

## Тема театра в творчестве С. А. Сорина

Непосредственно для театра С. А. Сорин, будучи преимущественно портретистом, не работал. Но тема театра в его творчестве присутствует. Это, главным образом, многочисленные портреты театральных деятелей — актеров и актрис, режиссеров и музыкантов. Среди них есть работы заказные, а есть и произведения, выполненные в инициативном порядке, которые говорят о круге друзей и знакомых художника, о его образе жизни. Театр никогда не уходил из его жизни и творчества. Тема эта пунктирно прочерчивает весь его творческий путь.

### 1. 1896—1917.

Начало его «театрального романа» приходится на одесский период. В Одессу будущий художник приехал в 1896 г. Здесь он учился в Одесской рисовальной школе. Одновременно занимался и в реальном училище. Уже этот ранний опыт самостоятельной жизни (ему в ту пору было 18 лет) выработал в нем ту жесткую самодисциплину, которую он сохранил на всю жизнь. В первом отечественном биографическом очерке о художнике Г. Б. Щербакова пишет: «Чтобы как-то прокормиться, художник чуть ли не с рассвета разносил газеты и журналы в своем квартале. Затем шел к семи часам в реальное училище, днем занимался в художественной школе и оставался там рисовать до позднего вечера. В Одессе была богатая библиотека, хороший драматический театр и прекрасный оперный, куда часто приезжали на гастроли знаменитые певцы. Свободное время Сорин проводил на спектаклях» [49].

Это первое знакомство с театром получило продолжение уже в Петербурге. «Ни один город в мире не был мне так дорог и близок, как Санкт-Петербург, в нем прошли лучшие годы моей жизни и все мечты», — писал впоследствии Сорин [см.: 49].

Сорин переезжает сюда в 1899 г. после окончания Одесского художественного училища для продолжения образования в Академии художеств, где он стал студентом мастерской И. Е. Репина.

«Репин познакомил Сорина с М. А. Балакиревым. В доме композитора художник встречал многих интересных людей» [36, с. 4].

В июле-августе 1902 Сорин путешествует по Волге. В Арзамасе, куда его привез С. Г. Скиталец, он пишет портрет А. М. Горького. «Вскоре к Горькому приехал Шаляпин, выхлопотавший для него разрешение переселиться в Нижний Новгород; Шаляпин

тогда выступал на Нижегородской ярмарке. Его знакомство с Сориным вылилось в многолетнюю дружбу» [49].

В эти годы Сорин вместе с другими учениками Репина работает над иллюстрациями к произведениям Горького. Позже он вспоминал, что «иллюстрировал также [рассказ] "Каин и Артем" и по желанию Горького Шаляпин позировал мне для Артема» (из письма С. А. Сорина С. В. Туманову от 25 декабря 1937 г., Музей А. М. Горького, Москва. [см.: 1, с. 337]).

Эта дружба впоследствии воплотилась в два портрета певца. В 1931 г. маслом был написан натурный портрет, ныне находящийся в собрании Княжеского дворца в Монте-Карло (93 x 77 см, № Р 000801). В 1943 с него было сделано повторение пастелью, ныне принадлежащее Государственному центральному театральному музею им. А. А. Бахрушина, Москва (95 x 78 см, слева внизу черным карандашом подпись: *S. Sorine 1943*).

Кроме того, Сорин также создал портреты дочерей Шаляпина. Жена художника, А. С. Сорина, вспоминала, что в годы Великой Отечественной войны живший в США мастер «создает серию картин, посвященных защитникам Отечества. Начавшееся освобождение Европы от гитлеровского ига вселяло в сердца русских людей за рубежом гордость за свою Родину, за свой героический народ. Особенно поражали всех нас рассказы о смелости и отваге советских партизан. Это послужило художнику темой для известной картины “Женщина с гармонью”. Другое ее название — “Партизанка”. Красивая молодая женщина в алой косынке и кожаной тужурке на привале в часы затишья между боями играет своим боевым товарищам на гармонии. Портрет писался с Дассии Шаляпиной, дочери Федора Ивановича, с семьей которого нас связывала давняя дружба» [6]. (128 x 112 см. Слева внизу сангиной подпись: *S. Sorine 1945*). В 1951 был написан портрет Марины Шаляпиной (83 x 68 см, частное собрание, Россия).

18 апреля 1938 в Париже Сорин участвовал в выносе гроба с телом Ф. И. Шаляпина из храма Александра Невского: «Часы показывают полдень. Отзвучала “Вечная память”. <...> Появляется духовенство и затем — тяжелый гроб, который несут Б. Ф. Шаляпин, граф де Лимур, С. Сорин, Ив. Мозжухин, Г. М. Поземковский, Г. М. Хмара, С. Печорин, С. Лифарь, М. Э. Кашук и др. <...> (Посл. нов., 19 апреля)» [19, с. 355; см. также: 48, с. 226].

В 1905—07 гг. во время поездки во Францию и Италию художник знакомится с выдающейся итальянской актрисой Элеонорой Дузе и исполняет углем ее портрет, который затем использует в своей конкурсной (дипломной) картине, к написанию которой приступает в 1907 г.

Это огромная (240 x 340 см) жанровая композиция в духе популярных в то время «парижских кафе». Видимо, начало этой темы в русском искусстве надо связывать с находящейся сегодня 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, в центре изображена в рост знаменитая актриса [см.: 11, с. 70].

Картина 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.

«Перед самой сдачей картины Репин, придя о мастерскую, раскритиковал главную фигуру и посоветовал переделать. Молодой художник с ним не согласился. На защите Илья Ефимович встретил его словами: “Поздравляю, очень хорошо сделали, что меня не послушали!”» [49].

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.

Период 1910-х гг., когда Сорин возвращается из заграничной командировки в России, становится наиболее плодотворным в его творчестве. Он выполняет множество заказных портретов, приобретает первую известность в качестве модного салонного портретиста. Начинает складываться его своеобразная авторская техника исполнения работ: использование акварели, сангины, пастели, угля, черного и графитного каран-

даша, белил, соуса и лака на листах ватмана крупного формата. В ней он создал ряд портретов многих известных людей из мира искусства и светского общества.

И тема театра остается здесь одной из ведущих. К этому времени относится его знакомство и увлечение балериной Т. П. Карсавиной. Об этом вспоминал Н. Н. Евреин: «С. А. Сорин — верный паладин искусства Карсавиной (*платонический поклонник Тамары Платоновны*) — с максимальным наслаждением писал одно время ее и только ее.

Карсавина!.. какая чудесная, какая волшебная форма для соринского содержания! Правда, Сорин кой-где *засоряет* эту чистую форму сусально-золотой паутиной, что ткёт порой его кошачья мечтательность, но тем не менее (надо знать и Карсавину, и Сорина) его Карсавины восхитительны!» [13, с. 147-148].

Сорин создал несколько портретов Карсавиной. Масляный в овале (1910-е), пастельный и акварельный (оба 1915). Но наиболее значительными стали два варианта портрета танцовщицы (один из них находится в Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина, Москва; другой — в Санкт-Петербургском музее театральной и музыкальной культуры) в балете «Сильфиды». Эта одноактная романтическая фантазия на основе музыки Ф. Шопена в оркестровке И. Стравинского с использованием сочинений А. Глазунова, А. Лядова, Н. Соколова и С. Танеева была впервые поставлена в Париже, в театре Шатле 2 июня 1909 г. в хореографии М. Фокина и в оформлении А. Бенуа. Солистами были Т. Карсавина, А. Павлова и В. Нижинский [см.: 7, с.124].

Работа над этими портретами происходила в то время, когда художественно-литературно-артистический богемный Петербург переживал эпоху легендарного кабаре «Бродячая собака». Оно открылось в январе 1912 г. «Бродячая собака» была «единственным островком в Ночном Петербурге, где литературная и артистическая молодежь чувствовала себя как дома», — писал Б. К. Лившиц [18, с. 512].

Завсегдатаем «Бродячей собаки» становится и Сорин.

«На открытие “Бродячей собаки” и первую встречу в ней Нового года собралось блестящее литературно-артистическое общество: поэты Михаил Кузмин, Анна Ахматова, Николай Гумилёв, Осип Мандельштам, Саша Чёрный, Пётр Потёмкин, Игорь Северянин, артисты балета Тамара Карсавина, Евдокия Лопухова, Михаил Фокин, Александр Орлов, композиторы и литературные критики, артисты драмы и оперы...

“Собаку” охотно посещали актёры, писатели, художники. Она притягивала к себе внезапным и острым ощущением свободы, пусть и несколько иллюзорной, своего места посреди казённой империи, своего, подвального, подпольного “второго мира”,

словно бы и не зависящего от мира внешнего, от его уже существующих и ещё только надвигающихся сложностей и несчастий. Здесь был очищенный, беспримесный мир искусства, художественной игры, разгул фантазии. Здесь осуществлялась давнишняя мечта Мейерхольда и Евреинова — превратить жизнь в театр и играть, играть в самих себя, играть талантливо и ярко, снимая и снова надевая маски...

<...> Здесь шла также и интенсивная творческая, интеллектуальная работа, обмен мнениями по вопросам искусства, устраивались серьёзные доклады и диспуты на самые животрепещущие для “собачников” темы. Выступали художники самых разных направлений, обсуждались пути развития театра, литературы, изобразительных искусств.

Юный Виктор Шкловский, написавший брошюру “Воскрешение слова”, выступил в “Бродячей собаке” с докладом о новом подходе к слову — “Место футуризма в истории языка”; Сергей Городецкий прочёл доклад об акмеизме и символизме, художница Елизавета Кругликова — о монотипии, Георгий Чулков — “Демоны и художники” (о психологических основаниях новой французской живописи), Артур Лурье — о современной музыке. И всё это слушали и обсуждали с интересом уже далеко за полночь, в ночной тиши. После лекции Николая Кульбина о футуризме и Владимира Пяста “Поэзия вне групп”, да и после многих других, возникали ожесточённые споры, в которых утверждались и низвергались целые художественные школы» [23].

Многие из названных здесь лиц стали моделями Сорина.

24 марта 1914 г. в артистическом кабаре «Бродячая собака» состоялся танцевальный вечер балерины Т. П. Карсавиной. К нему был выпущен сборник «Тамаре Платоновне Карсавиной — “Бродячая собака”» ([СПб], 1914), в котором принял участие Сорин. Об этом вечере сохранилось несколько свидетельств.

«От этого вечера сохранилась тонкая книжечка — венок стихов, нотных текстов, рисунков и репродукций картин В. Серова, С. Сорина, С. Судейкина... — которая открывалась факсимильным, выведенным золотом посвящением Н. Евреинова. Когда разглядываешь сегодня, спустя десятилетия, эту книгу, ее темно-лиловую обложку плотной шероховатой бумаги, на которой выведено золотым тиснением: “Тамаре Платоновне Карсавиной — “Бродячая собака””, то начинает казаться, что оживают вдруг голоса Ахматовой, Гумилева, Мандельштама, Иванова, в ту ночь звучавшие в подвале, и легкое дыхание танца, истаявающее фантастическим видением в лиловом полумраке, разлитом в подземелье, и трогательная атмосфера, сблизившая всех в общем чувстве чуть подернутого грустью восхищения, — это чувство рождал танец Карсавиной, ставший в те годы “одним из тревожных символов времени” [17, с. 23-24]. Ее

танец нес острое предчувствие неизбежности трагедии, славил “утонченное, изысканное, влюбленное в свои формы искусство кончающейся жизни, жизни счастливой, беззаботной, накануне конца целого мира...” [17, с. 24]» [40, с. 132].

«В числе наиболее запомнившихся за годы существования "Собаки" был вечер балерины Тамары Карсавиной. Карсавина танцевала под звуки клавесина прямо среди зрителей на небольшой площадке, выложенной зеркалами и окружённой гирляндами живых цветов. После этого её усадили в почётное кресло и вместе с креслом на руках внесли на сцену. Её наградили орденом Собаки. В честь неё был выпущен альбом <...>» [23].

«Впервые меня привел туда один из моих друзей, художник. Оказанный мне по этому случаю прием отличался определенной торжественностью — меня подняли вместе с креслом и, к моему смущению, приветствовали аплодисментами. Этот ритуал давал мне право свободного входа в погребок, и, хотя я не была представительницей богемы, это место мне нравилось. Первоначально это был подвал большого дома, предназначенный для хранения дров. Судейкин расписал его <...>. Устраиваемые здесь представления носили в основном импровизационный характер <...>.

Однажды я танцевала для них под музыку Куперена “Кукушки и Доминго” и “Перезвон колокольчиков Киферы”, и не на сцене, а прямо среди публики, на маленьком пространстве, окруженном гирляндами живых цветов. Я сама выбрала программу; в те дни я обожала милую бесполезность кринолинов и мушек, любила звук клавесинов, напоминавший жужжание пчел. Друзья в ответ преподнесли мне “Букет”, только что вышедший из печати. В этом альманахе поэты собрали созданные ими в мою честь мадригалы, а за ужином продолжили придумывать и читать новые» [15, с. 274]. Возможно, художник, который впервые привел Карсавину в «Бродячую собаку», — Сорин.

20 февраля 1915 г. «Бродячая собака» была закрыта [см. 23]. Взамен нее уже в октябре «<...> организуется Петроградское художественное общество <...>. Составляется список “действительных членов общества”, куда входят “Т. Карсавина, художники А. Радаков, С. Сорин, М. Добужинский, Е. Лансере, архитекторы И. Фомин и В. Шуко, [писатели] Л. Андреев, А. Толстой, М. Кузмин, Н. Тэффи, Н. Евреинов, министр юстиции П. Переверзев — всего 27 человек”» [40, с. 157]. Обществом создается новое артистическое кабаре — «Привал комедиантов», которое открылось 18 апреля 1916 г. [см.: 40, с. 158]

«Привал комедиантов» открылся в доме Адамини на углу Фонтанки и Марсова поля. На втором этаже этого дома находилось художественное Бюро Надежды Добычиной, где в день открытия кабаре как раз проходила выставка <...>.

На долю дома Адамини выпала завидная участь. Построенный в середине 1820-х годов Доменико Адамини, он был не слишком удобен для жилья (большие комнаты зимой сильно промерзали), но, тем не менее, в 1910-х годах стал местом жительства многих известных деятелей искусства. В шуточной форме в 1922 году его воспел Николай Евреинов: “Здесь было “Художественное бюро” Н. Е. Добычиной, ученицы моей “Драматической студии”, здесь был “Привал комедиантов” — детище “Бродячей Собаки” <...> . В этом доме жили А. Л. Волынский и Леонид Андреев — мои друзья — и жил футурист Василий Каменский <...>. Здесь жил еще написавший с меня некогда портрет С. Ю. Судейкин <...> и О. А. Глебова-Судейкина <...>. Марсово поле 7, угол Мойки 1 — исторический дом, прямо-таки исторический!” [13, с. 121.] <...>.

Атмосферу салона в доме Адамини еще до открытия “Привала комедиантов” пыталась создать Надежда Добычина, которая в своем Художественном бюро начала устраивать поэтические и музыкальные вечера. Так, 30 ноября 1914 года прошел “Вечер поэзии и танцев”, где после чтения стихов Ахматовой, Иванова, Мандельштама, Северянина и других поэтов был показан балет Михаила Кузмина “Выбор невесты” с участием Ольги Глебовой-Судейкиной. В марте 1916-го в продолжение начатого ранее цикла “Вечеров современной музыки” в Бюро прошел первый авторский вечер музыкального критика Вячеслава Каратыгина, пропагандиста творчества Скрябина, Прокофьева и Стравинского. На вечере звучали фортепианные и вокальные произведения, в числе исполнителей был Федор Шаляпин» [44].

В это время Сорин живет в Петербурге по адресу Екатерининский канал, 83, кв. 35, тел. 4-37-45 [см.: 33, с. 37-38]. А почти напротив, «на набережной канала Грибоедова, 90, стоит дом с угловой башней под шпилем в стиле модерн. Принадлежал он обществу Екатерининскому собранию. А в 1910—1918 годах дом арендовал театр “Кривое зеркало”, где художественным руководителем был известный Н. Н. Евреинов. Дом привлек внимание режиссера своим уютным залом на 700 мест. Еще там было большое фойе, кафе и очень изящная парадная лестница, что тоже имело значение. <...> Об этом он написал в своей книге “Оригинал о портретистах” <...>: “Какая радость, — читаем мы у Евреинова, — выйдя из театра и перейдя Екатерининский канал, очутиться в мастерской Сорина...”» (48, с. 224). В 1922 г. Евреинов посвятит ему главу в своей книге «Оригинал о портретистах»:

«<...> Снимок с души портретиста я увидел на своих портретах! Портрет художника с себя, душевно взятого, сквозит в том, что мнил художник портретом с меня. Это *автопортрет*, подлинный автопортрет художника если только самое слово “портрет” понимать в искусстве не как фотографию, чертеж или декалькоманию, а как *душевный снимок*, т. е. снимок с того наисущественнейшего в каждом из нас, что, собственно говоря, и обуславливает каждого из нас в отдельности <...>.

Если б предо мной была задача вывести — все равно: в романе, пьесе, картине — светского художника, молодого, красивого, элегантного, такого, при одном виде которого каждый безошибочно сказал бы: “это художник”, “отмечен перстом”, “печать на челе”, “избранник”, я бы непременно взял моделью С. А. Сорина! <...>.

Очень красивый. Матовый тон лица, поэтическая внешность. Немножко бледный. Чудные блестящие волосы. Прекрасные мечтательные очи. А главное — общее “выражение”...

Да! это художник! это внешность художника от головы до пят. Очень интересный. И такой серьезный, несмотря на улыбку — правда, немного усталую, немножко делано-любезную, я не хочу сказать приторную, но...

Верх деликатности. Верх обходительности. Какой-то бархатный. И голос такой приятный. Никогда не кричит. Очень приятный голос. <...>.

Изумительная аккуратность во всем. Решительно во всем. Какая радость, бывало, после репетиции в “Кривом зеркале”, где дирекция вечно скупилась на радикальную чистку кулис, а мытье сцены “по-настоящему” было неслыханной редкостью, о которой мечтали, как в бреду, задыхавшиеся в пыли артисты, — какая радость, бывало, выйдя из театра и перейдя мостик через Екатерининский канал, очутиться в мастерской С. А. Сорина (он жил почти *vis-a-vis* “Кривого зеркала”). Чистота, опрятность. Хорошая, в порядок расставленная мебель. Ничего резкого. Ничего беспорядочного. Тихо. Прислуга ходит бесшумно. А на столе уже чай! не тот чай, который, трижды вскипяченный, с отвращением, бывало, глотаешь на репетиции в театре З. В. Холмской, а душистый, великолепного цвета, опрятно поданный, *five o'clock*’истый в смысле сервировки, с аппетитно разложенным в корзиночке печеньем, с клубничным вареньем, душистым, нежным... <...>

А потом сеанс. Тут уж сиди и гляди в оба. Тут тебе не до чаепития. “Голову немножко вниз!” “Так”. “Нет-нет, это слишком”. “Глаза, пожалуйста”. “Свободно!” “Еще свободнее, пожалуйста”. “Мерси”. “Вот-вот”. “Благодарю”. “Нет, смотрите прямо”. “Вы не устали?” “Только губы не поджимайте”. “Мерси”. “Чуть-чуть левее...” “Так хорошо”, “Не хмурьте брови”. “Свободно”. “Еще свободнее, пожалуйста...”



До того устанешь от этой “свободы”, что еле дышишь потом <...>.

Серьезен С. А. Сорин за работой. Упорен. Так сказать, “старателен”. Что называется, “добивается”. “Должно выйти и кончен бал”. Отсюда напряженность. Детальность. “До конца”. Все. До последней черточки <...>» [13, с. 124, 144-148].

К тому времени, о котором идет речь, Сорин, уже имевший европейское признание — участвовал в Международной выставке в Риме в 1911 г., — написал, кроме названных, целый ряд «театральных» портретов:

1912: портрет Роберта Львовича Адельгейма (1860-1934) (1912. Холст, масло. 55,5 x 47. В левом верхнем углу подпись: С. Соринъ 12. Пермская художественная галерея). «”Портрет Р. Л. Адельгейма” был написан Сориным в 1912 г., когда Роберт Львович и его брат Рафаил были в зените актерской славы. Братья Адельгеймы вошли в историю русского театра как великие трагики и режиссеры. Они много гастролировали, играли в провинциальных театрах. В 1910-х годах они с большим успехом играли на сцене пермского театра, о чем не раз писали местные газеты. В 1918-1921 гг. артисты играли в красноармейских и рабочих клубах. Одними из первых в Советской России в 1931 г. они получили почетное звание Народных артистов РСФСР. Первоначально портрет принадлежал известному театральному критику А. Р. Кугелю, неоднократно писавшему об успехах братьев Адельгейм: “А секрет был весьма прост. В то время как наши актеры, все еще верные теории мочаловского "нутра", полагались на "авось" и на пришествие некоего "духа", который в нужный момент осенит их своей благодатью – а "дух" сплошь и рядом не являлся по разным, ему одному известным, причинам и оставался актер, дурно знающий свою роль, в то время, говорю я, братья Адельгейм работали по-немецки точно. Это немецкая школа школа Сальери — ремесло кладет подножием искусства, и ремесло вырастает в мастерство. ...Жест изучался перед зеркалом – ежедневно и непрерывно. Роль была разделана во всей полноте и во всех подробностях. Стиль затверживался, как урок. Все это давало свои плоды”» [30];

1913: портрет актрисы Н. Г. Ковалевой. 1913. Х., м. Одесский художественный музей;

1915: портрет артиста. 1915. Х., м. Луганский художественный музей;

портрет князя С. М. Волконского. 1915. Б., кар., паст. Волконский Сергей Михайлович, князь (1860–1937) – директор императорских театров в 1899–1901 годах; в 1921 году уехал в Париж; автор воспоминаний «Моя родина» (Мюнхен, 1923);

портрет Артура Лурье. 1915. Б., кар., акв., паст. Актриса А. Демидова пишет: «Артура Лурье рисовали многие художники. Остались известные портреты Анненкова,

Сорина, Митурича, Бруни. Ему посвящали стихи. Одно, написанное известным тогда поэтом и музыкантом Сандро Корона, я хочу привести <...>:

На золотой цепочке золотой лорнет,  
Брезгливый взгляд, надменно сжаты губы.  
Его душа сатира иль инкуба  
Таит забытых оргий мрачный свет.

.....

Такие образы рождает Петербург.  
Их встретишь в *societe* и думаешь: “Как странно,  
Как будто рождены они из урагана,  
Из хаоса отвихрившихся пург”.  
Затем среди буйств шумящей молодежи,  
Поющей на заумном языке  
Свои стихи, все в мире уничтожив,  
Он сквозь лорнет бросает взгляд ничтожи,  
Браслет поправив на руке,  
Кричит: “До нас поэзия - дом на песке!  
Мы первые кладем фундамент,  
Открыв футуристический парламент!””

Одевался Лурье очень экстравагантно: его часто видели в ярко-зеленом костюме с громадными, как блюдце, пуговицами — как у Пьеро, в больших открытых туфлях на французских дамских каблуках. Что там кофта в желтую полоску у Маяковского! Вспомним строчки из “Поэмы [без героя]” [А. А. Ахматовой]: “Размалеван пестро и грубо”. Известен, например, экспромт Маяковского: “Тот дурье, кто не знает Лурье”.

В 1922 году Лурье уехал в Берлин, где женился на внучке Великого князя, с которой уехал в Америку. Там он и умер в 1966 году» [12];

1916: портрет актрисы Л. Х. Дроботовой. 1916. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник;

1910-е: портрет артистки Х., м. Херсонский художественный музей им. А. А. Шовкуненко;

1917: портрет балерины О. А. Спесивцевой. 1917. Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Музей-квартира Н. С. Голованова.

Ряд из этих работ демонстрировался на выставках:

1915, 28 февраля — 29 марта. Петроград. Участие в выставке «Мир искусства» [33, с. 30-31]. «Каталог выставки картин “Мир искусства”. 28 февраля — 29 марта 1915 г., Петроград.

<...> С. А. Сорин. Екатерининский кан., 83.

244. Кн. С. М. Волконский (рисунок)» [33, с. 30-31];

1916, 26 декабря — 1917, 2 февраля. Москва. Участие в выставке «Мир искусства» [33, с. 37-38]. «Каталог выставки картин “Мир искусства”. 26 декабря 1916 — 2 февраля 1917 г., Москва.

<...> С. А. Сорин. Петр., Екатерининский кан., 83, кв. 35. Тел. 4-37-45.

<...> 159. Кн. С. М. Волконский» [33, с. 37-38].

1917 год окрашен революционными событиями. Их ощущение и переживание современниками — особая тема, непосредственно коснувшаяся и художника, и его моделей.

«Русский ренессанс конца XIX — начала XX века отличается от “обыкновенных ренессансов” тем, что он сознавал свою обреченность. Это был ренессанс в предчувствии собственной гибели. Возрождение и смерть. Начало и конец в один и тот же период русской культурной истории. Одно из оригинальных русских явлений», — писала Н. Н. Берберова [4, с. 438].

## 2. 1917—1920.

В 1913 г. происходит знакомство Сорина с В. А. Судейкиной, «Дневник» которой станет источником многочисленных сведений о пребывании Сорина в Крыму и на Кавказе во время гражданской войны. Записи в дневнике велись ежедневно с 1917 по 1919 и эпизодически в 1920 гг. Здесь мы находим и вполне рядовые записи о бытовых проблемах, с которыми пришлось столкнуться в Крыму людям, которые еще не знали, что они беженцы, и не оценивали свое положение таким образом, полагая, что им удастся в течение сравнительно короткого времени переждать петроградские события. Здесь же встречаем и свидетельства о той бурной художественной — и шире, культурной — жизни, которую переживал Крым в связи с наплывом большой массы столичных деятелей культуры. Здесь же и наблюдения за работой художника, которая, несмотря на все неурядицы и остроту переживаемого исторического момента, была стабильной, напряженной и дала много произведений высокого качества, что подтверждало достигнутый Сориним в предреволюционные годы уровень мастерства и высокую репутацию портретиста. Здесь же и рассказы о непростых отношениях между многочисленными представителями петербургской и московской богемы, в частности, их оценки и мнения

о творчестве Сорина, не всегда объективные, но непосредственные. Наконец, здесь мы находим многочисленные факты, раскрывающие нам внутренний мир художника, его нравственный облик, черты характера, отношение к разным людям — друзьям, заказчикам, публике, коллегам. Дневник рисует привычный ему образ жизни, поведение в быту, он сохраняет дыхание живой жизни, которого напрочь лишены другие жанры и другие тексты.

Из дневника В. А. Судейкиной: «24.02.17. В городе беспорядки. Сорин уезжает <...>» [38, с. 40].

Осенью 1917 г. Сорин переезжает в Крым (вероятно, в конце октября: крымские записи в Дневнике В. А. Судейкиной начинаются с 1 ноября [см.: 38, с. 43].

Из дневника В. А. Судейкиной: «07.01.18. Сорин сообщает о своем приезде с [актрисой] Тищенко. <...> Вечером говорим о женитьбе Сорина <...>» [38, с. 64]. Вера Георгиевна (Юрьевна) Тищенко станет моделью ряда портретов Сорина 1918 г. (Портрет Веры Тищенко. 1918. Бумага; акварель, цветные карандаши. 34 x 26,6 см; портрет В. Г. Тищенко. 1918. Б. на х., техника смешанная. 74 x 58 см. Слева внизу граф. карандашом подпись: С. Сорин 1918 г. Ниже S. Sorine).

«В годы войны В. Г. — патронесса петроградского городского лазарета № 162 им. Президента Французской республики; близкий друг Сорина, ее портрет его работы экспонировался на выставке “Искусство в Крыму” (с. 15. № 181) и “Малый круг” (с. [8]. № 66), воспроизведен в журнале “Жар-птица” (Берлин, 1921. № 2. Цв, вкладка после лицевой обложки; см. также воспроизв. его варианта или копии без указания имени изображенной: Пинакотека, 1998, № 6/7. С. 121)» [22, с. 459].

Из дневника В. А. Судейкиной: «13.08.18. <...> Сорин как будто страшно мучается [при работе над портретом], и Сережа [С. Ю. Судейкин] все время убеждает его, что он неправильно работает, они спорят иногда в продолжении всего позирования, как нужно работать. Когда Сорин уходит, Сережа называет его придворным гримером. “Форма для тебя менее важна, чем красивость. Ты не повторяешь световые и теневые места, а выискиваешь общий идеологический тип”. — “Как раз обратно, я работаю не внешне, а ищу внутреннюю форму, череп, и потом перехожу к поверхности. Так редко кто знает форму, как я ее стараюсь понять. Вот Альтман, хоть он и жестяной, Сомов, а Репин совершенно не понимал, он чисто внешне брал человека. Серов старался понять”. Я говорю, что хотела бы, чтобы меня написали все портретисты, и затем написала бы мемуары, кто как работал» [38, с. 217];

«01.03.19. Сорин просит приехать во вторник по очень интересному делу: затевается группой из восьми человек <...> “дом артиста”, помещение — Flogain, первая

постановка — “Карнавал” Шумана с Судейкиным, во вторник заседание <...>. Интереснее дела не придумаешь». [38, с. 356-357].

Сегодня трудно представить себе ту обстановку, в которой жили в Крыму 1917—19 гг. многочисленные представители столичной богемы. С одной стороны, это была напряженная творческая жизнь с выставками, спектаклями, каждодневной художественной работой. С другой же, — постоянная неуверенность в завтрашнем дне. Многочисленные и противоречивые — один страшнее другого — слухи о происходящем в столицах подталкивали к осознанию необходимости что-то решать относительно собственного будущего, а житейские обстоятельства демонстрировали невозможность — а часто и нежелание — не только предпринимать что-либо, но и просто принимать решения. И тем не менее, «когда поднялась тревога и стало очевидно, что через несколько дней Крым будет занят Красной Армией, то часть крымских жителей предпочла не уезжать за границу, а направиться на Кавказ. <...> Следовавшим в Новороссийск был предоставлен пароход “Посадник” тронувшийся в путь в тот же день, как и мы, остальные беженцы, направлявшиеся в Константинополь» [5, с. 519]» [22, с. 602].

Это было 9 апреля (н. ст.) 1919 г., а уже 13 апреля корабль прибыл в Новороссийск [см.: 22, с. 603-607]: «”Я выехал из Крыма в Новороссийск на пароходе *Посадник* в апреле 1919 г. Оттуда попал в Грузию, где пробыл год и 8 мая 1920 года выехал из Батума в Марсель, а оттуда в Париж 20 мая 1920 года” (письмо Сорина к бар. М. Д. Врангель от 20 августа 1929 г.; Hoover Institution (Stanford University, USA)). Сорин уехал из Крыма вместе с Судейкиными, но, в отличие от них, остался в Новороссийске дольше» [22, с. 619], а затем перебрался оттуда в Тифлис.

В 1919 году Тифлис переживал культурный бум. Сюда направилось множество деятелей искусства, людей политики.

Тифлисский журнал «Искусство» (№ 1 за 1919) писал: «<...> Уже второй год мы живем в полной отрезанности от внешнего мира. И за это время жизнь искусства у нас развилась и расцвела. Два больших театра, множество мелких, большой концертный сезон, консерватория, литературные кружки, студии, художественные салоны — все это создает атмосферу подлинного искусства, атмосферу большого центра» [цит. по: 45; см. также: 32].

Опыт довоенной жизни петербургской артистической богемы переносится теперь на кавказскую почву: «В городе в это время открываются и бурно действуют артистические кафе — “Братское утешение”, “Химериони”, “Павлиний хвост”, “Медный котел”, “Ладья Аргонавтов” и, самый творческий, “Фантастический кабачок”. Не менее интенсивна и жизнь художников. Помимо молодых тбилисцев Ладо Гудиашвили,

Александра Бажбеук-Меликова, Кирилла Зданевича, Сигизмунда (Зиги) Валишевского — все они члены компании “41<sup>о</sup>” — здесь экспонируют свои работы Сергей Судейкин, Савелий Сорин, Сергей Городецкий, Алексей Крученых, Игорь Терентьев. Тбилисцы имеют возможность знакомиться и с самыми последними опытами самого авангардного российского авангарда. Есть и упоминание о выставке фотографии, как самостоятельного изобразительного жанра, о чем комментатор провидчески замечает, что “фотография, как искусство, для нас еще дело будущего” (журнал “ARS” № 1, 1918)» [45; см. также: 32].

Помимо творческого горения это была еще и возможность элементарно прокормиться. Сергей Городецкий вспоминал о том времени: «<...> Я работал в кабачках, сочиняя по договору пьеску в неделю, переделывал Андерсена, восточные сказки, устраивал выставки вместе с С. Сориным и С. Судейкиным» [8, с. 322]. Горькая и вместе с тем пьянящая смесь неустроенности, творческого энтузиазма и трезвого расчета: «19-й год... Бушует в России гражданская война. <...> И Тифлис становится временным пристанищем для потерявших свою страну людей. <...> Наступил тифлисский серебряный век. <...> А Сергей Судейкин, московский художник, бежавший из Москвы в 1919 году, вместе с Ладом Гудиашвили, Давидом Какабадзе и Савелием Сориным расписывают в подвале Артистического общества ставшее знаменитым артистическое кафе “Химериони” — прибежище тифлисской богемы тех лет. И не только они расписывали “Химериони” — там были и Давид Какабадзе, и Кирилл Зданевич, брат Ильи Зданевича. Невозможно, чтобы какое-то участие в этом предприятии не принимали и другие художники, хотя бы советами или посещениями — это и Зигмунт Валишевский, и Александр Бажбеук-Меликов и многие другие. Как из рога изобилия сыпались артистические кафе с причудливыми названиями, вроде “Химериони” — “Ладья аргонавтов”, “Фантастический кабачок”» [39], частыми посетителями которых были и композитор Черепнин, и режиссер Евреинов, и многие другие.

Однако уже весной 1920 г. Сорин через Батум перебирается в Париж. Это было уже не временное беженство, а эмиграция — навсегда.

### 3. 1920—1939.

20 мая 1920 г. художник приехал в Париж.

«Русский» художественный и театральный Париж послевоенного — и послереволюционного — десятилетия стал особым явлением европейской культуры 20 века. «Среди кварталов, где обрели приют обедневшие русские, <...> вокруг площади Пигаль селились артисты и люди, работавшие в кабаре. <...> Мне хочется рассказать еще об

одном “русском Париже”, облюбованном нашими эмигрантами. Как правило, его редко упоминают, а между тем это было сердце художественной, культурной и общественной жизни русской эмиграции. Я говорю о Монпарнасе. Здесь, на небольшом пространстве, сконцентрировались мастерские художников, литературные кружки и объединения, русские столовые и приют для безработных, который открыло Русское Студенческое Христианское движение. Всем, кому довелось пожить на “русском Монпарнасе”, вспоминают о нем с ностальгией» [21, с. 7, 35-37].

В начале 1920-х гг. Сорин сближается с антрепризой С. П. Дягилева. Он «в курсе» текущих театральных событий, что дает ему возможность помогать адаптации вновь прибывающих. Так, «эмигрировав в 1920 году из России, Кусевицкий обосновался в Париже. <...> Уже вскоре после приезда Кусевицкого в Париж художник Савелий Сорин советовал ему поставить здесь “Бориса Годунова” и “Хованщину”. “Россия может говорить и агитировать только языком искусства и никак нельзя этот момент пропустить”, – писал он дирижеру (Савелий Сорин — Сергею Кусевицкому, 20 августа 1920 года, Париж. — Архив С. Кусевицкого. Библиотека Конгресса, Вашингтон)» [50]; М. М. Фокин вспоминал: «Не так давно я увидел танцы тибетских лам. Мне посоветовал их посмотреть художник Сорин, сказав, что они исполняют мои пляски из “Игоря”. Сходство оказалось поразительное. Однако я увидел эту азиатскую хореографию в 1925 году, а поставил Половецкие пляски в 1909 году» [43, с. 513]. Сам же Сорин в одном из писем 1925 г. так отзывался о дягилевских реформах балета: «Ларионов совсем за фалды Дягилева уцепился! Пишут же у него только иностранцы. Балет страшно пал и совсем изменил физиономию, ибо только мужчины танцуют (РГАЛИ, Ф.947 Оп.1 Ед.хр. 247. 5 листов)» [26, с. 348].

Одним из выдающихся танцовщиков дягилевской труппы был Л. Ф. Мясин. В Донецком художественном музее хранится «Портрет молодого человека» работы Сорина (133 x 80 см. Слева внизу черн. карандашом подпись: S. Sorine 1922), который сотрудница музея Т. В. Панова атрибутировала как портрет Мясина: «Физиономическое сходство соринского “молодого человека” с фотопортретами и портретами Мясина других художников еще более подкрепляется существенными характеристиками его партнерш по сцене.

Балерина Данилова: Мясин “все делал с предельной страстностью, был подвержен вулканическим эмоциям, имел неистовый характер. В нем была *charisma*, благодаря чему он умел сконцентрировать на себе все внимание зрителя. Редкая энергия, сосредоточенность, убежденность – все это при его появлении на сцене рождало как бы вспышку ослепительного света”.

Лидия Соколова: “Его глаза были такими огромными, что казалось, они затопляют лицо. Мясин мог смотреть на вас, но его глаза никогда не улыбались. Нельзя было себе представить, какие мысли у него в голове”... “...Он был невысокого роста, фигура суховатая, узкая в бедрах. Лицо то сурово-замкнутое, то исполненное оживления, с загадочным взглядом бездонных глаз”

<...> Л.Ф. Мясин стал одним из тех, кто в начале XX века прославил русское искусство за рубежом. Он оказал огромное влияние на мировой балет, особенно в 1920—30-е годы. Тогда Мясина называли “Духом эпохи, господствующим на сцене”. Сотрудничая с художниками П. Пикассо, М. Ларионовым, А. Матиссом, Сальвадором Дали, он воспринял эстетику новых художественных течений и привнес ее в балет. После смерти Дягилева (1929) он стал центральной фигурой в Русском балете за рубежом. Возглавив Русский балет в Монте-Карло, создал ему мировую славу. В 20—30 годы оказал влияние на балет Англии и США, в 60-е — на итальянский балет. Осев с конца 30-х в Америке, (где, кстати, танцует в эти годы с И. Бароновой [портрет которой также написал Сорин и который находится в собрании Донецкого художественного музея]), создает балеты на американские сюжеты, используя в хореографии местный фольклор и негритянские танцы, и в то же время, впервые в мировом искусстве, создает симфонические балеты на музыку симфоний Чайковского, Берлиоза, Шостаковича. В 1961-м Мясин посетил Россию, в которой не был 47 лет!» [27].

В 1921 г. на парижской выставке «Мира искусства» знакомится с Анной Павловой. Затем следует поездка в Лондон для работы над портретом балерины (подробно об этом см. мою статью [46]). Портрет этот стал самой известной работой художника, отчасти благодаря тому, что в 1922 г. он был приобретен французским правительством для Люксембургского музея. В годы оккупации Франции «портрет привлёк внимание рейхсмаршала Г. Геринга, который увёз его из Парижа в Германию. После окончания войны портрет был возвращён Франции» [34]. Впоследствии были выполнены повторения этого портрета, одно из которых — маслом — находилось в собрании мужа балерины В. Э. Дандре и в 2010-х гг. выставлялось наследниками на аукционах.

Особого упоминания заслуживают т. н. «артистические балы», которые традиционно устраивались парижской космополитической богемой на Монпарнасе. «В мае 1921 года <...> в Париже был учрежден свой “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 бородастых 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» [41, с. 202].

В 1922 г. в Париже проходили гастролы МХТ, отправлявшегося в турне по США. О них подробно вспоминал К. С. Станиславский: «<...> Париж — для Америки — является преддверием. Парижский успех в значительной степени подготавливает американский, и, наоборот, в случае провала поездки в Америку становится в высшей степени рискованной. <...>

Сцена примирения Годунова с Шуйским принимается еще оживленнее. Успех [спектакля «Царь Феодор Иоаннович»] несомненен. <...>

В антракте я рассмотрел публику <...> и подивился богатству материй, мехов, головных уборов *a la grecque* [по-гречески (*франц.*)]. Меня представляли всевозможным именитым парижанам. <...> Вот Пикассо — небольшой, коренастый, под руку со своей женой, красивой русской балериной, захавшей в Париж с трупной Дягилева. Вот директор *Comédie Française*. 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» [37].

Контакты с труппой МХТ продолжились у Сорина и в 1923—24 гг. уже в Америке, куда он все чаще отправляется для выполнения портретных заказов. Одним из важнейших событий того сезона была выставка русской живописи, в подготовке кото-

рой Сорин принял живейшее участие, о чем в своих воспоминаниях рассказал И. Э. Грабарь: «<...> Еще до открытия выставки туда приходили все бывшие в то время в Нью-Йорке русские. А их было множество — подлинный “русский сезон”. В самом деле, кроме нас там был Шаляпин, выступавший в опере, была Анна Павлова, были Баляев со своей “Летучей мышью”, Фокин со своим балетом и школой, К. С. Станиславский с Художественным театром, с В. И. Качаловым, И. М. Москвиным, О. Л. Книппер-Чеховой и другими. В Нью-Йорке были С. В. Рахманинов, А. И. Зилоти, И. Л. Толстой, скрипач Ауэр, Яша Хейфец. Несмотря на всю разнокалиберность этой публики, вся она служила делу пропаганды русского искусства. Русское было решительно в моде» [9, с. 277-283].

Подробности продолжающегося в это время «театрального романа» Сорина находим в письмах И. Э. Грабаря к В. М. Грабарю из Нью-Йорка: «<...> Вчера на выставке была Анна Павлова, которую привез ее приятель Сорин. Должен сказать, что Сорин оказался очень милым, порядочным и глубоко доброжелательным человеком. Мы очень с ним сошлись все, он и Судьбинин аккуратно в течение 7 недель и даже двух месяцев ежедневно проводили на выставке, примерно с 4 до 9—10 часов <...>. Сорин очень умен, чего нельзя сказать про Судьбинина, говорит тихо, размеренно, задушевным голосом. Сперва мы думали, что он способен на тонкую интригу и даже может быть плетет ее против нас. Оказалось, что мы ошиблись. Нет ничего приятнее, как ошибиться в человеке, которого считал хуже, чем он есть. Он очень душевный и хороший человек, всячески помогающий и сочувствием и деньгами лицам, часто этого вовсе не заслуживающим, против него же интригующим и всячески его поносящим <...>. Он это знает, но не может себя побороть и все <...> прощает. Можешь себе представить, сегодня Сорин прислал на выставку при письме 8 куличей и 8 пасок, да ящик яиц, нам на разговень! Мало того, он готов купить за 1000 долларов одну скульптуру Коненкова, которой тут не оценили и никто не берет, а это едва ли не лучшая вещь <...>» (19 апреля 1924 г. [10, с. 130-131]; «<...> Приятная вещь сегодняшнего дня — концерт русского симфонического хора Кибальчича. Концерт устроил Цанов в одном из университетских концертных зал (при Отделении славянских языков и культур). Мы были с Гришковскими, Судьбининым и Сориним. Хор замечательный <...>» (26 апреля 1924 г.) [10, с. 134]. Помимо радости встреч с соотечественниками, музыкально-театральное сопровождение было своего рода социально-культурным «лифтом» для выставки, обеспечивать который помогал Сорин, о чем пишет К. А. Сомов: «Думаем для пополнения наших средств сделать на выставке два интимных и дорогих концерта.

Рассчитываем на Анну Павлову, которая скоро будет здесь. Есть небольшая надежда и на Шаляпина» [35, с. 235-237].

На конец 1920-х гг. приходится пик «русского бума» в Европе. «<...> 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. <...> 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» [21, с. 128-129, 133-134, 141].

Деятели русского театра и кинематографа в это время — постоянные модели Сорина. «Интерес к людям творческим, обладающим талантом, был всегда свойствен Сорину-портретисту. Художник писал <...> хореографа М. М. Фокина, балерину Баронову и актрису Кованько, гитариста А. Сеговия и балетмейстера Дж. Баланчина и многих других известных деятелей искусства» [36, с. 4].

Известный портрет киноактрисы Н. Кованько (1923. 146 X 111 см. Слева внизу черн. карандашом подпись: S. Sorine 1923. Донецкий областной художественный музей) был исполнен в 1923 г. Киноактриса Наталия Ивановна Кованько (1899—1974) в 1918 г. стала женой режиссера Вс. Туржанского, вместе с которым эмигрировала в 1920 г. В Париже играла главные роли в его фильмах «Прелюд Шопена», «Песнь торжествующей любви» (по И.Тургеневу,1923), «Шехерезада. 1001 ночь» (1925), «Прелестный принц» (1925), «Мишель Строгов» (по роману Ж.Верна, с И.Мозжухиным в заглавной роли), «Замаскированная дама». О портрете актрисы работы Сорина в парижской газете «Русское время» в 1926 г. писал А. И. Куприн: «Прекрасная звезда кинематографа, нервная и чувствительная артистка, живущая неправдоподобной жизнью экрана и ослепляемая дьявольским огнем прожекторов, царица толпы и ее раба» [цит. по: 20].

Забавный случай, характеризующий эту модель художника, рассказывает в своих воспоминаниях актер И. Перестиани: «В 1917 году в Гурзуфе Всеволод Туржанский

снимал какую-то сценку, где Кованько предстояло испугаться чего-то. Этого движения испуга несчастный режиссер не мог добиться от нее с восьми часов утра до часу дня. Сцена была скомпонована у фонтана между двумя флигелями гостиниц. Туржанский решил схитрить и поручил помрежу Сереже Гудкову устроить во время перерыва нечто, что может испугать актрису. Мы все были крайне заинтересованы этой борьбой и собрались точно к началу. Гудков времени не потерял. На балконе второго этажа флигеля, за спиной у Кованько, он собрал несколько человек с ружьями, устроил высокую горку из ящиков с кирпичами, бутылками, тазами и всякими жестянками и стоял, окруженный сообщниками на балконе, ожидая сигнала. Признаться, мы все волновались. Ничего не подозревая, очаровательная Наташа улыбалась, прищуривая свои лучистые глаза, и, став по команде Туржанского серьезной, начала “играть” сцену. И вот Туржанский взмахнул платком. Ружейный залп, грохот ящиков, звон стекла, дребезжание металла, дикий вопль Гудкова и его сподвижников перепугали всех и вся. Наши дамы вскрикнули, мы все вздрогнули, в гостиницах произошла паника. Только одна Кованько улыбнулась, красиво вздернула брови, грациозно повернула головку к Туржанскому и очень спокойно спросила:

— Что это такое? — Туржанский плюнул и ударил себя кулаком по голове. Кругом стоял истерический хохот» [29].

Портрет балерины И. Бароновой был написан в 1939 г. (141 x 146 см. Слева внизу граф. карандашом подпись: S. Sorine 1939. Донецкий художественный музей). Ирина Федоровна Баронова (1919—2008) — одна из тех т. н. «бэби-балерин» младшего поколения первой русской эмиграции, которые были открыты Дж. Баланчиным в начале 1930-х гг. Дебютировала в 1932 г. в «Русском балете Монте-Карло». Оставила сцену в 1946 г. Вице-президент Королевского хореографического общества Великобритании, попечительница Королевского хореографического училища Австралии» [см.: 20].

Портрет балетмейстера М. М. Фокина (1880 — 1942) был создан в 1926 г. (121 X 103 см. Слева внизу черн. карандашом подпись: S. Sorine 1926). Сегодня находится в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург). [см.: 16]. «Портрет <...> динамичен, передает живой темперамент и энергию талантливого балетмейстера. Движение его фигуры напоминает пластику античных статуй: так художник увидел постановщика “Нарцисса”, “Дафниса и Хлои”, “Павильона Армиды”» [49].

В начале 2010-х гг. портрет Джорджа Баланчина работы Сорина приобрела галерея в Чикаго [31, с. 120].

Рубеж 1920—30-х гг. был отмечен знакомством Сорина с Буниными. В дневнике В. Н. Буниной осталась запись об этом: «11. IX. 29. Завтрак в Antibes у Сорина — с

Глазуновым и его женой, Тэффи и Тикстоном» [42, с. 170]. А. К. Баборекко уточняет, что в этот круг входил и С. В. Рахманинов: «В Париже был С. В. Рахманинов с женой и дочерьми. Девятого мая 1930 года они пригласили Ивана Алексеевича и Веру Николаевну [Буниных] на обед. У Сергея Васильевича Бунины встретились с композитором А. К. Глазуновым, с которым познакомились ранее — 11 сентября 1929 года у художника Сорина» [3, с. 300]. О знакомстве и дружбе с Рахманиновым Сорина вспоминала его жена, А. С. Сорина: «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» [6].

В эти годы, помимо названных, Сориным были написаны портреты актрисы Алисии Никитиной (1924. 172 X 124 см. Слева внизу черн. карандашом подпись: S. Sorine 1924); певицы (лист 033 альбома, изданного в 1929 в Берлине, 65 x 62 см. Слева внизу граф. карандашом подпись: S. Sorine); балерины Наталии Красовской (1934. 47x37 см); актера (1934. 46 x 38 см. Слева внизу граф. карандашом подпись: S. Sorine 1934); киноактрис Вивьен Ли (47,5 x 46 см) и Лилиан Гиш.

#### 4. 1939—1953.

С 1939 г. завязывается достаточно постоянная (с перерывом 1940—44 гг.) переписка между Сориним, все чаще, а после начала Второй мировой войны постоянно проживавшего в США, и А. Н. Бенуа. В их письмах тема театра звучит постоянно, поскольку для Бенуа театральная работа была основным источником заработка, а Сорин стал представлять его интересы в США. Тексты этих писем хранятся в архиве издательства «Сад искусств» в Санкт-Петербурге и были переданы мне издателем серии «А. Н. Бенуа и его адресаты» доктором психологических наук, профессором Санкт-Петербургского университета В. П. Третьяковым, за что я ему глубоко признателен. Часть этой переписки была опубликована в моей статье [47].

Переписка завязалась незадолго до начала войны (сохраняется орфография и пунктуация источника):

5 июня 1939. С. Сорин — А. Бенуа:  
«Нью-Йорк.

Глубокоуважаемый Александр Николаевич.

<...> Бог не наградил меня талантом выражать мысли пером и потому ничего и не писал, а только обращался к Вам мысленно. Сейчас беспокою Вас по делу. Группа балета бывшего Базиля очень успешно провела сезон в Австралии и начинает опять сезон в Лондоне 17-го июня, а затем будет в Нью-Йорке. Очень хотят поставить балет по музыке Штрауса, и я очень им советовал обратиться к Вам написать эскизы и такое либретто, которое по-моему очень нуждается в Вашей помощи.

К Вам обратится Давид Ошкенази — танцовщик и молодой хореограф, который этим же пароходом едет в Лондон и оттуда приедет к Вам как Маршан. Условия надо заключать не с ним, а с директором Дандре или лучше с Германом Севастьяновым — бывшим моим приятелем и с которым я обо всем уже говорил. Конечно, я за Вас не мог говорить о ценах, так как не мог ручаться, согласитесь ли вообще что-нибудь для них сделать. Я только им обещал, что балет будет иметь успех, только если Вы им поможете.

Адрес Г. Севастьянова Ковенгарден, Лондон.

У них дело очень успешно идет. Только чуть наивно — смахивает на хлестаковщину.

Думаю в Париже быть в июле. Ваш Сорин».

20 июня 1939. А. Бенуа — С. Сорину:

«Париж,

Дорогой Савелий Абрамович.

С удовольствием я бы еще послужил делу искусства в Америке, если это у них *серьезное* намерение меня использовать. Вообще в этой *серьезности все дело*. Сколько раз подобные дягилевские байки тревожили меня зря или потревожив, затем “откладывали”. У меня же осталась ненужной моя прежняя творческая психология. Я могу только тогда, могу сделать что-либо, когда я не чувствую халтурной подоплеки того самого, что сейчас губит все эти затеи. Я знаю успех у них материальный очень большой (как раз спектакль балета Монте-Карло, был битком набит и, однако, немалые сборы), но успех творческий и художественный перед собственной совестью весьма невелик. Это все “размен” чего-то, а не создание новых ценностей. Так вот, если “они” (Митос ли, Севастьянов ли, Дандре ли) готовы идти на переговоры с твоим скупым человеком, как я, оставляя вопросы своим идеалам, то милости просим. Но если это должно светить какой-то отправленной телеграмме к срокам в твои три недели, в ограничении всего, что ка-

сается постановки и показ какому-то грошовому гонорару, то Бог с Вами и уже тогда лучше оставить меня в покое, зря не тревожить.

<...> Душевно Ваш Александр Бенуа».

25 июля 1939. С. Сорин — А. Бенуа:

«Лондон, отель Виктория.

Дорогой Александр Николаевич, на днях был в Париже и нашел Ваше письмо. Совершенно согласен с Вами по всем пунктам. Я уже два года твержу одну мысль, что только А. Н. Бенуа сможет спасти балет и поставить на должную высоту. Но встречаю затруднение, которое по-моему при обоюдных уступках могло быть осуществлено.

В балете Мясина — Денхама неблагополучно — диктаторство с псевдомодернистской тенденцией совсем другого тона — вам не подойдет. Теперь здесь в балете Базилия тоже не благополучно. Когда Базилию пришлось уйти, то впопыхах взяли временно В. Э. Дандре. Человек он, как вы знаете, порядочный, но совершенно безвкусный, старорежимного фасона первого абонементы. Он им артистам навязывает дивертисменты вроде тех, которые он устраивал Павловой.

Надо быть справедливым, Павлова своим гением все спасала, люди приходили на Павлову, как приходили смотреть Дузе или Шаляпина и, скрепя сердце, терпели халтуру, но чтобы только увидеть Павлову. Оказывается он гордится этим доверительством. Здесь Павловой нет, и доверительность не может спасти. Сейчас там большой скандал. Бронислава [Нижинская] и Севастьянов хотят уйти, если Дандре будет вмешиваться в художественные дела. Ультиматум придет и с ним уйдет много хороших артистов.

Вчера меня спрашивала дирекция Ковенгардена, как спасти балет и средства, вложенные в него. Я определенно сказал, что спасти может только один человек — это Александр Бенуа и не только спасти, но так высоко поставить, что ничего и никакой балет с ним спорить не сможет. Мне задавали вопросы не согласились допустить художественные силы и будут ли их искать или удовлетворятся Вашими близкими. Я ответил, что Александр Николаевич всегда и все искусство ищет и всегда был революционером хорошего вкуса, что в данное время в Европе, нет выбора или он или никто. Я думаю, в Ковенгардене люди не меценаты. Они хотят покровительствовать искусству, но денег не терять. Балетная публика очень невысокого качества. Как только немного выдвигается, получает аплодисменты, сейчас уже гений, хочет быть единственным. Этой болезнью страдает

Фокин и еще больше — маленький Литим. Не буду распространяться в подробностях этих некрасивых интриг, а хочу написать Вам условия, которые я им поставил: Александр Николаевич Бенуа — первоклассный художественный директор получает определенное годовое жалование. Доплата, быть может какой-то художественной комиссии Вам на помощь. Если Вы получаете постановку, то за это отдельно платят, как и другим приглашенным и Вашим художникам.

Баронова должна остаться (успех ее в этом году невообразимый и она действительно хорошего вкуса артистичности). Севастьянов должен заниматься сценой и артистами, Дандре — только деловой, т. е. денежной стороной. Теперь труппа здесь действительно замечательная. Уверен, что Вы в восторге будете, если увидите. Нельзя одного хореографа на все постановки иметь, а заказывается или постановка или художественные декорации каждый раз отдельно.

В субботу 29-го — последний спектакль. Если он пройдет удовлетворительно, я вам посылаю телеграмму. Хорошо бы было, если бы вы немедленно приехали и были до конца спектакля и все бы решили на месте. Я должен завтра поехать в Париж — семья едет — но если приедет, я Вас дождусь здесь. Думаю, что больше одного дня не надо будет здесь сидеть. Я очень спешу и боюсь, что письмо мое неясно.

Самый искренний привет. Ваш С. Сорин.

На конверте рукой Бенуа надпись: “от Сорина. Вы все же беседовали обо мне с директором, иначе откуда он мог узнать мой адрес. Но как же тогда объяснить то, что в письме нет ни слова о "Perftaum molile"”?».

27 июля 1939. С. Сорин. — А. Бенуа:

«Лондон.

Дорогой Александр Николаевич!

Окончательного ответа я не получил и сомневаюсь, чтобы они в день могли бы это решить. Знаю только, что они очень заинтересованы, ибо иначе балет развалится, и они все деньги, которые вложили потеряют.

В газетах вчера была маленькая заметка, что Баронова уходит, потому что не согласна с артистическим ведением дела и по этому поводу публика устроила внушительную демонстрацию в защиту Бароновой против дирекции.

Дандре убеждает дирекцию, что никаких новшеств не нужно, что это лишняя трата денег, а Севастьянов не хочет, чтобы его жена танцевала хотя бы в замечательной труппе, но в очень затасканном репертуаре.



Так пока надо выждать и посмотрим, что из этого выйдет. Я очень извиняюсь за беспокойство. Как я Вам писал, я об этом мечтал два года и почему-то решил, что вчерашний день мог бы сразу все решить, но случилось то, что у Бароновой в Эрланже умер брат, и они без него ничего не могут предпринять. Я знаю, что моя идея их сильно взволновала и на днях будет какое-то решение. Севастьянов имеет возможность составить новый балет, и ему очень хочет помочь Ачахан и другие капиталисты. Он меня спрашивал, согласитесь ли вы войти в его дело? Не знаю, что ответить?

Вообще все, что я говорю, это только мои мысли и это отнюдь не должно Вас чем-либо связывать. Как Вы знаете, я очень люблю балет и считаю, что только вы могли бы дать ему настоящее лицо и движение вперед. Для этого совершенно не надо куда-либо ездить, и из Парижа, из Вашего дома все дела вести.

Завтра выеду в Париж и оттуда поеду в Женеву посмотреть испанскую выставку. Хочу где-нибудь отдохнуть, но еще не решил, куда направиться.

Всегда искренне преданный Вам С. Сорин».

27 июля 1939. А. Бенуа — С. Сорину:

«Париж.

Дорогой Савелий Абрамович.

Как раз вчера за несколько минут до того, что мне подали Ваше письмо, я отослал запрос Литину о том, как обстоит с его балетными декорациями и костюмами, которые были заказаны мне, при чем моя дочь Елена даже была приглашена писать декорации.

Ваше письмо меня глубоко тронуло. Я вижу в Вас по истине дружеское отношение, но меня удивило в нем то, что Вы вообще посвящены во всю запутанную сторону “Элькутейшена”, как будто вовсе не осведомлены об этой затее с балетом. Или он отложит или предложит работу, так как бессовестно держать в ожидании Елену, которая из-за них сидит в Париже в ожидании заключения условий и приступить к работе.

Вы высказываете пожелание, чтобы я стал художественным руководителем дела... но затея литинского балета лопнула...».

1 августа 1939. С. Сорин — А. Бенуа:

«Париж.

Дорогой Александр Николаевич.

Вчера ночью вернулся из Лондона и сегодня нашел Ваше письмо, я не знаю подробностей как и способов чтобы Вам заплатить. Но уверен, что Вам сейчас все заплатят. Если вышла задержка, то из-за драмы, которая закончилась в субботнюю ночь. По-моему Вам надо послать письмо или телеграмму директору этого балета по адресу Ковенгарден, даже не называя имени директора, и Вас немедленно устроят. У них остались из жестокого дохода больше 7000 фунтов, так что не может быть вопроса, чтобы не уплатили Вам за Ваш труд.

Что касается содержания Вашего письма я абсолютно согласен во всем. Я только думаю, что балет в России исключительное создание, но их балет намного выше технически дягилевского или теперешнего Мясина. Только управляется буквально нечестными людьми и еще крестинами Брайкевичем и он того же мнения, что и я, что без Вас балет пропадет. Это будет нечто среднее между цирком и шантаном. Думаю, что к Вам пойдет Севастьянов не то, чтобы вас уговаривать, а попросить мудрый совет. Я ему сказал, что Вас никто не уговорит, но если он умолять будет о помощи, то может быть поможете. Завтра утром уезжаю. Я буду с Севастьяновым в контакте и не допущу, чтобы у Вас были какие-либо недоразумения по поводу сделанной работы.

Базиль, конечно, умен, даже слишком, и потому я боюсь, ему долго придется быть, что называется не в удел! Лично мне он был всегда симпатичен, но американцы никогда ему не простят его поступок.

Я понимаю, что Ваше имя не желаете связывать с такой ответственностью; но как же они смогут Вас использовать? Может быть, это сделать негласно и тогда не упоминать о Вашем участии? Севастьянов хочет с Вами работать, а его жена только об этом мечтает. Дандре уверен, что он все лучше других знает. Это видно по книжке, которую он о Павлове написал. Несколько раз я об этом говорил с Михаилом Васильевичем.

Сердечный привет. Ваш С. Сорин».

1 сентября 1939 г. началась Вторая мировая война. Сорин окончательно переселился в США. Театральные заботы естественно отошли на второй план. Некоторое время — до капитуляции Франции переписка еще продолжалась.

3 декабря 1939. С. Сорин – А. Бенуа:

«Нью-Йорк.

Глубокоуважаемый Александр Николаевич.

Прилагаю при сем контракт г. Юрока, который Вы должны подписать в присутствии чиновника в американском консульстве. На основе этого контракта они должны Вам дать визу на год в США. Анна Карловна автоматически получает визу как ваша жена. Что касается секретаря, Юрок не уверен даст ли консульство от Бабиша. Я узнал, что Вы мне писали, но я не получил. Фокину звонил, но не встретил».

4 января 1940. А. Бенуа — С. Сорину:

«Париж.

Дорогой и милый Савелий Абрамович.

Не знаю как благодарить Вас за Ваши хлопоты, приведшие к таким замечательным результатам, как ангажемент г. Юрока. Это истинно глубоко трогательное свидетельство вашего доброго ко мне отношения, в котором, впрочем, я никогда не сомневался. К сожалению, однако все зиждется на большом недоразумении и произошло оно по всем понятным причинам, из которых главная та, что вы не получили тех двух писем, которые в момент объявления войны я написал Вам из Бретани, и из которых ни одно не дошло...

В них, как и М. М. Фокину (который и отозвался душевно) речь шла вовсе не о моем или нашем с Анной Карловной переселении в Новый свет, а о том, чтобы помочь туда выбраться моему зятю Черкесову с женой — моей дочери и их сыну. Но только это, по видимому, едва ли удалось бы по нынешним временам. Тому мешает их правовое положение и недостаток средств. А. Фример был получен, но этого недостаточно, или это они просто умели воспользоваться. Я попрошу Юрия Юрьевича более подробно изложить в чем дело. Сами же мы не можем собраться и годы не те, а главное мы слишком закоренелые европейцы, чтобы ехать умирать в “Золотую страну”, где как не мило, и не соблазнительно, однако все же покажется слишком чужим. Разумеется, нельзя ничего предвидеть вполне. Возможно, что обстоятельства, как отсюда *понять* и создадутся...и закоренелый европеец будет *выкинут*. В таком случае раздастся с нашего берега SOS или же мы просто бросимся, куда глаза глядят. Но пока жизнь здесь течет почти нормально и нам кажется, что в крайнем случае придется разве что переселиться к сыну в Италию, куда он нас усиленно зовет, заверяя, что там все будет пребывать и впредь в полной безмятежности.

Ну вот, дорогой Савелий Абрамович, большим соблазном переезда через океан не удалось осуществиться повидаться, побыть, но авось эта надежда может осуществиться, если вы пожелаете *сюда*.

Крепко обнимаю, душевно Ваш Александр Бенуа.

Бумагу Юрока я оставляю у себя. Кто знает, может быть и придется еще».

21 мая 1940. С. Сорин — А. Бенуа:

«Нью-Йорк.

Глубокоуважаемый Александр Николаевич.

Вчера получил Вашу телеграмму о Черкесове и тот час же Вам ответил. Все мы знаем, что художники зависят от богатых людей, а эти люди в Америке сильно зажались, ничего не покупают, ничего не заказывают, ждут результата войны. Кто может предсказать, когда война окончится? Есть конечно люди, которые имеют от войны и зарабатывают, но по нынешним американским законам — прибыль, получаемая от войны свыше нормальной, идет целиком в казну. Совсем другое было в прошлой войне, когда все шло честным людям. Именно этой причиной, что на войне сейчас нельзя нажиться руководится воздержание от выступления как бы это ни было, но артисты всех родов искусства от этого сильно страдают, и очень много уезжают в Южную Америку, где этих законов нет. Туда направились впервые Русский балет, симфонический оркестр Тосканини, Стаховский и много живописцев, не только американских, но и европейских, которые сюда приехали из Англии и Франции в надежде здесь устроиться. <...>

Шлю искренний привет Вам и Анне Карловне.

Ваш С. Сорин».

На этом переписка прервалась на четыре года. В приведенных письмах упоминаются имена: Юрок Сол (1888 — 1974), американский музыкальный антрепренер; Севастьянов Герман Васильевич — племянник К. С. Станиславского, первый муж балерины И. Ф. Бароновой; Бенуа (урожденная Кинд) Анна Карловна (1869 — 1952) — жена А. Н. Бенуа; Черкесов Юрий Юрьевич (1900 — 1943) — художник, зять А. Н. Бенуа, м уж его дочери Анны. В 1920 в их семье родился сын Александр — внук А. Н. Бенуа. В 1925 году Ю. Ю. Черкесов вместе с семьей Бенуа эмигрировал во Францию. Преимущественно занимался пейзажами. В 1941 году вместе с сыном как гражданин СССР был арестован и помещен в концлагерь Компьень. Усилиями А. Н. и А. А. Бенуа через

несколько месяцев они были освобождены. Летом 1943 года Ю. Ю. Черкесов покончил жизнь самоубийством.

Возобновляется переписка уже после освобождения Парижа. И опять среди различных тем, обсуждаемых художниками, возникает тема театра.

29 октября 1944. А. Бенуа — С. Сорину:

«Париж.

Дорогой и многоуважаемый Савелий Абрамович, прошло пять лет! И *каких* лет! С какими ужасными переживаниями и тревогами. С момента, когда мы с Вами обменялись последними письмами, и вот все же мы как-то существуем и с особой радостью я узнал от И. И. Севастьянова, что и Вы в добром здравии и полны творческих сил.

Пользуясь предоставившимся случаем, чтобы возобновить с Вами хотя бы из далекого далека беседу и первым делом поблагодарить Вас от всей души за ту помощь, которую Вы нам оказали в 1940 году и которая явилась как нельзя более своевременной. Я был должен и хранить это в своем сердце чрезвычайную признательность и в то же время хотелось бы хоть как-то, хоть отчасти *возместить* Вам предоставлением каких-либо моих работ. Однако для этого нужно или чтобы Вы снова оказались в Европе или чтобы Вы мне сказали что именно Вам было бы особенно приятно получить от меня. Пользуясь предоставленным благодаря любезности И. И. Севастьянова случаем, чтобы потревожить просьбой Вас, я узнал, что его дело Ballet-theatre использует мои макетки для “Петрушки”, хранящиеся в музее при Гарвардском университете. Мне полагается получить за использование этих акварелей известную сумму, и вот я очень прошу Вас не отказать мне в том, чтобы похлопотать за меня. Иван Иванович со своей стороны пишет Вам подробно в чем дело. Мне же при моей несчастной непрактичности остается только просить друзей (Вас в первую очередь) об охране моих интересов.

Больше сегодня не пишу, но как только окажется нормальная корреспонденция, я расскажу подробнее, как мы прожили эти годы, ожидая что в ответ получу опять такие же сведения о Вас и разных общих друзей, главным образом о Добужинском, о котором мы очень стосковались.

Прости дорогой друг за беспокойство.

Прошу не забывать преданного и душевного друга А. Бенуа».

29 октября 1944. А. Бенуа — С. Сорину.

«Париж.

Многоуважаемый Савелий Абрамович.

Зная по опыту Вашу безотказную отзывчивость и пользуясь тем, что Вы мне дали как бы право на Вас рассчитывать, то очень прошу Вас быть моим представителем (ходатаем) в деле, о котором Вам пишет И. И. Севастьянов на предмет получения гонорара за выполненные для Ballet-theatre моих макеток для “Петрушки”, хранящихся в Гарвардском университете. Заранее душевно благодарю Вас и остаюсь совершенно преданный Вам А. Бенуа».

31 октября 1944. А. Бенуа — С. Сорину:

«Париж.

Дорогой Савелий Абрамович.

Пользуюсь предоставившемся случаем, чтобы наконец Вам высказать всю мою сердечную благодарность за то огромное одолжение, которое Вы мне сделали.

Одновременно по совету Бориса Джерди, Германа Васильевича, Севастьянова обращаюсь к Вам с новой большой просьбой – именно оказывается, что я имею честь получить некоторые суммы за использование моих макеток для постановок балетной антрепризы Balletheatre “Петрушки”...».

1 июня 1945. С. Сорин — А. Бенуа:

«Нью-Йорк.

От Balletheatre трудно деньги получить, но я их получу. Передал все дело адвокату, и он их вызывает в суд. Он говорит по-русски и его адрес: Борис Маркович Комар.  
<...>

Юрок окончательно решил поставить полное “Лебединое озеро” с некоторыми сокращениями в первых актах (в массовых сценах). Я думаю, что Александр Николаевич официально должен решить, какие сцены необходимы и чем можно пожертвовать, не теряя общего смысла. Юрок с этим согласен и просит Александра Николаевича сделать соответствующие подписи, которыми мог бы руководиться балетмейстер. Вообще желательно было бы, чтобы Александр Николаевич приехал лично руководить постановкой, и он готов покрыть все расходы.

Проект контракта на эскизы декорации и костюмов я перешлю, когда поучу от Юрока и Александра Николаевича телеграфные сообщения их согласия или отрицания подписи контракта только если получу приличный аванс. Получил письмо от

Юрока, которое совершенно меня не удовлетворяет, считаю невозможным давать какие-либо советы Юроку, не имея контракта и аванса. Без чека и контракта немислимо с ними разговаривать. Если возможно, я бы хотел иметь письмо от Александра Николаевича с планом постановки “Лебединого озера”, т.е. сколько актов, картин и сколько костюмов, чтобы знать в какую сумму весь балет обойдется. Я ему письма не покажу, но буду знать, как ему контракт диктовать».

10 июня 1945. А. Бенуа — С. Сорину:

«Париж.

Дорогой Савелий Абрамович.

Узнал, что можно писать по-русски и это очень меня обрадовало. Хотя французским я владею почти так же как русским, однако он все же (особенно в общении с русскими) связывает и предает писанной речи что-то неестественное. Пишу же Вам на сей раз в некоторой тревоге, причиненной мне <...> Вашим письмом. Я то считал, что иметь дело с людьми по ту сторону Атлантиды — нечто абсолютно верное, а тут выходит, что если не связать мистера Юрока самым категорическим образом, то может случиться, что моя работа (на которую ушло уже два месяца) и на которую придется употребить еще месяц — получается впустую, так как у мистера Юрока имеется привычка не платить художникам.

Прочитав Ваше письмо и выслушав весьма пессимистические комментарии к нему нашего приятеля, я даже впал в некоторое отчаяние, но теперь отошел, т.е. я все же не могу допустить мысль, что такое коварство в отношении меня может произойти — тем более Вы же стоите там на страже моих интересов и наверное сумеете воздействовать в желательном смысле.

Умоляю теперь утешить и успокоить меня. Наилучшим утешением был бы вопрос с присылкой хотя бы какого-либо аванса, в чем я к тому же чувствую крайнюю надобность, так как здесь форменный кризис, и все дела остановились. Хуже, чем было во время войны. Когда же это кончится. Когда же снова наступят такие времена, которые позволили без особого ужаса смотреть, я уже не говорю на год вперед, хотя бы на месяц. Вот именно вследствие подобного ближайшего времени сообщение о коварстве мистера Юрока меня повергло просто в ужас.

Обнимаю и желаю всего лучшего.

Душевно преданный Вам А. Бенуа.

P.S. Занят обстоятельно вновь изучением клавира “Лебединого озера” в виду купюр.

Как только закончу эту довольно кропотливую работу, так сообщу Вам результат во всех подробностях. Что же касается до моих эскизов, то за исключением нескольких костюмов уже все готово и ждет отправки».

20 июня 1945. С. Сорин — А. Бенуа:

«Нью-Йорк.

Глубокоуважаемый и дорогой Александр Николаевич.

Ваше письмо “par avion” от 30-го мая получил 16-го июня. <...> Относительно “Петрушки” я Вам телеграфировал. Дело в том, что у Вас нет “копирайт” и по американским законам, если Вы этим не защищены, суд может тянуться 10 лет и неизвестно чем закончится. Наш адвокат имел в суде несколько совещаний с их адвокатом и решили без суда 1000 долларов вам, из коих 200 долларов идет адвокату (20 процентов) на расходы. Я нахожу это приемлемым, ибо мы навряд ли добились лучшего. Они предлагают 1500 долларов, т. е. на 500 больше, если Вы им дадите исключительное право на реконсцировку. Я предпочел первое предпочтение, потому что всегда можно предложить другому балетному делу и зарабатывать. Если же они будут иметь исключительное право, то будут им торговать, чтобы выручить свои расходы и еще заработать от других. 500 долларов — слишком маленькая сумма, чтобы себе закабалить. Теперь относительно Юрока. Как только я получил Ваше письмо, я старался его найти, чтобы с ним прийти к соглашению. Он уезжает на днях в Калифорнию и тогда это надолго отложится. Я лично с Вами согласен, но должен знать принимает ли он Ваш план. Он представляет “Ballette theatre”, где служил раньше Севастьянов. Компания “Ballette theatre” распалась и приняла другую форму, т. е. под другим соусом. Юрок может иметь свои собственные постановки, которые и предлагает на прокат. Он привык работать с чужими деньгами и хорошо зарабатывает и когда свои выложит, надо и принять некоторый риск, то у него сто пятниц на неделе. Потому я Вам писал — пока не получу контракт и задаток 1/3, ничего не предпринимать. Ведь Юрок, как каждый американец, без своего адвоката контракт не подпишет. Мне тоже с нашей стороны нужно, чтобы адвокат все проверил. Это совсем дешево обойдется, но я не рискую без этой маленькой затраты в 100 или 150 долларов так что пока все это дело в воздухе.

Я бы хотел, чтобы Вы написали Ваш план по-русски: 1. сколько декораций, 2. занавес, 3. сколько главных костюмов и сколько остальных, потому что они различно



оцениваются. Какие сокращения в музыке и в танцах? Это я ему передам только когда подпишет, ибо я боюсь, что он планом воспользуется, а мне скажет, что передумал. Ведь он хочет, чтобы Ваш балет был художественным ударом по всем существующим балетам, но все же способен мало за это платить. С первым я согласен и уверен, что так и будет, но не согласен со вторым. <...>.

Сердечно преданный Вам Савелий Сорин.

P.S. Если бы рискнули сюда приехать на сезон, Вы бы имели массу работ. Я был бы счастлив!

Только что говорил с Юроком по телефону. Он уезжает через 1.5 часа в Калифорнию.

Я ему предложил вопрос категорически: *да* или *нет*, ибо мне надоело его влияние. Он говорит, что у него давно решен вопрос о “Лебедином озере”, и он обязательно хочет это сделать, но о сроках ни звука. Я ему объяснил, что Вы уже разработали замечательный план, и все теперь зависит от контракта. Он говорит, что в ноябре сам будет в Париже (может быть он предполагает в Париже себе выгодные условия поставить. Я не против). Я вынес впечатление, что он не спешит. Я ему сказал, что Вы уже два месяца над этим работаете и было бы правильно, чтобы до контракта он бы внес 1/3, как Вы писали, а контракт потом напишем. Он с этим согласен и напишет мне из Калифорнии. Посмотрим, что из этого выйдет. Как скучно, неприятно со всеми этими театральными дельцами возиться, но ничего не поделаешь — здесь так жизнь устроена».

20 июня 1945. А. Бенуа — С. Сорину:

«Париж.

Дорогой Савелий Абрамович,

Ваша телеграммахватила меня как обухом по голове. Положим Вы несколько подготовили меморандум а комментарий Севастьянова еще более заставил меня насторожиться, но моя работа уже тогда была в полном ходу и я решил ее закончить. Это и произошло не далее как вчера, когда я нарисовал и раскрасил последний костюм. Как же теперь быть? А я еще в своем неисправимом оптимизме воображал, что имея дело с американскими людьми можно быть абсолютно спокойным. Но авось Юрок еще вернется из Калифорнии...

К Вашему печальному известию у меня было пять декораций. Я для большей ясности сделал и декорацию апофеоза. Ее однако я не прошу считать в контракт и попрежнему число 4. Если же все же Юрок уступит, я готов поступиться декорацией второго акта, и тогда для обоих «озерных» действий служила бы декора-

ция, которую я готовлю для четвертого акта. Она же и превращается в апофеоз. Но уступка пока между нами. Вы же как мой уполномоченный и ходатай поступайте как найдете нужным, лишь бы этот заказ не был отменен.

Здесь установилась абсолютная остановка в делах — хоть зубы на полку. Нам слишком важно хоть что-нибудь сейчас получить. Но когда, наконец наступит более благоприятное, вернее радостное время! Нервы у меня и Анны Карловны истрепаны в конец и мы еще не можем не позавидовать Вам. Что касается моей работы, то я могу ее считать за удачную и потому было бы досадно, если бы она вообще не увидела света рампы.

Обнимаю Вас, сожалею, что пришлось Вас столько беспокоить.

Утешением телеграммы явилось то, что Вы сообщаете о “Петрушке”, но как бы за декорации получить 800 долларов поскорее. Все же благодаря Вас все хлопоты увенчались успехом».

25 июня 1945. С. Сорин — А. Бенуа:

«Нью-Йорк.

Глубокоуважаемый и дорогой Александр Николаевич.

16 июня я получил par avion ваше письмо от 30 мая, а 22 июня — письмо, писанное раньше 30-го апреля. Письма идут нерегулярно. Обещают скоро наладить почту par avion.

В начале апреля я получил письмо от Юрока, которое Вам должен был передать Севастьянов. В нем я написал свое мнение и меморандум — заявление Юроку, что не вижу серьезности в его поведении. Он меня заверил, что подпишет немедленно контракт, если Вы ему представите письменный план, как Вы хотите поставить “Лебединое озеро”. Он всецело Вам доверяет и даже мечтает, чтобы Вы лично приехали руководить постановкой. На этом основании я Вам телеграфировал. Ballet theatre, который представляет Юрок, совершенно изменился и даже меняет свое название, но Юрок с ними. Последнее время этот “балет” ставил некоторые балеты совершенно плохого вкуса, и Юрок хочет им показать или дать урок, как надо балет ставить и какие балеты нужны. После долгих разговоров со мной он решил поставит “Лебединое озеро” с Вами. Балет этот он дает им на прокат (будучи собственником) и надеется этим поднять уровень балета. Я считаю, что он совершенно прав. Вопрос: сколько актов, картин зависит всецело от Вас. Вы можете поставить как угодно – все должны Вам подчиняться. Ведь до сих пор он даже не знает, кому передать постановку (хореографию). Здесь ему советуют

Федорову или Сергеева из Лондона. Если Вам кто — либо нравится из хореографов, он будет только рад Вашему указанию. Ему необходимо, чтобы этот спектакль был бы ударным. Вопрос о Вашей собственности макетов или 1/3 суммы авансирования — для него роли не играет. Почему он медлит?

Я его видел перед отъездом в Калифорнию и вынес впечатление, что он определенно решил поставить, только не решается вынуть деньги. У него еще не ясно отношение с бывшим Ballet theatre. В его руках долголетний контракт, и он в нерешительности. Он очень богатый человек, но всегда работает чужими деньгами, а теперь самому надо рискнуть. Не знаю, подозреваю, по дешевке выторговываю. Я ему сказал, что Вы уже давно работаете над этой идеей, но было бы ошибочно сказать, что у Вас все готово: задаток не получен. Он может сделать что угодно, предложит пол цены.

Он мне сказал, что пришлет окончательное решение из Калифорнии. Одновременно говорит, что в ноябре он сам будет в Париже. Так что дорогой Александр Николаевич, как трудно с этой публикой разговаривать и иметь дело, но задаток будет держать.

Что касается “Петрушки” — дело было в суде и с Вашего разрешения помирились на 1000 долларов. Что касается прав автора, то в Америке с эти очень считаются, но если это право зарегистрировано, а у Вас здесь этого нет. Вот и Стравинский считает себя автором либретто. Когда Базиль и Фокин, и я с большим трудом уговорил Базиля заплатить ему авторский за весь балет, который он раньше сочинил, а Фокин здесь не регистрировал и судом не мог получить. Они любовно решили это вопрос. Я поговорю с адвокатом, может найдет способ зарегистрировать Ваше авторское право на дальнейшие постановки. Пока я еще денег не получил... Если затянется, я свои вышлю. <...>

Добужинский сейчас в Ньюпорте. Он имеет отличный заказ – альбом рисунков богатых домов и садов этой местности. Он получает 3000 долларов и полное содержание. Очень за него рад. Я очень дружен с ним и зимой часто видимся.

Я был бы счастлив Вас видеть здесь. Встретили бы замечательно. Уверен, что мог бы очень недурно заработать и отдохнуть. Почему бы Вам не посмотреть эту страну? До войны я всегда предпочитал в Нью-Йорк ехать, чем через канал Ламанша.

Сердечно преданный Вам С. Сорин.

P.S. Сегодня есть сообщение, что Базиль через месяц вернется из Южной Америки».

В приведенных письмах речь идет о постановках «Петрушки» — балета, созданного для «Русских сезонов» С. П. Дягилева на музыку И. Ф. Стравинского, автором либретто и художественного решения балета был А. Н. Бенуа; — и о декорациях и эскизах костюмов работы А. Н. Бенуа к балету П. И. Чайковского «Лебединое озеро» для антрепризы С. Юрока; Севастьянов И. И. — американский антрепренер.

Отзвуки хлопот Сорина о театральных делах Бенуа в США находим и в переписке Бенуа с М. В. Добужинским.

8 июня 1945 г. М. Добужинский — А. Бенуа:

«Нью-Йорк. Дорогой друг Шура. <...> Прежде всего, <...> я хочу облегчить душу, разъяснив тебе одно, очень мучающее меня дело. В прошлом году, весной ко мне обратился Лишин с просьбой сделать декорации и костюмы к “Graduation Ball”, так как твоя постановка у Базиля в Южной Америке там останется до окончания войны, а рассчитывать получить-де от тебя повторение эскизов, благодаря той же войне, невозможно, спешить же ему было, по его словам, крайне необходимо. Сначала я категорически отказался, <...>. Так как Лишин продолжал приставать <...>, я имел слабость уступить, но решил уже сделать декорацию, ничем не напоминающую твою. <...> С костюмами же произошла такая ерунда <...> ... Костюмы шились в Калифорнии, и Лишин позволил себе произвольно изменить и цвета, и крои, не считаясь с моими рисунками и объяснениями. <...>. То, что я так тебе и не написал об этом и до сих пор не объяснил, мучило меня ужасно, как грех. <...> Сорин мне сказал о твоих основательных претензиях насчет получения royalties за этот балет. При встрече с Лишиным я спросил — как обстоит дело с этим вопросом, и он замахал руками: “Что Вы, Александр Николаевич тут не причем, либретто мое, и участия его в нем нет никакого...”. Ты можешь вообразить, как я был поражен этой несомненной ложью.

Из разговора с директором Ballets de Monte Carlo Dunham'ом [...] <...> оказалось (по его словам), что для получения royalties нужны какие-то особые условия и оговорки в контракте и что в Америке совсем иное положение, чем во Франции. Ни я, ни Сорин не могли тут ничего сделать.

О тебе я знаю лишь в общих чертах из твоих писем к Сорину, но до сих пор многих подробностей не знаем. <...>.

Тут же у нас, хотя и большой круг, но близких мало [...] Как на зло, те, с кем особенно дружен, живут не в New York'e <...>. Чаще всего <...> встречаю <...> Сорина,

Бориса Романова, Г. Л. Гиршман (она приезжает из Бостона) [...] <...>. Особенно одиноко я себя чувствовал как художник, что неизбежно. <...>» [2, с. 190-193].

5-17 марта 1950. М. Добужинский — А. Бенуа:

«Нью-Йорк. <...> трое моих друзей, каждый, послали письма и редактору, и критику, негодуя [на недобросовестную критику газетой “New York Times” оперы “Хованщина”] особенно язвительно написал Сомов Евгений Иванович [...] и рвал и метал Сорин, который подбил Карповича и Комиссаржевского написать сообщения от них трех то же — и вот тебе свобода печати: *ни одно из этих писем напечатано не было*. Вот где мы живем — учти. <...>

Все-таки такая гадость меня угнетала, и так я был тронут общим дружеским жестом.

Сорину я передал твой привет [...] (его Анна Степановна очень приветлива и мила), и мы стали чаще общаться» [2, с. 226].

В эти годы «театральный роман» Сорина не прекращается. Им написаны портреты: балерины Евгении Леонтович (1940. 110 x 106 см); композитора А. Лурье (1943. 138 x 92 см. Справа внизу граф. карандашом подпись: S. Sorine 1943 (полустерто). Донецкий художественный музей); балерины Немчиновой («Гадалка». 1943. 97 x 71 см. Слева внизу граф. карандашом подпись: S. Sorine 1943); пианиста Гуревича (1944. 88x110 см. Частн. собр. Россия. [см.: 28]); композитора А. Т. Гречанинова (1944, США; фото портрета в Альбоме Е. Я. Белоусова — Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки, Москва); художника, режиссера, искусствоведа А. Н. Бенуа (1946. 72 x 59 см. Слева внизу черн. карандашом подпись: S. Sorine 1946. Ниже кистью: Alexandre Benois).

Как видим, тема театра — не в буквальном смысле, не как непосредственного участника театрального дела дореволюционной России и русского зарубежья, но в превращенной форме, как свидетеля, зрителя, бескорыстного помощника и просвещенного ценителя, в конце концов, как участника театральной жизни — сопровождала всю сознательную жизнь и творчество большого мастера портрета С. А. Сорина.

## 5.

Сорин умер в Нью-Йорке 22 ноября 1953 г. Но его «театральный роман» имел продолжение.

В 1956 в Париже состоялась его посмертная выставка «Анна Павлова и танец ее времени» [14].

В апреле 1973 г. по приглашению Министерства культуры СССР в Москву из Монако приехала его вдова Анна Степановна Сорина. Она передала картины художника в дар советским музеям. Это были портреты певца Ф. Шаляпина, художника А. Бенуа, хореографа М. Фокина, балетмейстера Дж. Баланчина, актрисы Н. Кованько, гитариста А. Сеговия и другие.

Часть этих работ поступила в Донецкий художественный музей: «Неизменным успехом у зрителей пользуется воздушный, пронизанный светом сценический “Портрет Ирины Бароновой” (1939), французской танцовщицы русского происхождения. Открытием для многих становится элегантный облик композитора Артура Лурье (1943), более известного любителям поэзии как близкого друга Анны Ахматовой. Неоднократно воспроизводился в печати (журналы “Україна”, “Огонек” и др.) соринский шедевр — сценический “Портрет киноактрисы Натальи Кованько” (1923)» [27].

Уже на рубеже 20—21 вв. работы Сорина, в том числе и его театральные портреты, все чаще становятся лотами весьма престижных аукционов и там оказываются доступны новым российским собирателям. Так, в 1991 году был выставлен на продажу «Портрет балерины Евгении Леонтович», в начале 2000-х гг. — портреты Веры Тищенко (акварель, 34 x 26,7), Марины Шаляпиной, пианиста Гуревича, Анны Павловой (масляный экземпляр портрета, бывший в собрании мужа балерины В. Э. Дандре) и др. [см.: 25, с.493-494; 28; 24].

Мало-помалу работы художника возвращаются на родину, открывая нам не только творчество этого незаслуженно забытого мастера, но и значительную страницу русской культуры 20 в.

1. А. М. Горький в изобразительном искусстве. Описание изобразительных материалов Музея А.М. Горького. — М.: Наука, 1969. — 578 с.
2. А. Н. Бенуа и его адресаты. — Вып. 2. Переписка с М.В. Добужинским (1903—1957). — СПб.: Изд-во «Сад искусств», 2003. — 302 с.
3. Бабореко А. К. Бунин : Жизнеописание. — 2-е изд. — М.: Молодая гвардия, 2009. — 457 с. (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1203).
4. Берберова Н. Н. Курсив мой : автобиография. — М.: «Захаров», 2009. — 688 с.
5. Васильчикова Л. Л. Исчезнувшая Россия: Воспоминания. 1886—1919. — СПб.: 1995.
6. Верещагин Ю. Возвращенные шедевры // Гудок. — 2005. — 01.11. //

[http://www.gudok.ru/newspaper/detail.php?ID=281485&year=2005&month=11&SECTION\\_ID=12656](http://www.gudok.ru/newspaper/detail.php?ID=281485&year=2005&month=11&SECTION_ID=12656)

7. Видение танца. Сергей Дягилев и Русские балетные сезоны. Каталог выставки: Москва, Государственная Третьяковская галерея, 27 октября 2009 г. — 25 января 2010 г. При участии Фонда культуры «Екатерина», Москва. — М.: 2009. — 319 с.
8. Городецкий С. М. Автобиография // Советские писатели. Автобиографии. — Т. 1. — М.: Сов. писатель, 1959. — С. 320 — 331.
9. Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. — М.: Республика, 2001. — 495 с.
10. Грабарь И. Э. Письма 1917—1941. — М.: Наука, 1977. — 424 с.
11. Дніпропетровський державний художній музей російського та українського мистецтва. Каталог художніх творів. — Дніпропетровськ, Облвидав, 1957. — 177 с.
12. Демидова А. Ахматовские зеркала // М.: «ПРОЗАиК», 2009. // <http://www.demidova.ru/books/ahmzerkala/text/2.php>.
13. Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. — М.: Совпадение, 2005. — 399 с.
14. Искусство и архитектура русского зарубежья. Сорин С. А. // <http://artz.lfond.spb.ru/articles/1804786634/index.html>.
15. Карсавина Т. П. Театральная улица. Воспоминания / пер. с англ. И.Э. Балол. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. — 319 с.
16. Козырева Н. Сорин // Государственный Русский музей представляет: Русский Париж / Альманах. Вып. 35. — СПб: Palace Editions, 2003. — С. 304 — 305.
17. Красовская В. Тамара Касавина // Карсавина Т. П. Театральная улица — Л.: 1971.
18. Лившиц Б. К. [Полутораглазый стрелец, — Л.: Сов. писатель, 1989. — 720 с.
19. Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: В 2-х кн. — Кн. 2. — Л.: Музыка, 1989. — 389 с.
20. Лопато Л. И. Волшебное зеркало воспоминаний. / Лит. запись, предисл. и коммент. А. Васильева. — М.: Захаров, 2003. — 233 с. // [http://www.zakharov.ru/component/option,com\\_books/task,book\\_details/id,309/Itemid,56/](http://www.zakharov.ru/component/option,com_books/task,book_details/id,309/Itemid,56/).
21. 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.
22. Меньшова И. А. [Комментарий] // Судейкина В. А. Дневник: 1917 — 1919: (Петроград — Крым — Тифлис) / Подгот. текста, вступ. статья, коммент., подбор илл. И. А. Меньшовой. — М.: Русский путь, Книжница, 2006. — С. 401 — 638.
23. Муравьева Н. М. Былой Петербург. Век модерна. — СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2004. // <http://literatura5.narod.ru/sobaka.html>.

24. Назаревская Н. Цены в Лондоне и Вене ниже московских // Культура — Портал. — 2000. — Декабрь. — № 3. // [http://www.kultura-portal.ru/tree\\_new/antique/article.jsp?number=229&rubric\\_id=306&pub\\_id=42882](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/antique/article.jsp?number=229&rubric_id=306&pub_id=42882).
25. Носик Б., Жерлицын В. Русские художники в эмиграции / Серия «Другая родина». — СПб.: Издательство «АРТ», 2007. — 560 с.
26. 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.
27. Панова Т. Тайна соринского портрета // Дикое поле. Донецкий проект. — 2005. — № 7. // [http://www.dikoeполе.org/numbers\\_journal.php?id\\_txt=314](http://www.dikoeполе.org/numbers_journal.php?id_txt=314).
28. «Парижачьи». Каталог выставки. 21 марта — 20 мая 2010 г. Галерея «Наши художники». — СПб.: Изд-во «Петроний», 2010. — 216 с.
29. Перестиани И. Воспоминания // <http://real-funny-lady.livejournal.com/Pattern-Recognition-.htm>.
30. Пермская художественная галерея // <http://www.gallery.permonline.ru/collection/3/6/d14.htm>.
31. Петербургские парижане. Выставка работ из частных собраний в галерее K Gallery. — СПб.: Галерея искусств, 2010. — 124 с.
32. Прокопчук А. А. Грузинская рапсодия in blue // «Самиздат» // [http://zhurnal.lib.ru/p/prokopchuk\\_artur\\_andreewich/georgia1958-1972.shtml](http://zhurnal.lib.ru/p/prokopchuk_artur_andreewich/georgia1958-1972.shtml).
33. Романов Г. Б. Мир искусства. 1898—1927. — М.—СПб.: Изд-во «Глобал Вью», изд. группа «Санкт-Петербург Оркестр», 2010. — 1104 с.
34. Русские в Северной Америке. — <http://www.tez-rus.net/ViewGood41180.html>
35. Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. — М.: Искусство, 1979. — 624 с.
36. Сориная А. С.. Произведения живописи и графики, переданные А.С. Сориной в дар музеям СССР. — М.: Сов. художник, 1973. — 32 с.
37. 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/stanislavskij\\_k\\_s/text\\_0100.shtml](http://az.lib.ru/s/stanislavskij_k_s/text_0100.shtml).
38. Судейкина В. А. Дневник: 1917 — 1919: (Петроград — Крым — Тифлис) / Подгот. текста, вступ. статья, коммент., подбор илл. И. А. Меньшовой. — М.: Русский путь, Книжница, 2006. — 672 с., илл.
39. Тегюль М. Письма дочери белого генерала // [http://zhurnal.lib.ru/t/tegiulx\\_m](http://zhurnal.lib.ru/t/tegiulx_m).



40. Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908—1917. — М.: Молодая гвардия, 2005. — 527 с., илл.
41. Толстой А. В. Художники русской эмиграции. — М.: Искусство XXI век, 2005. — 384 с.
42. Устами Буниных. Дневники И. А. Бунина, В. Н. Буниной / Сост. М. Грин, с предисл. Ю. Мальцева. — Т. 2. — М.: «Посев», 2005. — 432 с.
43. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма. — Л.—М.: Искусство, 1962. — 640 с.
44. Хмельницкая Л. «Привал комедиантов»: первый театральный опыт Марка Шагала // Бюллетень Музея Марка Шагала. — Выпуск 16-17. — Витебск: Витебская областная типография, 2009. — С. 115 — 121. // <http://www.chagal-vitebsk.com>.
45. Шахназарова А., Ляшенко М. +41° // Спецфонд // АБГ № 2. // [abg.boom.ru/num2/spec.html](http://abg.boom.ru/num2/spec.html).
46. 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.
47. Шило А. В. Сорин в Америке // Русские евреи в Америке. — Книга 6. — Иерусалим—Торонто—СПб: Гиперион, 2012. — С. 165 — 191.
48. Шустер Д. Сорин в Нью-Йорке // Нева. — 2000. — № 12. — С. 224 — 227.
49. Щербакова Г. Б. Мастер портрета // Огонек. — 1974. — № 22 (2447). — 25 мая. — С. 8.
50. Юзефович В. Парижский триптих Сергея Кусевицкого // Заметки по еврейской истории. — 2009. — № 2 (105). // <http://berkovich-zametki.com/2009/Zametki/Nomer2/Zheitk0.php>.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. И. М. Москвин, К. А. Станиславский, Ф. И. Шаляпин, В. И. Качалов, С. А. Сорин в мастерской художника в Нью-Йорке на фоне портрета А. П. Павловой. 1923.
2. С. А. Сорин и Ф. И. Шаляпин. 1902.
3. Сорин С. А. Вдохновенная минута. 1907. Днепропетровский художественный музей.
4. Сорин С. А. Тамара Карсавина в балете «Сильфиды». 1910. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва.
5. Сорин С. А. Тамара Карсавина в балете «Сильфиды». 1910. Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства.
6. Сорин С. А. Портрет Т. П. Карсавиной. 1910-е.
7. Сорин С. А. Портрет артистки. 1910-е. Херсонский художественный музей им. А. А. Шовкуненко.
8. Сорин С. А. Потрет Р. Л. Адельгейма. 1912. Пермская художественная галерея.
9. Сорин С. А. Портрет актрисы Н. Г. Ковалевой. 1913. Одесский художественный музей.
10. Сорин С. А. Портрет артиста. 1915. Луганский художественный музей.
11. Сорин С. А. Портрет князя С. М. Волконского. 1915.
12. Сорин С. А. Портрет Н. Н. Евреинова. 1915.
13. Сорин С. А. Портрет Т. П. Карсавиной. 1915.
14. Сорин С. А. Портрет А. Лурье. 1915.
15. Сорин С. А. Портрет актрисы Л. Х. Дроботовой. 1916. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.
16. Сорин С. А. Портрет балерины О. А. Спесивцевой. 1917. Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Музей-квартира Н. С. Голованова.
17. Сорин С. А. Портрет В. Г. Тищенко. 1918.
18. Сорин С. А. Портрет певицы. (Лист 033 альбома «PORTRAITS BY SAVELIJ SORIN» — Berlin: Editions Ganymed, 1929). 1920-29.
19. Сорин С. А. Портрет Анны Павловой в балете «Сильфиды». 1921-24(?).
20. Сорин С. А. Портрет молодого человека [Л. М. Мясин (?)]. 1922. Донецкий художественный музей.
21. Сорин С. А. Портрет киноактрисы Н. Кованько. 1923. Донецкий областной художественный музей.
22. И. М. Москвин, Ф. И. Шаляпин, К. А. Станиславский, С. А. Сорин, В. И. Качалов в мастерской художника в Нью-Йорке на фоне портрета А. П. Павловой. 1923.

23. Сорин С. А. Портрет актрисы А. Никитиной. 1924.
24. Сорин С. А. Портрет балетмейстера М. М. Фокина. 1926. ГРМ.
25. Сорин С. А. Портрет Вивьен Ли. 1930-е.
26. Сорин С. А. Портрет Федора Шаляпина. 1931. Собр. Княжеского дворца, Монте-Карло.
27. Сорин С. А. Актриса Г. Талботт. 1933.
28. Сорин С. А. Портрет актрисы Лилиан Гиш. 1934.
29. Сорин С. А. Портрет балерины Наталии Красовской. 1934.
30. Сорин С. А. Портрет балерины И. Бароновой. 1939. Донецкий художественный музей.
31. Сорин С. А. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1943. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.
32. Сорин С. А. Портрет А. Лурье. 1944. Донецкий областной художественный музей.
33. Сорин С. А. Портрет композитора А. Т. Гречанинова. 1944.
34. Сорин С. А. Портрет пианиста Гуревича. 1944 г. Частн. собр. Россия.
35. Сорин С. А. Портрет А. Н. Бенуа. 1946.
36. Сорин С. А. Портрет М. Ф. Шаляпиной. 1951. Частн. собр., Россия.