

Н. К. Рерих и его современники. Коллекции и коллекционеры : материалы научно-практических конференций 2009 г. : Вып. 8. / Одесский Дом-Музей имени Н. К. Рериха. – Одесса: Астропринт, 2011. – С. 495-515.

А.В. Шило

ТВОРЧЕСТВО С.А. СОРИНА В ОТЗЫВАХ СОВРЕМЕННИКОВ: ПРОТИВОРЕЧИЯ И ПРОБЛЕМЫ

О проблемности творчества Сорина позволяет говорить то обстоятельство, что уже в свидетельствах современников мы обнаруживаем многочисленные противоречия в оценке его произведений. Достаточно обратиться к наиболее известным и типичным из них.

Одно из наиболее спорных суждений относится к портрету А.А. Ахматовой 1913 (1914?) г. О. Рубинчик указывает: «<...> портрет Савелия Сорина 1914 г. Ахматова прямо называла “конфетной коробкой”. <...> Эффектный рисунок Сорина она окрестила “отвратительным”. <...>» [23; см. также: 26; 1, с. 55].

Авторитет Ахматовой в глазах исследователей оказался столь велик, что это суждение приобрело характер незыблемой оценки уже всего творчества Сорина и пошло гулять по страницам самых разных текстов, превращаясь в своего рода приговор художнику. Например: «Сорин впитал в себя всю рутину казенного искусства начала века. Техничный и наблюдательный, он приспособил эти свои свойства к потаканию мещанским вкусам, умело комбинируя внешнюю похожесть со слащавой красотой, что позволило его искусству находить своего потребителя вплоть до середины XX века (последние его персональные выставки состоялись в 1942 и 1949 г. в Нью-Йорке и в 1948 г. в Лондоне). В 1913-1914 годах Ахматова входила в моду, ее все больше печатали, больше читали, ей подражали. Сорин “откликнулся на потребности дня” и создал “шикарный” портрет сегодняшней знаменитости (при ближайшем рассмотрении — весьма скромный рисунок-набросок — А.Ш.), в облике которой, впрочем, можно было разглядеть все, что угодно, кроме занятий поэзией (“рисунок для конфетной коробки”, так скажет впоследствии близко знавшая Ахматову художница А. В. Любимова)»[27; см. также: 33, с. 234-236; 24, с. 234-236].

При этом из виду упускается одна любопытная коллизия, связанная с формированием облика романтически настроенных литераторов, к каковым, безусловно, следует отнести и А.А. Ахматову 1910-х гг.: они вполне сознательно искали свой образ, создавая его, так сказать, «в натуре» и предоставляя художникам этот образ запечатлеть (подробно об этой коллизии на материале работы А.С. Пушкина над собственным самообразом см.: [30; 31; 32]).

В работе над образом Ахматовой Сорин оказался пионером: если не считать гипотетических портретов А. Модильяни 1911 г., его изображение было первым (1913). Портрет работы Н.И. Альтмана 1914 г., ставший своего рода «формулой» поэтического облика ранней Ахматовой, еще не был создан. Видимо, облик этот еще не был найден и самой Ахматовой.

О ее внимании к этой теме свидетельствуют, в частности, выполненные ею графический (карандаш) и скульптурный (пластилин) автопортреты 1926 г. — оба в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, СПб. Любопытны с этой точки зрения впечатления О.Л. Делла-Вос-Кардовской, которая работала над своим портретом чуть позже, чем Сорин, но примерно в то же время, что и Альтман: «Ахматова удивительно милое создание, но сколько в ней сидит чисто женских черт и как она тщеславна! Кроме того она страдает не манией величия, но какой-то постоянной мыслью о себе и своем успехе. Мне она непременно сообщает что-либо, касающееся ее <...>. Но все это, конечно, пустое, и если сначала поражало, то теперь, напротив, я всегда жду, ну что она мне опять скажет про себя <...>. Она много говорила и про себя, конечно, и про других. <...> Я любовалась красивыми линиями и овалом лица Ахматовой и думала о том, как должно быть трудно людям, связанным с этим существом родственными узами. А она, лежа на своем диване, не сводила глаз с зеркала, которое стоит перед диваном, и на себя смотрела влюбленными глазами. А художникам она все же доставляет радость любования — и за то спасибо!» [11, с. 329].

Ахматова вполне могла не отдавать себе в этом отчета, но находившуюся в поиске поэтессу мог не удовлетворить набросок, документально точный, но лишенный поэтической сверхзадачи.

Документальная точность изображения и впоследствии будет составлять существенную характеристику кредо художника. Так, Г.Н. Кузнецова вспоминала о своем опыте позирования Сорину: «Была на первом сеансе. Сначала Сорин долго усаживал меня, смотрел. Долго не мог выбрать позы. Наконец посадил с книгой, раскрытой на

коленях. Сделал первый карандашный набросок. <...> Потом примерял голубую шелковую повязку. Сначала восхищался, потом попросил сбросить ее и сказал:

— Нет, мне нужен от вас документ. Это уже маскарад. А я хочу написать *вас*. Давайте же писать честную голову, без всего этого...» [13, с. 189].

Впоследствии же, когда образ Ахматовой был найден и запечатлен многими мастерами (здесь, помимо упомянутой работы Альтмана, надо назвать портреты, выполненные О.Л. Делла-Вос-Кардовской в 1914 и Ю.П. Анненковым в 1921 гг.), первый опыт мог вызывать неприязнь поэтессы, скорее, как оценка не столько работы художника, сколько собственной творческой неудачи, хотя и высказанная в столь завуалированной и превращенной форме.

Отметим здесь же, что эта оценка портрета разделялась далеко не всеми близкими к Ахматовой людьми. Так, Д. Шустер в Комментариях в статье К. Риччо упоминает приведенные в сборнике «Об Анне Ахматовой» [21, с. 519] слова М.В. Латменизова, которого «Анна Андреевна считала своим неофициальным библиографом. О купленном им мюнхенском издании “Реквиема” Латменизов сказал так: “Здесь есть *прекрасный* Ваш портрет работы Сорина”» [24, с. 236] (выделено мной — А.Ш.).

Ничего подобного мы не наблюдаем в тех случаях, когда самообраз литератором был найден. Так, в 1902 г. Сорин создал портрет А.М. Горького, который также стал одним из первых образцов иконографии писателя. К этому времени Горький уже успел придать себе тот хрестоматийно известный облик «буревестника», который до этого изобразили И.Е. Репин (1899) и М.В. Нестеров (1901), позже (1905) он будет запечатлен В.А. Серовым, а еще позже (1936) весьма саркастически описан И.А. Бунинным: «<...> прошел вдруг слух: ”<...> молодой писатель Горький. Фигура удивительно красочная. Ражий детина в широчайшей крылатке, в шляпе вот с такими полями и с пудовой суковатой дубинкой в руке...” <...> Знакомлюсь, гляжу и убеждаюсь, что <...> описывали его отчасти правильно: и крылатка, и вот этакая шляпа, и дубинка. Под крылаткой желтая шелковая рубаха, подпоясанная длинным и толстым шелковым жгутом кремового цвета, вышитая разноцветными шелками по подолу и вороту. Только не детина и не ражий, а просто высокий и несколько сутулый, рыжий парень с зеленоватыми, быстрыми и уклончивыми глазками, с утиным носом в веснушках, с широкими ноздрями и желтыми усиками, которые он, покашливая, все поглаживает большими пальцами: поплюет на них и погладит» [3, с. 101].

Все это есть и в портрете Сорина. И отзывы о портрете — самые благоприятные: «Савелий Абрамович Сорин приехал к нам в Арзамас в июле — августе 1902 г., в надежде написать портрет Алексея Максимовича. <...>. Он попросил Сорина написать сначала мой портрет. Через день-два я начала позировать. Писал Сорин быстро <...>

Заходил Алексей Максимович посмотреть, как Сорин работает и, увидав, что дело у него идет хорошо, согласился тоже начать сеансы.

На другой день пошли гулять. Возвращаясь с прогулки, Алексей Максимович присел на скамье сада при доме, где мы жили. Поза Алексея Максимовича на фоне зелени очень понравилась Сорину, он так и решил его писать. Принесли стул из дома, Сорин попросил Алексея Максимовича принять удобную для него позу и зарисовал в своем блокноте. Холст был уже заготовлен. <...> Начались сеансы. Одет был Алексей Максимович в светло-голубую рубашку-косоворотку, поверх нее черная крылатка (такая, как выставлена в Музее А.М. Горького в Москве). На голове черная широкополая фетровая шляпа. <...> Писал Сорин нас по очереди. С утра, когда Алексей Максимович работал,— писал меня, после обеда и небольшой прогулки — Алексея Максимовича. <...> Недели в две окончил портрет Алексея Максимовича, недели в две написал портреты Скитальца и мой. <...>

Портрет Алексея Максимовича работы художника С.А. Сорина я считаю очень удачным — живой взгляд хорошо передает психологический образ Горького, а непринужденная поза Алексея Максимовича делает портрет композиционно красивым и выразительным» [22, с. 55-56].

Еще более показательны суждения о выполненном в конце 1917 г. в Ялте портрете княгини О.К. Орловой.

Это произведение было создано после того, как появились знаменитые портреты работы В.А. Серова 1909-11 гг. — большой парадный и камерный графический — и менее знаменитый Л.С. Бакста 1909 г. Разумеется, центральное место здесь занимает легендарный портрет Серова. Именно в связи с ним оказался акцентирован интерес и современников, и потомков к личности самой княгини. «Формулой» образа здесь стали слова Серова, донесенные Д.И. Толстым: «А я Ольга Орлова и мне все позволено <...>» [Цит. по: 14, с. 82]. В.П. Лапшин отмечает, что «моделью портрета служила <...> “первая модница Петербурга, тратившая на роскошные туалеты огромные средства и ими славившаяся” [34, с. 296]

Товарищ управляющего Русским музеем императора Александра III и фактический его директор граф Д.И.Толстой, знавший “весь Петербург”, рассказывал: “Кн[ягиня] Ольга Орлова, рожденная Белосельская-Белозерская, была в свое время самой элегантной женщиной Петербурга. Ходили баснословные рассказы о ее тратах на туалеты и шляпы, и все дамы света всегда особенно интересовались ее платьями, которые ею вывозились ежегодно дюжинами из Парижа, из всех лучших торговых домов. Некрасивая, в сущности, но изящная и тонкая, неинтересная в разговоре и неумная, она была всегда окружена мужчинами и держала открытый, на роскошную ногу поставленный дом <...>” [28].

И.Э.Грабарь, который тоже ее знал, вспоминал о том, что Орлова “являла своей наружностью, фигурой, лицом, манерами тот законченный, великолепный тип вырождающейся аристократки, который можно было наблюдать при старых европейских дворах. Не очень красивая, но изящная, высокого роста, она не могла стоять, ходить, сидеть, говорить без особых ужимок, подчеркивавших, что она не просто какая-нибудь рядовая аристократка, а сама Ольга Орлова, единственная в императорском Петербурге, первейшая при дворе дама” [4, с. 30]. “Она производила впечатление заносчивой особы,— подтверждал П.И. Нерадовский,— которой свойственны снобизм и удовольствие показывать себя и наряжаться” [19, с.37]. (В другом месте Нерадовский дополняет свои сведения: «Серов написал Орлову по ее заказу. Сама она мало что понимала в искусстве, подражание и мода руководили ею, когда она заказывала свой портрет художнику, пользовавшемуся большой славой и уже написавшему ряд светских портретов.

Вкус ее в искусстве был, во всяком случае, весьма ниже среднего. Об этом говорит ее неспособность оценить великолепный портрет, написанный с нее Серовым. Она без сожаления рассталась с этим портретом, передав его музею (ГРМ — А.Ш.) в январе 1912 года — вскоре после кончины художника» [20, с.152] — А.Ш.).

“Как всегда,— замечал К.А.Сомов,— была необыкновенно великолепно одета и курьезна” [12, с.519].

И вот что окажется удивительным. Тот образ княгини, который сложился в представлении современников, с поразительной точностью совпадет с тем образным решением, которое Серов последовательно будет осуществлять первоначально в эскизах, а потом уже на холсте большого парадного портрета. <...> Примечательно в

этом портрете и другое. Образ, запечатлеваемый Серовым, содержал многие характерные черты светской женщины десятых годов.

Собирательные черты этого типа журналисты особенно активно старались сформулировать после знакомства с выставкой женских портретов, устроенной <...> журналом “Аполлон” в 1910 году. По их мнению, современная женщина обладала некоторыми основными признаками: длинная фигура, в линиях которой “так много изведенного, усталого, пресыщенного”; усталые бессонные веки, утомленные глаза, маленькие подкрашенные губы; яркая, часто безвкусная шляпа, обязательные муфта, боа и, наконец, сложная утонченность, особая острота, нервность, загадочная привлекательность. Нетрудно заметить, как многое из названных черт “ложилось” на образ Орловой, над созданием которого Серов работал уже несколько лет» [14, с.82-83].

Нужно отметить, что черты эти в полной мере просматриваются уже в том графическом портрете княгини, который был выполнен Бакстом в 1909. Но, подчеркнув своеобразие модели, Бакст, особенно в эскизе портрета, дает образ почти отталкивающий. Серов же, не сглаживая черт лица Орловой, создает в своем портрете тип, давая один из, может быть, наиболее значительных образцов «большого стиля» своего времени. Это хорошо видно при сравнении большого портрета Орловой с кабинетным вариантом, блестящим по графическому исполнению, но много более «спокойным» по образному решению. Если большой портрет не удовлетворил заказчицу именно резкостью — и «типологичностью!» — своего решения, прежде всего композиции, то этот вариант, не столько подчеркивающий, пусть и остро индивидуализировано, некий «тип», сколько сохраняющий «лица не общее выражение», долгое время находился в ее доме. В этом смысле не столько типичные черты современниц «ложатся» на образ Орловой, сколько этим образом задаются и «ложатся» на их облик — не в искусстве, а в жизни.

Серов проявляет себя и в целом в своем творчестве, и в этом портрете в частности, художником активным по отношению к окружающему его социальному и культурному контексту. Он и является, и демонстрирует себя не ведомым, включенным в складывающийся вокруг него культурный контекст, а ведущим, лидирующим в этом контексте, в известной мере складывающим его по своей творческой воле. В этой связи уместно вспомнить приводимые С.С. Мамонтовым слова самого Серова: «Я <...>, внимательно взглядевшись в человека, каждый раз увлекаюсь, пожалуй, даже вдохновляюсь, но не самым лицом индивидуума, которое часто бывает пошлым, а той характеристикой, которую из него можно сделать на холсте» [Цит. по: 15, с. 67]. Чего стоит одно только

серовское: «Либо так, либо никак!», — по поводу создаваемых им решений заказных портретов.

Сорин же проявляет принципиально иной тип художника. Его решения погружены в контекст, являются от него производными, в той или иной степени он «угадывает» то, что от него ожидается заказчиками и публикой. В этом смысле он принципиально пассивен по отношению к ожиданиям зрителя, он не формирует их, а принимает как некую ценность. Показательны в этом смысле некоторые записи крымского Дневника В.А. Судейкиной, доносящие до нас представление о творческом поиске художника: «Сорин как будто страшно мучается (во время сеансов — А.Ш.), и Сережа (Судейкин — А.Ш.) 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”» [25, с. 217].

Речь здесь идет не о том, какая из этих позиций «лучше», ибо каждая из них имеет свои преимущества в плане постановки и решения пластических задач, но и свои недостатки в плане тех трудностей, которые возникают в творческом процессе перед художником, однако трудности эти имеют разную природу. В случае Сорина в качестве удачи оцениваются именно эти «угаданные» им ожидания. В этом смысле его портрет Орловой можно причислить к безусловным удачам: решая его композицию в направлении, заданном серовским портретом, художник в значительной степени ослабляет гротескную «типологическую» составляющую образа и подчеркивает его поэтический характер.

Результат не заставил себя ждать. В.А. Судейкина отмечает в своем крымском Дневнике: «Когда Сорин приносит портрет Орловой, все восхищаются — он действительно изумителен» [25, с. 60]; «<...> Сорин <...> был мил и любезен и показал нам все портреты; у него был в данный момент и портрет Орловой, и ее belle fille <невестки>. Рисунки произвели по обыкновению большое впечатление на публику <...>» [25, с. 130]; «<...> Иван Яковлевич (Билибин — А.Ш.) <...> говорил с Сережей (С.Ю. Судейкиным — А.Ш.) о Сорине. Портрет Тищенко, от которого все дамы без ума, кажется ему очень светским и очень опасным для дальнейшего пути; портрет Орловой сделан

крепче и стойче <...>» [25, с. 130]; «Кто фиксировал последние судороги красоты Орловой — Сорин (слова С.Ю. Судейкина — А.Ш.)» [25, с. 314]. Из интервью С.Ю. Судейкина: «<...> На выставке (имеется в виду Первая ялтинская выставка в декабре 1917 г. — А.Ш.) участвовал <...> портретами Сорин, давший великолепный портрет кн. Орловой, той самой, которую рисовал Серов и которую называют самой модной дамой Европы» [25, с. 397].

Уже эти примеры позволяют предположить, что Сорин занял какое-то весьма своеобразное место в истории русского портрета. Оценки его творчества ярко демонстрируют контекстуальный характер: это не столько мнение отдельных, пусть даже и очень авторитетных судей, сколько проявление неких «носящихся в воздухе» идей и поветрий. Удачу или неудачу художника оценивают не по тому, насколько профессионально состоятельно решены поставленные им задачи, а по тому, насколько ему удалось эти поветрия, часто не сформулированные, а, скорее, угадываемые, ощущаемые современниками, уловить и выразить.

С известной непосредственностью это констатирует в своем крымском Дневнике В.А. Судейкина: «<...> Ирина Сергеевна (Шамина, одна из соседок Судейкиных по Мисхору — А.Ш.) <...> говорит о Соринских портретах. Странно, что он у более понимающей публики не имеет особого успеха» [25, с. 78]; «Все пленены его искусством и держатся за него, потому что им нужен портретист» [25, с. 125]; «(С.Ю. Судейкин рассказывает — А.Ш.): “<...> Заговорили о Сорине, и как всегда я опять слышу фразу: “Вы знаете, мне Сорин не особенно нравится”. Я чуть не выпалил: “Опять — как мне это надоело слушать”. И я стал защищать его — объяснил, каким должен быть женский портрет, что такое романтизм в портрете, и говорил такие фразы: “Кто фиксировал последние судороги красоты Орловой — Сорин. А Сазонова — кто так превосходно изобразил ее — Сорин, и так далее. А Вас как Малютин изобразил, сами говорите — злой купчихой. Кто мою жену пишет, конечно, — Сорин”. Все это произвело впечатление <...>. Странно, относительно Сорина, как это все говорят одно и то же, люди, которым Сорин должен казаться божеством, критикуют его, вернее, просто заявляют, что не нравится. Встречаю Белкина, он мне тоже говорит: “Знаете ли, мне Сорин не нравится”. Как это, действительно, надоело. Я чуть было не выпалил это”» [25, с. 314-315]; и в то же время у того же Судейкина, в изложении его супруги, встречаем такие высказывания: «Сережа задумал интереснейший автопортрет и сказал: “Кажется, я гениален, потому что то, что я задумал, невероятно, и Соринские портреты никуда не

годятся, в них ни перспективы, ничего”» [25, с. 114]; «<...> Вечером Сережа делает с меня набросок карандашом и сангиной, и в два часа есть сходство. “Не чета Сорину, который никогда бы не мог набросать так быстро и с таким сходством”» [25, с. 322].

В.И. Шухаев вспоминает: «Была у Сорина удивительная способность — когда он рисовал человека, то добивался поразительного сходства с натурой, рисунок его всегда был нежный, линейный, тонкий. Но если модели в жизни было шестьдесят лет, то на портрете работы Сорина ей можно было дать не больше сорока. Портретируемым это всегда очень нравилось» [18, с. 115]; аналогичное свидетельство: «Газета с критикой о Сорине (мармелад и так далее)» [25, с. 357]; К.И. Чуковский записывает в Дневнике: «Был в воскресенье у Собинова. <...>. Убранство безвкусное, <...> лучшее украшение портрет Нины Ивановны — работы Сорина. О, как дрябло, условно. Я выругал — и доставил ему неприятность» [29, с. 332]; наконец, известно суждение М.П. Чеховой, сообщенное И.Я. Билибиным: «Ей все равно, что за дамы нарисованы у Сорина, а молодую женщину, нарисованную мною, ей хотелось бы видеть и услышать ее голос» [9, с. 111-114].

Характерны также записи в Грасском дневнике Г.Н. Кузнецовой: «<...> Алданов сказал и нем (Сорине — А.Ш.), что мода на него в мире необыкновенная. <...>. <1.09.1930>. В этот день И<ван> А<лексеевич> Бунин> зашел по его (Сорина — А.Ш.) приглашению взглянуть на портрет. Так как он вообще последнее время в грустном настроении, то вошел он как-то прохладно и говорил каким-то обескровленным голосом. Похвалил глаза, чуть заметную улыбку, вообще сходство. Но когда мы ехали с ним обратно, сказал, что при сходстве и “красивости” портрета я у Сорина все же не та и нет свободы в позе. <...>. <9.09.1930>. Портрет, несмотря на свою внешнюю похожесть и красоту, вышел, как говорит И. А., “олеографичным”» [13, с. 156-157, 193, 197].

Примечательно, как отличаются суждения, высказываемые о Сорине, так сказать, в частном порядке, и публикуемые. Вот несколько примеров.

С.М. Городецкий: «о Сорине сказал: “Прежде у него были очень сладкие портреты”» [25, с. 382] и его же письменный отклик на открывшуюся в Тифлисе 20 мая 1919 г. выставку «Малый круг»: «Выставка <...> интересна и благодаря участию трех петроградцев — Судейкина, Сорина и Лансере. Все эти три художника уже давно определились как крупные мастера, и было любопытно посмотреть, как отразились на их творчестве война и революция, пережитые ими в горниле событий. Их работа углуби-

лась и стала более строгой. Внешняя красивость, экзотизм, изысканность сменились упорным желанием выявить самое сокровенное, что таится в них самих и в их натуре» [25, с. 621-622].

Еще показательней у И.Э. Грабаря: «<...> Сейчас в Вашингтоне выставка Судьбина и Сорина. <...>. Сорин — сладкий дамский портретист, рисунки которого появились на последних петербургских и московских выставках «Мира искусства» перед самой революцией, остался совершенно таким же, хотя многие и находят, что он стал лучше: все та же патока и модная картинка. Но бабам нравится. <...>. Сорин Савелий Абрамович сделал большие успехи, и его вещи гораздо серьезнее прежних» [5, с. 91, 102] — из писем к жене о нью-йоркской выставке русского искусства 1924 г.; «<...> крупный мастер Парижской группы — С о р и н. Кто помнит его портреты-рисунки на последних дореволюционных выставках “Мира Искусства”, тот не узнает теперешнего Сорина. Тогда он был слишком салонен и слишком приблизителен. <...> Сорин мог бы быть доволен и почить на лаврах, подобно большинству его предшественников, но его счастье в том, что он недоволен и продолжает искать. Он знает, что в его вещах все еще немало той самой *joliesse*, банальной и дешевой “красивости”, которой так много было в его ранних портретах, он знает, что при всех несомненных плюсах — выдумке, строгом рисунке, удачной характеристике, наличии собственного стиля — в его портретах недостает еще многого для того, чтобы они доставляли удовлетворение не только заказчикам, но и автору. Сорин очень упорен и может еще развернуться в неожиданном направлении, но ему следует, хотя бы временно, переменить технику и от иллюминированного рисунка перейти к живописи. Может быть, она поможет ему освободиться от некоторой вялости, мягкости и сладости» [6, с. 242-243].

Для полноты общего фона в восприятии творчества Сорина надо добавить отзыв идейно-творческого противника Сорина В.В. Маяковского, прямо обвиняющего художника в сервиллизме: «<...> До полного цинизма дошел Сорин. Портрет Павловой. Настоящий куафери-маникюрщик. Раскрашивает щечки, растушевывает глазки, полирует ноготочки. Раньше привлекали вывески — “Парикмахер Жан из Парижа”, теперь, очевидно, привлекают — “Парикмахер Савелий из Петербурга”» [17, с. 241].

В подобной ситуации есть от чего впасть в отчаяние или заметаться в поисках пути, или на самом деле обратиться к сервиллизму. Однако ничего этого мы не обнаруживаем. Напротив, насколько можно судить, эволюция художника была очень стабильна.

В стилистике портретов Сорина 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)» [15, с. 178], с другой же, — сами черты стиля он превращал в средство, подчас доминирующее в композиции и определяющее характеристики модели, как в портретах Е.С. Морозовой (1908), А.М. Стааль (1910), Г.Л. Гиршман (1911).

У Сомова, скорее, напротив, характеристики модели подчинены подчеркиваемым чертам стиля — «Дама в голубом. Портрет художницы Е.М. Мартыновой» (1897-1900), портрет А.П. Остроумовой (1901), «Эхо прошедшего времени» (1903), «Дама в розовом платье (Портрет Е.Е. Владимирской)» (1903), портреты Г.Л. Гиршман (1910-11) Е.П. Олив (1914), Н.Г. Высоцкой (1917), Е.П. Носовой (1910-11): «Ретроспективизм Сомова явился своеобразной формой выражения его отношения к современности, мироощущения эпохи. Связь с современностью в творчестве Сомова <...> не была прямой, непосредственной, а косвенной, раскрывалась путем опосредований и ассоциаций. <...> Вместе с тем Сомов <...> не отказывается от пристального наблюдения природы. Главное состоит в том, чтобы подчинить природу своему “я”, так как цель искусства — “самовыражение творца”. <...> Сомов подходит к искусству прошлого как художник своего времени. От наивного подражания его спасает ирония; с ее помощью он как бы отделяет себя от прошлого, проводит грань между ним и собою» [8, с. 81-82]. С.К. Маковский отмечал, что модели сомовских портретов кажутся «материализованными призраками какого-то иного века» [16, с. 122, цит. по: 8, с. 93].

Именно в творчестве Сомова произошло слияние неоклассицистических реминисценций с «академическим холодком», словами Бенуа [2, с. 96, цит. по: 8, с. 163], 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, как в двойном женском портрете Краснодарского музея, в портретах актрисы Ковалевой из Одесского и актера из Луганского музеев. Его, пожалуй, в наименьшей степени интересует индивидуальность, из которой что-либо можно было бы сделать на холсте. Его, скорее, интересует возможность вписать эту индивидуальность в нечто надиндивидуальное, 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 красоты, слащавости, салонности и т.п.

В разработке этого типа портретов Сорин уже не столько опирается на достижения своих предшественников, сколько в полной мере дает «формулу» собственного творческого кредо. Здесь неоклассицистские ориентации достигают той меры выразительности, когда изобразительная условность выглядит столь органично, что перестает замечаться публикой и воспринимается непосредственно как облик модели, а не как свойство создаваемого художником образа.

Это говорит о том, что еще в период творческого становления у художника выработался определенный репертуар пластических задач, к которым он постоянно возвращался, стремясь достичь в их решении максимально возможного совершенства.

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» [10, с. 3].

Пожалуй, одним из первых эту связь между органикой художника и результатами его творчества прочувствовал, а затем и проанализировал Н.Н. Евреинов в своей острополюемической книжке «Оригинал о портретистах»: «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.

Часто приходилось спорить о размерах таланта С.А. Сорина. Я люблю Савелия Абрамовича, люблю искренне, и потому, как пристрастный к нему, всегда отстаивал его рисунок от слишком сурового обвиненья в “академизме”. При чем тут “академизм” или “не-академизм”, когда рисунок до нес plus ultra артистичен. Весь. Насквозь. До последней линии. Артистичен! красив! тонок! продуман! обаятелен! Чувство формы! Чувство меры! Определенность! Порой виртуозность! Изумительная виртуозность! И нежность, нежность! беспредельная нежность! Лицо словно заласкано карандашом, зацеловано, заморожено нездешней “колыбельной”» [7, с. 147].

В этом смысле эволюция творчества Сорина не знала ни рывков, ни отклонений от некой магистральной траектории, от выработанного творческого кредо. Можно предположить, что он являл собой тот крайне редкий тип художника, которому удалось гармонически совместить в своем творчестве пушкинские «покой и волю», «хвалу и клевету приемля равнодушно». 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.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ардов В. Е. Анна Ахматова // Ардов В. Е. Этюды к портретам. — М., 1983.
2. Бенуа А.Н. Чем могла бы быть Академия художеств в настоящее время // Труды Всероссийского съезда художников. — Т. 3. — СПб., 1912.
3. Бунин И.А. Горький // Воспоминания. — М.: Захаров, 2003.
4. Грабарь И.Э. Серов-рисовальщик. — М.: Изд-во АХ СССР, 1961.
5. Грабарь И.Э. Письма 1917—1941. — М.: Наука, 1977.
6. Грабарь И.Э. Искусство русской эмиграции // Русский современник. — 1924. — № 3.
7. Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах. — М.: Совпадение, 2005.
8. Журавлева Е.В. Константин Андреевич Сомов. — М.: Искусство, 1980.
9. Иван Яковлевич Билибин: Статьи, письма, воспоминания о художнике / Ред.-сост, авт. вступ. ст. и коммент. С.В. Голынец. — Л.: Искусство, 1970.
10. Камышников Л. Савелий Сорин: Личные воспоминания // Новое русское слово. — 1953. — 26 ноября. — № 15188.
11. Кардовская Е.Д. Неизвестный портрет Анны Ахматовой // Панорама искусств. — Вып. 7. — М.: Сов. художник, 1984.

12. Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. — М.: Искусство, 1979.
13. Кузнецова Г.Н. Грасский дневник. — М.: Изд-во «Олимп», Изд-во АСТ, 2001.
14. Лапшин В.П. Валентин Серов. Последний год жизни. — М.: Галарт, 1995.
15. Леяшин В.А. Портретная живопись В.А.Серова 1900-х годов. — Л.: Художник РСФСР, 1980.
16. Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Кн. 2. — СПб., 1909.
17. Маяковский В.В. Семидневный смотр французской живописи // Полн. собр. соч. В 13 тт. — Т. 4. — М., 1957.
18. Мямлин И.Г. Василий Иванович Шухаев. — Л.: Художник РСФСР, 1972.
19. Нерадовский П.И. В.А. Серов // Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников / Ред.-составители И.С. Зильберштейн, В.П. Самков. — Т. 2. — Л.: «Художник РСФСР», 1971.
20. Нерадовский П.И. Из жизни художника. — Л.: «Художник РСФСР», 1965.
21. Об Анне Ахматовой. — Л., 1990.
22. Пешкова Е.П. Савелий Абрамович Сорин и портрет А.М. Горького его работы // А.М. Горький в изобразительном искусстве. Описание изобразительных материалов Музея А.М. Горького. — М.: Наука, 1969.
23. Рубинчик О. «Я здесь, на сером полотне...» Ахматова и художники // <http://www.utoronto.ca/tsq/11/rubinchik11.shtml>.
24. Риччо К. О портрете Ахматовой работы Савелия Сорина // Нева. — 2001. — № 5.
25. Судейкина В.А. Дневник: 1917 – 1919: (Петроград — Крым — Тифлис) / Подгот. текста, вступ. статья, коммент., подбор илл. И.А. Меньшовой. — М.: Русский путь, Книжница, 2006.
26. Тименчик Р. Заметки об акмеизме. I // Russian Literature. — 1974 — №№ 6–7.
27. Толмачев М. Ахматова в изобразительном искусстве // Бутылка в море. Страницы литературы и искусства // <http://michaeltolmachev.ru/but-1.htm>.
28. Толстой Д.И. Записки (рукопись). Цит. по: Грабарь И.Э. Серов. Жизнь и творчество. — М.: Искусство, 1980.
29. Чуковский К.И. Дневник (1901—1929). — М.: Современный писатель, 1997.

30. *Шило А.В.* Картина И.Е. Репина «Пушкин на набережной Невы. 1835 г.». — Харьков: ОКО, 2002.
31. *Шило А.В., Панова М.В.* Пушкин: образ и самообраз поэта в русской культуре первой трети XIX века. — Харьков: ОКО, 2002.
32. *Шило А.В., Панова М.В.* Пушкин: опыты и проблемы иконографии. — Харьков: Новое слово, 2009.
33. *Шустер Д.* Странная судьба портрета Ахматовой // Нева. — 2000. — № 8.
34. *Щербатов С.А.* Художник в ушедшей России. — М.: XXI век — Согласие, 2000.