

Портреты Савелия Сорина: ТИПЫ И ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА

Сегодня мы, к сожалению, не обладаем сколько-нибудь полным представлением о творческом наследии Савелия Абрамовича Сорина (1878–1953). Поэтому в современных условиях довольно трудно проследить линию развития его портретирования. Скорее, можно лишь обозначить некоторые его ориентиры и пунктирно прочертить траектории, ведущие к ним. На протяжении более чем пятидесятилетнего творческого пути художника в его портретном искусстве сложилось несколько типов формообразования, применяемых автором к созданию портретного образа, – близких друг другу, но не тождественных.

Первоначально это был некий умеренный вариант импрессионизма, совмещённый со стремлением автора к психологической характеристике модели. Представление о таком понимании портретных задач даёт, например, портрет двух сестёр (1905) и «Женский портрет» (1910-е) из собрания Севастопольского художественного музея им. М.П.Крошицкого. Эти портреты близки по духу тем образцам, которые на рубеже XIX – XX вв. сложились в творчестве И.Е.Репина и В.А.Серова и затем были широко растиражированы их коллегами и младшими современниками – Л.О.Пастернаком, Б.М.Кустодиевым, О.Э.Бразом, Н.П.Ульяновым и др.

*С.А.Сорин. Женский портрет. 1910-е. Х., м.
©Севастопольский художественный музей имени
М.П.Крошицкого*

В дальнейшем этот тип изображения разовьётся в импозантный репрезентативный неоклассицистический портрет, воспринявший наследие русского искусства конца XVIII – начала XIX вв. В появлении этого типа, по-видимому, сказались впечатления от наследия Д.Г.Левицкого и В.Л.Боровиковского. Их творчество было заново открыто знаменитой портретной выставкой в Таврическом дворце, экспонировавшейся с 6 марта по 26 сентября 1905 г. Она произвела грандиозное впечатление на современников, особенно на творческую молодежь.

Сегодня трудно сказать, видел ли Сорин эту выставку. Она открылась как раз в период студенческих волнений в Академии художеств, в результате которых занятия были прерваны. Сорин, в то время учащийся Высшего художественного училища Академии, как и некоторые его соученики (например, А.И.Савинов), отправился в поездку по Европе¹, где он впервые соприкоснулся с классическим искусством XVII – XVIII вв. Оно оказалось мощной альтернативой тому рождающемуся на глазах художника современному искусству, которое впоследствии будет осмыслено как модернизм. Насколько можно судить, его идеи несколько не захватили Сорина и не оставили след в его творчестве. Но





С.А.Сорин. Портрет балерины А.П. Павловой. 1923. Х., м. 103х129
 Воспр. по: Sorine S. Portraits. Avant-propos par Andre Salmon. Berlin: Ed. Ganymed, 1929.

художественный музей), «Портретом артиста» (1915, Луганский художественный музей) и портретом актрисы Домашовой (до 1917). Даже камерные портреты (как, например, двойной женский портрет из Краснодарского краевого художественного музея им. Ф.А.Коваленко, 1910-е), вырастают в парадные изображения.

К этому же типу можно отнести выполненные в эмиграции портрет балерины А.П.Павловой, существующий в нескольких вариантах², один из которых – в Люксембургском музее (Musée du Luxembourg) в Париже; портрет П.Н.Милокова (1922); картину «Женщина за чайным столом» (1922, Музей русского искусства имени Марии и Михаила Цетлиных, Израиль) и др.

В этом типе портрета художник преодолевает усвоенную в репинской мастерской импрессионистическую



С.А.Сорин. Женщина за чайным столом
 1922. Бум., смеш. техника¹⁵
 Музей русского искусства имени Марии и Михаила Цетлиных. Рамат Ган. Израиль
 Воспр. по: Коллекция Марии и Михаила Цетлиных: каталог выставки в ГТГ. Израиль, 2003.



С.А.Сорин. Портрет П.Н.Милокова
 1922. Х., м. 46,3х38,3
 Воспр. по: «Парижачьи»: каталог выставки. 21 марта – 20 мая 2010 г./Галерея «Наши художники». СПб.: Изд-во «Петроний», 2010. С. 174.



С.А.Сорин. Портрет архитектора М.И.Рославлева.
 1915. Бум., акв., паст., сангина. 67 х 47. НИМ РАХ
 Воспр. по: Автопортрет и портрет художника XVIII – XXI вв./Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств. СПб., 2009. С. 186.

знакомство с европейской художественной классикой, безусловно, актуализировало интерес и к русскому портрету XVIII в. Поэтому не вызывает сомнения, что портретное наследие русских живописцев конца XVIII в., столь ярко представленное Таврической выставкой, художником глубоко изучалось.

Появившийся в результате этого изучения тип портрета представлен нарядной, как правило, глубокой по тону живописью; модели одеты в платья исторического покроя, изображены среди стильной мебели (обычно Александровской эпохи) и окружены столь же стильными аксессуарами. Этот тип представлен портретом актрисы Н.Г.Ковалёвой (1913, Одесский

непосредственность восприятия модели и отчасти связанную с ней некоторую «рыхлость» формы. К этой манере живописи он больше не вернётся. Теперь в понимании формы он стремится к её исчерпывающей выразительности, к упругому и ясному контуру, к «большой линии».

Из этих ориентиров органично вырастает следующий тип портрета, преимущественно графического, с тщательно и подробно прорисованной головой и иногда руками, взятыми, как правило, в условном цвете пастелью, сангиной, акварелью, карандашами, и с легко, только контуром, намеченной фигурой на нетронutom фоне. В отличие от предыдущего типа, в котором фигу-



С.А.Сорин
Портрет писателя Алексея Толстого
1921. Бум., смеш. техника
©Собрание Рене Герра. Франция

С.А.Сорин
Портрет балерины Ирины Бароновой
1939. Бум. на холсте, смеш. техника
141x146. ©Донецкий областной
художественный музей.

ра вписывается в окружающую, пусть и не очень глубокую, среду, в этом типе портрета изображение головы доминирует в плоскости листа. Существенную роль начинает играть ракурс, придающий изображению пространственную выраженность.

К работам этого типа можно отнести, в качестве одного из первых опытов, портрет А.А.Ахматовой (1913–1914), в котором художнику ещё не удалось достичь принципиального лаконизма «большого стиля», но общая тенденция здесь уже обозначена: подробно проработана голова, а всё остальное лишь намечено. Фон остаётся нетронутым. Уже к 1915 г. появляются портреты этого «большого графического стиля» – М.И.Рославлева (1915, НИМ РАХ), В.М.Соловьёва³ (1915, Екатеринбургский музей изобразительных искусств), в 1920 – автопортрет из «Альбома» Веры Судейкиной, в эмиграции так будут выполнены портреты А.Н.Толстого (1921, собрание Рене Герра, Франция), балерины И.Бароновой в рост в балете «Сильфида» (1939, Донецкий областной художественный музей) и др.

Разработка подобного типа портрета была начата в 1902 – 1910 гг. серией изображений поэтов и художников, созданных К.А.Сомовым для журналов «Золотое Руно» и «Аполлон». В свою очередь, он развивал те традиции камерного портрета, которые в середине XIX в. заложили в русском искусстве П.Ф.Соколов, А.П.Брюллов, В.И.Гау. Дальнейшее развитие этот тип портрета получил у Л.С.Бакста⁴, отдельные работы подобного рода встречаются у К.С.Петрова-Водкина и Б.М.Кустодиева. Но Сомов в этих портретах не вышел за границы той камерной формы, которая была А.Н.Бенуа названа «головками на лоскутках»⁵. Для Бакста и его коллег по «Миру искусства» портреты подобного типа также не составили сколько-нибудь магистральной линии творчества, оставшись пусть и яркими, но всё же отдельными эпизодами. Пожалуй, только Сорин придал им крупноформатную станковую форму. Впоследствии её разовьет В.И.Шухаев. В этой портретной форме неоклассицистическая тема «возвращения к Энгру» получит свою исчерпывающую выраженность.



С.А.Сорин. Портрет киноактрисы Натальи Кованько. 1923
Бум. на холсте, смеш. техника. 146x111
©Донецкий областной художественный музей



С.А.Сорин. Портрет Веры Тищенко. 1918. Бум., акв., цв. кар. 34x26,6
Воспр. по: Маковский С.К. Портреты С.А.Сорина//
Наше наследие. 1989. № 1(7). С. 153.

Рассмотренный тип портрета близок следующему типу, который разрабатывается параллельно с предыдущим. Это изображение фигуры, обычно поясное, с минимальным набором аксессуаров. Как правило, это драпировки или ограниченный набор предметов – книги, ноты и т. п. Чаще всего эти портреты выполнены в смешанной технике: акварель, сангина, пастель, уголь, чёрный и графитный карандаши, белила, соус, лак. Фон не разрабатывается, либо нейтрально тонируется.

К работам такого типа можно отнести портреты В.Тищенко (1918), кн. Е.Дадиани (1919 и 1931, последний – в собрании Рене Герра, Франция), танцовщика и хореографа Л.Ф.Мясиной⁶ (1922), актрисы Н.Кованько (1923), композитора А.С.Лурье (1943) (три последних – в собрании Донецкого областного художественного музея), А.Н.Бенуа (1946)⁷ и др.

По-видимому, это наиболее многочисленная группа портретов. В ней сложился тот своеобразный соринский стиль, о котором будет писать критика, и о котором в 1924 г. упоминал И.Э.Грабарь: «Он [Сорин. – А.Ш.] много работал над собой в последние годы, и в результате упорных исканий выработал, подобно Яковлеву и Григорьеву, свой собственный соринский портретный стиль, который чётко выделяется на любой современной выставке. Свои портреты он не пишет, а рисует, слегка подцвечивая карандашами и акварелью нужные ему места. Нового и своего в этом, конечно, мало, ибо стиль потушённых карандашно-акварельных портретов ведёт своё начало ещё от времён Леонардо и Рафаэля, после которых через XVIII век он докатился до Гандара, Elleux, Фрица Каульбаха e tutti quanti. Но Сорин отважился писать этой лёгкой техникой портреты в рост, в величину натуры, и, благодаря исключительному композиционному дарованию, твёрдости рисунка и колористическому чутью, дал серию вещей, занявших в последние годы видное место в художественной жизни Европы и Америки»⁸.

Наряду с этим типом портрета Сорин разрабатывает и такой, в котором неоклассицистическая условность выступает на первый план. Этот тип развивает тему репрезентативного портрета, аналогичную второму из рассмотренных типов, но придаёт ей некую «повышенную» декоративность и стилизованность, что, как правило, проявляется в трактовке фона. Интерьерный или пейзажный, он напоминает театральную декорацию и играет в структуре портретного образа некую символическую роль: указывает на род занятий модели или намекает на образ её мыслей, на её душевные качества.

Начало этому типу портретов было положено ещё в 1910-е гг. Его признаки можно обнаружить уже в картине «Дама у камина» (1911). В дальнейшем он будет развит в картине «Женщина с кувшином» (1920-е), напоминающей композиции К.С.Петрова-Водкина; в портретах художника с Монпарнаса (1923, ГРМ), балетмейстера М.М.Фокина (1926, ГРМ), художника А.Ланского (1936, ГРМ), князя С.П.Оболенского на фоне русского пейзажа и княгини Э.-М.Оболенской (1920-е); Джона Ринглинга (1930-е) и жены художника А.С.Сориной (1944), в костюмированных картинах «Дама с соколом» (1930) и «Дама с терьером» (1948), в автопортрете (1952).



С.А.Сорин. Портрет балетмейстера М.М.Фокина. 1926
Бум. на холсте, смеш. техника. 121x103. ГРМ. Воспр. по: Русский Париж,
1910 – 1960: альманах. Вып. 35. СПб.: Palace Ed., 2003. С. 304.

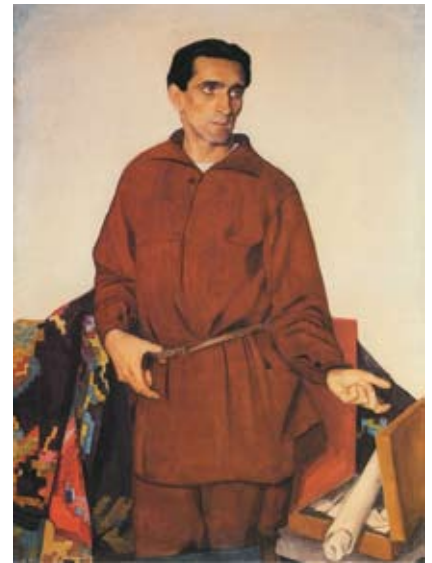
Этот тип портретов, большая часть которых выполнена в 1920-х – 1940-х гг. в США, в своей условности ближе других подходит к стилистике ар деко, бурно развившейся именно в американской культуре того времени. Это позволяет видеть в Сорине не только адепта актуализированного на рубеже веков неоклассицизма, но и вполне современного мастера, откликающегося на новые художественные веяния, но никогда не переходящего черту, отделяющую следование классическим традициям от их разрушения.

Эволюция портретного творчества Сорина не знала ни рывков, ни отклонений от некоей магистральной траектории, от выработанного ещё на заре XX в. творческого кредо. Легко заметить, что выделенные типы портретных изображений не сменяли друг друга в творческой эволюции художника, а сосуществовали в ней параллельно.

Можно предположить, что Сорин являл собой тот крайне редкий тип художника, которому удалось гармонически совместить в своём творчестве пушкинские «покой и волю». События внешней, внехудожественной жизни практически никак не отразились на этом творчестве. Отчасти именно поэтому он «не вписался» в свою бурную эпоху, столь отмеченную разнообразными потрясениями всех и всяческих основ первую половину XX в., и оказался её маргиналом.



С.А.Сорин. Портрет жены. 1944. Х., м. Воспр. по:
Петербургские парижане: выставка работ из част-
ных собраний: каталог/KGallery. СПб., 2010. С. 91.



С.А.Сорин. Художник с Монпарнаса. 1923. Бум.
на холсте, смеш. техника. 138x104. ГРМ.
Воспр. по: Русский Париж, 1910 – 1960:
альманах. Вып. 35. СПб.: Palace Ed., 2003. С. 304.

Однако для целостной характеристики художественной культуры XX в. и такая позиция является значимой, ибо она демонстрирует, что помимо «магистральных» путей модернизма в XX в. существовали и иные возможности творческого развития, не менее достойные, чем те, которые были сопряжены с борьбой за утверждение новых художественных идей. Более того, в определённый момент, когда эти идеи утратили свою актуальность, и возникла необходимость поиска каких-то альтернатив им, обнаружилось, что именно это творчество, незаметное на полях брани и глубинно связанное с традицией, сохранило важные и непреходящие ценности художественного качества.

Одним из первых эту ориентированность художника обнаружил критик 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 (?) – А.Ш.] 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 чувст-

ву глубины, которое выражено в мужских портретах, – это художник русской углублённости»⁹.

Обозначенная Маковским тема впоследствии обнаружит себя в публикациях по поводу многочисленных выставок художника. Так, П.Бархан отмечал умение Сорина «посадить женщин, которых изображает, в удачный свет». Художник «окружает их светлым тоном так, чтобы лицо модели не превратилось в поле битвы между светом и тенью. Он передаёт лицо с абсолютно точным, каллиграфическим, педантичным сходством, тщательно избегая всякой слащавости и самодовольсь-

тва. Он передаёт идеальное выражение земного облика». Касаясь профессионального отношения Сорина к своему делу, Бархан писал, что он «отличается фанатичной неистовой добросовестностью в противоположность своим безграмотным подражателям. Никто, как Сорин, не мучает себя своей работой. Ученик Репина, пройдя французскую и итальянскую школу, он достиг уровня старых немецких мастеров. Восприняв и переработав в себе Энгра, он создал свой собственный самобытный стиль. Его портретные рисунки в натуральную величину – комбинация карандаша, акварели и пастели, – тонкая, иногда филигранная работа. Усердно и напряжённо ставит он точку за точкой, чёрточку за чёрточкой, а эффект, как и у Сомова, – изящность и лёгкость. Его самоистязание, в итоге, порождает свободу <...>»¹⁰.

При этом важно, что эта творческая эволюция не была ни заранее продуманной программой, ни результатом свободного поведенческого выбора художника. Речь идёт, скорее, о его индивидуальной творческой и человеческой органике. Она столь же связана с его художественной работой, сколь-



С.А.Сорин. Портрет А.Ланского. 1936. Бум. на холсте, смеш. техника. 118х94. ГРМ

Воспр. по: Русский Париж, 1910 – 1960: альманах. Вып. 35. СПб.: Palace Ed., 2003. С. 305..

ко и с чертами характера, образом жизни, бытовым поведением и мировоззрением, с его отношением к окружающим и их отношением к нему. Показательна в этом смысле следующая запись из дневника В.А.Судейкиной от 22 мая (5 июня) 1918 г.: «<...> После ужина <...> была предложена игра в “баллы” <...>. Жертвой выбрали отсутствующего Сорина и ставили ему баллы за та-

лант, за характер, за успех у женщин, за доброту и благородство. Вышло забавно. За талант ему лишь кто-то из дам поставил пять. За характер единицы и двойки, одна пять с минусом (оказалось – это Билибин), за благородство был всеми поставлен очень удовлетворительный балл»¹¹.

Вера Судейкина отмечает в своём «Дневнике» некоторые показательные черты характера художника: «Сорин говорит, что ценит доброту сердца больше даже, чем ум»¹²; «<...> пришёл Сорин <...>. К концу сеанса



С.А. Сорин. Портрет танцовщика и хореографа Л.Ф. Мясина

1922. Бум. на холсте, смеш. техника. 133х80. ©Донецкий областной художественный музей

пришла мама и сказала: “Сейчас придёт к Вам Орлова-Давыдова (графиня, жена церемониймейстера Двора гр. А.А.Орлова-Давыдова, одна из соседей Судейкиных в Мисхоре в 1918 г. – А.Ш.), она зайдёт на теннис и тогда с кем-то ещё придёт”. Сорин советовал не показывать [ничего] её спутникам: “Эти аристократы смотрят на нас как на мастеровых – заходят почти без спроса после тенниса – ища новое развлечение, они ко мне заходят сто раз и никогда ничего не купили”. Он спросил меня, знакома ли я с ней: “По правилу она должна была бы сделать визит Вам, а потом уже просить показать картину, но они игнорируют приличия, когда дело касается художников”. Сорин страшно зол на аристократию»¹³.

О творческом методе Сорина можно судить по словам близко его знавшего Сергея 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 начнёт говорить о себе – всё у него “не то” да “не так”. За



С.А.Сорин. Автопортрет из «Альбома» Веры Судейкиной. Ок. 1920. Бум., кар.
Воспр. по: Судейкина В. Дневник: Петроград, Крым, Тифлис.
1917 – 1919. М.: Русский путь; Книжница, 2006. 672 с.

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 чёткостью рисунок живой формы, жертвуя ловкостью авторского “росчерка” во имя строжайшей, внутренней дисциплины, той самой “дисциплины идеала”, которой были сильны старые мастера портрета <...>¹⁴.

В развитии своего портретного творчества Савелий

Абрамович Сорин сумел в весьма непростых условиях художественной жизни первой половины XX в. сохранить приверженность классическим идеалам искусства и как бы даже «не заметить» разнообразных и противоречивых перипетий модернизма. В условиях кризиса идей модернизма это обстоятельство парадоксально обернулось тем, что у исследователей и у публики постепенно стало формироваться убеждение в особой ценности такой творческой позиции. Портреты С.А.Сорина сегодня всё чаще попадают в разнообразные экспозиции, его творчество обретает новую актуальность. Если уподобить живопись и графику художника поэзии, то по их поводу можно вспомнить пророчество Марины Цветаевой: «Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черёд».

А.В.Шило,
доктор искусствоведения,
профессор, г. Харьков

Примечания

1. В 1905 – 1907 гг. С.А.Сорин находился во Франции и Италии. В Париже, где он встречался с А.Матиссом, П.Пикассо, Ф.Т.Маринетти, провёл полтора года. В Италии познакомился с Элеонорой Дузе, сделал с неё набросок углём, а по возвращении в Петербург изобразил актрису в момент репетиции в своей выпускной конкурсной картине «Вдохновенная минута» (1907, ныне – в собрании Днепропетровского художественного музея).
2. Об этом см.: Шило А.В. К атрибуции портрета А.П.Павловой работы Савелия Сорина //Н.К.Рерих и его современники. Коллекции и коллекционеры: материалы науч.-практических конф. 2007 – 2008 гг./Одесский Дом-музей имени Н.К.Рериха. Одесса, 2009. С. 524 – 534.
3. Атрибуция О.А.Горнунг, заведующей отделом Екатеринбургского музея изобразительных искусств. См.: Горнунг О.А. С.А.Сорин в собраниях Екатеринбурга//Проблемы изучения и репрезентации художественного наследия в региональных музеях: сб. докл. конф. 2006 г. Екатеринбург, 2008. С. 54–59.
4. И.Н.Пружан отмечала: «<...> сходство это [с работами К.А.Сомова. – А.Ш.] идёт преимущественно по внешней линии (техника чёрного и цветного карандаша с добавлением белил, изображение погрудное в фас или в лёгком повороте, внимание сконцентрировано исключительно на лице, костюм едва намечен). В главном же – характере видения модели – много отличий. Бакстовские портреты более непосредственны. Они теплее и объективнее сомовских <...>. Менее рационалистичен и их рисунок, не столь элегантен и безукоризненно отточенный» (Цит. по: Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. М., 1975. С. 91–92).
5. Цит. по: Журавлева Е.В. Константин Андреевич Сомов. М., 1980. С. 163.
6. Атрибуция Т.М.Пановой, ведущего научного сотрудника Донецкого областного художественного музея. См.: Панова Т.М. Тайна соринского портрета//Дикое поле. 2005. № 7//http://www.dikoeполе.org/numbers_journal.php?id_txt=314(дата обращения: 07.09.2011).
7. А.Н.Бенуа высоко оценил этот портрет. 8 ноября 1946 г. он писал И.Э.Грабарю из Парижа: «<...> милейший Сорин (я его как человека очень оценил во время того, как он в течение более двух месяцев писал мой портрет, получившийся куда удачнее и характернее, нежели портрет Сергея Иванова)». Цит. по: Александр Бенуа размышляет... / Сост., вступ. ст. и коммент. И.С.Зильберштейна и А.Н.Савинова. М., 1968. С. 639.
8. Грабарь И.Э. Искусство русской эмиграции//Русский современник. 1924. № 3. С. 242–243.
9. Маковский С.К. Черновик речи на открытии Ялтинской выставки 1918 г. //Судейкина В. Дневник: Петроград – Крым – Тифлис. 1917 – 1919/Подгот. текста, вступ. ст., коммент., подбор илл. И.А.Меньшовой. М., 2006. С. 395.
10. Цит. по: Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Художники русской эмиграции (1917 – 1941): биографический словарь. СПб., 1994. С. 426–427.
11. Судейкина В. А. Дневник... С. 131.
12. Там же. С. 91.
13. Там же. С. 215.
14. Маковский С.К. Портреты С.А.Сорина//Наше наследие. 1989. № 1 (7). С. 152.
15. У Сорина смешанная техника обычно представляла собой: «Акв., сангина, пастель, уголь, чёрн. кар., граф. кар., белила, соус, лак» (см.: Сорина А.С. Произведения живописи и графики, переданные А.С.Сориной в дар музеям СССР. М.: Сов. художник, 1973. С. 7–9).