

С.А. Сорин во Франции (1920-е гг.)

Мне было четырнадцать лет, когда я впервые увидел в «Огоньке» репродукции портретов работы С.А. Сорина и сопровождавшую их небольшую статью Г.Б. Щербаковой. Возникло какое-то мною самим еще не понятое «искусствоведческое» ощущение, что я буду писать о нем.

Позднее пришло понимание, что писать о художнике, география жизни которого охватывает основные столицы Старого и Нового света, если и не невозможно, то чрезвычайно трудно. Потом попадались на глаза (очень редко!) работы художника, разбросанные по стране — в Москве, Ленинграде, Пскове, Донецке, Луганске, Севастополе, Одессе. Попадались и упоминания в разнообразных примечаниях — Летописи жизни Ф.И. Шаляпина, публикации заметок и писем «Александр Бенуа размышляет...», грасского дневника Галины Кузнецовой, дневника Веры Судейкиной и т. п. Натренированный глаз научился замечать тень художника в разнообразных контекстах, — но никогда не на первом плане. Складывался устойчивый образ «человека из примечаний». И число этих примечаний все увеличивалось.

Когда в 2008 г. мне предложили участвовать в конференции «Н.К. Рерих и его современники. Художники зарубежья», я подумал: если не сейчас, то когда же. Но недоступность многочисленных разбросанных по миру собраний и архивов неизбежно делала работу схематичной и вторичной — пересказом чужих примечаний, которые в свою очередь часто сами оказывались пересказами. После ряда попыток пришло понимание, что форму этого текста так и надо строить — как монтаж собранных за много лет примечаний, которые кое-где удастся прокомментировать, более ставя вопросы и обозначая проблемы, чем обнаруживая ответы и решения.

Получился странный по жанру текст. Примечания, фрагменты дневниковых записей, выдержки из статей, извлеченные из контекста и сгруппированные вокруг хронологического стержня, каковым стала никем не написанная и нигде не зафиксированная пунктирно обозначенная биография художника, приобрели некое самостоятельное сюжетное существование. Где-то подробно обозначились мелочи повседневности, где-то выплыли скудные биографические сведения, попадались косвенные свидетельства участия в выставках и вдруг — прямая речь самого

художника, его записи или записи современников о нем.

Причем, жанровая неоднородность и многоголосица исходного материала дали возможность увидеть не только и не столько произведения художника (опубликованные образцы, как правило, случайны, полный массив работ художника, выполняемых, главным образом, на заказ и разошедшихся по миру, сейчас неизвестен и недоступен для изучения), сколько его жизнь, и, возможно, творчество, и даже судьбу. Он не вышел из тени, но, как на школьном уроке рисования, на глубоко затененный силуэт оказалась наложена калька, и исчезающей и размытой форме был придан некий контур. Не могу с уверенностью сказать, что этот контур всегда совпадает с истинной формой силуэта: что-то пришлось угадывать, в чем-то тень оказалась слишком глубока, и форма осталась неопределенна.

Но это, все-таки, первая попытка более или менее систематизировать материал. Так, видимо, и надо понимать этот текст: не как исследование творчества художника, а как материал к этому исследованию, которое, разумеется, все еще впереди.

Впервые художник С.А. Сорин, впоследствии известный мастер портрета, попал во Францию еще студентом. Это было в 1905 году, когда в России происходили революционные события. Об обстановке в Высшем художественном училище Императорской Академии художеств в этот период свидетельствуют воспоминания соученика Сорина А.И. Савинова (со слов его сына, Г.А. Савинова) и Д.Н. Кардовского: «Александр Иванович [Савинов] был избран тогда председателем совета старост и членом тройки по реорганизации Академии. Существовала связь и со студентами Петербургского университета, а в помещениях, залах Академии проходили митинги и сходки не только академические, там собирались студенты и других учебных заведений и рабочие. Сохранились в архиве отца черновики резолюций студенческих сходок. Как чувствуется в них то взволнованное, горячее и смелое время!

В 1906 году революционно настроенные студенты заперли мастерские и не дали совету училища произвести обход и осмотр мастерских. Александр Иванович рассказывал мне, что, подойдя к Д.Н. Кардовскому [в то время фактическому руководителю одной из двух частей разделившейся из-за наплыва учащихся репинской мастерской] — минуя всех прочих именитых профессоров, он сказал: «Дмитрий Николаевич, мы очень уважаем Вас, но не можем пропустить совет в

мастерские”. Тогда это была форма протеста, которую учащиеся избрали, чтобы получить большие права студенческого самоуправления.

Кардовский вспоминает этот случай так: “В 1905 году революционно настроенные ученики заперли мастерские и не дали совету училища возможности произвести обычный обход и осмотр работ учеников мастерских.

Этот случай дал возможность проявиться характеру И.Е. Репина. Мастерские были заперты среди дня, около часа или двух. На собрании совета училища, состоявшемся тотчас же, Репин страшно возмущался этим поступком учеников, называл его насилием и произволом и требовал примерного наказания учеников <...>. Это было днем на собрании совета училища в канцелярии классов.

Вечером же состоялось собрание совета. Собрания эти происходили, как всегда, в первом этаже, а во втором этаже, как раз над ним, в Тициановском зале, происходил митинг, шум и голоса которого доносились до совета Академии.

[...] взял слово Репин и произнес горячую речь, не менее горячую, чем произнесенная им днем в канцелярии классов. Но только днем это было возмущение произволом и насилием, совершенными учениками, а вечером это был восторг и похвалы по адресу студенческой молодежи, такой отзывчивой, пылкой и чуткой к происходящим необычайным событиям.

<...> Вот таков Репин. И в том и в другом случае он был вполне искрен” ([20, с. 50]).

Однако Академия была все-таки закрыта, допуск ученикам в нее запрещен <...>» [31, с. 26-28]. «События этих лет [1905—1906 годов] надолго вывели из строя учебную жизнь училища. Революционная волна, охватившая всю страну, захлестнула и Академию художеств. Студенчество присоединилось к всеобщей забастовке. Занятия в училище прекратились. <...> Приказом вел. кн. Владимира училище было закрыто на целый год <...>» [4, с. 81].

Как и большая часть студенческой молодежи, Сорин вполне сочувствовал революционным настроениям. Он писал: «У меня все симпатии были на стороне рабочих и интеллигенции» [42]. Но непосредственного участия в революции он принимать не стал, предпочтя совершенствовать профессиональные навыки. На полтора года, в течение которых занятия в Академии не проводились, он едет в Париж.

Здесь он оказался в гуще не политической, а художественной революции. Он встречается с Матиссом, который именно в эти годы становится лидером фовизма.

Этот опыт, видимо, оставляет его равнодушным. Он пишет из Парижа в Совет Академии художеств: «Смены впечатлений так велики и сильны и так ошеломляют, и нет никакой возможности в краткий срок дать результат, к которому я стремлюсь» [29].

Годы его собственной юности, проведенные в скитаниях, поисках случайных заработков, необходимых не просто для выживания, но для учебы художественному мастерству, видимо, сформировали его приоритеты на всю жизнь. Он предпочитает публичным политическим акциям тихую и упорную работу в мастерской, участию в революции овладение профессиональными навыками, эпатажу — строгое следование нормам высокой художественной культуры. Потому не удивительно, что и от этой революции он стремится изолироваться. Сорин уезжает в значительно более спокойную Италию, влекомый высотой искусства Возрождения.

В Италии происходит его знакомство с Элеонорой Дузе. Сорин исполняет углем набросок ее портрета, который по возвращении в Академию использует в конкурсной картине «Вдохновенная минута». Обычно о ней пишут, что это портрет Элеоноры Дузе. Но на самом деле это огромная (240 X 340) картина, жанровая композиция в духе популярных в то время «парижских кафе», в центре которой знаменитая актриса изображена в рост [см.: 15, с. 70].

Видимо, начало этой темы в русском искусстве надо связывать с находящейся в частном собрании за рубежом известной картиной И.Е. Репина, выполненной им в период парижского пансионерства. Затем тему продолжил К.А. Коровин, давший великолепные этюды парижских кафе. Параллельно с Сориным эту тему в начале 20 в. разрабатывал его соученик по репинской мастерской А.А. Мурашко, писавший свои «Парижские кафе» — несколько крупноформатных жанровых композиций — под сильным влиянием размашистой живописной манеры А. Цорна, также отдавшего дань этой теме и в то время чрезвычайно популярного у русских художников. Картина Сорина среди них самая большая, с девятью персонажами, определенно портретными. Она тоже написана в духе Цорна, широко и размашисто, с характерным для него эффектом двойного освещения. Конечно, интересно было бы установить, чьи портреты помещены художником в картине, но возможно ли это сейчас, спустя более ста лет после ее написания? Вопрос остается открытым.

31 октября 1907 года за картину «Вдохновенная минута» Сорин получил звание художника и трехлетнюю заграничную командировку, о которой ходатайствовала Президент Академии великая княгиня Мария Павловна. Он

совершил ее в 1908—1910 гг. Сначала он едет в Голландию, затем в Париж. Здесь он наблюдает за опытами с кубизмом Пикассо и Брака, слушает страстные речи Маринетти, в которых звучит требование сжечь Лувр, видит овации, которыми встречается подобный эпатаж. И снова он уходит от этого, вновь едет в Италию, к великим мастерам, которые становятся для него все более актуальными в свете складывающегося в оппозицию нарождающемуся модернизму искусства неоклассики, которому художник вполне сознательно следует. Этот выбор, сделанный еще в молодости, станет для него творческим кредо на всю жизнь.

Новая встреча с Францией происходит уже в мае 1920 г. Если до того были частые, но все же сравнительно короткие приезды, то теперь это эмиграция.

«Оценивая численно русскую эмиграцию, в среде которой художникам и писателям, философам и журналистам, музыкантам и актерам традиционно отводилась весьма значительная роль, Григорий Христофоров назвал цифру в 140 тысяч человек, оказавшихся после Октябрьской революции в Париже. Всего же, по данным Нансеновской комиссии, к началу 30-х гг. во Франции осело около 400 тысяч русских, а талантливый исследователь культуры в изгнании профессор Яценко в одном из эссе 1923 г. склонялся к цифре 800 тысяч русских во Франции и 300 тысяч в Германии. При этом многие творческие личности продолжали творить на избранном ими еще в России пути, не затрагивая “больных” сиюминутных вопросов» [8]. Постепенно складывается то явление, которое сегодня получило название «Русского зарубежья». Возникло оно не сразу. «Среди иностранцев, которым Франция оказывала приют в период между двумя мировыми войнами, русские занимали особое место: поначалу их именовали политическими беженцами, а затем к ним прочно и навсегда пристанет название “русские эмигранты”, которое отразит драму вынужденного изгнания. <...>

Среди кварталов, где обрели приют обедневшие русские, <...> вокруг площади Пигаль селились артисты и люди, работавшие в кабаре.

В “шикарных кварталах”, расположенных между XVI округом и пригородом Нейи, в квартирах, приобретенных еще до войны, наибольшей популярностью пользовались три литературных салона русской эмиграции: салон Винаверов, Цетлиных и Мережковских.

<...>. В салоне социалиста-революционера Михаила Цетлина, поэта (публиковавшего стихи под псевдонимом Амари), литературного критика и

коллекционера живописи, издававшего альманах “Окно”, собираются такие писатели, как Мережковский, Ходасевич, Рильке, и политические деятели — Милюков, Керенский. Супруги Цетлины участвуют во всех идеологических и литературных дискуссиях, которые происходят в среде эмиграции» [24, с. 7, 35-36]. Салон Цетлиных становится одним из центров русского художественного Парижа, вокруг которого собираются художники, входившие в «Мир искусства». Среди них Г.К.Лукомский, Д.С. Стеллецкий, А.Е. Яковлев. Появляется здесь и Сорин.

Сорин быстро получает в Париже признание. Он становится одним из наиболее известных портретистов, что создает ему достаточно прочное материальное положение. В 1920-е гг. он сближается с антрепризой С.П. Дягилева, ведет дружбу с приехавшими в Париж П.П. Кончаловским, К.С. Петровым-Водкиным, К.А. Коровиным, представителями «парижской школы» Ж. Липшицем и М. Шагалом [см.: 28, с. 344]. Приехавшему в Париж дирижеру С. Кусевицкому он советует поставить «Бориса Годунова» и «Хованщину». «Россия может говорить и агитировать только языком искусства и никак нельзя этот момент пропустить», — писал он дирижеру 20 августа 1920 года (Архив С. Кусевицкого. Библиотека Конгресса, Вашингтон) [см.: 44].

В марте 1921 г. создается комитет возрожденного в Париже общества «Мир искусства». Его возглавил князь А.К. Шервашидзе. Секретарем был избран А.Е. Яковлев, казначеем А.И. Мильман. Членами комитета общества стали Б.Д. Григорьев, А.А. Койранский, Н.В. Ремизов, С.А. Сорин, С.Ю. Судейкин, В.И. Шухаев. «Первым важным итогом объединительной политики комитета общества стала июньская выставка 1921 года в известной галерее на рю Боэси, расположенной в фешенебельном центральном районе Парижа, в которой приняли участие не только жившие во Франции члены общества (Л. Бакст, А. Белобородов, Н. Гончарова, Л. Гудиашвили, М. Ларионов, Г. Лукомский, Н. Милиоти, А. Мильман, Х. Орлова, Н. Ремизов, С. Сорин, С. Судейкин, С. Судьбинин, Д. Стеллецкий, В. Шухаев, А. Яковлев), но и петроградцы Александр Бенуа, К. Сомов и Б. Кустодиев, нью-йоркцы Б. Анисфельд и Н. Рерих <...>» [7, с. 121-122].

Эта выставка стала важным событием в культурной жизни не только русской эмиграции, но и всей космополитической художественной колонии Парижа. «На выставке, открытой в июне 1921 в галерее La Voëtie экспонировались произведения 23 художников. Выставка имела успех и в конце года была повторена в Осеннем салоне, коллективным членом которого стал “Мир искусства”. 7—19 июня 1927

выставка группы “Мир искусства” состоялась в галерее Benheim-Jeune (одним из инициаторов был И.Я. Билибин). Кроме русских парижан, на ней экспонировались произведения художников, бывших членов общества, живших в СССР (Б.М. Кустодиева, М.С. Сарьяна, Е.Е. Лансере, А.П. Остроумовой-Лебедевой)» [16].

В каталоге выставки («Exposition des oeuvres des artistes russes: Juin 1921.— Paris, 1921), происходившей 16 июня — 10 июля 1921 г. [см.: 13, с. 323], значатся семь работ художника: «Савелий Сорин. 75, бульвар Berthier, Париж.

122. Портрет Мадмуазель Тищенко.

123. Портрет княжны Дадиани.

124. Портрет княгини Орловой.

125. Портрет Полякова.

126-127. Рисунок.

128. Портрет Мадам Ротво» [25, с. 44).

Выставку сопровождала культурная программа. 20 июня здесь состоялся концерт русской музыки с участием И.Ф. Стравинского, а 28 июня — С.С. Прокофьева. (см.: 16).

«Работы, представленные в экспозиции, были созданы либо в самом начале парижского изгнания, либо вообще привезены из России, поэтому эмиграция как драма, как судьба поколения в них почти никак не отразилась. В эмигрантских кругах еще сильны были иллюзии скорого краха Советов и возвращения “на круги своя”. Темы большинства художников остались прежними: жанровые сценки, в том числе в “исторических” одеяниях, пейзажи России или Европы, натюрморты, наконец, светские портреты и театральные эскизы. Очевидно, что в это время мирискусничество как художественное течение представляло собой довольно герметичное и стабильное художественное явление, почти не соприкасавшееся с современными тенденциями в искусстве. В своих произведениях парижского периода художники этого круга обнаружили родство с неоклассическим движением, оживляя его приметами национального стиля в сюжете и особенно — в орнаментально-декоративных решениях книжных иллюстраций и театральных эскизов, в несколько вычурных композиционных решениях скульптур и живописных полотен. Некоторые работы, например, С. Судейкина, Д. Стеллецкого, С. Сорина, С. Судьбинина, тяготели к своеобразной “экспортной” лубочности в “национальном” духе. <...>» [36, с. 143, 145].

Такой поворот художественных исканий в 1920-е гг. был характерен не только

для русской эмиграции. «<...> Принципы неоклассицизма культивировали в своем творчестве многие мирискусники, но лидирующее положение в этом движении зарубежного “Мира искусства” заняли художники молодого, третьего, поколения “Мира искусства” — Б. Григорьев, В. Шухаев, А. Яковлев. Их развитие в сторону неоклассики началось еще в России в середине 1910-х годов. В 1920-е оно совпало с общим поворотом европейского искусства к новой фигуративности — различным формам реализма — от “новой вещественности” и “метафизической живописи” до магического реализма и сюрреализма. Во Франции классические идеалы увлекли многих ниспровергателей всяческих канонов и традиций, вплоть до Пикассо. Не случайно 1920-е годы оказались для русских неоклассиков едва ли не самым плодотворным периодом: их творчество получило признание в Европе и Америке, они начали активно преподавать» [7, с. 135].

Выставка имела достаточно многочисленные отзывы в прессе. «Об общем впечатлении, которое производили работы, показанные <...> в галерее La Voëtie, можно судить по откликам в журналах “Жар-птица” и “Современные записки”. Георгий Лукомский, автор заметки в “Жар-птице”, особенно подробно остановился на работах “коренных” мирискусников и некоторых их молодых последователей. Он выделил бакстовские карандашные портреты Иды Рубинштейн и Анны Павловой, акварельные эскизы Бенуа к опере “Соловей” И. Стравинского и театральный эскиз Кустодиева — акварель к “Смерти Пазухина”, наполненный реалиями старого провинциального купеческого быта. Декоративный орнаментальный эскиз Гончаровой и несколько эскизов костюмов Ларионова к балету “Шут” С. Прокофьева не показали критику достаточно представительными для этих мастеров. Напротив, стилизованные в древнерусском духе композиции Стеллецкого, работы из цикла “Образы России” и отдельные рисунки Григорьева, сангиновые портреты Шухаева и наброски из “китайской серии” Яковлева, ряд портретов Сорина и экзотические работы Гудиашвили вызвали у него подлинное восхищение. Сам близкий мирискусническому пониманию задач искусства, Лукомский делал акцент на постоянстве этой модели творчества, превращающейся в род увлекательной ретроспективной игры “с передеванием” и “сменой декораций”.

Рецензия на выставку 1921 года, опубликованная в “Современных записках”, принадлежала перу критика Андрея Левинсона. Отметив “довольно бедный и эклектичный” ее состав, критик назвал экспозицию попыткой “собираания души, разбившейся о внутреннее противоречие”. По мнению Левинсона, возникло

последнее из-за того, что еще в 1910-е годы “Мир искусства” из кружка стал салоном, т. е. чисто выставочным обществом, утратившим “настроенность вождей” и цельность <...> [36, с. 147]. «Летом 1921 г. парижские газеты писали о “русском празднике”, называя так выставку возрожденного “Мира искусства”, члены которой большей частью оказались во Франции. Осведомленные публицисты перечисляли членов комитета, стараниями которого и осуществился неожиданный проект. Это были А. Яковлев, С. Судейкин, Б. Григорьев, А. Мильман. Почетным председателем и арбитром пригласили одного из старейших мирискусников А. Шервашидзе. <...> Среди участников выставки “Мир искусства” обращал на себя внимание и салонный портретист Савелий Сорин, писавший знатных особ, известных танцовщиков и идеализированных обнаженных натурщиц.

<...> Экспозиция в галерее Бозси была единственной наиболее обширной и многообразной. Во всех последующих эмигрантских показах мирискусники хотя и выступали заметным отрядом, но минимально расширяли свой круг произведениями мастеров иных эстетических концепций.

Несколько постоянных солидных французских изданий поместили информацию о “Мире искусства”. В каталоге же дали свои напутственные очерки историки культуры Франции, причем некоторые из них показали блестящее знание о положении российской культуры, так как прежде подолгу жили в Петербурге. Например, Леон Бендит не просто высоко оценивает творчество старшего поколения “Мира искусства”, но прямо выражает сожаление, что такая интересная художественная традиция плохо представлена во французских музеях.

О том, как французы оценили выставку, свидетельствуют не только закупки в Люксембургский дворец [в частности, туда попал созданный Сориным портрет Анны Павловой — А.Ш.], но и приглашение всех участников в качестве коллективного члена на выставку “Осеннего Салона”, которая должна была состояться в 1921 г. Впервые жюри Салона решило предоставить группе русских мастеров отдельный зал, хотя в прежней практике подобных выставок все работы развешивались вперемешку. Сразу же после закрытия выставки в галерее Бозси к мирискусникам обратились из художественной колонии Берлина с просьбой развернуть эту же экспозицию в Германии. Комитет “Мира Искусства” получил также приглашение выставиться в Венеции, а дирекция художественного музея Чикаго сразу же развернула переговоры о целой серии выставок отдельных художников группы. Российские имена замелькали на афишах в Италии и Германии, Америке и Австралии, Японии и Египте,

а собрания музеев и частных лиц пополнялись редкими и подчас экзотическими полотнами русских мастеров» [8].

На выставке «Мира искусства» в июне 1921 г. произошло и знаменательное знакомство Сорина с Анной Павловой, за которым последовала поездка в Лондон для работы над портретом балерины, который впоследствии был приобретен для Люксембургского музея — фактически, преддверия Лувра. (Как известно, в коллекцию Лувра произведения могут попасть только через сто лет после смерти их автора. В этих условиях коллекция Люксембургского музея является своего рода селектором. Здесь собираются, так сказать, номинанты луврской коллекции, создаваемые в Новейшее время. Потому попасть в фонды Люксембургского музея считается очень почетно).

Сведения об этом портрете несколько противоречивы. Так, Н.А. Элизбарашвили отмечает: «В 1922 г. она (А. Павлова — А.Ш.) позировала одновременно Василию Шухаеву и Александру Яковлеву в парижском ателье Яковлева; там к ним присоединился и Савелий Сорин» [43, с. 140]. В «Комментарии к картинам В.И. Шухаева» его жена Вера Шухаева пишет: «В 1924-м году Анна Павлова приехала на гастроли в Париж. Яковлев и Шухаев познакомились с ней и попросили позировать для портрета. Она согласилась и позировала в мастерской Яковлева в балетной тунике. <...>

У меня сохранились фотографии А. Павловой, сделанные Яковлевым в его мастерской.

Потом писал ее С. Сорин, который очень любил соперничать с Шухаевым и Яковлевым. На его портрете Павлова, конечно, гораздо красивее, чем на портретах Яковлева и Шухаева, которые всегда гонялись за характерностью модели, иногда в ущерб красоте» [41, с. 186]. Комментатор этого текста Е.П. Яковлева замечает: «Вера Федоровна ошибается: знакомство произошло раньше — либо еще в России, либо во время пребывания Анны Павловой в Париже весной — летом 1921 г. <...> Не могла не посетить Анна Павловна и открывшуюся 16 июня выставку “Мир искусства”, на которой впервые экспонировался ее портрет, написанный Шухаевым. А.Е. Яковлев и С.А. Сорин к моменту открытия этой выставки свою работу не завершили. <...> По словам В. Дандре, мужа Павловой, Сорин писал портрет в Лондоне, т.е. после лета 1921 г. Известно, что в 1923 г. портрет экспонировался на выставке Сорина в лондонской галерее Кнедлера (см. воспр.: “Жар-Птица”, 1923, № 11) <...>» [41, с. 240].

Наиболее подробный рассказ о портрете А. Павловой сохранился в воспоминаниях В.Э. Дандре:

«Увидя на выставке в Париже вещи известного художника Савелия Сорина, Анна Павловна нашла их выдающимися и по сходству, и по оригинальности выполнения. Познакомившись с Анной Павловной, Сорин предложил писать с нее портрет. Я предложил ему приехать к нам в Лондон и жить у нас. Под мастерскую я отдал свой кабинет, и таким образом Анна Павловна могла выбирать наиболее удобное для себя время.

Нужно отдать справедливость Анне Павловне: она позировала с таким терпением, что я ей удивлялся. Не желая мешать, я не приходил смотреть на работу, но, заглянув после четырех или пяти сеансов, я пришел в полный восторг. Анна Павловна была как живая, и такая одухотворенная, что о лучшем портрете нельзя было и мечтать. Я позвал наших домашних, чтоб показать им работу Сорина, и они пришли в умиление. Я рассказал о своем впечатлении Сорину, и на это он с улыбкой ответил:

— Подождите, лучше будет.

Невольно подумалось: как хорошо было бы сохранить портрет таким — в незаконченном виде.

Сеансы продолжались. В техническом отношении портрет становился, может быть, лучше, законченней, но для меня он остался лишь портретом; то, что талантливый художник вложил сначала, в первые сеансы, отлетело навсегда. Достоинства тем не менее были так высоки, что французское правительство приобрело портрет для Люксембургского музея в Париже» [14, с. 252].

Портрет этот высоко оценили как современники, так и сегодняшние зрители: «Портрет привлёк внимание рейхсмаршала Г. Геринга, который увёз его из Парижа в Германию. После окончания войны портрет был возвращён во Францию» [30]. «Уже в наше время английский критик А.Г. Фрэнкс так сказал об этом портрете: “... Немногие художники пытались проникнуть во внутренний мир балерины. Один из таких портретов — работа Сорина”» [40, с. 225]. Подробнее об истории его создания см.: [38].

Как уже отмечалось, следствием выставки возрожденного «Мира искусства» в галерее Бозеи стала специальная экспозиция Осеннего салона. Выставка состоялась в период 31 октября — 20 декабря 1921 г. В ней приняли участие А. Белобородов, Александр Н. Бенуа, Н. Гончарова, Б. Григорьев, М. Ларионов, Н. Миллиоти, А.

Мильман, Х. Орлова, Н. Ремизов, Н. Рерих, Л. Сологуб, К. Сомов, С. Сорин, Д. Стеллецкий, С. Судейкин, С. Судьбинин, Н. Тархов, Е. Ширяев, В. Шухаев, А. Яковлев. Комитет выставки: Б. Григорьев, А. Койранский, А. Мильман (казначей), Н. Ремизов, С. Сорин, М. Струве (делегат от группы), С. Судейкин, А. Шервашидзе (председатель), В. Шухаев, А. Яковлев (секретарь) [см.: 16].

Эта экспозиция также имела многочисленную прессу, продолжавшую традиции дореволюционных весьма нелицеприятных разборов выставок. Т.А. Галева отмечает: «Даже русские рецензенты Осеннего салона, например А. Левинсон, отметили, что “общего пульса, общей установки у "русских русских" и остального Салона нет”. Известного критика, тоже оказавшегося эмигрантом, насторожило, что “наши воспринимаются французами иногда дружелюбно, иногда враждебно, но всегда как экзотика, что иногда благоприятно, но всегда опасно, ибо изолирует русских художников извне”. “Русская верность”, “память о родине” дали художникам яркую силу выражения, позволили захватить сильные позиции, “но одной оглядкой не проживешь, надо извлекать из чужой земли новые соки, пустить корни, чтобы не захиреть, не окостенеть в подражании самим себе”, — справедливо заключил Левинсон» [7, с. 124].

На аналогичную реакцию критики указывает и Ю. Гоголицын: «Выставка осеннего Салона, открывшаяся в Гранд-Пале 31 октября 1921 года, сразу же стала причиной паломничества посетителей и предметом жарких дискуссий. Много спорили не только о членах объединения “Мир Искусства”, выставивших вместе свои работы, но и о путях русского искусства в целом, представленном десятками имен художников разных направлений. Одна из статей образно нарекла выставку «салонем изгнанников», что по существу объяснило тяготение мастеров искусства друг к другу в непривычном для них, зависимом положении: “Так в чем же ключ к их тесной солидарности? В том, что они эмигранты, обломки русского крушения, вынесенные на берега Сены. Недаром их глубочайшая потребность, их высшее честолюбие — утвердить перед лицом парижан свою русскую сущность, отгородить для себя в Салоне... хоть несколько пядей русской территории”

Интригой вернисажа в галерее Бозе стало и то, что, стремясь выделиться на общем фоне, несколько художников — Б. Григорьев, В. Шухаев, А. Яковлев, С. Судейкин — помимо многих работ, исполненных в присущей им манере, представили свои полотна и рисунки, которые позволили говорить о новых, порой неожиданных, гранях их таланта.

<...> На контрасте с Б. Григорьевым выступил портретист Савелий Сорин. Его изящные, холодные, претендующие на классичность образы, впрочем, более всего подходили для Салона, всегда тяготевшего к “законченным” творениям. Критики особо отмечали его светский, барственный, но от этого не менее значительный “Портрет княгини Орловой” — той самой, которую до революции запечатлел Валентин Серов. Лицо-маска и нарочито свободная поза рук, якобы опирающихся на спинку невидимого стула, выражают и скуку, и равнодушие, и отстраненность от мирской суеты.

<...> По всеобщему признанию, осенний Салон стал ярким событием художественной жизни Парижа, который явно благоволил к русским художникам “Мира искусства”» [9].

После опыта коллективного экспонирования в следующие годы — 1922—23 — Сорин участвовал в парижских Осенних салонах уже индивидуально [см.: 36, с. 372]. Его работы — а это были, как правило, портреты — неизменно пользовались большим успехом. Сорин прочно занял место одного из ведущих европейских мастеров портрета.

В мае 1921 г. в Париже был организован «Союз русских художников». «<...> его основная деятельность выражалась в подготовке и проведении интернациональных “артистических балов” <...>. Все эти балы происходили в известном на Монпарнасе зале Bullier.

Балы представляли собой своего рода пародийно-абсурдистские карнавалы с многочисленными конкурсами, аттракционами (например, в 1923 году это были “человеческий эмбрион с четырьмя головами”, “избрание королевы красоты среди бородатых женщин”, “трансатлантическая компания карманников”, придуманная Робером Делоне) и призами, с показом “живых картин” и т. д. Как правило, они носили благотворительный характер; собранные средства шли в своеобразную “кассу взаимопомощи” “Союза русских художников”. Наряду с “Союзом”, балы организовывались парижским обществом “Дружеская помощь художникам” <...>. Балы привлекали множество участников, в том числе практически всех звезд Парижской школы, независимо от национального происхождения. Среди “русских парижан” в этих праздниках в разные годы принимали участие М. Ларионов и Н. Гончарова, И. Зданевич, С. Судейкин, А. Яковлев, И. Лебедев, С. Сорин, В. Издебский, М. Васильева, С. Ромов, О. Цадкин, Ж. Липшиц, О. Мещанинов, А. Федер, С. Фера, П. Кремень, Л. Сюрваж, композитор И. Стравинский, не говоря о

писателях и поэтах, обитавших на Монпарнасе. Программки и афиши к балам создавали Н. Гончарова, М. Ларионов, А. Дерен, П. Пикассо, Х. Грис, А. Лот. Идеи расположения рисунков художников на этих рекламных изданиях, т. е. их макеты, принадлежали, как правило, Илье Зданевичу» [36, с. 202].

В 1922 г. в Париже происходили гастроли отправлявшейся в Америку труппы МХТ под руководством К.С. Станиславского. Он вспоминал: «<...> Париж — для Америки — является преддверием. Парижский успех в значительной степени подготавливает американский, и, наоборот, в случае провала поездка в Америку становится в высшей степени рискованной. <...>

В антракте я рассмотрел публику спереди и подивился богатству материй, мехов, головных уборов а la gresque. Меня представляли всевозможным именитым парижанам. <...> Вот Пикассо — небольшой, коренастый, под руку со своей женой, красивой русской балериной, захавшей в Париж с труппой Дягилева. Вот директор Comedie Francaise. А вот и наш Стравинский с женой, вот наш Прокофьев — любимцы парижской публики, вот Сорин, Судьбинин, Кусевицкий и целая плеяда представителей русского искусства, культивируемого ими за границей. <...>

Спектакль кончился большой овацией» [35].

Как видим, Сорин весьма популярен не только у парижской публики. К его творчеству и жизни за границей присматриваются и соотечественники. Как и в период становления творчества Сорина в дореволюционной России, их мнения весьма противоречивы [см.: 39].

Так, 15 января 1923 г. В.В. Маяковский сдал в печать очерк «Семидневный смотр французской живописи», написанный под впечатлением от поездки в Париж. В нем он, в частности, пишет: «До полного цинизма дошел Сорин. Портрет Павловой. Настоящий куафери-маникюрщик. Раскрашивает щечки, растушевывает глазки, полирует ноготочки. Раньше привлекали вывески — “Парикмахер Жан из Парижа”, теперь, очевидно, привлекают — “Парикмахер Савелий из Петербурга”.

Адмирал Битти заказал ему портрет. Недалеко уедешь там, где вкусом правит этаким адмирал. Хорош был бы английский флот, если бы адмиралов к нему подбирал Сорин.

Я знаю, эстеты Парижа, русские тоже, обидятся на мой “отчет”. Сам, мол, столько говорил о форме, а подходит со стороны сюжетца, как старый репортер “Биржевки”.

Скажут:

Вы, говорящий о нашем стоянии, разве вы не видите это совершенство работы, это качество: Qualite (модное сейчас словечко французов). Может быть, в вашей Чухломе есть лучшие мастера картин?! Назовите! Покажите!

О нет! Я меньше, чем кто-нибудь из русских искусства, блещу квасным патриотизмом. Любую живописную идею Парижа я приветствовал так же, как восторгаюсь новой идеей в Москве. Но ее нет!» [23]

С другой стороны, в 1924 г. И.Э. Грабарь публикует статью «Искусство русской эмиграции», в которой дает развернутую характеристику творчества Сорина: «По поводу <...> “русских приобретений” в свое время ходило по Москве немало вздорных слухов. Так, передавали сенсацию о том, что Яковлева, Шухаева, Бориса Григорьева, Судейкина и Сорина купили — ни много, ни мало — в Лувр. На самом деле, после выставки “Мира Искусства”, устроенной художниками-эмигрантами в Париже, в правительственных кругах возник вопрос о поддержке эмигрантов. После долгих поисков формы такой поддержки остановились на мысли ассигновать 5000 франков на приобретение картин русских художников. Решено было купить для Люксембургского музея по одной картине Яковлева и Шухаева, по 2000 франков за каждую, и по рисунку у Григорьева и Судейкина, по 500 франков. Первые две повешены, рисунки помещены в запас. Год спустя для Люксембургского музея приобретен еще портрет Анны Павловой, работы Сорина, за 3000 франков, висящий ныне в музее.

<...> крупный мастер Парижской группы — С о р и н. Кто помнит его портреты-рисунки на последних дореволюционных выставках “Мира Искусства”, тот не узнает теперешнего Сорина. Тогда он был слишком салонен и слишком приблизителен. Он много работал над собой в последние годы, и в результате упорных исканий выработал подобно Яковлеву и Григорьеву, свой собственный Соринский портретный стиль, который четко выделяется на любой современной выставке. Свои портреты он не пишет, а рисует, слегка подцвечивая карандашами и акварелью нужные ему места. Нового и своего в этом, конечно, мало, ибо стиль потушенных карандашно-акварельных портретов ведет свое начало еще от времен Леонардо и Рафаэля, после которых через XVIII век он докатился до Гандара, Elleux, Фрица Каульбаха e tutti quanti. Но Сорин отважился писать этой легкой техникой портреты в рост, в величину натуры, и, благодаря исключительному композиционному дарованию, твердости рисунка и колористическому чутью, дал серию вещей, занявших в последние годы видное место в художественной жизни

Европы и Америки. Положение Сорина в современном художественном мире Европы приблизительно таково, каким было положение Зулоага примерно в 1900-х годах. Все выставки гоняются за его последними вещами, самые видные женщины Англии и Америки непременно хотят иметь Соринский портрет, обладая уже Бенаровским и Зулоаговским, музеи ищут его картин, крупные картинные торговцы один перед другим стараются заполучить доходного художника в свою лавочку, — словом, Сорин в моде, Сорин в цене, Сорин мог бы быть доволен и почтить на лаврах, подобно большинству его предшественников, но его счастье в том, что он недоволен и продолжает искать. Он знает, что в его вещах все еще немало той самой *joliesse*, банальной и дешевой “красивости”, которой так много было в его ранних портретах, он знает, что при всех несомненных плюсах — выдумке, строгом рисунке, удачной характеристике, наличии собственного стиля — в его портретах недостает еще многого для того, чтобы они доставляли удовлетворение не только заказчикам, но и автору. Сорин очень упорен и может еще развернуться в неожиданном направлении, но ему следует, хотя бы временно, переменить технику и от иллюминированного рисунка перейти к живописи. Может быть, она поможет ему освободиться от некоторой вялости, мягкости и сладости.

<...> Искусство русской эмиграции несомненно значительно, ценно, и художники эмигранты — желанные гости на каждой хорошей выставке Европы. Большинство их остались верными своему художественному прошлому; не всем, подобно Яковлеву, Григорьеву и Сорину, удалось за 7 лет уйти настолько вперед, чтобы стать почти незнаемыми, но все они, заняв видное место в европейском художественном мире, немало способствовали пропаганде русского искусства по белу свету. За эти 7 лет русское искусство стало более известно за рубежом, чем за многие десятки дореволюционных лет» [12, с. 240, 242-243, 247].

Однако Сорин как будто не замечает столь противоположных оценок. В этом, видимо, сказался выработанный еще в дореволюционной России опыт не реагировать на мнения критики. Он много работает, оставаясь стоять на раз выработанных творческих принципах, которым не изменит до конца жизни. Кроме того, он много сил — и это тоже стало привычкой, идущей еще из России, — отдает участию в делах своих многочисленных друзей, оказавшихся менее удачливыми в условиях эмиграции.

Так, в 1924—25 гг. он участвует в устройстве судьбы оказавшейся в эмиграции О.А. Глебовой-Судейкиной. «В 1924 году, во времена нэпа, Ольга отправилась в

Берлин <...>. Многие из ее друзей уже покинули Россию. Савелий Сорин, с которым она переписывалась, и ее подруга Нора Лидарцева, журналистка и переводчица, устроившаяся в Берлине с 1921 года, убеждали ее присоединиться к ним. Она уступила их настойчивым просьбам и призывам. <...> Многочисленные друзья Ольги, среди них — Савелий Сорин и Игорь Стравинский, предпринимали попытки добыть ей визу на въезд во Францию. Получив ее, Ольга сразу же уехала в Париж.

<...> там, в Париже Ольга пережила еще раз очень глубоко очередной акт своей семейной драмы. В сущности, Сергей Судейкин был единственным человеком, которого она никак не могла забыть до конца, потому что любила. Глубоко, искренне. Но еще в Берлине до нее дошли слухи, что муж ее “женится” вторично, не получив от нее развода. Элиан Мок-Бикер пишет: “Она пригрозила, что разоблачит его как двоеженца, и даже представила в префектуру полиции свидетельство об их браке. Благодаря вмешательству Сорина, скандал удалось предотвратить”.

<...> Вскоре после приезда в Париж, оставшись почти без средств, даже без денег на еду, Ольга решила пересечь весь город, чтобы предложить коллекционеру свою скульптурную работу, статуэтку Богородицы. Она загадала: если попытка увенчается успехом, она посвятит свое искусство Пресвятой Деве и впредь будет работать в основном с религиозными сюжетами.

Коллекционер купил статуэтку по довольно высокой цене, художница же осталась верна своему обещанию. С этого дня у нее преобладают темы Благовещения, Успения, образы Богоматери, Святых... К светским сюжетам обращалась реже. Савелий Сорин, закончив портрет герцогини Йоркской, будущей английской королевы Елизаветы, заказал художнице вышить его на диванной подушке. Ольга выполнила заказ. После успешного эксперимента Сорин просил ее делать подобные “подушки-портреты” для богатых американцев. Но она отказалась» [22; см. также: 26].

«У нее сразу началось несколько прелестных романов с поклонниками, возникшими из прежних дней — с тем же самым Сориным, с Георгием Ивановым, с художником Николаем Милиотти, да с тем же Артуром Лурье (в память о прелестном прошлом). Да мало ли с кем! Эти люди, которые встречались ей там и сям на Монпарнасе в знаменитой “Ротонде”, в маленьких бистро, на Монмартре, в русских церквях на улицах Дарю и Лурмель, поддерживали Ольгу деньгами, любовью, а вдобавок — лелеяли в ней прежнее обворожительное самомнение первой красавицы, вновь и вновь посвящая ей стихи:

<...> Савелий Сорин рассказал в Америке Сергею Судейкину о том, как бедствует Ольга. Тот со слезами на глазах воскликнул трагически: “Умоляю, не говорите мне об Ольге, я этого не вынесу!”» [2].

С 1923 г., выполняя многочисленные заказы, художник находится в постоянных поездках между Новым и Старым Светом.

О том, как складывалась его жизнь в это время, свидетельствуют письма, обнаруженные и опубликованные И. Обуховой-Зелинской: «Париж. Письмо С. Судейкину: [на почтовой бумаге с напечатанным адресом]

116, boulevard Pereire (XVII^e)

Galvani 61.77

19 сентября 1925 г.

Дорогой Сережа!

Получил твое письмо и посылаю тебе сие одновременно с пароходом, на котором Madame Kohn возвращается в New York. Хочу по порядку ответить тебе на твои вопросы. Маслом работаю, но совершенно другие вещи, не то, что ты видел. Писал пейзажи на Корсике, но, конечно же, баловство, а дома немного серьезного <нрзб>. В Берлине сделал три вещи — неплохих. Сегодня как раз показывал Madame Kohn работы. Я приехал специально с Корсики, чтобы ее повидать. Портрет Никитиной имел большой успех на выставке. Люксембургский музей хотел его купить, но мне пришлось отказать, потому что М-г Kohn сказал мне, что эту вещь он покупает (будучи в Париже), а когда выставка кончилась, Madame Kohn мне сообщила, что муж поспешил <с> решением, и она думает, что это будет негде повесить.

М-г Kohn имел в виду начать коллекцию модерн и сказал, что рад с меня начать. Я же был вдвойне рад, что мою купили и что, следовательно, смогу и товарищей рекомендовать, но теперь ерунда вышла. Я написал министру Beaux-arts письмо, и они мне ответили, что, к сожалению, они истратили уже деньги, предназначенные для покупки, так что ни почета, ни денег.

Имею сейчас приглашение в Лондон, Вену и Цюрих, но ехать никуда не хочется. Хочу работать дома. У меня плохое настроение из-за состояния здоровья мамы, ибо она долго не выживет. Это буржуазные предрассудки, но я очень люблю мою мать. С русскими художниками дружу с Лившицем [Липшицем] очень, который тебе кланяется, с Шагалом и Кончаловским. Немного с Водкиным и Коровиным, который чуть болеет [?]. Очень все нуждаются, особенно Водкин, который на

старости лет и в такое время плодит без конца детей. Я на них истратил 5500 франков, а теперь у меня пошатнулось, ибо мать стоит 500 дол[ларов] в месяц, так что все мои ресурсы кончаются.

О моей поездке в Америку ничего определенного сказать не могу. С одной стороны, это, где что-нибудь заработать можно, а с другой стороны, мое положение хуже твоего, ибо мне приходится иметь дело с людьми, которые позируют, и это такой извод, что при одном воспоминании меня в дрожь бросает. Так что все-таки пожить мне лучше в Париже. Мне тут даже людей не нужно!

Яковлев приехал из Африки и сейчас хлопочет о legion d'honneur <орден Почетного легиона> и получит. Шухаев по-прежнему живет, встречаю, но редко. Твой Григорьев по-прежнему непризнанный гений. Он собрал Montparnasse к себе под предлогом, что пишет книгу о русских художниках, а потом те в ужасе вышли, ибо он только их убеждал, что Сезанн в сущности недоразумение рядом с ним и если они к стыду своему этого не понимают, то следующее поколение оценит. Весело! <...>

Ольгу Афанасьевну редко вижу, ибо они все с Верой (сейчас она на даче) возятся, а мне это не по духу, и я ни у нее, ни у Стравинского не в милости. Варвару Андреевну тоже не встречаю, ибо совсем на нее рассердился, потому что она на меня смотрит как на спекулянта и постоянно пристает с просьбами денег. Я ей дал 6.500 фр. а <она> еще 10.000 просит. Попробуй сюда приехать после твоего успеха в Америке, так тебе жить не дадут! Montparnasse страшно изменился, прямо не узнать! Липшиц построил себе прелестный дом в Boulogne. Давидсона я не видел, ибо совсем не бываю в его кругу, а с художниками он редко встречается. Судьбинин получил заказ на 82.000 долл<аров> и исполняет его в Париже. Вот повезло! Теперь строит себе дом, так что не подходи! Ларионов совсем за фалды Дягилева уцепился! Пишут же у него только иностранцы. Балет страшно пал и совсем изменил физиономию, ибо только мужчины танцуют. Выставки в этом году были такие, каких я никогда в жизни не видал!! Это было изумительно! Все это подогнали к международной выставке. Зайди непременно к Madame Kohn сейчас же. Мы с ней о тебе очень тепло и хорошо говорили, и она тобой довольна. Потом она может уехать в деревню. Узнай по телефону, и она будет рада. <...>» (РГАЛИ, Ф.947 Оп.1 Ед.хр. 247. 5 листов — [28, с. 348]).

Эта публикация породила несколько фривольный комментарий, из которого можно извлечь кое-какие уточнения: «<...> Личное письмо — из него хоть что-

нибудь узнаешь, чего нет в научных монографиях, и об авторе письма, и об адресате. Узнаешь, что Судейкин в Америке процветает. Что добродушный Сорин познакомил его со своим покровителем, миллионером Коном, и даже подсказал, как с ними, с этим Коном и его супругой, обращаться. Узнаем, что Олечка Судейкина добралась в Париж и подружилась с Верой Судейкиной. Зато Сорин, который уговаривал Судейкина не бросать окончательно Олечку ради Веры, теперь у всех у них не в фаворе, заодно и у Стравинского. Узнаем, хоть и без подробностей, про виллу в Булони, построенную для знаменитого уже Липшица знаменитым Корбюзье. <...>» [27, с. 237-238].

Тема же заработков художника не оставляла в покое его друзей и знакомых. Из писем В. Каменского Н. Евреину: 5 августа 1925: «Что Сорин, кланяйся ему. Черкни обо всем этом как, что, кто?». 6 октября 1925: «Правда ли (здесь толкуют), что Сорин здорово “нагреб”, что у Бори Григорьева свой домик в Париже?» [19].

Многочисленные женские портреты, исполняемые в это время Сориним, принесли ему славу одного из самых преуспевающих русских художников. П. Бархан пишет: «Сорин умеет посадить женщин, которых изображает, в удачный свет. Он окружает их светлым тоном так, чтобы лицо модели не превратилось в поле битвы между светом и тенью. Он передает лицо с абсолютно точным, каллиграфическим, педантичным сходством, тщательно избегая всякой слащавости и самодовольства. Он передает идеальное выражение земного облика. В профессиональном отношении Сорин отличается фанатичной неистовой добросовестностью в противоположность своим безграмотным подражателям. Никто, как Сорин, не мучает себя своей работой. Ученик Репина, пройдя французскую и итальянскую, школу, он достиг уровня старых немецких мастеров. Восприняв и переработав в себе Энгра, он создал свой собственный самобытный стиль. Его портретные рисунки в натуральную величину — комбинация карандаша, акварели и пастели — тонкая, иногда филигранная работа. Усердно и напряженно ставит он точку за точкой, черточку за черточкой, а эффект, как и у Сомова, — изящность и легкость. Его самоистязание в итоге порождает свободу <...>. Как это ни парадоксально, Сорин нашел способ выразить современность в женщинах. Нисколько не заботясь о современных проблемах и принципах живописи, даже не зная о них, он выражает время в гораздо большей степени, чем вся орда радикальных модернистов с их лозунгами и громкими словами» [45; 46; цит. по: 32, с. 426-427].

Подтверждением признания художника стало его участие в 1926—30 гг. в

салонах Тюильри в Париже в качестве полноправного члена салона [см.: 32, с. 426-428].

Положение русской эмиграции в Париже в это время сильно укрепилось. «<...> На 1927 год приходится настоящий апогей русской моды.

<...> в мае 1927 года в Париже, с премьерой пьесы “Мечта любви” А. Косоротова в помещении Театра Альбера I рождается русский Драматический театр.

На Парижской гастрономической выставке все премии получают русские эмигрантские фирмы, а первую премию — фирма “Кавьяр русс”, торгующая русской икрой. Премии за внеконкурсное участие присуждают фирме “Ага”, а золотые медали достаются булочной “Москович-сын и К⁰”, фирмам “Нева” и “Кузьмите”. (Магазин под названием “Чай товарищества П.М. Кузьмичев с сыновьями” существует в Париже и по сей день).

Во Франции популярны сигареты под русскими названиями “Аннушка” и “Наташа”, а у завзятых курильщиков особенно большим спросом пользуются знаменитые сигареты “Бояр”.

В “Фоли-Бержер” выступают русские танцовщики. А в театре “Майоль” идет представление “Золотой петушок”, в котором парижскую публику развлекают русские артисты. Галина Горленко на радио Эйфелевой башни ведет “русские вторники”. В Русской опере в первоначальной редакции ставится опера Глинки “Руслан и Людмила” (костюмы и декорации Б. Билинского). В кино — тоже сплошные русские, играющие в фильмах, поставленных русскими. Ксения Куприна играет главную роль в фильме “С дьяволом в сердце”. Николай Колин снимается в главной роли в фильме “Крокет”, А. Энгельман — в роли принца Димитрия в фильме “Воспитание принца”. В это же время снимают фильм “Княжна Маша” и другие, ставшие классическими, фильмы с Мозжухиным в главных ролях.

Всевластие русской моды — что, казалось бы, может быть лучше для русских, живущих во Франции? Однако оно имеет не только положительные стороны: именно благодаря этой моде возникли клише: “нищие белогвардейцы” и “непредсказуемая” или “загадочная русская душа”, которые пришлось всем по вкусу и прочно вжились в сознание французов, но реальная жизнь настоящих русских эмигрантов мало кого интересовала. <...>

“Русский стиль” царит повсюду. Бесчисленные лавочки наперебой предлагают покупателям русские шали, столовые приборы, украшения, куклы в национальных костюмах, расписные броши и подносы, ну, и конечно, знаменитые шапки, которые

так возлюбили парижанки, наглядевшись на кавказских танцоров в папах. Графиня Чернышева-Безобразова в своей лавке на улице Мон-Табор торгует духами, антиквариатом и картинами. В двух шагах от “Русского домика” его завсегдательница госпожа Токарева держит магазин, обставленный, как салон светской дамы, в котором торгует кружевами и драгоценностями. На улице Берри князю Ивану Куракину принадлежат магазин антиквариата и чайный дом под названием “Боярский терем”, в котором стены и потолок расписаны Иваном Билибиным. В оркестре здесь играют утратившие свои состояния дворяне, а в числе гостей бывает самая высокая русская знать. Так что достаточно оплатить всего лишь чашку чая и вся русская аристократия перед вами! <...>

Вторая мировая война прервет эту эпоху “русской моды”. Однако воздействие ее на французов окажется очень значительным. И хотя русским не удалось оставить заметных следов в архитектуре и городском пейзаже, они заметно повлияли на художественные вкусы, модные направления в одежде и даже на кулинарные пристрастия парижан» [24, с. 128-129, 133-134, 141].

Об этом времени ярко вспоминает участница событий Н.Н. Берберова: «Вокруг нас шумел, цвел, безумствовал послевоенный Париж, “грохочущие” двадцатые годы, вошедшие в историю западного мира как “мореположенная” эпоха. Послевоенное поколение буйствовало. Старое доживало» [3, с. 249]. «Грохочущие, буйствующие двадцатые годы. Мятеж в литературе, бунт в живописи, в музыке, революция в быту — по всему миру. Схождение с ума буржуазии: мы победили, смотрите на нас! (или: нас побили, смотрите на нас!). Гром военной музыки в день перемирия, гром фейерверка в день взятия Бастилии. Гром речей с трибун, гром хохота с подмостков. Если и есть среди всего этого небесный гром, его никто не слышит» [3, с. 266].

7—19 июня 1927 г. в галерее Бернхейма (Bernheim-Jeune) в Париже происходит новая выставка «Мира искусства» [25, с. 50; 21, т. 2, с. 280]. В ней участвуют Ю. Анненков, И. Билибин, Д. Бушен, Б. Григорьев, М. Добужинский, К. Коровин, Б. Кустодиев, Е. Лансере (вне каталога). Н. Миллиоти, А. Остроумова, М. Сарьян, С. Сорин, В. Шухаев, А. Щекатихина, А. Яковлев. На выставке был выставлен знаменитый портрет Ф.И. Шаляпина работы Б.М. Кустодиева. Оргкомитет выставки возглавлял М. Добужинский [см.: 16]. В каталоге указаны экспонированные работы Сорина: «Выставка группы русских художников “Мир искусства”. 7—19 июня 1927 г., М.М. Бернхейм-Жен, 33, ул. du Foubourg, Saint-Honore, Париж. <...>

Сорин Савелий. Ганновер Лодж Регенс (правительственный) Парк, Лондон, Н.В. 8.

129. Цветные рисунки» [25, с. 50].

Об открытии этой выставки имеется запись в дневнике Е.Е. Лансере: «1927, 7 июня. <...> На выставке с 2 до 6. Увидел там: Добуж[инского] с семьей, Григорьева, Яковлева, Шухаева, Сарьяна, Милиоти, Билибину-Щекотихину, Коровина, Бушена, Эрнста, Гиршманов, Сомова, Лагорио-Исцеленовых, Белобородова, [Б.] Шаляпина, Сорина, кн. Тенишеву, Гржебина, Зилоти А[лекса]нра], Зноско-Боровского etc» [21, т. 2, с. 281].

Выставка оказалась последним большим событием в жизни художественного объединения: «<...> общество “Мир искусства” <...> в 1927 году сделало последнюю попытку придать <...> движению за рубежом более широкий характер. В апреле этого года на общем собрании, состоявшемся в парижской квартире Бориса Григорьева, было принято Обращение комитета общества “Мир искусства” ко всем своим бывшим членам, “разбросанным по миру”. В нем провозглашалось, что “масштаб деятельности искусства, вообще, благодаря пережитому не уменьшился, а увеличился, и если ареной искусства до войны была Европа, сейчас таковой ареной, особенно для нас, русских художников, разбросанных и работающих по всему свету, стал весь мир. Выбрав центром своего функционирования Париж, бывший во все времена центром жизни изобразительных искусств, возрождение “Мира искусства” ставит себе целью объединения всех своих членов, искать, подновляться непрерывно всем, что есть нового молодого и своеобразного в русском искусстве, вне политических и других соображений, продолжая держать высоко знамя основных своих принципов взаимного уважения, свободы и солидарности в работе, стремиться к объединению, всяческой взаимопомощи, имея основной целью пропагандирование русского искусства в мире”. <...>

Подтверждающей эти намерения мирискусников акцией стала выставка в галерее Жана Бернхейма Младшего, открывшаяся в июне 1927 года в Париже. Экспозиция подтвердила жизнеспособность “Мира искусства” как организационной структуры в Париже, благодаря которой большинство членов объединения не только смогли “выжить” в условиях эмиграции, но и иметь определенный успех в Европе и Америке. В большей степени это относится к творчеству В.И. Шухаева, А.Е. Яковлева, С.А. Сорина и Б.Д. Григорьева, доминировавших на выставке.

Одновременно выставка 1927 года зафиксировала определенное состояние

третьего “Мира искусства”, чья деятельность все более приобретала камерный характер: среди пятнадцати ее участников преобладали мастера уже даже не “второй”, а “третьей” волны <...>.

Выставка показала, что мирискусники в 1920-е годы успешно выполнили миссию знакомства Запада с отечественным искусством Серебряного века. При всей значительности творчества отдельных мастеров, в целом эта ветвь русской эмиграции не предложила кардинально новых путей в развитии искусства, но лишь завершила основные стилевые тенденции русского Серебряного века, сохранив лучшие традиции национальной художественной школы и распространив их в западной культуре» [7, с. 165-169].

Лето 1927 г. Сорин проводит в Ницце. Об этом мы узнаем из воспоминаний Юрия Черкесова, художника, зятя А.Н. Бенуа, переехавшего с семьей во Францию в 1926 г.:

«Лето 1927 года. <...>

В жаркое послеобеденное время первых дней сентября, столь пленительных в окрестностях Ниццы, я отправляюсь <...> навестить Бориса Григорьева <...>.

Ниже по дороге — белый дом с высоко поднимающейся из-за стены сада пальмой. [Григорьев сказал:]

— А вот здесь летом гостил Савелий Сорин у своих американских друзей, портретист, рисовальщик, верный товарищ! Совсем американцем стал. А вот мне не удается, временами и хотелось бы, да не получается. Мы глубоко русские — вот когда были дома, то казались всем, да и самим себе, европейцами, западниками, а здесь видишь, что мы глубже, сложнее, может быть дичее, и вообще другие. Нет, не понять нас ни Европе, ни Америке. А обидно, не буду больше выставляться в салонах — ни “Осеннем”, ни Tuileries!» [37, с. 292, 294, 302].

В альбоме М.С. Цетлиной сохранилась акварельная зарисовка Сорина: «<...> густо-синее небо, морской берег, стоящее на горе белое здание; его глухие стены с крошечными отверстиями-окошками напоминают по архитектуре мавританскую крепость. Определить, изображено ли художником реальное место, или это фантазия, не представляется возможным, скорее всего, второе. Рисунок подписан: *Paris, le 6* (месяц неразборчив) *27. S.S.* <...>» [6, с. 60]. Есть большое искушение понимать этот рисунок как набросок той виллы в Ницце, о которой вспоминал Ю. Черкесов.

В конце 1920-х гг. Париж был подлинным центром европейского искусства. Именно здесь создавались многие выставочные проекты, реализация которых

выходила за пределы Франции. И несмотря на то, что начиная с 1923 г. Сорин все больше времени проводит в Америке, он не прерывает связей с парижскими друзьями и деятельно участвует в их начинаниях. В мае—июне 1928 г. Сорин участвует в подготовке «Выставки старого и нового русского искусства» в Брюсселе. Живущая в Бельгии Н.А. Авдюшева-Лекомт подробно исследовала ее историю:

«Наиболее интересной оказалась выставка “Старое и новое русское искусство”, покори́вшая зрителей не только “декорациями Бакста и Бенуа к спектаклям Шаляпина, Нижинского и Дягилева, произведениями из западных музеев и частных коллекций, но также ретроспективой икон и древнерусского искусства до Екатерины Великой, <...> творчеством в изгнании группы "Мир искусства" от ее основателей Бенуа, Билибина, Сомова, Добужинского до модных сейчас в Париже представителей последнего поколения вместе с А. Яковлевым, Шухаевым, Григорьевым, Гончаровой, Ханой Орловой и Анненковым” (Le Matin. 1928. 5 Mai.) <...>

На первом общем собрании, состоявшемся на парижской квартире М. Добужинского (бульвар Мюрата, дом 122), при обсуждении программы выставки организаторы встали перед дилеммой: ограничиться экспозицией произведений художников-эмигрантов или же расширить ее за счет советских художников? В последнем случае предполагалось обратиться к советским художникам, участвовавшим в это время в американских выставках, с просьбой о предоставлении произведений. Однако скоро выяснилось, что вещи из СССР и лимитрофных государств доставить сложно; они могут затеряться, проходя через ряд стран и таможен. Работы советских художников решено было поискать в Париже. Для русских художников, оказавшихся в США, препятствием явилась стоимость перевозок, хотя такие художники, как С. Сорин и С. Судейкин, выразили готовность представить свои произведения.

Концепция выставки современного русского искусства состояла в том, чтобы “начать со "столпов" — художников группы "Мир искусства" (Бенуа, Сомов, Добужинский, Билибин, Яковлев, Шухаев и т. д.) и закончить художниками авангарда (Шагал и др.)”. Позднее было решено пригласить не группы, а отдельных художников <...>.

План подготовки выставки с каждым днем обретал все больший размах. Планировалось, например, что выставку будет сопровождать цикл лекций по истории русского искусства, концерты камерной музыки, хореографические спектакли с

участием А. Павловой, Т. Карсавиной, И. Рубинштейн. Организаторы стремились “усилить русскую атмосферу, чтобы посетители могли лучше оценить все стороны русского искусства”» [1].

Выставка состоялась 4 мая — 26 июня 1928 г., но, судя по каталогу, Сорин в ней не участвовал [см.: 17].

Он остается одним из наиболее популярных и востребованных портретистов. По словам Э. Голлербаха, «мало кому из русских художников за рубежом (если не считать Рериха, Фешина, Сорина и Александра Яковлева) удалось изведать такой успех <...>» [11]. Жена художника А.С. Сорина впоследствии вспоминала: «Интерес к людям творческим, обладающим талантом, был всегда свойствен Сорину-портретисту. Художник писал <...> балерину Баронову <...>, гитариста А. Сеговия и балетмейстера Дж. Баланчина и многих других известных деятелей искусства» [34, с. 4].

Художественные успехи и связанное с ними материальное благополучие («Он считался “элитным художником”. Сорин писал портреты европейской знати, членов британской королевской семьи» [18]) давали Сорину возможность помогать менее удачливым коллегам, что было постоянной заботой художника, о которой сохранилось немало свидетельств и воспоминаний. Так, в Комментариях к дневникам и переписке К.А. Сомова читаем: «28 июня 1929 г. в Париже на квартире И.Я. Билибина состоялось собрание русских художников, на котором решено было основать денежный фонд для помощи художникам “Мира искусства”. На собрании присутствовали: Ю. Анненков, А. Бенуа, И. Билибин, Д. Бушен, М. Добужинский, Н. Милиоти, К. Сомов, С. Сорин, С. Чехонин, А. Яковлев. Каждый из художников обещал пожертвовать для фонда одну хорошую картину» [33, с. 585].

Об отношениях Сорина со своими именитыми моделями сохранились апокрифы. Один из них связан с С.В. Рахманиновым. А.С. Сорина вспоминала: «Он слыл весьма дорогим художником, и любая картинная галерея считала за честь иметь его произведения. “Я тебе, Савелий, позировать не стану, — шутил большой друг нашей семьи Сергей Рахманинов. — Потом, поди, не удастся выкупить свой собственный портрет”. “Я больше рискую, Сережа, когда сажусь в твое авто и ты на бешеной скорости ведешь его по извилистым дорогам”, — отвечал муж. Дело в том, что Рахманинов действительно любил лихачить, водил авто как каскадер, поэтому не каждый отваживался с ним проехаться» [5].

Подходило к концу первое послереволюционное десятилетие — первое

десятилетие эмиграции. Это было время наиболее интенсивной творческой работы художника. «К. Сомов, В. Шухаев, З. Серебрякова, С. Сорин и Б. Шаляпин — вот имена величайших художников прошлого столетия, вписавших русскую портретную живопись в контекст всемирной портретной галереи.

<...> Среди художников-эмигрантов, тесно примыкавших к объединению “Мир Искусства”, был тонкий портретист Савелий Сорин, попавший в Париж в 1917 году из Крыма (ошибочно. Художник выехал в Марсель из Батума 12 марта 1920 на пароходе «Soirah», а 20 мая уже переехал из Марселя в Париж [см.: 13, с. 122]. — А.Ш.) Пожалуй, именно он, благодаря своим изящным, законченным портретам, быстрее всего завоевал признание западной публики. <...> Сорин создает “Портрет балерины А. Павловой”, находящийся в парижском Люксембургском музее. Продолжая серию образов балерин и танцоров, начатую еще в российский период, он пишет в 1928 (ошибочно. Правильно 1926. — А.Ш.) году “Портрет Михаила Фокина”, придав его фигуре театрализованную позу, близкую к постановкам античных статуй и балетным па, исполнявшимся танцором. <...>. Бесспорно, к лучшим произведениям Сорина-портретиста относится и его “Портрет Ф.И. Шаляпина”, написанный легко и непринужденно, будто перед художником не величайший артист того времени, а просто хороший знакомый. <...>. С Шаляпиным художника еще в Нижнем Новгороде познакомил А.М. Горький, и со времени волжских встреч отношения надолго не прерывались.

Некоторые из произведений С. Сорина, завещанные России, уже после кончины художника в 1974 году были показаны в Государственном Русском музее и в Третьяковской галерее и пополнили фонды искусства XX столетия. Предполагалось, что все оставшееся в руках вдовы мастера наследие со временем поступит в русские музеи, но недоразумения в переговорах заставили владелицу отказаться от планов. Она завещала галерею портретов князю Монако Ренье, который выделил под нее несколько залов своего богатого дворца» [10].

Наступал рубеж 1920-х—1930-х гг. — время жестокого экономического кризиса, резко изменившего существование художественного рынка Европы и мира и сказавшегося на условиях жизни художника. Послевоенная эйфория, царившая во Франции 1920-х, сменилась временем рациональным, расчетливым и прозаическим. Открывалась новая глава в жизни и творчестве С.А. Сорина.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Авдюшева-Лекомт Н.А.** О выставке русского искусства в Брюсселе в 1928 г. // Известия Уральского государственного университета. — 2007. — № 52. Проблемы образования, науки и культуры. — Выпуск 22. Искусствоведение. // <http://proceedings.usu.ru/>.
2. **Арсеньева Е.** Петербургская кукла, или Дама птиц. (Ольга Судейкина-Глебова) // http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/3025/Arsen%27eva_-_Peterburgskaya_kukla_%2C_ili_Dama_ptic_%28O%27ga_Sudeikina-Glebova%29.html.
3. **Берберова Н.Н.** Курсив мой : автобиография. — М.: «Захаров», 2009. — 688 с.
4. **Бродский И.А.** Репин-педагог. — М.: Изд. АХ СССР, 1960. — 128 с.
5. **Верещагин Ю.** Возвращенные шедевры // Гудок. — 2005. — 01.11. // http://www.gudok.ru/newspaper/detail.php?ID=281485&year=2005&month=11&SECTION_ID=12656
6. **Винокур Н.** «Всю нежность не тебе ли я несу...» Альбом Марии Самойловны Цетлин // Наше наследие — 2004. — № 72.
7. **Галеева Т.А.** Борис Дмитриевич Григорьев. — СПб.: ООО «Издательство “Золотой век”», ООО «Издательство “Художник России”», 2007. — 480 с.
8. **Гоголицын Ю.** Искусство русской эмиграции // [Antiq.Info № 20](http://magazine.antiq.info/?id=6154). — 2004. — 29.09. // <http://magazine.antiq.info/?id=6154>.
9. **Гоголицын Ю.** Париж... Африка... Художественная жизнь русской эмиграции 1920-х гг. // Antiq.Info. — 2005. — 30.01. // <http://www.antiq.info>.
10. **Гоголицын Ю.** Лики на полотнах — страницы летописи // Antiq.Info. — 2005. — 14.04. // <http://www.antiq.info>.
11. **Голлербах Э.Ф.** Современные русские художники за границей // Вестник знания. — 1928. — № 6. — С. 311—314. // <http://library.kr.ua/elmuseum/bookart/galicia/lukomsky1.html>
12. **Грабарь И.Э.** Искусство русской эмиграции // Русский современник. — 1924. — № 3. — С. 238—247.
13. **Ладо Гудиашвили.** Парижские годы. 1920—1925 / Альманах. Вып. 257. — СПб.: Palace Edition, 2009. — 340 с.
14. **Дандре В.Э.** Анна Павлова: Жизнь и легенда / Предисловие А. Васильева. — СПб.: Вита Нова, 2003. — 592 с.; 32 с. цв. ил., 233 ил.
15. **Дніпропетровський** державний художній музей російського та українського мистецтва. Каталог художніх творів. — Дніпропетровськ, Облвидав, 1957. — 177 с.
16. **Искусство** и архитектура русского зарубежья. Сорин С.А. // <http://artz.lfond.spb.ru/search/Сорин/index.html> .
17. **Искусство** и архитектура русского зарубежья. «Выставка старого и нового русского искусства» в Брюсселе, <http://artz.lfond.spb.ru/menu/1804659994/1804816170.html>
18. **Иоффе Э.** Под сенью Эйфелевой башни... // Мишпоха. — 2000. — № 6 (6). // <http://mishpoha.org/6/6.html>. // <http://mishpoha.org/6/turefel.html>.
19. **Каменский В.** «Мне пора быть с вами в Нью-Йорке...» Письма к Николаю Евреину // Звезда. — 1999. — № 7. // <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/7/kamens.html>.
20. **Д.Н. Кардовский** об искусстве. Воспоминания, статьи и письма. — М.: Изд. АХ СССР, 1960. — 340 с.

21. **Лансере Е.Е.** Дневники. В 3-х книгах. — М.: Искусство-XXI век, 2009. — Т. 1: 736 с.; т. 2: 768 с.; т. 3: 800 с.
22. **Макаренко С.** Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина: две жизни, две эпохи, два портрета // Что хочет автор — литературный портал Союза писателей // <http://www.litkonkurs.ru/?dr=45&tid=130724&pid=45>.
23. **Маяковский В.В.** Семидневный смотр французской живописи // Полн. собр. соч. В 13 тт. — Т. 4. — М., 1957. — С. 241-242.
24. **Менегальдо Е.Л.** Русские в Париже. 1919-1939. / Пер. с франц. Н. Поповой, И. Попова. Комм. и прим. И. Попова. — М.: «Кстати», 2007. — 288 с.
25. **Мир искусства. 1898—1927.** / Авт.-сост. Г.Б. Романов — М.—СПб.: Изд-во «Глобал Вью», изд. группа «Санкт-Петербург Оркестр», 2010. — 1104 с.
26. **Мок-Бикер Э.** «Коломбина десятых годов...». Книга об Ольге Глебовой-Судейкиной / Пер. с франц. — Париж—СПб.: 1993. // <http://www.akhmatova.org/bio/kolombina/kolombina.htm>.
27. **Носик Б., Жерлицын В.** Русские художники в эмиграции / Серия «Другая родина». — СПб.: Издательство «АРТ», 2007. — 560 с.
28. **Обухова-Зелиньска И.** Савелий Сорин — портретист // Русское еврейство в зарубежье. — Том 3 (8): Русские евреи во Франции. Статьи, публикации, мемуары и эссе. — Книга 1. / Редакторы-составители М. Пархомовский, Д. Гузевич. — Иерусалим: 2001. — С. 341-353.
29. **Панова Т.** Тайна соринского портрета // Дикое поле. Донецкий проект. — 2005. — № 7. // http://www.dikoepole.org/numbers_journal.php?id_txt=314.
30. **Русские в Северной Америке.** // <http://www.tez-rus.net/ViewGood41180.html>
31. **Савинов А.И.** Документы, письма, воспоминания. / Сост. Г.А. Савинов. — Л.: Художник РСФСР, 1983. — 332 с.
32. **Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л.** Художники русской эмиграции (1917—1941). Биографический словарь. — СПб.: Изд-во Чернышева, 1994. — 592 с.
33. Константин Андреевич **Сомов**: Письма. Дневники. Суждения современников. — М.: Искусство, 1979. — 624 с.
34. **Сорина А.С.** Произведения живописи и графики, переданные А.С. Сориной в дар музеям СССР. — М.: Сов. художник, 1973. — 32 с.
35. **Станиславский К.С.** О гастрольной поездке Художественного театра в Европу и Америку в 1922—1923 гг. // Станиславский К.С.. Собрание сочинений в восьми томах. — Т. 6. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания (1917-1938). — М.: Искусство, 1959. // http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0100.shtml.
36. **Толстой А.В.** Художники русской эмиграции. — М.: Искусство XXI век, 2005. — 384 с.
37. **Черкесов Ю.** Три встречи с Борисом Григорьевым // Григорьев Б.Д. Линия. Литературное и художественное наследие. — М.: Фортуна ЭЛ, 2006. — С.285-307.
38. **Шило А.В.** К атрибуции портрета А.П. Павловой работы Савелия Сорина // Н.К. Рерих и его современники. Коллекции и коллекционеры : материалы научно-практических конференций 2007—2008 гг. / Одесский Дом-Музей имени Н.К. Рериха. — Одесса: Астропринт, 2009. — С. 524-534.
39. **Шило А.В.** Творчество С.А. Сорина в отзывах современников: противоречия и проблемы // Н.К. Рерих и его современники. Коллекции и коллекционеры : материалы научно-практических конференций 2009 г. : Вып. 8. / Одесский Дом-Музей имени Н.К. Рериха. — Одесса: Астропринт, 2011.

— С. 495—515.

40. **Шустер Д.** Сорин в Нью-Йорке // Нева. — 2000. — № 12. — С. 224-227.
41. Василий **Шухаев**. Жизнь и творчество. — М.: Галарт, 2010. — 288 с.
42. **Щербакова Г.Б.** Мастер портрета // Огонек. — 1974. — № 22 (2447). — 25 мая. — С. 8.
43. **Элизбарашвили Н.А.** Проблемы пейзажной и портретной живописи французского периода творчества В.И. Шухаева // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья / Отв. редактор О.Л. Лейкинд. — СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2008. — С. 136-145
44. **Юзефович В.** Парижский триптих Сергея Кусевицкого // Заметки по еврейской истории. — 2009. — № 2 (105). // <http://berkovich-zametki.com/2009/Zametki/Nomer2/Zheitk0.php>.
45. **Barchan Pawel.** Sawely Ssorin // Deutsche Kunst und Dekoration. — Bd. 54. — 1924. — № 9. — S. 116-128.
46. **Barchan Pawel.** Savely Soryn // Kunst. — Bd. 51. — 1925. — S. 168-174.