарочитой незавершенностью образа, который зритель должен додумать при восприятии на основе собственных ассоциаций и перцептивного опыта. Таким образом, зритель приобщается к видению самого художника.

Важность выявления импрессионистской философско-мировоззренческой платформы художника как первопричины художественного акта кажется очевидной применительно к живописи, однако зачастую упускается из вида, когда речь идет о других видах искусства и национальных школах. Руководствуясь данным принципом, мы далее решаем задачу детально изучить проявление импрессионизма в конкретном виде искусства.

**Раздел 2.2. «Генезис и особенности скульптурного импрессионизма: Д.Гранди, М.Россо, П.Трубецкой»** построен по классической для анализа французской импрессионистической живописи схеме, когда последовательно изучаются истоки и собственно зарождение импрессионизма, затем – специфика его художественного выражения и проблема «чистоты стиля».

Как и в живописи, импрессионизм в скульптуре начался с разрушения классической формы, которое происходило еще в искусстве неаполитанских скульпторов-реалистов, которые по примеру барбизонцев и вдохновляемые ими обратились к изображению объективной реальности, спровоцировав горячие споры вокруг проблемы «*il bello o il vero*» («прекрасное или истинное»). Это, в свою очередь, привело к тому, что неаполитанский опыт (смелые эксперименты с формой, разнообразная тонировка, игра контрастом фактур, да и интерес к мелкой пластике) частично усваивается и перерабатывается в других регионах страны.

Само же зарождение импрессионизма в скульптуре связано с североитальянским искусством второй половины XIX столетия. В Милане, ставшем культурной столицей Италии, консолидировавшем самые прогрессивные силы страны, зародилось объединение антибуржуазного, антимонархического толка. Название этой группе дал роман Клетто Арриги 1862 года «Скапильятура и 6 февраля» (*scapigliato* в переводе с ит. – «растрепанный», «лохматый» - художественная метафора метущихся героев романа, представителей богемы). В отечественное искусствоведение термин «скапильятура» был введен, по всей видимости, В.Турчиным, но более активно начал использоваться в конце 1990-х – 2000-х годах в связи с изучением творчества М.Россо, а также других аспектов итальянского искусства второй половины XIX века.

Скапильяти, чей образ сравнивался с французской богемой, следовали единственному закону искусства и жизни: идти против течения, бороться с привычками, освободиться от навязанных обществом уз. Родившаяся на стыке между литературой и публицистикой, скапильятура вскоре объединила в себе поэтов, музыкантов и, несколько позже, художников и скульпторов.

Художественные поиски итальянцев, вызванные необходимостью обновления выразительных средств, во многом опирались на местные живописные и пластические традиции, но равным образом вбирали в себя новейшие тенденции западноевропейского искусства, шли в одном русле с открытиями импрессионистов, не порывая при этом с романтизмом. Обзор истории скапильятуры дает основание для утверждения о том, что это направление было более сложным, чем объединение французских художников, и содержало бóльшие потенции для возникновения импрессионизма в скульптуре, поскольку новации художников опирались на идею о синтезе искусств, близкую провозглашенной Д.Мадзини и Р.Вагнером. Тщательное изучение связей между ведущими художниками скапильятуры (в частности, Д.Ранцони и Т.Кремоны) и общности их стилистических приемов доказывает, что развитие импрессионизма в пластике шло через живопись скапильяты, а также через композиционные и формальные опыты скульптора Д.Гранди, входившего в это объединение и имевшего тесные контакты с упомянутыми живописцами. По их мнению, истинное (*il vero*) в сфере художественного лежало в эмоциональном отклике на действительность, в индивидуальном переживании момента. Отсюда равно свойственное этим трем столпам скапильятуры изучение мимолетных световых и цветовых эффектов, особое внимание к взаимодействию фигуры со световоздушной средой, отсюда особая техника динамичных мазков – то, что определяет формальную сторону импрессионистического произведения.

Вершиной этого процесса стало творчество М.Россо и П.Трубецкого, также вышедших из скапильятуры и являющихся ярчайшими представителями импрессионизма в скульптуре. Для доказательства данного тезиса мы, временно оставляя за скобками творчество Трубецкого, обращаемся к краткому хронологически обусловленному анализу произведений Россо, позволяющему проследить эволюцию его художественной манеры в соотнесенности с работами Гранди и раннее изложенными сущностными принципами импрессионизма. В результате мы приходим к выводу о том, что скульптура Россо как по своей

философии, так и по выразительным средствам полностью соответствует эстетике импрессионизма, хотя и имеет тенденцию к символизму в более поздние годы.

Соглашаясь с мнением Б.Терновца о М.Россо как «первом импрессионисте в скульптуре», мы далее задаемся вопросом о том, как черты этого направления проникли в творчество Родена, который до сих пор ошибочно продолжает считаться основоположником скульптурного импрессионизма. Ответ кроется в хронологическом сопоставлении его работ с произведениями того же Россо и отслеживании контактов этих мастеров друг с другом, благодаря чему становится очевидным, что «живописная» трактовка поверхности в некоторых произведениях Родена была подсказана именно Россо.

Формально-стилевой анализ при контрастном сопоставлении наследия Россо и Трубецкого с «импрессионизмом» Родена позволил выделить видовые особенности и комплексные характеристики скульптурного импрессионизма в целом.

Родовая сущность скульптуры как вида изобразительного искусства состоит в ее трехмерной, тактильно воспринимаемой форме. Принцип телесности и ограниченное жанровое разнообразие, диктующий свою эстетику материал, бóльшая, чем в живописи зависимость от социального заказа ограничивали свободу эксперимента в пластике. Но несмотря на эти трудности импрессионизм в скульптуре все-таки состоялся.

Импрессионистическая скульптура с формально-стилистической точки зрения характеризуется дроблением контура за счет динамичных «мазков», контраста выпуклых и вогнутых поверхностей, композиционной продолженностью во вне, особым взаимодействием со световоздушной средой. Это дает совершенно иное понимание тактильности скульптуры: она будет непонятна на ощупь и потому должна восприниматься лишь визуально.

В скульптурном импрессионизме существуют два направления, выраженные М.Россо и П.Трубецким. В первом скульптор стремится к уподоблению трехмерного объема картине со строго фиксированной единственной точкой зрения ради одномоментности восприятия изображенного

человека в световоздушном пространстве (Россо). Во втором, сохраняющем черты реалистической подачи образа, автор склонен к более насыщенной характеристике персонажа в окружающей среде и совершенствует преимущества кругового обхода (Трубецкой).

В свете краткого периода существования скульптурного импрессионизма и наложения на него других художественных течений нам представляется важной проблема применения разграничивающих критериев в импрессионизме. Обращая внимание на то, что сами по себе формальные приемы зачастую мало состоятельны при определении импрессионизма в отдельном произведении или в творчестве конкретного скульптора, что становится очевидным на примере произведений О.Родена, мы считаем необходимым принимать во внимание также философско-содержательные признаки. В первую очередь, это то, что связано с такой важной онтологической категорией, как время (выражение сиюминутности, момента, интерес к современности, понимание изменчивости-движения), а также с экзистенциальным единством с природой (созерцательность, бесконфликтность, бессюжетность).

Применение такого подхода к анализу творчества Родена в качестве примера позволяет выявить принципиальное отличие эстетической платформы французского скульптора, лежащей в иной смылосодержательной плоскости и отличающейся иным целеполаганием. При этом основанная задача подобного сопоставления в рамках данной работы состояла в верификации упомянутых признаков импрессионизма в скульптуре.

В **Главе 3**, озаглавленной **«Творчество Паоло Трубецкого в пространстве европейской художественной культуры»**, мы, следуя от общего к частному, более детально рассматриваем проявление описанных в предыдущих главах процессов и тенденций в деятельности конкретного скульптора. Глава разделена на пять тематических разделов, каждый из которых посвящен определенному направлению деятельности и жизни Трубецкого, рассмотренному в общеевропейском контексте.

**В разделе 3.1. «Истоки творчества»** дается обзор среды, в которой Трубецкой вырос и сформировался как художник. Основное значение здесь имели два фактора: семья и мастера скапильятуры.

Поскольку будущий скульптор родился в Италии, к тому же в смешанном браке, особое внимание уделяется вопросу о национальной идентификации и самоидентификации мастера, поскольку, на наш взгляд, таким смешением культур объясняется его образ космополита, а также возникновение целого ряда стереотипов в отношении него. Немногочисленные высказывания Трубецкого заставляют сделать вывод о том, что он легко относился к вопросу о национальности, рассматривая его скорее в практическом, чем в культурном и идеологическом плане.

Артистическое будущее Трубецкого предопределили интересы родителей (со стороны отца – любовь к природе, со стороны матери – музыка, пение), их покровительство людям искусства и контакты с ведущими скапильяти. Даниэле Ранцони, приглашенный на виллу для создания нескольких портретов, фактически стал другом и первым воспитателем детей Трубецких, был непосредственным проводником эстетических взглядов скапильятуры. От него мальчики усвоили ценность натурального восприятия, внимание к свету, личностное, несколько идеализированное отношение к модели.

С именами Ранцони и Гранди связан первый скульптурный опыт Паоло и осознанный выбор дальнейшего пути. По целому ряду причин, указанных в данном разделе, Трубецкой не получил академического образования, был вынужден пробиваться самостоятельно, работая сразу в нескольких жанрах: в анималистике, когда самыми доступными «моделями» для него были животные; в области надгробной скульптуры, где вопреки мощной традиции отказался от символов и аллегорий, предпочитая портретное изображение почившего; в жанре портрета, когда делал небольшие статуэтки своих друзей-скапильяти. Все это способствовало развитию навыков и приемов, которые лягут в основу его авторского стиля.

В следующем разделе 3.2., «Художественная манера и индивидуальный стиль как отражение картины мира Трубецкого», исследуется философско-эстетическая платформа и сложившийся стиль мастера.

Изучив на материалах мемуарной и публицистической литературы ценности и художественное кредо скульптора, которые определяли его деятельность, можно утверждать, что определяющими для искусства Трубецкого представляется ценность натурального впечатления, воспринятого у Ранцони, и особый пиетет к природе, основанный на осознании равной ценности любого живого существа (отсюда и вегетарианство Трубецкого). Исходя из этого, целью мастера было сохранение прекрасного, красоты, заключавшейся как в животных, так и в людях.

Анималистический жанр занимает особое место в его творчестве: животные часто входят в портретные и жанровые композиции и представляют для скульптора интерес как самостоятельный объект изображения. Всегда окружаемый ими, Трубецкой развил в себе невероятную способность к эмпатии, что наряду с увлечением карикатурой и огромной работоспособностью научило его быстро находить характерные черты, позы и линии силуэта, создавать насыщенный индивидуальный образ.

Воспитанное мастерами скапильятуры поэтическое и несколько романтическое отношение к окружающему миру, потребность жить в гармонии с ним исключили из творчества Трубецкого сочинительство, следование академическим идеалам, любое подчинение природе. Он был импрессионистом уже по своему внутреннему складу, его идеалы были абсолютно созвучны этому направлению. Наблюдать и фиксировать – его главная и единственная задача. Вибрация жизни – отличительный признак многих работ мастера (поэтому он редко и лишь вынужденно использовал фотографию как вспомогательное средство). Даже названия его скульптур – констатация увиденного, а не отвлеченный символ.

Творческий темперамент Трубецкого требовал полного погружения в процесс и немедленного результата. Поэтому, стремясь к фиксации

сиюминутного, он предпочитал мягкие материалы, хотя не забывал и мрамор, делая в нем по большей части повторения некоторых своих работ и даже в ваяние перенося стилевые признаки лепки.

Как показало исследование ранних произведений скульптора, его индивидуальный стиль сложился довольно быстро, опять же благодаря скапильяти. Ранние работы, в которых еще прослеживаются классицистические черты, влияние живописного салонного портрета и традиций романтизма, тем не менее уже отличаются более свободной композицией, большим обобщением объемов, ощутимой интеграцией скульптуры в световоздушную среду и пока еще однофактурной обработкой поверхности.

К началу 1890-х годов узнаваемая импрессионистическая манера Трубецкого складывается окончательно: он переходит к использованию более плотных масс, более четкой передаче анатомии с контрастной обработкой личного и доличного, к активному использованию принципа перемежающихся впечатлений. К наилучшим образцам этого стиля относятся такие работы 1897-1898 годов, как «Портрет Аделаиды Аурнхаймер» (в русской традиции – госпожа Хернхеймер), «Материнство, или Материнские объятия», «Девочка с собакой (Друзья)» и другие, в том числе жанровая композиция «Фиакр в снегу» (1894), являющаяся своеобразной итальянской версией «Московского извозчика».

Отличительной особенностью стиля Трубецкого является его способность выражать психологическую характеристику модели, ее душевное состояние и внутренний мир, причем безоценочно и потому органично. Этому подчинена общая композиция с постановкой фигуры, движениями и жестами, особая передача взгляда, виртуозно переданная пластика складок одежды, на первый взгляд совершенно невыразительной, легкое, уверенное обращение с антуражем и аксессуарами («Портрет Л.Н.Толстого», «Портрет графа Робера де Монтезкью-Фезензака» и многие другие).

Сравнительный анализ показывает, что целый ряд его работ, выполненных в России, отличается большей сдержанностью как в формально-техническом, так и в эмоциональном плане. Наряду с сохранением импрессионистической лепки в



произведениях Трубецкого в последние годы уходящего века и в первые годы наступающего XX столетия контур фигур все чаще становится линейным и плавным. Эта тенденция будет лишь усиливаться с влиянием модерна (портреты семейства Вандельбильт, Филиппа Моррелла, Анатоля Франса, маркизы Луизы Казатти), но не вытеснит до конца характерный мазок скульптора, и тяготеющие к реализму композиции будут чередоваться с импрессионистическими.

В конце 1910-х годов, когда импрессионизм постепенно сходит на нет, в творчество Трубецкого проникают новые тенденции: формально-содержательный аспект пополняется жанром ню («Сидящая обнаженная (после купания)», «Обнаженная Элин Трубецкая», «Стоящий обнаженный»), усиливается интерес мастера к передаче остановленного движения в скульптуре, когда особая выразительность возникает за счет динамической цезуры, своеобразного стоп-кадра («Танцовщица. Графиня Тамара Свирская», «Танцовщица. Леди Констанс Стюарт-Ричардсон» и другие).

В работах последнего периода становится ощутимой усталость и разочарование скульптора. Это проявляется в появлении работ назидательного характера («Телега, возница, лошадь (Человеческая жестокость)»), в определенной шаблонности и салонным привкусе поздних произведений.

Таким образом, нами доказывается, что стиль Трубецкого, вопреки обвинениям в «одинаковости», все же эволюционировал, менялся в определенных границах, заданных реализмом: от классицистических реминисценций, до высшей точки – импрессионизма, - затем через модерн к все более выраженной салонной пластике, которая, однако, не всегда означает упадок мастерства. Вместе с тем, необходимо отметить, что здесь нет каких-то кардинальных трансформаций художественного языка скульптора, они были невозможны, поскольку противоречили ценностным установкам Трубецкого, предполагая подчинение природы, которое художник совершенно не принимал.

В разделе **3.3. «Монументальное искусство Трубецкого»** демонстрируется тесная связь и взаимное влияние монументальной и станковой скульптуры в искусстве Трубецкого. В связи с недостаточной степенью

изученности этой области в деятельности скульптора, дается обзор итальянских памятников (Карло Кадорне, Павшим) и нереализованных проектов (Джузеппе Гарибальди, Данте), а также российского и американского монументов (императору Александру III и генералу Отису соответственно).

Проведенный формально-стилевой анализ и сопоставление с другими «официальными» монументами эпохи позволили нам сделать вывод о том, что несостоявшийся памятник Данте и реализованный монумент Александру III являются лучшими в творчестве скульптора примерами пронзительного полисемантического звучания образа с огромным диапазоном смысловых оттенков при лаконичности средств художественного выражения. Вместе с тем, в более поздних монументальных работах меняется мемориально-семантическая направленность (памятник Павшим, Пуччини), появляется совершенно другая иконографическая программа, определенная заказчиком (мемориал генералу Отису). В этой связи Трубецкой совсем иначе строит образ, привнося камерные черты в монументальную пластику и получая довольно интересный результат.

В целом, подчиняясь законам этого вида скульптуры, Трубецкой, тем не менее, всегда отталкивается от натуры, руководствуется индивидуальными характеристиками модели. Любопытный симбиоз монументальной и станковой пластики приводит к тому, что, с одной стороны, небольшие статуэтки приобретают качества монументального произведения и могут послужить основой памятника (портрет Пуччини). С другой стороны, станковизм, проникая в мемориальные произведения, привносит в них столь ценную искренность, отличающую работы Трубецкого. Более того – наряду с принесшем ему известность типом «портретной статуэтки» появляется «портрет-статуя», которая является наглядным доказательством взаимовлияния одного вида скульптуры на другой.

Таким образом, мы опровергаем укоренившиеся в российской историографии утверждения о том, что Трубецкой не мог и не умел работать в монументальной пластике. Напротив – как оказалось, он гармонично сочетал свойственные этому виду скульптуры принципы обобщенности и лаконичности с

интимностью станковых произведений, хотя это воспринималось слишком новаторским (если не дилетантским), далеким от традиционного вкуса. В этом смысле можно говорить об уникальном синтезе монументального, станкового, живописно-графического искусства в творчестве Трубецкого, что выделяет его работы из череды творений многих его современников, придает им яркое полифоническое звучание.

**Раздел 3.4.** носит название **«Трубецкой на художественном рынке: выставки, заказчики, критика»**. Изучение коммерческой стороны деятельности скульптора до сих пор ограничивалось главным образом простым перечислением его участия в выставках и ряда именитых заказчиков. Между тем впервые осуществленное нами хронологически последовательное исследование и сопоставление предпринятых скульптором шагов для освоения каждого локального, а затем и мирового рынка продемонстрировало, что Трубецкой осознанно и целенаправленно использовал все доступные на тот период времени инструменты продвижения своего искусства: участвовал в самых знаковых выставках, принимал участие в конкурсах на создание различных памятников, пользовался своими связями, чтобы найти поддержку в лице меценатов, светских влиятельных лиц (С.Дягилев, Р.Монтескью-Фезензак, А.Хантингтон); комментировал и объяснял свое творчество в газетах и журналах; по-видимому, тесно работал с критиками (В.Пика, Ч.Боргмейер, А.Сёгар, К.Бринтон). Наконец, вероятно, по примеру Д.Больдини создавал определенный круг заказчиков, формировавших и поддерживавших высокий статус мастера. С этой точки зрения, можно утверждать, что планомерные усилия Трубецкого в продвижении своего искусства не уступали его творческим затратам и во многом способствовали тому, что он стал мастером парадного портрета европейского уровня наряду с Больдини, Сарджентом, Уистлером, Серовым.

Творчество скульптора было созвучным своему времени в масштабах Европы и Америки, но повторило короткий «жизненный цикл» импрессионизма: на разных этапах было и отторгаемо, и в разной степени принято, востребовано

художественным рынком. Это во многом обусловило географию выставок и переезды Трубецкого.

Отдельным вопросом для исследования стало влияние вкуса заказчиков и национальной тематики на работы мастера, отразившееся в его произведениях во время пребывания в той или иной стране. Так, на наш взгляд, русское влияние выражалось в большей эмоциональной сдержанности образов, французское – в более яркой демонстрации социальной роли, статуса модели, в появлении жанра ню, американское – в большей салонности, интересе к танцу, спорту и экзотике. Однако при этом Трубецкой все равно неизменно исходил из особенностей натуры, ее индивидуальных и национальных черт.

Наконец, **Раздел 3.5. «Влияние Трубецкого: ученики и последователи»** завершающий главу, посвящен значению искусства мастера для развития скульптуры, в частности, русской. На наш взгляд, роль Трубецкого в исторической перспективе определяется его прямым и косвенным влиянием и особенно очевидна на примере отечественной скульптуры, хотя впервые приводимые в диссертации сведения о ряде последователей мастера показывают, что его воздействие сохраняло силу также вне России. Обозначив проблемы, перед которыми стояла отечественная пластика к моменту приезда Трубецкого, мы продемонстрировали те открытия, которые сделали для себя молодые скульпторы, ученики МУЖВЗ и не только, в искусстве мэтра и которые позволили им найти свой путь, а именно: абсолютная творческая самостоятельность, принцип пластического мышления обобщенными объемами, примат натуры, условность понятия законченности произведения и свобода лепки. При этом Трубецкой не столько учил, сколько стимулировал стремление к художественным поискам, демонстрируя его на собственном примере и став абсолютной антитезой академической пластике и академическому образованию.

В этом он затронул не только жаждавшую обновлений молодежь в лице Н.Андреева, В.Домогацкого, А.Матвеева, Д.Стеллецкого и многих других, но и состоявшихся скульпторов – В.Беклемишева, С.Волнухина и даже живописцев И.Репина, В.Серова, Б.Кустодиева. Кроме того, творчество Р.Бугатти, К.Рауша

фон Траубенберга напрямую восходит и плотно сливается с искусством Трубецкого, затронувшим также американских скульпторов Б.Поттер Вонно и Г.Вандербильт Уитни. Хотя для большинства молодых последователей и подражателей мастера импрессионизм оказался лишь этапом развития собственного творческого пути, он дал ощутимый импульс к поиску иной выразительной формы, искусства, которое определит уже XX столетие.

В **«Заключении»** подводятся итоги диссертационного исследования, делаются выводы, закрепляются его основные положения.

Осуществленное исследование импрессионизма в скульптуре, вызванное необходимостью выявить и объяснить оригинальность художественного языка Трубецкого, коснулось не только технических приемов и формально-стилевых признаков этого направления, но охватило также его философско-мировоззренческую основу и связанный с проблемой первенства вопрос о генезисе, почти не изученный в России. Хронологическое сопоставление и логика эволюции процесса «созревания» скульптурного импрессионизма позволили утверждать, что он вышел из богатейшей итальянской пластической и художественной традиции, усиленной и поддержанной новейшими европейскими достижениями в изобразительном искусстве.

Благодаря привлечению репрезентативного круга источников, расширению географических и хронологических рамок исследования представлен комплексный взгляд на творчество П.Трубецкого как на общеевропейский феномен, уточнен целый ряд аспектов в биографии скульптора, а некоторые практически открыты заново. Многие произведения мастера, в том числе, неизвестная часть графического наследия, впервые введены в научный оборот отечественного искусствознания.

Важнейшим выводом нашего исследования, кардинально переосмыслившего границы творчества и место скульптора в русском и европейском искусстве, является утверждение о том, что Трубецкой отнюдь не был оторванным от действительности и корней одиночкой, каким часто представляется в отечественной историографии. Напротив, он оказался глубоко

погружен во многие процессы, происходившие в социальной, художественной, культурной жизни Европы второй половины XIX – начала XX века.

Оставаясь на позициях реализма даже в самых импрессионистических произведениях, Трубецкой обновил иконографические схемы, принципы создания художественного образа и эмоциональный строй произведений в самых разных жанрах, тем самым став своеобразным переходным звеном от пластики Нового к последующим свершениям Новейшего времени. Более того, считаясь национальным скульптором сразу в двух странах – России и Италии, - и одинаково принадлежа, таким образом, обеим национальным культурам (тут напрашивается аналогия с А.Боголюбовым, М.Башкирцевой, В.Кандинским), Трубецкой предстает поистине незаурядным мастером – прямым посредником между этими двумя культурами, живым мостом между искусством Запада и России.

Завершают данную работу **несколько приложений**, вынесенных в отдельный том. Фактологическая часть представлена основными биографическими данными Трубецкого (Приложение 2) и списком прижизненных выставок с его участием (Приложение 3), иллюстративная - соответствующим материалом к основным выводам диссертации (Приложение 1) и каталогом-резюме, составленным по иконографическому принципу (Приложение 4) и сопровождаемым необходимым списком условных сокращений.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

**Рецензируемые научные издания, рекомендованные ВАК**

**1. Седова Т.И. Феномен импрессионизма и проблема его дефиниции // Вестник РГГУ «Культурология. Искусствоведение. Музеология». 2013. № 7 (108). – С. 150-158. (0,4 а.л.)**

**2. Седова Т.И. Миланская скапильятура: к вопросу о межнациональных культурных связях // Вестник РГГУ «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. № 1. –С. 64-72. (0,5 а.л.)**

3. *Седова Т.И.* Преподавательский опыт Паоло Трубецкого. Ученики и последователи // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2017. № 3. – С. 132-147. (0,75 а.л.)

4. *Седова Т.И., Гаврилин К.Н.* Неаполь-Милан. Два полюса итальянской скульптуры // Декоративное искусство и пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 3. Ч. 1. - С. 228-240. (0,6 а.л.)

Прочие издания

5. *Седова Т.И.* Совершенное звучание бытия // Художник. 2012. № 2. – С. 12-19. (0,6 а.л.)

6. *Седова Т.И.* Памятник Александру III работы П.Трубецкого: метаморфозы восприятия (к вопросу об интерпретации образа) // Произведение искусства как документ эпохи. Время, язык, образ: сб. ст. в 2 ч. / отв. ред. Т.Г. Малинина. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, БуксМарт, 2014. Ч. 2. С. 6-9. (0,25 а.л.)

7. *Седова Т.И.* Искусство ваяния в жизни и творчестве И.Е.Репина: личный опыт, критические суждения и оценки // Творчество И.Е.Репина и проблемы современного реализма. К 170-летию со дня рождения: материалы Международной научной конференции / ред. кол. Т.В.Юденкова, Л.И.Иовлева, Т.Л.Карпова. – М.: Гос.Третьяковская галерея, 2015. С. 85-92. (0,35 а.л.)

8. *Седова Т.И.* Князь Паоло Трубецкой, скульптор // Паоло Трубецкой: скульптура и генеалогия. К 150-летию со дня рождения. / ред.-сост. М.Г.Талалай . – М.: Старая Басманная, 2016. С. 169-188 (1 а.л.)

9. *Седова Т.И.* «Дикий талант» Паоло Трубецкого // Наше наследие. 2018. № 125. С. 102-113 или <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/12509.php> (1 а.л.)

10. *Седова Т.И.* Паоло Трубецкой. Миланские годы // Скульптор Паоло Трубецкой: кат. выст. – М.: Гос.Третьяковская галерея, 2018. С. 17-22. (0,4 а.л.)