

Светлана Домогацкая

Паоло Трубецкой и Россия

Семьдесят лет прошло со дня смерти знаменитого в России скульптора Паоло Трубецкого. Это легкое блестящее имя до сего дня сохраняет совершенно особый аромат и особое к себе отношение. С ним естественно сопрягается идея личной творческой свободы художника от любых тенденциозных требований.

Паоло Трубецкой принадлежал к тому счастливому типу художников, которые приходят в мир с уже сложившейся спецификой и своим неповторимым лицом. Им суждено не происходить ни от кого и, как говорил сам скульптор, «не оставлять после себя потомства в искусстве», им просто следует родиться вовремя. Судьба распорядилась так, что Трубецкой не просто вовремя родился, но сумел оказаться в России, сначала в Москве, а вскоре и в Санкт-Петербурге, именно тогда, когда в нем возникла острая нужда — академическая скульптура окончательно выдохлась и оказалась не способна включиться в общий процесс становления нового синтетического стиля, а московская пластическая школа, почти завершившая работу по созданию новых художественных координат, еще не сказала решительного слова. Она словно ждала счастливого случая. Этим счастливым случаем довелось стать Паоло Трубецкому.

На его долю выпал огромный успех, досталась слава новатора и даже в некотором роде ореол главы новой московской школы, хотя основной груз в деле возрождения русской скульптуры лег на плечи совсем других людей. И если было бы самонадеянным считать, что Россия имела какое-то отношение к характеру его творчества, то без натяжки можно утверждать, что «феномен Трубецкого» создала именно она. Неизвестно, радовался или огорчался скульптор тому обстоятельству, что с 1900 года, когда он выставил свои работы в русском отделе Всемирной выставки в Париже и положил начало, как выразился О.Роден, «русскому триумфу» в мире, его имя стало ассоциироваться с русской скульптурной школой.

Корни искусства Трубецкого следует искать на севере Италии, в художественной среде Милана, ставшего в 1880-е годы родиной скульптурного импрессионизма. Именно миланец Медардо Россо (1858–1928) первым сформулировал программу нового течения и акцентировал его направленность на фиксацию «зрительного образа от предмета». Скульптурный импрессионизм множеством корней был связан с течением «веризм» (от итальянского *“la verita”*), в 1870-е — 1880-е годы господствовавшим в северо-итальянской живописи, литературе, скульптуре и музыке, но сам он открывал собой эру нового пластического мышления, доминантой которого явилось прежде всего осознание единого существования предмета и пространства. Освобождая скульптуру от необходимости говорить на традиционном классическом и неоклассическом языке, закрепляя право художника на выражение субъективных представлений о жизненном явлении, устанавливая культ света и живописной поверхности, чутко реагирующей на его изменения, импрессионизм в скульптуре закладывал основы пластицизма начала XX века.

Паоло Трубецкой не получил систематического художественного образования, но эстетические взгляды современников были ему хорошо знакомы с детства и оказались близки природе его дарования. Он легко усвоил культуру «боцетто» — наброска с натуры, которым пользовался его первый учитель, представитель веризма Джузеппе Гранди (1843–1894), многого заимствовал у Медардо Россо, в частности его способ художественной организации поверхности скульптуры текучими или прерывными мазками-



Трубецкой ворвался в русскую художественную жизнь, как метеор, и его имя без усилия и сразу оказалось в созвездии имен Серебряного века. Талант скульптора в России был тотчас замечен, высоко оценен и всемерно поддержан. Трубецкого горячо полюбили в среде прогрессивных деятелей русской культуры. Его имя и произведения не сходили со страниц журнала «Мир искусства».

Так случилось, что мы даже не задумываемся над тем, русский ли он вообще художник, хотя его искусство явно принадлежит всему миру. Сын русского князя и американки, Паоло (Павел Петрович) Трубецкой (1866–1938) родился, вырос, получил воспитание и начал творческую жизнь в Италии. В России он работал с перерывами между 1898 и 1906 годами. К 1898-му успел создать ряд безусловных шедевров, участвовал во многих международных выставках и был уже зрелым мастером. Дважды (в 1906–1914 и в 1921–1932) его мастерская располагалась близ Парижа; в 1914–1921 годах он жил и работал в Голливуде, где приобрел небольшой дом и построил просторную студию. В 1932-м Трубецкой возвратился в Италию, закончил свою жизнь в местечке Палланца на берегу Лаго-Маджоре. Всюду он чувствовал себя как дома и работал с полной отдачей творческих сил.

И.Е.РЕПИН
Портрет
П.П.Трубецкого. 1908
Холст, масло. 120 × 86
Фрагмент
Национальная галерея
современного искусства,
Рим

Луа REPIN
Portrait of Paolo
Troubetzkoy. 1908
Oil on canvas
120 × 86 cm
Detail
National Gallery of Modern
and Contemporary Art,
Rome

◀ Портрет князя
А.В.Мещерского. 1895
Гипс. 120 × 90 × 60
Музей пейзажа,
Вербания, Палланца
Экземпляр в бронзе
находится в собрании ГТГ

◀ Portrait of Prince
Alexander
Meshchersky. 1895
Gypsum.
120 × 90 × 60 cm
Landscape Museum,
Verbania, Pallanza.
Bronze — Tretyakov Gallery

Svetlana Domogatskaya

Paolo Troubetzkoy and Russia

П.П.Трубецкой лепит
портрет Бернарда
Шоу. 1926
Фотоархив Музея пейзажа,
Вербания, Палланца

Troubetzkoy works on
Bernard Shaw's statue
1926
Photo archive
of the Landscape Museum,
Verbania, Pallanza



More than 70 years have passed since the death of Paolo Troubetzkoy, a sculptor famous in Russia. Today, as before, his buoyant and brilliant personality preserves its special character and inspires very special feelings. His name is organically associated with the idea of the artist's personal creative independence from any politicized demands.

Having burst onto the Russian art scene like a fireball, Troubetzkoy settled in the country instantly and effortlessly. The fellowship of the prominent Russian "Silver Age" artists accepted the newcomer as a native son. Troubetzkoy's talent was immediately noticed, greatly appreciated and universally supported in Russia. The progressives from Russian artistic circles loved him dearly. His name and his artwork were featured in virtually every issue of the "World of Art" magazine. Thus it happened that until today it hasn't really mattered to us whether or not he is a Russian artist at all, although his art is obviously an international asset.

The son of a Russian prince and an American woman, Paolo (Pavel Petrovich) Troubetzkoy (1866-1938) was born, grew up, received education and started a career in art in Italy. In Russia he worked, with

intervals, from 1898 through 1906. By 1898 he already created a considerable number of works that can incontestably be called masterpieces, participated in many international exhibitions, and reached maturity as an artist. Twice, in 1906-1914 and in 1921-1932, he kept a studio in France, near Paris; from 1914 through 1921 he lived and worked in Hollywood, where he bought a small house and built a spacious studio.

In 1932 Troubetzkoy returned to Italy, where he died in the small town of Pallanza near Lake Maggiore. In every place he lived, he felt at home and worked energetically. In fact, Troubetzkoy was one of those lucky artists who are born with an already formed individuality and a unique personality. Such figures have no definite roots in other artists' work and "do not leave posterity in art" (to use Troubetzkoy's

own words). All they have to do is to be born at the right time. Fate arranged that Troubetzkoy was not only born at the right time, but also managed to materialize in Russia — first in Moscow, then in St. Petersburg — exactly when he was greatly needed. At a time when the academic sculptors completely ran out of steam, unable to join the collective endeavor of creating a new synthetic style, and exponents of the Moscow school of sculpture, already on the brink of achieving their goal to resuscitate sculpture, had not yet made themselves known.

They seemed to be waiting for a lucky break. Paolo Troubetzkoy was to become such a "lucky break". Huge success came to him in Russia, as well as the reputation of a pioneer and, to some extent, the leader of the new Moscow school of sculpture, although it was mostly other people who did the rough work of bringing it into existence. While it would be wrong to claim that Russia in any way influenced his art, it can be convincingly argued that it was Russia that created "the Troubetzkoy phenomenon". It is not clear whether Troubetzkoy felt pity or joy over the fact that in 1900, when he displayed his works at the Russian section at the World Fair in Paris and broke the ice, as Auguste Rodin put it, for the "Russian triumph" in the world, the world forever tied his name in with the Russian school of sculpture.

Troubetzkoy's art has roots in northern Italy, in the artistic circles of Milan, which became, in the 1880s, the hotbed of sculptural Impressionism. It was the Milanese sculptor Medardo Rosso (1858-1922) who first formulated the credo of the new trend and emphasized its goal of modeling "the visual image of an object". Sculptural Impressionism was in many ways linked to "Verism" (from the Italian "la verita"), the trend dominating northern Italian painting, literature, sculpture and music in the 1870s-1880s; meanwhile, sculptural Impressionism ushered in an era of new sculptural thinking with its pivotal idea about the unity of the life of the object and the space around. Relieving sculptors from the obligation to



Девочка с собакой. ▶
Друзья. 1897
Гипс тонированный
83 × 92 × 83
Музей пейзажа, Вербания,
Палланца; ГРМ

Little Girl ▶
with a Dog.
Friends. 1897
Tinted gypsum
83 × 92 × 83 cm
Landscape Museum,
Verbania, Pallanza;
Russian Museum



look up to the traditional Classicist or Neo-Classical canon, affirming the artist's right to express his subjective ideas about life, fostering the cult of light and painterly surface, and keenly sensitive to all of its transformations, Impressionism in sculpture was laying the foundation of early 20th-century modeling.

Troubetzkoy did not receive a regular art education, but he was from childhood familiar with the aesthetic principles of his contemporaries, and these principles turned out to have much in common with his talent. He very easily grasped the skills necessary for "bozzetto" — a sketch from nature, the technique used by his first tutor, a Verist sculptor Giuseppe Grandi (1843-1894); he was in many ways influenced by the art of Medardo Rosso, in particular, by Rosso's alternation of smooth and broken strokes on the surface of the sculpture — the "basic elements", and his painterly, "rough" modeling. An artist by the grace of God, Troubetzkoy very quickly developed an idiosyncratic style of modeling and a

П.П.Трубецкой лепит княгиню Тенишеву в ее имени Талашкино под Смоленском. 1899

Paolo Troubetzkoy works on a statue of Duchess Tenisheva at her Talashkino estate near Smolensk. 1899

П.П.Трубецкой лепит Л.Н.Толстого в его кабинете в Хамовниках. 1898
Государственный музей Л.Н.Толстого, Москва

Troubetzkoy works on a statue of Leo Tolstoy in the writer's study in Khamovniki. 1898
State Museum of Leo Tolstoy, Moscow



personal sculptural "signature", which none of his imitators — and there were some — could reproduce. Unlike Rosso, who aspired to "make himself forget about matter", to dissolve matter in the air, Troubetzkoy always maintained a balance between the constructive basic elements of a sculpture and the space where they evolve.

Thanks to this, he could produce both indoor statues and monumental sculptures. The surface of his sculptures, too, acquired an individuality: the "rough" strokes became more cultured, well organized, self-sufficiently elegant and beautiful. Troubetzkoy made the stroke a thing in itself. The luscious, emotional, and sometimes self-consciously showy modeling lent an outstanding beauty to the surface of his statues, made of soft, pliant materials. The diverse texture, sometimes absorbing, sometimes reflecting light intertwined the ethereal masses with air and light, continuously changing the appearance of the objects — this made the statues extremely life-like, and radically distinguished them from the anaemic and livid statues in the manner of Late Academism. That was what first stunned and enthralled the students of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, where Troubetzkoy was invited to teach sculpture and where, in the first year of his professorship, 40 people enrolled at his class. His arrival at the School was compared to "a blast of fresh air".

Good luck, and lucky chance indeed played a large part in Paolo Troubetzkoy's life as an artist. But often "lucky chance" is something that takes an entire lifetime to bring about, and only a poorly informed person would think that Troubetzkoy's personality had a bohemian character to it. In fact the artist was very industrious and self-disciplined, he spent all his life with a cutting tool in his hands. All of his life's interests were built around his single main passion and, at the same time, profession — sculpture.

Besides, Troubetzkoy was not a disinterested person on whom fame descended by itself. On the contrary, he did all he could to bring fortune to his side. Undoubtedly, the Russian cultural atmosphere of the late 19th-early 20th centuries — an environment that was very rich spiritually, imbued with emanations of the numerous brilliant, unique talents which so generously nourished literally every area of Russian culture — this atmosphere sustained and kept Troubetzkoy's art on the crest of the wave. But there is equally little doubt that he managed to accurately capture the spirit and countenance of the age, and to become one of its best mouthpieces.

Troubetzkoy's working style itself, utterly new for Russia, was much respected and admired at the School as well. Apparently, the process of work was quite a fetching, engrossing "spectacle". This "spectacle" enthralled the viewers and involved

them into the sacrament of the creation of the artistic form. Eye-witness accounts that remain prove this. Even Leo Tolstoy, who every day came on a horse carriage to Troubetzkoy's studio on Myasnitskaya Street, to pose for a portrait, and who made Troubetzkoy a Moscow celebrity, was genuinely surprised by the sculptor's easy handling of the entire intricate set of implements — the basic instruments of every sculptor's craft.

This seeming ease made Tolstoy want to try his hand at sculpting himself. Obviously Troubetzkoy had around him a contagious atmosphere of creativity, with the "maestro"'s personality contributing to it just as much as his art. All who saw Troubetzkoy work — from sculptors just beginning such as Nikolai Andreev, Sergei Kononov, and Vladimir Domogatsky, to a well established painter such as Valentin Serov — aspired to be a bit more carefree and unrestrained — "like Paolo". Indeed, it seemed that around him there was nothing "non-plastic", nothing that he would not be able to sculpturally reproduce. Unburdened by purely Russian problems, a visitor from a different world, Troubetzkoy created without restraint or inhibition.

The new form, which preoccupied Muscovites so much then, was born in his hands as if by itself — like a spontaneous reflection of life. Elegant and aristocratic, this new form pushed to the sidelines the difficult issues such as construction, mass, weight, and systematic arrangement. All these things seemed to come naturally in Troubetzkoy's works — in every piece they were organically linked to the character of the image, be it portraits, figurines or genre pieces. In his every piece the sculptor captured that "instant jolt" which epitomized the most essential, in Troubetzkoy's opinion, characteristics of the situation or the sitter featured.

The phrase "to model *à la* Troubetzkoy", meaning modeling quickly, exuberantly, lively and cheerfully, became a catchphrase among Moscow sculptors. And the type of artist exemplified by Paolo Troubetzkoy, in itself, was novel for them as well. A "tall", "handsome" person with perfect manners and social ease, and at the same time — an uninhibited artist unshackled by society's conventions, an Europeanized artist, he allowed himself to ignore all the opinion leaders of the art community, to indulge in hobbies and to show off the fact that "in order to keep his thinking and attitude to life completely independent, he has never read — and never reads — anything". This innate self-esteem, independence, the natural demand that his art be respected secured for him a very special place at the School. A separate studio was built for the sculptor — with a high ceiling, a skylight and doorways that were wide enough to let in "a carriage and pair, and Cossacks on horses", as wrote Boris Pasternak in his memoir — he happened to witness all the goings-on in the studio (one of the windows in his father's, Leonid Pasternak's, apartment overlooked the studio).

«первоэлементами», его живописный, «сырой» характер лепки.

Художник милостью Божьей Трубецкой достаточно быстро сумел выработать собственную пластическую манеру, свой почерк в скульптуре, который, несмотря на большое число подражателей, никому не удалось повторить в полной мере. В отличие от Медардо Россо, стремившегося «заставить себя забыть материю», растворить ее в воздушной среде, он всегда сохранял равновесие между конструктивными первоосновами скульптуры и пространством, в котором они развиваются. Это позволило ему работать не только в станковой, но и в монументальной скульптуре. Поверхность его работ также приобрела индивидуальность: «сырой» мазок стал культурнее, организованнее, самодовлеюще изысканным и красивым. Трубецкой сообщил ему самоценность. Сочный, темпераментный, а подчас и сознательно эффектный, он делал необычайно подвижной поверхность скульптур, выполненных в мягких податливых материалах. Разнообразная — то втягивающая в себя, то отражающая свет — фактура переплетала легкие объемы с воздухом и световой средой, подвергая их постоянным зрительным изменениям, что создавало впечатление необыкновенной живности его скульптур и кардинально отличало их от анемичных и мертвенных образцов позднего академизма. Это было первым, что поразило и увлекло учеников Московского училища живописи, ваяния и зодчества, куда Трубецкой был приглашен преподавать, и где в его класс в первый год записалось около 40 человек. Появление мастера здесь сравнивали с «потоком свежего воздуха».

Счастливым случай, удача действительно сопутствовали творческой судьбе художника. Но счастливый случай подчас готовится всей предыдущей жизнью, и имя Трубецкого только на первый взгляд кажется богемным. Будучи человеком огромной работоспособности и самодисциплины, с юных лет и до смерти он не выпускал из рук стеки и все свои жизненные интересы подчинял единственной страсти и профессии — скульптуре. К тому же Трубецкой не был безучастной фигурой, вокруг которой слава соткалась сама собой. Напротив, он сделал все, чтобы привлечь фортуна на свою сторону. Несомненно, атмосфера конца XIX — начала XX века, необычайно духовно насыщенная, заряженная токами множества ярких дарований, столь щедро выплеснувшихся буквально во всех областях русской художественной культуры, питала и держала на гребне искусство Трубецкого. Но бесспорно и то, что он сумел точно уловить дух и облик времени и сделаться одним из его ярких выразителей.

Московский извозчик. 1898
Бронза. 24 × 60 × 21
ГТГ

Moscow
Cab Driver. 1898
Bronze.
24 × 60 × 21 cm
Tretyakov Gallery



Уважение, восхищение вызвала в училище и сама манера работы Трубецкого, абсолютно новая для России. Процесс его работы, по всей видимости, был весьма зрелищным, увлекательным «действием», завораживавшим и вовлекавшим зрителя в орбиту таинства возникновения художественной формы. Это следует из сохранившихся воспоминания очевидцев. Лев Толстой, ежедневно приезжавший на лошади позировать Трубецкому в мастерскую на Мясницкой и сделавший художника всемосковской знаменитостью, искренне удивлялся непринужденности его обращения со всем сложным конгломератом материальной техники, которая составляет основу любого скульптурного дела. Эта кажущаяся легкость пробудила в писателе желание попробовать лепить самому. Вокруг Трубецкого создавалась заразительная атмосфера творчества, в которой личность мастера играла ничуть не меньшую роль, чем его искусство. Всем, кто наблюдал за его работой — от только начинавших тогда скульпторов Н.А.Андреева, С.Т.Коненкова, В.Н.Домогац-

кого до маститого живописца В.А.Серова, — хотелось быть чуть более легкомысленными, чуть более раскованными, «как Паоло».

Действительно казалось, что в окружающей художника среде не было ничего «непластичного», того, что он не мог бы с легкостью воссоздать в скульптурных образах. Не отягощенный грузом чисто русских проблем, пришедший из другого мира Трубецкой творил свободно. Новая форма, которая в это время так заботила москвичей, рождалась у него будто сама собой, как непосредственное отражение жизни. Изысканная и аристократичная она отодвигала на второй план трудные вопросы о конструкции, массе, весе, архитектонике. Они присутствовали в его вещах как нечто данное, каждый раз находясь в неразрывной слитности с характером образов (будь то портрет, статуэтка или жанр). В каждом случае мастер умел уловить тот «мгновенный толчок», в котором концентрировалось главное, с его точки зрения, содержание изображаемой ситуации или модели.

Материнство. 1898
Бронза. 82 × 86 × 90
Национальная галерея современного искусства, Рим

Motherhood. 1898
Bronze.
82 × 86 × 90 cm
National Gallery of Modern and Contemporary Art, Rome



The School director Prince Alexei Lvov offered him another advantage, speedily building a bronze foundry and bringing from Italy an excellent founder Karl Robekki. From the Muscovites' perspective, such a dedicated attitude to an artist's needs was unprecedented. For all this, different groups of artists were divided in their opinion regarding Troubetzkoy. The Russian press lavished on him the most flattering praise and at the same time pummeled him with the most abrasive criticism. Today, it does not matter much whether the master was reviled or praised — the most essential point was that art critics started to debate the problems of sculpture as such, which for a long time were virtually ignored in Russia.

The widely diverging views on Troubetzkoy's art held by early 20th-century critics should no longer surprise us: the heated debate between the proponents of academic art and innovative art is now a matter of history, and history decided in favor of the innovative strand of art. Advocates of the old academic tradition called Troubetzkoy's art decadent. According to Igor Grabar, "decadence" then was a term applied to everything that "did not conform to the classic tradition in literature, painting or sculpture". Quite understandably, the sculptors educated at the Academy (Vladimir Beklemishev, Robert Bach, Matvei Chizhov, Alexander Opekushin, Mark Antokolsky, and Artemy Ober), were all eager to obtain a commission for a monument to Alexander III — and the statue was ultimately commissioned to Troubetzkoy because the widowed empress favoured him; these sculptors were unable to understand and appreciate Troubetzkoy's innovative forms. Equipped with a basic academic literacy, the sculptors quite genuinely failed to notice these forms, believing as they did that the forms simply did not exist and Troubetzkoy's ideas and inspiration, "just like water poured into air", could not be grasped by the human mind.

The "angular bits" of the surface of Troubetzkoy's statues "stunned" the critic Vladimir Stasov "as most weird". "He maimed in clay so many gentlemen, servicemen, civilians, and even dogs and horses!" — exclaimed the critic in his article "Decadents in the Academy". In the meantime, Alexander Benois called the very same figurines "marvellous, astonishing", and Igor Grabar believed Troubetzkoy was an eminent sculptor of the day. These judgments were pivoted around underlying attitudes: while the "Golden Fleece" magazine admiringly wrote that Troubetzkoy's modeling style was "perfect in its savagery", the president of the Academy Ivan Tolstoy was completely at a loss as to what to think about this style, when he had to pay for a model of the monument made by the sculptor. The fact is that the remuneration requested by Troubetzkoy for his work was ten times higher than the biggest fees paid to the Russian sculptors



Мать с ребенком. 1898
Бронза. 50 × 27 × 32
ГТГ

Mother with Child. 1898
Bronze. 50 × 27 × 32 cm
Tretyakov Gallery



Исаак Ильич Левитан. 1899
Бронза. 36 × 27 × 33
ГТГ

Portrait of Isaac Levitan. 1899
Bronze. 36 × 27 × 33 cm
Tretyakov Gallery

enjoying official recognition. "If Troubetzkoy is a new Michelangelo," wrote poor Ivan Tolstoy, "then he can be granted whatever sum he asks for; but who can judge whether or not he is one?"

Indeed, the academicians believed Troubetzkoy was a "plebeian in art" who had neither knowledge of anatomy nor drawing skills. Troubetzkoy, not unreasonably from his perspective, called them "workman painters" incapable of creating freely and producing bad copies, "imitations", "laboured profiles of exalted heroes" instead of real life. In the years Troubetzkoy spent in Russia, he experienced an artistic renaissance. In Russia he created some of his finest pieces such as "Mrs. Gagarina with a Child", "Muscovite Cab Driver", "Children. Troubetzkoy Princes", "Mrs. Botkina with an Umbrella", "Dunetchka", "Isaac Levitan", "Mr. Witte with a Setter", "Portrait of Leo Tolstoy", "Leo Tolstoy on a Horse", and others. These statues, breathing the spirit of the age and perfectly attuned to it, gave, even to an unsophisticated viewer, a glimpse of "the world of delightful particulars and details of a life that is purely Russian" (Vasily Rozanov); they captivated, without any explanations attached, with their beauty and elegance. Troubetzkoy's works attracted the artists' imagination with their radically new sculptural conceptualization and language, and new method of achieving unity of form and content. For a period the young Russian sculptors were held totally in thrall by Troubetzkoy.

The Russian critics would often impute to Troubetzkoy's pieces meanings and messages that simply were not there. The best example of this is the reception of the statue of Alexander III, one of the masterpieces not only of Russian art but of the entire monumental art of the early 20th century. The monument was unveiled on Znamenskaya Square in St. Petersburg on May 23 1909. Troubetzkoy's alleged pronouncement that working on the statue he purported to portray one animal on top of another gave rise to far-reaching conclusions. In line with the entrenched tradition to interpret sculptural works within a literary framework, more familiar to the public, critics for a long time tried to detect in the statue a profound message of fearless criticism, allegedly concealed therein.

Troubetzkoy was completely honest saying that he on principle refrained from any political or social involvement. And since the sculptor was keen to win the favour of the Tsarist family, looking for hidden messages is all the more preposterous. Besides, it is well known that he liked animals perhaps even more than he liked people. So, even if he indeed said these words — and he could have done — the implied message was very simple. Working on the statue of Alexander III Troubetzkoy tackled the bold artistic challenge of tying together two big sculpted objects during an instance of arrested movement. To realistically convey this linkage is a sufficiently

Выражение «лепить *à la* Трубетzkой» (т.е. быстро, сочно, живо и весело) вошло в речевой обиход московских скульпторов. Для них был нов и сам тип художника, который олицетворял собою Паоло. «Высокий», «видный», как писали о нем в прессе, с прекрасными манерами, умеющий держать себя и в то же время раскрепощенный, чуждый светских условностей артист, художник европейского типа, он позволял себе игнорировать любые авторитеты, иметь хобби и бравировать тем, что «ради полной самостоятельности мысли и отношения к жизни он никогда ничего не читал и не читает». Природное чувство собственного достоинства, независимость, естественное требование уважения к своему искусству поставило его в совершенно особую позицию в училище. Для скульптора выстроили отдельную мастерскую, высокую, с верхним светом и широкими дверями, в которые могли свободно въезжать «парные кареты и казаки верхами», как вспоминает Б.Л.Пастернак, оказавшийся невольным наблюдателем всего, что там происходило (в эту мастерскую стало выходить одно из окон квартиры его отца Л.О.Пастернака). Директор МУЖВЗ князь А.С.Львов спешил построить для Трубетцкого бронзолитейную мастерскую и выписал из Италии великолепного литейщика Карло Робекки. С точки зрения москвичей, такое внимание к потребностям художника было беспрецедентным.

Однако различные группы русского художественного общества приняли Трубетцкого далеко не одинаково. В прессе на него одновременно обрушивались потоки самых лестных похвал и самой уничижительной критики. С позиций сегодняшнего дня не так уж важно, бранили или возносили мастера. Решающим оказалось то, что художественная критика была привлечена к обсуждению собственно скульптурных проблем, очень долгое время в России оставшихся в тени. Резкая полярность в оценках искусства Трубетцкого в начале XX века теперь уже не может удивлять: яростный спор между академическим и новаторским искусством принадлежит истории, и историей он был решен в пользу последнего. Люди старого академического толка окрестили искусство Трубетцкого декадентством. По свидетельству И.Э.Грабаря, декадентством в то время называли все, что «уклонялось в сторону от классиков в литературе, живописи и скульптуре».

По вполне понятным причинам скульпторы, получившие художественное образование в стенах ИАХ (В.А.Беклемишев, Р.Р.Бах, М.А.Чижов, А.М.Опекушин, М.М.Антокольский, А.Л.Обер) и мечтавшие получить заказ на памятник Александру III, который в итоге благодаря предпочтению вдовствующей императрицы достался Трубетцкому, не могли понять и оценить новую пластическую форму. Обладая академической базой грамотности,



М.С.Боткина. 1901
Бронза. 47,5 × 36 × 42
ГТГ

Maria Botkina. 1901
Bronze.
47.5 × 36 × 42 cm
Tretyakov Gallery

они ее совершенно искренне не видели, полагая, что ее просто нет, а идеям и вдохновению Трубетцкого «все равно, что воде, налитой в воздух» (А.Л.Обер), не дано быть воспринятыми. «Угловатые клочки» поверхности скульптур Трубетцкого «самым диким образом поражали глаз» В.В.Стасова. «Сколько изуродованных у него в глине кавалеров, военных, штатских и даже собак и лошадей!» — восклицал критик в статье «Декаденты в Академии». «Великолепными, изумительными» называл те же самые статуэтки А.Н.Бенуа, а И.Э.Грабарь видел в Трубетцком выдающегося скульптора современности. Все дело было в подходах: в то время как журнал «Золотое Руно» восторженно писал о «совершенном в своей дикости» методе его лепки, президент ИАХ И.И.Толстой испытывал полную растерянность в оценке этого метода, когда ему реально пришлось расплачиваться за выполненный скульптором проект памятника. Трубетцкой запросил за него сумму, в 10 раз превышавшую самые высокие гонорары официально признанных русских скульпторов. «Если Трубетцкой — новый Микеланджело, — писал бедный Иван Иванович, — то уплатить ему можно все, что он просит, но кто в состоянии это решить?» Действительно, академики считали Трубетцкого «плебеем в искусстве», не знакомым ни с анатомией, ни с рисунком. Он, в свою очередь, резонно называл их ремесленниками, не способными свободно творить и создающими дурные копии, «имитации», «вымученные профили одухотворенных героев».

В период пребывания Трубетцкого в России творчество его было на подъеме. Он создал здесь ряд первоклассных произведений: «Гагарина с ребенком», «Московский извозчик» (оба — 1898,



Дети. 1900
Бронза
110 × 106 × 109
ГРМ; происходит из подмосковного имения князей Трубетцких Узкое

Children. 1900
Bronze
110 × 106 × 109 cm
Russian museum
From the collection of Uzkoie, the museum of Troubetzkoy princely family (Moscow region)



ambitious purpose for an artwork. And certainly this purpose is meatier and more meaningful than just voicing through a statue an idea that the Tsar is a petty tyrant, something which, by the way, he clearly was not.

Troubetzkoy succeeded in creating a very expressive form. The statue almost tangibly portrays the bulky horseman holding back, the horse's body still taut-muscled because of movement, the strain hampering the motion. No matter how daring or exalted an artist's visions are, they can never materialize if the form lacks determinacy and expressive vigour. The heated

Статуя Роберта де Монтегсье (1907) в мастерской П.П.Трубецкого в Париже
Фотоархив Музея пейзажа, Вербания, Палланца

Statue of Robert de Montesquiou (1907) in Troubetzkoy's studio in Paris
Photo archive of the Landscape Museum, Verbania, Pallanza

debates around the statue were testimony that its image was thought-provoking and that the artist hit the rawest of nerves of Russian life. According to Rodin, a real artist discovers truth through outer form. In everything an artist sees and portrays, he clearly senses the divine design. However that may be, earnestly wishing to represent, in the emperor's august statue, the great might of Russia, Troubetzkoy, unexpectedly for himself, posed a very important question. He personally did not attempt to answer it. Numerous commentators did so for him. But one way or another, this extraordinary monument became a symbol

of Russia's instability. Such was the truth of the new art.

Initially, perhaps Ilya Repin alone properly understood and appreciated the purely artistic "politics" of the statue, the sculptor's principled denial of all academic norms and underlying rules. The statue was able to influence the minds "with all of its artistically stirring bronze mass"; therefore, a beautiful, in the classic sense, silhouette or academic drawing and proportions were not called for. For Russia, that signified the coming of a new age in sculpture, a sea-change in the sculptural thinking which Troubetzkoy heralded with the carelessness of an *enfant terrible*.

Troubetzkoy's artistic credo, his sculptural vision of the world, was best explained in a talk with Leo Tolstoy, related by the latter's secretary Valentine Bulgakov. When Tolstoy asked the artist what was it that he liked about him (Tolstoy), given that Troubetzkoy did not read a single book by Tolstoy, the sculptor replied: "You have a wonderfully sculpted head". That was the essence of his artistic approach. His modeling was guided by his vision and sense of form; he foresaw the evolution of form in space and represented that in its uniquely characteristic motion. In some sense, Troubetzkoy's constructions are an emulation of nature, with the form growing from inside, gaining strength and finally opening up. Troubetzkoy used to say that he loved life "that is not dried out by academics' speculations". Like the Impressionist artists, he loved the singleness and uniqueness of the essence of that which he aspired to image. And since he was a sculptor, he was focused, before all, on the plastic richness of the world around.

The young Russian sculptors first came to know sculptural Impressionism through Troubetzkoy's works. Troubetzkoy was first of all a master of indoor sculpture, skilled at charming and always distinctly idiosyncratic "portrait-statuettes". The young Muscovite sculptors liked so much the fetchingly beautiful painterly surface of the statuettes that initially many of them believed that the essence of the new form consisted in the distinct treatment of the surface. However, this treatment was only a corollary and an instrument in the principally novel system of image construction. The main achievement of Impressionism was integrating space into the very texture of sculpture. There remained just one step to be made to incorporate space into the sculpted object.

It was Rodin who first discovered the potential of the Impressionist form. In line with the main tenet of Impressionism — "intermittent irritants have a stronger impact than evenly continuous ones" (Broder Christiansen) — Rodin created the sort of form which, morphing into a planar image, not only retained three-dimensionality, as was the case with Medardo Rosso's sculptures, but whose three-dimensionality was roundly supported and even enhanced by "special means", which Christiansen,

ГТГ), «Портрет Льва Толстого» (1898–1899, ГТГ), «И.Левитан» (1899, ГТГ), «Толстой на лошади» (1899–1900, ГРМ), «Дети. Князья Трубецкие», «Натурщица. Дунечка» (оба — 1900, ГРМ), «Боткина с зонтиком» (1901, ГТГ), «Витте с сеттером» (1901, ГРМ) и др. Окутанные атмосферой времени и необыкновенно созвучные ему, они вводили даже неискушенного зрителя «в мир восхитительных частных и подробностей именно русской жизни» (В.В.Розанов), без специальных пояснений покорили своей красотой и изяществом. Воображению художников мастер давал пищу кардинально новым характером пластического мышления и языка, новым способом достижения единства формы и содержания. На какой-то период Трубецкой целиком завладел умами молодого поколения русских скульпторов.

Русская критика очень часто приписывала произведениям Трубецкого черты, которые изначально не были им свойственны. Прежде всего это коснулось памятника Александру III, открытого на Знаменской площади Санкт-Петербурга 23 мая 1909 года, — одного из самых ярких произведений не только отечественного, но и мирового монументального искусства начала XX века. Из слов, будто бы сказанных автором, что в этой работе он ставил перед собой задачу изобразить одно животное на другом, делались далеко идущие выводы. По укorenившейся привычке толковать произведения пластических искусств с более понятных обществу литературных платформ, в этом монументе долгое время пытались угадывать некое скрытое глубокое и критически-смелое содержание. Трубецкой же совершенно искренне говорил, что принципиально чужд политике, как и любых социальных проблем. В памятнике императору бессмысленно было искать критику, ибо автор очень хотел понравиться царской семье и выиграть конкурс. К тому же известно, что к животным скульптор относился едва ли не лучше, чем к людям. Поэтому даже если он действительно произнес приведенные слова, то вкладывал в них совсем простой смысл. В памятнике Александру III Трубецкой решал смелую художественную задачу взаимосвязи двух больших скульптурных масс в момент остановки движения. Изобразить эту взаимосвязь правдиво — задача более чем достаточная для художественного произведения и, конечно, более содержательная и емкая, чем просто заявить своим памятником, что царь — самодур (коим он, к слову сказать, не был).

Трубецкому удалось достичь большой выразительности формы. Зритель чуть ли не физически ощущает, как фигура грузного седока подалась назад, как тело лошади еще сохраняет инерционную силу и напряжено усилием, препятствующим движению. Никакие,

даже самые смелые и высокие замыслы художника не будут воплощены, если слаба и невыразительна форма. Бура страстей, закипевшая вокруг памятника, — яркое свидетельство того, что пластика его красноречива, и что скульптор своим произведением попал в самый эпицентр российских проблем. Если верить Родену, настоящему художнику через внешнюю пластику форм открывается истина. Во всем, что он видит и изображает, он ясно ощущает предначертания судьбы. Как бы то ни было, искренне желая в величественном образе императора выразить всю русскую мощь, Трубецкой неожиданно для себя ставит какой-то существенный вопрос. Сам скульптор не пытался давать на него ответы. Это делали многочисленные толкователи. Но так или иначе нетривиальный монумент стал символом русской нестабильности. Таковой оказалась правда нового искусства.

Сугубо художественную «идейность» памятника, принципиальный отказ его автора от всех академических норм и незыблемых установок в первый момент, пожалуй, по-настоящему понял и оценил чуть ли не один И.Е.Репин. Памятник был способен оказывать воздействие «всею своей художественно шевелящейся бронзовой массой» и потому не нуждался в красивом, с точки зрения классических норм, силуэте, академически грамотных рисунке и пропорциях. Для России это означало смену скульптурных эпох, кардинальный поворот в скульптурном мышлении, о котором Трубецкой заявил с беззаботностью *enfant terrible*. Ярче всего художественное кредо мастера, его пластическое восприятие мира выразилось в разговоре с Львом Толстым, известном в пересказе секретаря писателя В.Ф.Булгакова. Когда Толстой спросил, что может нравиться в нем художнику, если тот не прочел ни одной его книжки, Трубецкой ответил: «У вас замечательно интересная скульптурная голова». Это и было сутью его художественной платформы. Скульптор лепил, как видел, как чувствовал форму, он предугадывал ее развитие в пространстве и сообщал ей одной свойственное движение. Такую конструкцию можно в каком-то смысле считать подражанием природе, когда изнутри растущая и набирающая силу форма постепенно раскрывается вовне. Трубецкой всегда говорил, что любит жизнь, «не засушенную научными домыслами». Как и

Мастерская П.П.Трубецкого во дворе Московского училища живописи, ваяния и зодчества. 1900-е
Фотоархив скульптора В.Н.Домогацкого

Paolo Troubetzkoy's studio in the courtyard of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture. 1900s
Photo archive of Vladimir Domogatsky



П.П.Трубецкой у памятника императору Александру III в Санкт-Петербурге. 1909
Фотоархив Музея пейзажа, Вербания, Палланца

Paolo Troubetzkoy near the statue of Alexander III in St. Petersburg. 1909
Photo archive of the Landscape Museum, Verbania, Pallanza

художников-импрессионистов его привлекала неповторимость, «единственность» сущности того, что он хотел бы изобразить, но для скульптора существенна, прежде всего, пластическая содержательность окружающего мира.

Молодые московские скульпторы впервые «познакомилась» с импрессионизмом в интерпретации Паоло Трубецкого — мастера очаровательных и всегда характерных "portrait-statuettes". Эффект их замечательной живописной фактуры так нравился им, что первое время самую суть новой формы многие полагали в специфической обработке поверхности. В действительности она была лишь следствием и средством принципиально новой системы конструирования художественного образа. Главные достижения импрессионизма заключались в том, что он включил пространство в самую ткань скульптурного произведения. Оставалось сделать





Мастерская П.П.Трубецкого в Нейи под Парижем. Фотоархив Музея пейзажа, Вербания, Палланца

Troubetzky's studio in Neuilly near Paris. Photo archive of the Landscape Museum, Verbania, Pallanza

who philosophically reflected on Impressionism as a phenomenon, called “decomposition of continuity”. An important feature of this form is that “when presented only through its characteristic points, it stronger stirs up the imagination and creative mind of the beholder” (Vladimir Domogatsky). Or, relying on the innate “knowledge” that the human eye possesses, the eye’s tendency to spontaneously resent the absence (or deformation) of a proper form in its proper place, the artist could expect from the viewer a reciprocal, and very lively, creative spark, which would reinstate the natural form in the viewer’s imagination.

Rodin’s discovery of the method of enhancing form and emphasizing its characteristics had a limitless potential, and Rodin himself, very soon after the discovery, took the form to new heights. 1900, the year when sculptural Impressionism won worldwide recognition at the World Fair in Paris, was its single high — and its highest — point. The lifespan of sculptural Impressionism was just one third of the lifespan of Impressionism in painting, because sculptors picked up the trend much later while realizing its potential nearly instantaneously. Rodin in his later period, Aristide Maillol, Antoine Bourdelle, Joseph Bernard developed and elaborated the Impressionist form; they were succeeded by exponents of different leftist movements — Alexander Archipenko, Osip Zadkine, Jacques Lipchitz, Henry Moore and many other avant-garde artists. Although the effects these masters used — for instance, convexities and depressions in places opposite to those where they should be in real-life objects, or gaping holes within sculpted objects — are no longer Impressionist, they originate from the same pivotal premise of Impressionism. Objects whose forms were modeled by the artist’s mind were becoming ubiquitous. Occasionally, an artist would come up with a simple sculptural simulation of real life, and then again the flight of fancy, the inventing, and the contriving would resume.

Russia did not instantly grasp the



gigantic sea-change brought about by Rodin in sculptural language. However, beginning already from the 1910s graduates of the sculpture department of the Moscow School of Painting and Sculpture set to interpret Post-Impressionist ideas and concepts. Paolo Troubetzkoy’s pointed, idiosyncratic style alone no longer sufficed for them. Many even complained that the flamboyance of his art, unusual for Russia, for a while seduced the Muscovites away from the main course that sculptors across the world were exploring.

One of Troubetzkoy’s most loyal admirers, Alexander Matveev, literally destroyed his Impressionist pieces. As it turned out, Troubetzkoy’s shortcomings were the continuation of the principles he so proudly preached: to study nothing, to take a leaf out of nobody’s book, to ignore opinion leaders, whether Dante or Tolstoy, the great Greeks or the impactful Rodin. In the age of stormy and precipitous changes in art, when he happened to live and work, he proved himself much more immune to external influences, including artistic ones, than others around him.

Spontaneity and the originality of his gift accomplished everything for him, while he chose not to develop his talent or to study. The form he created did not become stronger over the years. It is not by chance that we are talking about Troubetzkoy’s art in general — it is indeed quite uniform, although the individual pieces certainly differ in terms of degree of perfection. Troubetzkoy’s art proved to be an art of the present, and while the present was new, the art seemed innovative. But as soon as he wanted to receive dividends from his pioneering work, he started to slide down irrevocably into salon art.

Gradually Troubetzkoy was developing a fairly neutral style, becoming the portraitist of choice of the international aristocracy and different celebrities. In 1906, when he displayed his works at the Salon in Paris, the critical response was still quite favorable. He was reviewed by such critics as Achille Segard, Arsène

Alexandre, Salomon Reinach and such poets as Tristan Klingsor and Robert de Montesquieu; Rodin wrote favorably about him. But all these reviewers regarded him as an exponent of the Russian school, which, as yet, was little known in the West. Troubetzkoy’s era was winding down fast. Impressionism was becoming nothing more than a stepping stone to start with and then to walk on from. At that time artistic ideas were changing nearly daily, and the form that lived off the present day alone tended to instantly become outmoded. In Russia many even believed that Troubetzkoy died sometime soon after 1914, when he left for America and stopped exhibiting at Russian and European shows. In fact he did not die before 1938, working literally until the very last day. His was the case of an artist outliving his art.

To a large degree, Russians found Troubetzkoy alluring and special due to the fact that barely had his works been flashed through the Russian exhibitions, the artist disappeared from our cultural horizon, as quickly as he came into sight, — too fast to provoke an irremediable irritation over the “inordinately light-minded and superficial tone” (as stated by Alexander Benois) of his works. The times in Russia were changing fast, and fast was the turnaround of various harrowing problems, which Troubetzkoy eluded as a very beautiful and carefree bird shedding in its flight a couple of its marvelous feathers — a rare piece of luck in the life of those artists who have the fortune and the misfortune of being able to express themselves fully.

In Russia at the turn of the centuries, Paolo Troubetzkoy became a cultural landmark. Strange as it may seem, it was his carefree attitude that helped finally reveal the impotence of the outdated academic forms and relieve the artists from the obligation to heed this canon such as it had become by the late 19th century. This alone is sufficient to love Troubetzkoy “with a special love”.

Модель, позирующая П.П.Трубецкому в его мастерской. Фотоархив Музея пейзажа, Вербания, Палланца

A female sitter in Paris. Photo archive of the Landscape Museum, Verbania, Pallanza



один шаг, чтобы оно стало частью конструкции. Открытие возможностей развития импрессионистической формы принадлежит гению Родена. Исходя из основной посылки импрессионизма, заключающейся в том, что «переменяющиеся раздражения действуют сильнее, чем протекающие равномерно» (Б.Христиансен), Роден создал такую форму, которая не только не удалялась от объемности, двигаясь к плоскостному образу (как это имело место у Медардо Росссо), но в которой объемность была всецело утверждена и даже усилена некими «особыми средствами». Христиансен, философски осмысливший импрессионизм как явление, назвал эти средства «декомпозицией непрерывности». Существенная особенность такой формы состоит в том, что «данная только в своих характерных акцентах она больше возбуждает воображение и творческую самостоятельность субъекта воспринимающего» (В.Н.Домогацкий). То есть, сделав расчет на природное «знание» человеческого глаза и его спонтанное «возмущение» отсутствием (или деформацией) положенной формы в положенном месте, художник мог ожидать от зрителя встречного и весьма активного творческого импульса, восстанавливающего в его воображении природную форму.

Открытие Роденом усиления формы, акцентировки ее характеристик тайло в себе неограниченные возможности, и скульптурная форма почти немедленно уже самим Роденом была резко продвинута вперед. По существу, 1900 год, когда скульптурный импрессионизм получил мировое признание на Всемирной выставке в Париже, и был единственной точкой его наивысшего взлета. Жизнь импрессионизма в скульптуре оказалась почти втрое короче, чем в живописи оттого, что он пришел в скульптуру гораздо позднее, а осознал свои откровения почти мгновенно. Логическим ростом и развитием импрессионистической формы явились

произведения позднего Родена, Майоля, Бурделя, Бернара, а далее — представителей разнообразных левых течений: А.П.Архипенко, О.Цадкина, Г.Мюра, Ж.Липшица и многих других авангардистов. Эффекты их совсем уже не импрессионистической формы, такие, например, как помешение выпуклостей и впадин на противоположных по отношению к природным местам или использование внутри скульптурного объема зияющих пустот, генетически восходят все к той же основной посылке импрессионизма. Повсеместно утверждался мир объемов, в котором форму моделировала мысль художника. Простая фиксация в скульптуре могла быть только эпизодом и снова уступала место сочинению, конструкции, композиционности.

Революцию, осуществленную Роденом в системе пластического мышления, в России осмыслили не сразу. Но уже с начала 1910-х годов выпускники скульптурного класса МУЖВЗ включились в интерпретацию постимпрессионистских идей и концепций. Одна лишь острая, характерная манера Паоло Трубецкого уже не могла их удовлетворять. Многие из них даже сетовали на то, что неожиданная для России яркость этой манеры на какой-то период увела искания москвичей в сторону от магистральных путей развития мировой скульптуры. Один из наиболее последовательных почитателей Трубецкого А.Т.Матвеев физически уничтожил свои работы импрессионистического периода. «Узким местом» в мировоззрении Трубецкого явилось как раз то, что он с такой гордостью декларировал: «ничему не учиться, не следовать никаким образцам, игнорировать авторитеты, будь то Данте или Толстой, великие греки или мощный Роден».

В эпоху бурных и стремительных перемен в искусстве он оказался фигурой наиболее устойчивой к внешним влияниям. Стихийность, первородность его дара сделали все за него,

а учиться и преобразовывать свой дар он не пожелал. Форма его с годами не набирала силу. Мы не случайно говорим о творчестве Трубецкого в целом. Оно действительно весьма однородно, хотя, безусловно, работы различаются между собой в степени совершенства. Искусство Трубецкого явилось искусством сегодняшнего дня, и пока этот день был нов, оно казалось новаторским. Но как только художник захотел получать дивиденды от своего новаторства, он стал неудержимо скатываться в искусство салонное. Постепенно Трубецкой превращался в официального, достаточно умеренного портретиста международной аристократии и разного рода знаменитостей. Его работы, выставленные в 1906 году в парижском Салоне, еще вызвали достаточно благоприятную критику. О Трубецком писали критики А.Серар, А.Александр, С.Рейнак, поэты Т.Клингсор и Р. де Монтестье, положительно отозвался Роден. Но все они оценивали скульптора как представителя русской школы, еще весьма мало известной на Западе. Время его стремительно уходило. Импрессионизм становился для всех только поводом для того, чтобы, оттолкнувшись, пройти мимо и дальше. Художественное восприятие менялось в то время чуть ли не каждый день, и форма, жившая только настоящим, сразу оказывалась позавчерашней. В России многие даже считали, что Трубецкой скончался вскоре после 1914 года, когда уехал в Америку, и его имя исчезло с русских и европейских выставок. Но он был жив до 1938-го и работал буквально до последних дней. Это случай, когда художник пережил свое искусство.

Прелесть имени Трубецкого и некий ореол вокруг его личности в России во многом связан с тем обстоятельством, что, едва успев рассыпаться фейерверком по русским выставкам, он исчез с художественного горизонта так же стремительно, как и возник, не успев вызвать раздражения на «слишком легкомысленную поверхностную ноту» (А.Н.Бенуа) своих работ. Эпоха в России менялась быстро, быстро возникали разного рода мучительные проблемы, а он ускользал от них, как очень красивая и беззаботная птица, сбросившая на лету несколько удивительных сверкающих перьев, — редкостная удача в творческой биографии таких художников, которым суждено в жизни счастье и несчастье высказаться до конца.

Появление Паоло Трубецкого в России на рубеже XIX–XX веков стало важным для русской скульптуры событием. Как ни странно, именно его легкомыслие помогло окончательно дезавуировать бессилие изжившей себя академической формы и избавиться от оглядки на нее. Одного этого довольно, чтобы любить маэстро Трубецкого «особенной любовью».