

*А.В. Шило*

## **ТВОРЧЕСТВО С.А. СОРИНА В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА НЕОКЛАССИЦИЗМА**

Имя Савелия Абрамовича Сорина (1878—1953) не входит в число хрестоматийно известных имен художников русского зарубежья первой половины 20 в. С другой стороны, его нельзя назвать и забытым художником. Имя его мы встречаем в исследованиях, посвященных изобразительному искусству русской эмиграции, в обширно публикуемой сегодня эпистолярной крупнейшей представителей художественной культуры рубежа 19—20 вв., дневников их самих и их спутников — А.Н. Бенуа, И.Э. Грабаря, К.А. Сомова, А.М. Горького, К.И. Чуковского, Ф.И. Шаляпина, В.А. Издебского, В.А. Судейкиной, Г.Н. Кузнецовой и др. Его работы эпизодически появляются на различных тематических выставках. В последнее время стали появляться научные публикации, посвященные творчеству художника.

И в то же время, художник все еще не занял подобающего ему места в истории русского изобразительного искусства 20 в. По-прежнему нет сколько-нибудь обобщающих работ, посвященных его творчеству, оно весьма фрагментарно опубликовано и практически никак не исследовано. Мы не представляем сегодня не только его объема, но даже не можем выделить базовые, наиболее принципиальные работы. Налицо зияющее «белое пятно» в истории отечественного искусства. Но столь же очевидно, что заполнить его, не имея доступа к многочисленным рассеянным по европейскому и американскому континентам архивам и частным собраниям практически невозможно. Потому свою задачу я вижу лишь в том, чтобы обратить внимание на некоторые проблемы, связанные с изучением творчества мастера в контексте художественной культуры 20 в.

В этой статье я попытаюсь взглянуть на его жизнь и творчество с точки зрения тех коллизий, которые определялись базовыми процессами нового самоопределения европейского реализма.

Разумеется, не обладая сколько-нибудь полным представлением о творческом наследии художника, трудно проследить линию развития его портретирования. Сего-

дня, скорее, можно лишь обозначить некоторые ориентиры и пунктирно прочертить траектории, ведущие к ним. В более чем пятидесятилетнем творческом пути художника можно выделить несколько типов формообразования, применяемых им к созданию портретного образа, близких друг к другу, но, тем не менее, не тождественных.

Первоначально это живописный обстановочный портрет, близкий по духу тем образцам, которые на рубеже 19—20 вв. сложились в творчестве Репина и Серова и были затем широко растиражированы их коллегами и младшими современниками — Л.О. Пастернаком, Б.М. Кустодиевым, О.Э. Бразом, Н.П. Ульяновым и др. Здесь мы видим некий умеренный вариант импрессионизма, совмещенный со стремлением дать психологическую характеристику модели.

В дальнейшем этот тип изображения разовьется в импозантный репрезентативный неоклассицистский портрет, воспринявший наследие русского искусства конца 18—начала 19 вв. Видимо, в появлении такого типа портрета сказались те впечатления от «открытия» наследия Д.Г. Левицкого и В.Л. Боровиковского, которые массово возникли в русском искусстве после знаменитой портретной выставки 1905 г. в Таврическом дворце.

Этот тип портретов представлен нарядной, как правило, глубокой по тону, живописью, модели одеты в платья исторического покроя, они изображены среди стильной мебели, обычно Александровской эпохи, и окружены столь же стильными аксессуарами. Даже камерные по теме портреты вырастают в парадные изображения.

В стилистике портретов этого типа ярко проявляется присущий неоклассицистским реминисценциям ретроспективизм, что сближает эти работы художника с соответствующими образцами портретного творчества В.А. Серова и К.А. Сомова. Но в то же время очевидны и отличия от этих образцов.

У Серова классицистические реминисценции сопряжены с острой, подчас гротескной характеристикой модели. Принимая присущие классицистскому портрету композиционные приемы, в частности, овальные форматы, с одной стороны, как «еще одну возможность испытать себя новой трудностью (ведь получалось же у Рослина, Ротари, Левицкого)»<sup>1</sup>, с другой же, — сами черты стиля он превращал в средство, определяющее характеристики модели.

---

<sup>1</sup> *Леняшин В.А.* Портретная живопись В.А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. — Л.: «Художник РСФСР», 1980. — С. 178.

У Сомова, скорее, напротив, характеристики модели подчинены подчеркиваемым чертам стиля. Именно в творчестве Сомова произошло слияние неоклассицистических реминисценций с «академическим холодком», словами Бенуа<sup>2</sup>, художественной школы, тяготеющей к завершенной и исчерпывающей характеристике формы. Тема «возвращения к Энгру», на которую намекал Серов портретом Г.Л. Гиршман 1911 г., здесь начинает звучать в полную силу, приобретая стилеобразующий смысл.

Сорин же в самих чертах модели усматривает характеристики стиля. Его, пожалуй, в наименьшей степени интересует та индивидуальность, из которой что-либо можно было бы сделать на холсте. Его, скорее, интересует возможность вписать эту индивидуальность в нечто надындивидуальное, обнаружить в ней черты стилистической общности, придать ей эти черты. Отчасти, видимо, именно этим обстоятельством объясняется та удовлетворенность результатами труда художника, которую испытывали заказчики. С другой же стороны, здесь же лежала и возможность критически оценивать работы, усматривая в них доминирование признаков стиля над характером, что и констатировалось в подчеркивании их якобы излишней салонности.

В этом типе портрета художник стремится к исчерпывающей выраженности в понимании формы, к упругому и ясному контуру, к «большой линии». Еще в период творческого становления у него выработался определенный репертуар пластических задач, к которым он постоянно возвращался, стремясь достичь в их решении максимально возможного совершенства.

В этом смысле эволюция творчества Сорина не знала ни рывков, ни отклонений от некой магистральной траектории, от выработанного творческого кредо. События внешней, внехудожественной жизни практически никак не отразились на этом творчестве. Отчасти, именно поэтому он «не вписался» в свою столь бурную эпоху, оказался ее маргиналом.

Однако, для целостной характеристики художественной культуры 20 в. и такая позиция оказывается значимой, ибо она демонстрирует, что помимо «магистральных» путей существовали и какие-то иные возможности жизни и творческого развития, не менее достойные, чем те, которые были сопряжены с борьбой за утверждение новых идей. Более того, в определенный момент, когда эти идеи утратили свою актуальность,

---

<sup>2</sup> Бенуа А.Н. Чем могла бы быть Академия художеств в настоящее время // Труды Всероссийского съезда художников. — Т. 3. — СПб., 1912. — С. 96. Цит. по: Журавлева Е.В. Константин Андреевич Сомов. — М.: Искусство, 1980. — С. 163.

и возникла необходимость поиска каких-то альтернатив им, обнаружилось, что именно это «незаметное» на полях брани, глубинно связанное с традицией творчество сохранило некие важные непреходящие ценности художественного качества.

Лично знавший художника современник отмечал в некрологе: «Сорин не верил правде голого реализма. <...> Сам человек — объект исчезнет, но портрет останется, как высшее выражение человека, как его одухотворенная сущность. Эта сущность не может быть будничной, она должна быть праздником человека, счастливым отражением его души. Художник-портретист ищет не только правды, но и прекрасного в правде. Это стремление к правде-красоте было стремлением Сорина всю его жизнь»<sup>3</sup>.

Одним из первых эту ориентированность художника обнаружил и обнародовал С.К. Маковский: «Сорин-портретист — ученик Репина, прошедший через Серова и Сомова для того, чтобы прийти к той романтической сдержанности, которую разве только можно сравнить с нашим изумительным Кипренским. Точность формы и блестящее мастерство не делают его портретные рисунки излишне реальными. Его портреты полны романтического обаяния, которого не хватало Серову, <без> некоторой принужденности, которая была в портретах Сомова.

Женский портрет особенно удачный, я не боюсь сказать — изумителен. Мне кажется, что это тот стиль женского портрета, которого так не хватало у нас. По мастерству — это западный художник, но по тому чувству глубины, которое выражено в мужских портретах, — это художник русской углубленности»<sup>4</sup>.

О творческом методе Сорина можно судить по таким строкам близко знавшего художника С.К. Маковского: «Надо сказать, что Сорин никогда не опьянялся этим опиумом таланта. К своим работам он относился со смиренной трезвостью, даже с каким-то пренебрежением: как начнет говорить о себе — все у него “не то” да “не так”. За этим недовольством собой угадывалась большая гордость, но угадывалось и большое чувство совершенства. Можно не увлекаться Сориним, можно не любить его гладкой карандашной манеры и несколько аффектированных портретных поз, но нельзя отказать ему в этом большом чувстве, в стремлении выразить с предельной четкостью рисунок живой формы, жертвуя ловкостью авторского “росчерка” во имя стро-

<sup>3</sup> Камышников Л. Савелий Сорин: Личные воспоминания // Новое русское слово. — 1953. — № 15188. — 26 ноября. — С. 3.

<sup>4</sup> Маковский С.К. Черновик речи на открытии Ялтинской выставки 1918 г. // Судейкина В.А. Дневник: 1917 – 1919: (Петроград — Крым — Тифлис) / Подгот. текста, вступ. статья, коммент., подбор илл. И.А. Меншово́й. — М.: Русский путь, Книжница, 2006. — С. 395.

жайшей, внутренней дисциплины, той самой “дисциплины идеала”, которой были сильны старые мастера портрета. <...>»<sup>5</sup>

\*\*\*

Особенность места художника в контекстуальном целом художественной культуры 20 в. требует понять это целое. Но с другой стороны, важно помнить, что художник не автоматически реализовывал некие актуализированные культурным контекстом смыслы, а переживал их как содержание собственного творчества. Принадлежа к определенной традиции, он устремлял к их постижению свое профессиональное мастерство, совершал свой художественный выбор, выбор тех культурных ориентиров, которые, в конечном счете, определяли траекторию собственного творческого пути.

На характер этого выбора указывает Г.Г. Поспелов: «Самые крупные мастера начала столетия — не только Сомов или позднее Сорин — в качестве авторов парадных портретов для полусвета, — но и Серов или даже и Врубель, что называется, отдавали дань запросам салона. <...> Но, с другой стороны, и художники, для которых искусство салона было исходной позицией, нередко обнаруживали потенции роста, как бы вращаясь снизу в высокую художественную культуру <...>»<sup>6</sup>.

Искусство салона, ставшее источником заработка и дававшее художнику средства к существованию в условиях эмиграции, помимо этих «внехудожественных» мотиваций обладало еще и неким художественно-творческим смыслом, связанным с традициями неоклассики, которая оказалась вне пристального внимания критики и публики в условиях безраздельного господства модернистской идеологии в середине 20 в.

А.В. Толстой отмечает: «<...> Принципы неоклассицизма культивировали в своем творчестве многие мирискусники, но лидирующее положение в этом движении <...> заняли художники молодого, третьего, поколения “Мира искусства” (к которым принадлежал и Сорин — А.Ш.). Их развитие в сторону неоклассики началось еще в России в середине 1910-х годов. В 1920-е оно совпало с общим поворотом европейского искусства к новой фигуративности — различным формам реализма — от “новой вещественности” и “метафизической живописи” до магического реализма и сюрреализма. Во Франции классические идеалы увлекли многих ниспровергателей всяческих канонов и традиций, вплоть до Пикассо. Не случайно 1920-е годы оказались для рус-

<sup>5</sup> *Маковский С.К.* Портреты С.А. Сорина // Наше наследие. — 1989. — № 1 (7). — С. 152.

ских неоклассиков едва ли не самым плодотворным периодом: их творчество получило признание в Европе и Америке, они начали активно преподавать»<sup>7</sup>.

Вместе с тем, художник, не исповедовавший принципы модернизма, заведомо «выпадал» из поля зрения «продвинутой» публики, или занимал в ее глазах место некоего досадного анахронизма.

Тем самым можно говорить о скрытом драматизме творческой судьбы Сорина: с одной стороны, внешний успех, материальное благополучие, негромкая, но устойчивая и заслуженная слава, с другой же, — «одинокость на публике», отчужденность от «магистральных путей» искусства 20 в., маргинальность. Предпосылки такого положения верно угадал еще С.К. Маковский в статье 1922 г. : «<...> Нам, русским, это обращение “новых” к искусству “вечных” не кажется <...> неожиданным. Русская передовая живопись еще в конце 90-х годов, т.е. задолго до кубизма, восприняла тот “классический урок”, который, в сущности, и указал ей дорогу. Судьба ее (точнее, петербургской ее ветви) не слишком связана с импрессионизмом. Все движение “Мира искусства”, восстановившее в правах стильные изысканности наших классиков XVIII и начала XIX столетий, воспитало в ней, передовой русской живописи, не столько чувство “живых красок”, сколько именно вкус к линии и композиционным очарованиям. <...> Известный знаток русской живописи, Denis Roche, назвал Сорина <...> “наследником великих портретистов XVIII века, Левицкого, Рокотова и Боровиковского” <...> Еще с большим правом можно указать на преемственную связь соринских портретов с Сомовым и Серовым. Но Сорин “идеалистичнее” и своих русских предков, и своих ближайших предшественников. В противоположность реалисту-Серову у идеализирующего Сорина ритмическая разработка портретной “позы” (наклон головы: положение рук, складки платья и пр.) почти всегда преобладает над психологическим характером. <...> Эта черта Сорина-портретиста отличает его и от Сомова»<sup>8</sup>.

Вместе с тем, в разнообразных высказываниях современников о творчестве художника обнаруживается постоянно звучащая тема высокого технического мастерства Сорина, противопоставленного поверхностно-декоративному характеру его портретных композиций. Тема эта, заявленная как в печати, так и устно еще на заре 20 в., затем практически не претерпела каких-либо изменений.

<sup>6</sup> Поспелов Г.Г. «Лики России» Бориса Григорьева. — М.: Искусство, 1999. — С. 9.

<sup>7</sup> Толстой А.В. Художники русской эмиграции. — М.: Искусство XXI век, 2005. — С. 135.

<sup>8</sup> Маковский С.К. Портреты С.А. Сорина // Наше наследие. — 1989. — № 1 (7). — С. 152, 155.

В чем ее подоплека?

Начало 20 века ознаменовалось новым, на этот раз как никогда глубоким и все-сторонним кризисом реализма, в течение почти всего 19 в. лидировавшего в изобразительном искусстве Европы. Контекстом этого кризиса становится сравнительно недавно — во второй трети 19 в. — актуализировавшаяся тема современности как особого исторического качества, активно и остро переживавшаяся на рубеже веков. Ее олицетворением становится складывающееся в это время широкое, разнообразное и весьма малоопределенное вплоть до нашего времени явление модернизма. И судьбы отдельных художников, независимо от того, хотели они этого или нет, стали определяться этими обстоятельствами. Сорин, к началу 20 в. как раз вступающий в художественную жизнь, оказался втянутым в контекст этой ситуации.

20 в. дал небывало пёструю и разнообразную картину развития художественной культуры. Направления, творческие группировки, манифесты возникали и исчезали с удивительной быстротой. Они спорили и опровергали друг друга, имели удивительную силу воздействия на умы художественной интеллигенции и зачастую производили впечатление бури в стакане воды и оставляли равнодушной широкую публику.

Намеченный еще импрессионистами прорыв от объективизма к субъективизму в траекториях развития художественной культуры 20 в. оказался путем обособления отдельной личности, осознания ею себя в качестве эпохального исторического явления и закрепления этого понимания в искусстве. Отсюда то обилие определений («измов»), которое как из рога изобилия посыпалось на рубеже веков для обозначения индивидуального творческого опыта, претендующего на свое место в истории не только в качестве уникального, но, что самое главное, исторически значимого. Это отнюдь не программное, стихийное, но очень органичное общекультурной ситуации движение было обнаружением — путём многократных проб и ошибок, ценой невероятного духовного напряжения и многих человеческих судеб — иного («современного» как нетрадиционного, т.е. отличного от прежнего, возрожденческого типа) пути постижения человеком мира, себя и своего в нём места.

В общем виде проблемная ситуация обозначалась как «разрушение нововременной картины мира». Фактически это означало осознание того обстоятельства, что формирующие её основополагающие принципы — гуманизм, рационализм, техницизм, историзм, идея прогресса, — не имеют абсолютного значения и являются определённой культурно-исторической условностью. Важнейшей чертой кризиса стала

дегуманизация культуры. Гуманизм возрожденческого типа означал признание и утверждение чувственно воспринимаемого мира в качестве реальности. Но к 20 в. оказалось, что реальность значительно шире возможностей её традиционного чувственного восприятия. Это, в частности, демонстрировала теория относительности, сформулированная на заре 20 в. А. Эйнштейном. Но, с другой стороны, обнаружение столь неочевидной реальности означает и узость и историческую условность того типа чувственности, которая была актуализирована эпохой Возрождения. Искусство 20 в. стало средством её «переформатирования». Вместе с тем, возрожденческий гуманизм обозначил те пределы чувственности, которые искусство Нового времени сделало сознательными человеческому измерению в культуре. «Переформатирование» возрожденческого типа чувственности повлекло за собой преодоление этого измерения. Искусство модернизма все в большей степени претендует на самодостаточность, не рассчитанную на его непосредственное восприятие, человеческое измерение все в большей степени уходит из него.

Одновременно и параллельно с ним оформляется ностальгическое ретроспективное искусство, не претендующее на современность, но сохраняющее традиционные — «непреодоленные» как «вневременные» — ценности. Их спор составляет основной культурологический сюжет 20 в.

И Сорин оказался втянутым именно в эту коллизию.

Одной из памятных страниц этого спора оказалась парижская выставка «Мира искусства» 1921 г., в которой участвовал и Сорин. Она ярко продемонстрировала академистские и неоклассицистские приоритеты многих мастеров русской эмиграции: «Об общем впечатлении, которое производили работы, показанные <...> в галерее La Voëtie, можно судить по откликам в журналах “Жар-птица” и “Современные записки”». Георгий Лукомский, автор заметки в “Жар-птице”, особенно подробно остановился на работах “коренных” мирискусников и некоторых их молодых последователей. <...> ряд портретов Сорина <...> вызвали у него подлинное восхищение. Сам близкий мирискусническому пониманию задач искусства, Лукомский делал акцент на *постоянстве* этой модели творчества <...> (выделено мной — А.Ш.)»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Толстой А.В. Художники русской эмиграции. — М.: Искусство XXI век, 2005. — С. 147.



Сегодня спорность такой констатации не требует каких-либо специальных пояснений. Ее условность со всей очевидностью проявилась в контексте того кризиса реализма, который пережило искусство 20 в.

\*\*\*

Для попытки разобраться в природе этого кризиса представляется необходимым обратиться к истокам складывания академического направления в европейском искусстве.

Кризис возрожденческой идеологии остро обозначил на рубеже 16—17 вв. проблему художественного самоопределения в новых условиях существования европейской культуры. Ее решением стало появление в итальянском искусстве особой педагогической практики, которая позже будет названа академизмом. Ее опыт уже в 17 в. был серьезно осмыслен Академиями Франции, создававшими глубоко продуманную теорию классицизма. Она хорошо вписывалась в контекст европейского философского рационализма и была очень продуктивна.

В связи с апологией чувственности в культуре Возрождения и последующего Нового времени на первый план выдвигается возможность воссоздания в изобразительном искусстве индивидуально воспринимаемого визуального образа мира. Он становится одним из существенных аргументов в пользу утверждаемой в эпоху Возрождения новой концепции реальности — признания в таком качестве чувственно воспринимаемого мира<sup>10</sup>. Это обстоятельство совершенно не случайно превращает изобразительное искусство в лидера ренессансной культуры.

Культивируется специфически человеческая точка зрения на явления жизни. В том числе и в самом прямом смысле слова — как чувственная данность, позволяющая констатировать свою собственную, индивидуальную, т.е. отличную от всех других, отдельную позицию по отношению к окружающему миру. Это открытие эпохи Возрождения оказалось тесно связано с осмысленной уже в 17 в. необходимостью интеллектуально моделировать мир посредством идеальных объектов, фиксирующих присущие ему закономерности, что приводит к формированию концепции рационализма — базой как для культуры 17 в., так и для культурной парадигмы Нового времени в целом. Теоретики классицизма формулируют задачи нового понимания изобразительного

<sup>10</sup> См: *Шило А.В.* Чем же удивлял Брунеллески, или Введение в картину классической эпохи //

искусства как «подражание природе, исправленной по античным образцам». Неслучайно, что образцы поствозрожденческого искусства восходят к античной пластике и втягивают ее в контекст современной проблематики визуального восприятия мира. Миф интересует классицистов, разумеется, не в качестве целостного воплощения реальности, как он воспринимался в античности, но и не теми своими отдельными качествами телесности, образности, конкретности, чувственности, в которых увидели культурный образец собственного понимания реальности гуманисты и художники Возрождения. Искусство Древней Греции и Древнего Рима рассматривалось классицистами в качестве идеального объекта, модели для художественного творчества, способной формировать культурные навыки видения в контексте нового, рационалистического мировоззрения.

Фактически, нововременной рационализм утверждает в сознании и в общественно-исторической практике убежденность в том, что человеческий разум в состоянии схватить в идеальных модельных представлениях весь сущий мир. Другой стороной такого понимания мира является убежденность в том, что сущий мир и есть то, что схвачено в идеальных моделях, в частности, в тех, которые связаны со сферой его визуального восприятия, например, в прямой перспективе.

Основная коллизия европейского мышления в этой области — выяснить, является ли увиденное реальным или нет. В разные культурные эпохи это понималось по-разному. Античный миф утверждал реальность фантастического мира; в эпохи доминирования сакральных форм культуры видимое противопоставлялось умозрительному («умному зрению») как возможности проникнуть в реальное; в эпоху Возрождения видимое и реальное отождествляются; в практике классицизма Нового времени и базирующегося на его теории академизма — опосредуются идеальными объектами наподобие античного образца. Он отождествляется с понятием совершенства как целью и оправданием творчества. Именно идея совершенства оказалась связана с идеей идеальных объектов, через которые современный человек способен мыслить мир и себя в нем.

В рамках этой идеи вырабатываются эталонные образцы формы, создаются нормы и соответствующие им методики «сборки» ее элементов по эталонным образцам; на основании этих методик выстраиваются различные технологии работы для разных

жанров и т. п. Все это и становится предметом освоения, прежде всего, в рамках организованной по классицистским схемам педагогической технологии, реализуемой в европейских художественных Академиях. Последующее воплощение этих затверженных схем в художественной практике стало отождествляться с академизмом.

Но «случай академизма» необходимо понимать как часть более общего целого, включающего и другие стилеобразующие возможности.

Другая композиционная система в европейском искусстве складывается под влиянием культуры романтизма, в рамках которой разрушается та стабильность ориентированного «в вечность» канонического формообразования, которое использовало исторически апробированные композиционные схемы.

Парадоксальность ситуации здесь заключается в том, что именно академическое направление в искусстве с самого своего появления на заре Нового времени выступало средоточием и хранителем норм художественного ремесла, какими бы ни были те идеологемы, с которыми оно связывало себя в различных изменяющихся социокультурных обстоятельствах. Как правило, это были идеологемы, стабилизирующие образ жизни, утверждающие его определенный нормативный уклад.

В свою очередь, романтическая идеология устремлялась к разрушению этого уклада, часто под революционными лозунгами, и одновременно расшатывала рамки академизма, что связывалось с общим движением демократизации культуры. То, что наряду с этим неизбежно разрушались нормы и критерии художественного ремесла, на первых порах не попадало в сферу внимания «устроителей новой жизни» как слишком маломасштабное в сравнении с «мировой революцией» явление. Впоследствии же, когда кризис качества принимал вопиющий характер, частью восстанавливались — как правило, на более низком уровне, что было неизбежно в связи с частичной утратой традиций, — прежние академические нормы, частью же академизировались достижения романтиков.

Те реформы академического художественного образования в России рубежа 19—20 вв., которые испытал на себе в качестве ученика Академии художеств Сорин (он обучался в Академии в 1899—1907 гг.), а активным участником которых был его учитель И.Е. Репин, как раз ярко проявляют обозначенную ситуацию.

Именно на этой базе стала складываться та идеология неоклассицизма, в утверждение и распространение которой был вовлечен Сорин временем и местом становления своего творчества. В его случае ситуация усугублялась еще и тем, что на арену

художественной борьбы вышли многообразные явления, прямо разрушающие не только традиционные художественные нормы, но и те позитивные ценности, которые традиционно были с ними созначны. В этих условиях утверждение позитивных начал в искусстве превращается в общественно значимую проблему. Одновременно это становится и личным выбором художника. П. Бархан следующим образом отмечал в связи с этим противоречивость места Сорина в художественной культуре первой половины 20 в.: «Как это не парадоксально, Сорин нашел способ выразить современность в женщинах. Нисколько не заботясь о современных проблемах и принципах живописи, даже не зная о них, он выражает время в гораздо большей степени, чем вся орда радикальных модернистов с их лозунгами и громкими словами»<sup>11</sup>.

Разумеется, тема модернизма 20 в. значительно шире только разрушения традиционных художественных норм. Искусство начала 20 в. стало средством расширения чувственной, в частности, и визуальной сферы человека. Расширение границ изобразительной условности повлекло за собой понимание того, что непосредственно визуально воспринимаемый мир не является единственно возможным предметом изобразительного искусства. Это понимание, ставшее основной художественной инновацией 20 в., парадоксально актуализировало ценность навыков именно непосредственного восприятия мира как способа связи с глубокой культурной традицией, продемонстрировавшей свою жизнеспособность и неисчерпанность в условиях жесткого противостояния модернизму.

Отчасти этим обстоятельством можно объяснить тот интерес, который в течение всего 20 в. вызывало искусство неоклассицизма, в частности, его реминисценции в творчестве П. Пикассо, Дж. Де Кирико, А. Дерена, при этом никогда не выходившее на передний край художественного процесса современности. В его рамках возникает и исследовательский интерес к творчеству Сорина. Теперь уже и его искусство именно со стороны секретов мастерства претендует занять место эталонного образца, вакантное в неоклассицистских построениях, вполне индифферентных к подлинной античной классике.

Такую возможность одним из первых отметил С.К. Маковский еще в 1922 г: «Уйдя от тривиальности нашего академического мюнхенства, он не поддался <...>

<sup>11</sup> *Barchan Pawel. Savely Soryn // Kunst. — Bd. 51. — 1925. — S. 168 -171, 173, 174. Цит. по: Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Художники русской эмиграции (1917—1941). Биографический словарь. — СПб: Издательство Чернышева, 1994. — С. 426-427.*

тому новаторскому радикализму, который был признаком хорошего тона в “левых” кругах. Он остался верен завету умных и сильных: работать так, как подсказывают личный опыт и личный вкус, без боязни прослыть отсталым, не подражая чужой новизне. <...> Что бы ни утверждала критика, все измеряющая мерой самоновейшего экспериментаторства, метод, избранный Сориним, труднейший: идеализация и преемственность в век, отвергающий идеал и столь непочтительный к традиции. <...> Следуя классическим примерам, Сорин хочет полноты формы, т.е. формы предельно выразительной и вместе с тем гармонически завершенной. Его тщательные рисунки карандашом, чуть тронутые акварелью, красноречивое свидетельство той профессиональной добросовестности, с какою он добивается этой полноты, сложный итог композиционных изысканий и технических преодолений. <...> В том возрождении классических совершенств, которое грезится сейчас рядом с достижением всех признанных и непризнанных творцов, La Belle Ligne Сорина <...>, безусловно, — постоит за себя <...>»<sup>12</sup>.

Борьба рождающегося модернизма с отжившим свое, по представлению его адептов, академизмом и была вполне очевидным в первой половине 20 в. художественным контекстом эпохи. А Сорин на его фоне оказался ярким представителем академического направления в искусстве начала 20 в., а затем русского зарубежья, и помимо своей воли — ибо, насколько можно судить по впечатлениям людей, его знавших, борцом он никогда не был, — попал в ее центр и, соответственно, стал вполне заметной мишенью для нападок.

С тех пор времена несколько изменились, возник серьезный исследовательский интерес к академическому искусству. Возникла и сегодня с исключительной актуальностью обозначена необходимость осмысления *всего* художественного процесса 20 в., во *всей* его полноте, дающей возможность понять его противоречивость как проявление целостности.

Здесь намечается альтернатива содержательной зауми при частой пластической несостоятельности произведений модернизма и «простоты и непосредственности» традиционного искусства, которая в этом контексте обретает неожиданную — и очень мощную — концептуальность. Но эта «неслыханная простота» приобретает новое качество в связи с ассимиляцией и осмыслением всего художественного опыта 20 в.

<sup>12</sup> *Маковский С.К.* Портреты С.А. Сорина // Наше наследие. — 1989. — № 1 (7). — С. 152, 155.

\*\*\*

Таков контекст, в котором развивалось портретное творчество С.А. Сорина. Он сумел в весьма непростых условиях художественной жизни первой половины 20 в. сохранить свою приверженность классическим идеалам искусства и как бы даже «не заметить», о чем упоминал П. Бархан, разнообразных и противоречивых перипетий модернизма.

Но вопрос об осмыслении творчества этого все еще недостаточно оцененного художника остается открытым. Имеет ли сегодняшний, пусть запоздалый, интерес к его изучению только академический, даже в чем-то археологический характер? Думается, нет.

Сегодня неоклассицизм актуализируется в контексте кризиса модернизма и последующего постмодернизма, наводнивших художественное пространство обилием нетрадиционных образцов «креатива», приобретающих массовый характер. В контексте художественного процесса рубежа 20—21 вв. проблема художественного качества этих «арт-проектов» остается открытой. Их странность и сложность приобретают черты тотальности. Реакцией на эту ситуацию становится стремление к простоте и совершенству как сверхзадача того искусства, которое самоопределяется в противопоставлении их напору.

В условиях современного кризиса как модернизма, так и постмодернизма сохранение академической художественной традиции понимается в качестве ресурса, сегодня востребованного, прежде всего, в сфере художественной педагогики. Это обстоятельство и делает актуальной новую переоценку творчества одного из сегодня незаслуженно забытых, но ярких носителей этой традиции — С.А. Сорина.

---