

DOI: 10.31648/an.7441

ИКОНОЕ НАСЛЕДИЕ ПИМЕНА СОФРОНОВА В ШЕВЕТОНСКОМ МОНАСТЫРЕ

THE COLLECTION OF ICONS OF PIMEN SOFRONOV IN THE MONASTERY OF CHEVETOGNE

Mari-Liis Paaver-Potashenko

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8487-6039>

Muinsuskaitseamet, Eesti, Tallinn / Estonian National Heritage Board,
Estonia, Tallinn

e-mail: mariliis.paaver@artun.ee

Keywords: Pimen Sofronov, Chevetogne Abbey, icon painting, Old Believers in Estonia, Orthodoxy

Abstract: This article offers an art analysis of the collection of icons by the Estonian icon painter Pimen Sofronov housed in the Monastery of Chevetogne in Belgium. Sofronov's icons found their way to this monastery in different ways. All of the seven icons were created in the 1930s, when he taught the orthodox icon painting and worked in various places in Europe and personally acquired an abundance of new knowledge. The author examines the development of Sofronov's artistic language during these years and discusses the European artistic and cultural context of that time, which is essential to understanding his work. Despite his acquaintance with different cultures and traditions of icon painting, Sofronov remained true to his roots as can be seen in his icons in Chevetogne. Sofronov found his own way of developing and renewing the Old Believers' icon painting tradition. This can also be perceived as a deeper understanding of the traditional Russian Old Believer icon painting.



Фото 1. Пимен Софронов. «О всепетая Мати». 1931 г.
Шеветонский монастырь (Бельгия)
Фото М.-Л. Паавер, 2020 г.

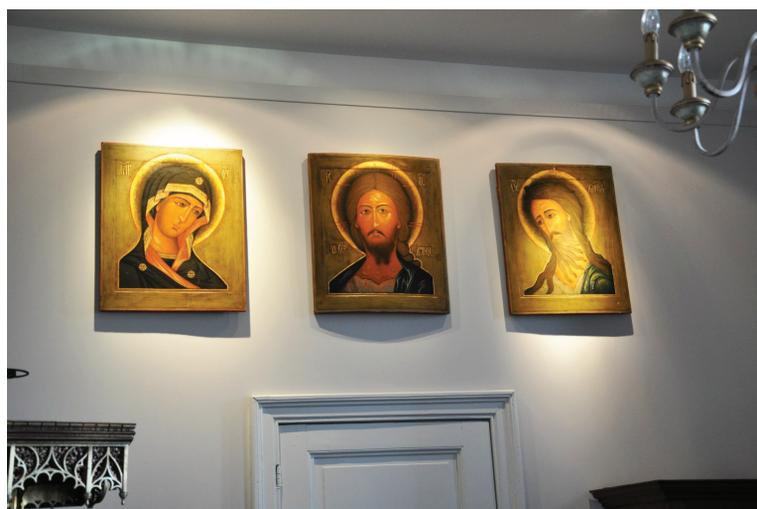


Фото 2. П. Софронов. «Деисус». 1939 г. (?)
Шеветонский монастырь в Бельгии.
Фото Мари-Лийс Паавер, 2020 г.

В своей статье я обращаюсь к вопросу об иконах Пимена Софронова, которые находятся в бенедиктинском монастыре Шеветонь в Бельгии. Эта тема не новая в историографии, но она пока недостаточно изучена. Например, эту проблему в 2010 г. затронула в своей короткой статье латвийская исследовательница Виктория Александрова [2010, 102-104]. Позже подробную статью о пребывании Софронова в Амэ-Шеветони и его сотрудничестве с монахом Иеронимом Лессингом написал отец Антоний [Антоний, в печати].

Моя цель во многом иная – основываясь на искусствоведческом анализе этого собрания икон Софронова, показать, как развивалось письмо этого иконописца в 1930-е гг. в контексте развития иконописи в Центральной и Западной Европе в межвоенные годы. Этот художественный и культурный европейский контекст того времени существенно важен для осознания творчества Софронова в то время.

В январе 2020 г., когда готовился очерк о жизни и творчестве известного иконописца П. Софронова из Эстонии¹, у меня появилась возможность поработать в библиотеке монастыря Шеветонь в Бельгии. Благодаря гостеприимству отца Антония Ламбрехтса и интересу к личности и наследию Софронова, мне удалось познакомиться также с богатым собранием икон этого монастыря. Среди этого иконного наследия монастыря мною были выявлены всего 7 икон Пимена Софронова. Однако в статье Александровой указано, что там хранится 9 икон [Александрова 2010, 102]. Видимо, это ошибка корректуры. Главное, что наш вывод основан на анализе почерка икон, их художественной манере, а также на других письменных документах.

Иконы Софронова попали в этот монастырь разными путями. Одни иконы приобрели сами монахи в 1930-е гг., другие – были написаны Софроновым, когда он пребывал у бенедиктинцев.

Следует сразу уточнить, что монастырь в начале 1930-х гг. действовал в другом месте – в Амей-сюр-Мёз (Amay sur Meuse). В 1939 г. монахи переехали в Шеветонь, а первое богослужение было проведено в начале июля, в Шеветони он действует до сих пор. История самого монастыря столь же интересна, как и биография Софронова. Эта бенедиктинская монашеская община сыграла заметную роль в судьбе Софронова в конце 1930-х гг. и начале 1940-х гг.

Католический монастырь в Амэ основан в 1925 г. В монастыре одновременно существуют две разные традиции: одни служат по католическому или латинскому обряду, а другие – по «византийскому» или русско-православному обряду. Это уникальная особенность этого монастыря.

¹ Paaver [2020].

Монахи-бенедиктинцы были живо заинтересованы в том, чтобы познать и изучить как русский, церковнославянский языки и восточнохристианское богослужение, так и русскую иконопись. Опытный и известный мастер Софронов был для них своеобразной находкой и учителем-иконописцем для некоторых монахов.

Монахи в Амэ-Шеветонь стремились к осуществлению экуменических идей, т.е. идей христианского единства в духе открытости в Католической церкви и диалога на равных ради единения Церквей. Иной была позиция Ватикана того времени. Новая политика Ватикана под влиянием комиссии «Pro Russia» в новаторском монастыре была основана скорее на идее достижения единства Церквей путем своего рода религиозного «империализма», не исключая прозелитизма и миссионерства среди православных в форме униатства («восточного обряда»).

Однако за смелость и искренность своего нового и подлинно христианского почина бенедиктинцам Амэ пришлось дорого заплатить и отстаивать свои убеждения. В начале 1930-х гг. их деятельность была ограничена и временно приостановлена, а отец Ламбер был вынужден покинуть Бельгию.

В 1931-1939 гг. Софронов попеременно жил и работал в Париже, Амэ-Шеветони в Бельгии, Праге и Белграде. В 1930-е гг. он много путешествовал по Европе и познакомился с богатым наследием поздневизантийской, сербской иконописи. Это для него было также увлекательное духовное путешествие в историю иконописи и европейского искусства.

Знакомство Софронова с монахами началось в Париже в 1931 г. Ему было 32 года и он был к тому времени уже достаточно опытным мастером, не зря он оказался в гуще русской эмиграции в Париже как знаток «древней иконописи» и фактически стал основателем парижской школы иконописи.

Корни «древней иконописи», присутствующие на иконах Софронова в Шеветони, ведут к берегу Чудского озера, где он учился. Софронов начал свой творческий путь в 1910 г. у Гавриила Фролова, известного иконописца Раюшской федосеевской общины в Причудье (ныне Эстония). Фролов – наиболее известный старообрядческий иконописец в Причудье, в Эстонии, и на территории современных стран Балтии в первой трети XX в. Известно, что Фролов создал не только свою иконописную школу, воспитавшую плеяду местных иконописцев. Как показывают наши исследования последних лет, он был ведущим мастером Раюшского иконописного центра. Этот иконописный центр действовал с 1886 г. до начала 1960-х гг. С 1880-х гг. ведущим мастером этих двух центров был Гавриил Фролов, а уже в конце 1920-х гг. им стал Пимен Софонов.

Фролов сыграл исключительную роль в истории иконописи Эстонии и, шире, стран Балтии. Он также оказал заметное влияние на развитие

старообрядческой иконописи в балтийском регионе и северо-западной части России первой трети XX в., а посредством своего иконного наследия и своего ученика и на развитие традиционной иконописи в XX в. в целом. И этом уже была огромная заслуга Софронова.

Русское общество «Икона» во главе с известным меценатом, старообрядцем-поповцем Владимиром Рябушинским, созданное в 1927 г., пригласило П. Софронова в Париж поделиться практическими знаниями по древней иконописи.

Осенью 1931 г. П. Софронов приехал в Париж и работал здесь до января 1932 г. На софроновские курсы в столице Франции тогда собралось до 30 человек. Среди учеников были русские православные и католики. Георгий Морозов был одним из самых выдающихся учеников Софронова, позже он работал во Франции и в Бельгии. Интересно, что иконы Морозова можно увидеть также в православном иконостасе Шеветони. Так встречаются два известных иконописца XX века.

В ноябре-декабре 1931 г. в Париже прошла выставка икон Софронова совместно с его учениками. На выставке общества «Икона» в Париже Софронов познакомился с монахами из Амэ-сюр-Мёз в Бельгии. Один из них – отец Никифор – принял участие в этих курсах, а монахи приобрели первые его иконы. Среди них – «О всепетая Мати» и «Не рыдай Мене Мати».

В 1931 г. в Париже Софронов дает уроки иконописи и пишет икону «О всепетая Мати». В настоящее время эта икона находится в коллекции икон бенедиктинцев в зале заседаний монастыря. На оборотной стороне есть надпись: «Иконописец Пимен Софронов, Париж VI. 1931 г.».

Почему Софронов выбрал этот сюжет для обучения иконописи? Он не так широко распространен, как, например, Владимирская Богоматерь. Этот иконографический тип, почитаемый среди староверов Эстонии, обрел своеобразное эстетически-гармоничное решение в творчестве Гавриила Фролова, в котором заметна особенно интимная атмосфера и особый колорит [Paaver 2004; 2011].

Возможно, выбор Софронова пал на эту икону Богородицы, потому что она своим живописным языком выражает что-то важное для всех людей, независимо от их веры или убеждений: всепрощающая материнская любовь и сострадание. Эта икона по сюжету и исполнению – привлекательный, эмоциональный трогательный образ, который мог быть воспринят также католиками. И еще один факт. На краю мафория богородичной иконы помещен текст старообрядческого варианта песнопения – 13-го кондака Акафиста Богородицы:

О всепетая Мати, рождшая всехъ святыхъ святѣйшее слово нынешнее приношение приемши отъ всякия напасти избави (и) всехъ и грядущие изми муки вопиющия ти аллелуя.

Название этого иконографического извода дано первыми словами этой молитвы.

Тщательно подобранные тона подчеркивают нежность Богородицы и гармонию человеческих отношений. В одежде Богородицы заметен колорит и влияние Фролова: даже украшения на поручах туники, казалось бы, были перенесены сюда с Причудских икон. Однако лик Богородицы выполнен в софроновской манере.

В 1931 г. или 1932 г. монахи, видимо, приобрели еще одну софроновскую икону вместе с предыдущей иконой «Не рыдай мене Мати». На оборотной стороне есть подпись: «ЗУМ. Иконописец П.С.» (ЗУМ = 7440 г. от сотворения мира = 1931 г. от Рождества Христова. (7440 – 5509/5508 = 1931 (сентябрь-декабрь) –1932 (январь-август)).

По приглашению бенедиктинцев в начале 1932 г. Софронов приехал в монастырь в Амэ и обучал монахов иконописи. Монахи выпустили открытки с иконами Софронова², ставшими широко известными благодаря художественной открытке, выпущенной в Бельгии. Именно тогда иконы Софронова и их репродукции впервые начали выставляться и рекламироваться для более широкого зрителя и европейского арт-рынка.

Вскоре Софронов написал другую свою икону, вероятно, «Казанская Божия Матерь» или/и «Господь Вседержитель». В монастырской библиотеке находится каталог „Catalogue des Saintes Icones. Prieure Benedictin D'Amay-s/Meus“, со списком икон. Иконы № 251 Христос и № 195 Богородица упоминаются как софроновские. К сожалению, у этой публикации нет года выпуска.

15 июня 1932 г. Софронов писал княгине Наталье Яшвиль, желая узнать, отправила ли она икону в Бельгию и сколько стоила пересылка [Ржоутил 2013, 553]. 23 сентября 1932 г. он заметил, что «... и в Амэ (в Бельгии) надо заехать к отцам иезуитам³, они ведь мне за икону еще не уплатили, да и не пишут ничего» [Ржоутил 2013, 554]⁴. Ржоутил предполагает, что икона, посланная в Амэ, была написана Софроновым в течение первого иконописного курса, данного им в Праге весной 1932 г. [Ржоутил 2013, 525].

В общем, обо всех этих иконах можно сказать следующее: даже в манере живописи Софронов старался сохранить то, чему он научился

² В мае-сентябре 2018 г. в библиотеке Огайского университета в США прошла выставка «От прорисей до иконописи: религиозная иконография Пимена Софронова», посвященная его творчеству. Среди экспонатов были две открытки 1930-х гг.: «CHEVETOGNE M1 N. D. KAZAN. SOFRONOV» и «CHEVETOGNE M1 N. DAME. SOFRONOV».

³ Софронов путает бенедиктинцев с иезуитами, что показывает, предполагает отец Антоний, что в Амэ он еще не был, и не очень хорошо разбирается в католических монашеских орденах [Антоний, в печати].

⁴ Еще раз Софронов поднимает вопрос в 1933 г.: на этот раз планирует посетить монастырь, чтобы получить деньги за иконы. Сделал он это или нет, остается неясным [Ржоутил 2013, 599].

у Фролова – технику живописи, мягкий санкирь и систему высветления. И все же это был софроновский почерк.

В 1930-е гг. Софронов много путешествовал, общался с разными русскими и европейскими художниками и знатоками искусства. Он участвовал на многих выставках икон, также преподавал иконопись в разных странах Европы. С одной стороны, это была возможность для творческого развития, для демонстрации своих профессиональных знаний и навыков. С другой стороны, в многокультурном и пропитанном модерном контексте возникало много вопросов для человека, воспитанного в консервативной староверческой среде, и сторонника традиционной древнерусской иконописи. Это было не только вопросом самовосприятия Софронова, но и вызовом его главной миссии – служению иконописи как древнему ремеслу.

В своем письме княгине Наталье Яшвилль из Парижа в Прагу в 1932 г. он писал о «нашем древнем одухотворенном искусстве и правильном иконописании» [Ржоутил 2013, 551]. Он имел ввиду традиционную старообрядческую иконопись, а не «обновленческое» и тем более не академическое направление русской иконописи. Таким образом, в 1930-е гг. росло самосознание Софронова как самостоятельного мастера, представляющего «древнерусскую иконопись» (в его понимании старообрядческую) среди других традиций: русской православной и православной иконописи в целом. Пройдя школу иконописи Г. Фролова и проработав с учителем почти два десятилетия, сам Софронов был представителем традиций иконописи старообрядчества первой трети XX в.

Софронов считал себя не только одним из последних носителей «древнего искусства» иконописи, но и символом возрождения забытого христианского искусства в Европе, неким посланником для других. Он часто путешествовал по Европе в 1930-е гг., поэтому приобрел много новых знаний как иконописец. Софронов жил и работал в Югославии почти 6 лет. По словам Софронова, иконопись и фрески старой Сербии и Македонии сильно повлияли на его дальнейшее творчество. Он начал более отчетливо осознавать, что иконопись имеет свою историю и свое локальное разнообразие уже в «средневековом» мире. Это становится для Софронова открытием и источником творческого вдохновения.

В творчестве Софронова Сербия и Балканы в целом означали обращение к истокам иконописи, к «византийской традиции» разных периодов и в то же время новым ориентиром развития своей локальной старообрядческой традиции, т.е. раюшско-фроловской школы. Сам иконописец в одном из интервью в 1967 г. *Русской службе «Голос Америки»* говорил о «византийско-славянском стиле» своих работ⁵.

⁵ Интервью с П. Софроновым. *Русская служба «Голос Америки»*. Около 1967 г. Аудиозапись.

Новое видение родной традиции можем проследить на примере софроновского триптиха – «Деисуса»⁶ из Шеветони. Это известный пример в историографии, но его осмысление требует визуального анализа и нового видения.

Софронов провел довольно долгое время в бенедиктинском монастыре Шеветоне в 1939 г. Согласно отцу Иерониму, в 1939 г. Софронов написал прекрасный «Деисус» [Антоний, в печати]. Теперь он украшает трапезную Шеветонского монастыря. Если «Деисус» был написан в 1939 г., Софронов в течение десятилетия – 1930-е г. – проявил свою способность работать одновременно в разных стилистиках. Тем не менее, в моем понимании он оставался в рамках традиционной иконописи, хотя некоторые знатоки староверия иногда его упрекают в том, что он ушел от старообрядческой традиции.

Скорее вопрос должен быть поставлен по-другому: если профессиональный иконописец не хочет заниматься только реставрацией и не живет в старообрядческом окружении, как это было в случае Софронова в эмиграции, он может прибегать к другим художественным решениям, иным иконографическим сюжетам или их вариациям. Ему неизбежно приходилось выполнять заказы для разных заказчиков ради выживания. Староверов тогда было немного на Западе, как и позже в США. Очень тщательная фроловская школа в области древлеправославной иконографии позволяла ему гибко учитывать эстетические вкусы и пожелания разных клиентов, не говоря уже о его способности на должном уровне выполнять эти заказы.

Софроновский «Деисус» 1939 г. стал своего рода манифестацией традиционной иконописи (прежде всего старообрядческой, но не только), сочетавший в себе особую мягкость, духовную открытость и благость, открытость для всех верующих. Сегодня мы можем сказать, что эта икона в преддверии самой жуткой и трагической Второй мировой войны имела и провидческое значение: она свидетельствовала о доброте, сострадании, любви и призывала к миру и единству христиан и всего человечества, ведь она была написана старовером-иконописцем в Бельгии и по заказу западных христиан, католиков-бенедиктинцев, ставших тогда, несмотря на трудности, одними из первых авторитетных провозвестников христианского единства. На иконе мы видим зеленватый санкирь и мягкие охристо-коричневые высветления, тонкие оживки, а также рисунок, приближенный к фроловским примерам.

Три упомянутые в статье софроновские иконы можно выделить как лучшие произведения в его творчестве. В то же время они верны старооб-

⁶ Деисус – икона или группа икон, имеющая в центре изображение Христа, а справа и слева от него соответственно – Богородицы и Иоанна Крестителя, представленных в традиционном жесте молитвенного заступничества.

рядческой традиции в своем художественном исполнении и иконографии. Это в очередной раз убеждает в том, что соблюдение традиции давало простор живописному и композиционному разнообразию, а не было простой данью привычности и инертному подражанию «древнему письму».

В заключение отметим, что иконный язык П. Софронова в 1930-е гг. (как и до того, и позже) принадлежал к одному из течений в русской иконописи XX в., а именно к традиционалистскому течению. Раюшский иконописный центр и Софронов к 1930-м гг. были частью поздней русской традиционалистской иконописи. Это течение иногда называют «народно-ремесленной иконописью или русской крестьянской иконой» [Тарасов 1995, 448].

Традиционалистское течение было одним из трех путей русского иконописания XX и XXI вв. наряду двумя другими – «обновленческим» и академическим течением. Вообще, в XX в. наметились два главных направления русской иконописи – «традиционалистский» и «обновленческий» («возрожденческий», ревайвалистский), прежде всего, вне советской России до 1940 г., затем и в самом СССР.

Был еще третий путь – неканоническое или живописное направление в иконописи, с ориентацией на иконы в духе В. Васнецова или академического письма XIX в. Он не получил более широкого развития после 1918 г.

Таким образом, Софронов нашел свой путь развития и обновления старообрядческой раюшской традиции, обогащённой сербским и европейским опытом 1930-х гг. Это может быть воспринято также как более глубокое понимание традиционной русско-старообрядческой иконописи. Следует заметить, что это Раюшский иконописный центр и фроловско-софроновский стиль. Добавим, что создание этого стиля также было заслугой Раюшского иконописного центра и вкладом России и Эстонии в историю иконописи конца XIX-XX вв.

Библиография

- Aleksandrova Viktoriâ. 2010. *Ikony staroobrádčeskogo ikonopisca Pimena Sofronova. Iz katolíčeskogo monastyřa Ševton' v Bel'gii*. „Pomorskij vestnik“ No 22-23: 102-104 [Александрова Виктория. 2010. *Иконы старообрядческого иконописца Пимена Софронова. Из католического монастыря Шевтонь в Бельгии*. „Поморский вестник“ № 22-23: 102-104].
- Antonij, ieromonah (Konrad Lambrechts). *Ikonopisec Pimen Sofronov (1898-1973) i ego učenik monah benediktinec Ieronim Lësink (1898-1952)*. v pečati [Антоний, иеромонах (Конрад Ламбрехтс). *Иконописец Пимен Софронов (1898-1973) и его ученик монах бенедиктинец Иероним Лёсинк (1898-1952)*. в печати].
- Catalogue des Saintes Icones. Prieure Benedictin D'Amay-s/Meus.
- Interv'û s P. Sofronovym*. Russkaâ služba «Golos Ameriki». Okolo 1967 g. Audiozapis' [Интервью с П. Софроновым. Русская служба «Голос Америки». Okolo 1967 g. Аудиозапись].

- Paaver Mari-Liis. 2004. *Kõikidest ülistatud Ema...* “Kunst.ee: Eesti kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliaajakiri” No 4. Tallinn: Kultuurileht: 84-89.
- Paaver Mari-Liis. 2011. *Eesti vanausuliste ikoonimaali iseärasused*. “Eesti ikoonikunst: [näitus Kadrioru Kunstimuuseumis, Tallinn: 7. mai – 2. oktoober 2011]: kataloog. Kataloogi koostaja Aleksandra Murre. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum: 148-174.
- Paaver Mari-Liis. 2020. *Ikonimaaliija Rajalt – Pimen Sofronov*. Vilnius: Petro ofsetas.
- Ržoutil Mihail'. 2013. *Želanie moe i popečenie v tom, čtoby ne pogiblo i ne ušlo v istoriû pravil'noe ikonopisanie*. *Pis'ma ikonopisca P.M. Sofronova knâgine N.G. Āšvil' 1930-h gg. V: Staroobradčestvo v Rossii (XVII-XX)*. Sb. nauč. tr. Вып. 5. Отв. ред. i sost. Ūhimenko E.M. Moskva: 518-585 [Ржоутил Михаль. 2013. *Желание мое и попечение в том, чтобы не погибло и не ушло в историю правильное иконописание*. *Письма иконописца П.М. Софронова княгине Н.Г. Яшвилъ 1930-х гг. В: Старообрядчество в России (XVII-XX)*. Сб. науч. тр. Вып. 5. Отв. ред. и сост. Юхименко Е.М. Москва: 518-585].
- Tarasov Oleg Ū. 1995. *Ikona i blagočestie: očerki ikonного dela v imperatorskoj Rossii*. Moskva: Izdatel'skaâ gruppa Progress, Tradiciâ [Тарасов Олег Ю. 1995. *Икона и благочестие: очерки иконного дела в императорской России*. Москва: Издательская группа Прогресс, Традиция].