

УДК 75.052(470): 726(44): 7.03(477.75)
DOI: 10.17223/22220836/41/12

В.В. Жердев

РОСПИСИ А.Е. БЕЙДЕМАНА В СОБОРЕ СВ. АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО В ПАРИЖЕ В СВЯЗИ С КРЫМСКИМ ПЕРИОДОМ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА

Статья посвящена малоизвестным росписям в соборе св. Александра Невского в Париже (1859–1861), выполненным А.Е. Бейдеманом (1826–1869). Данный цикл является самым значимым сохранившимся религиозным произведением мастера и одним из самобытных в православном церковном искусстве Западной Европы второй половины XIX в. Росписи Бейдемана в Париже стали одними из первых в академический период храмового искусства, в которых проявился переход к традициям византийской иконографии. Основываясь на материалах полевых исследований, собственном реставрационно-исследовательском опыте и сопоставлении сохранившихся произведений Бейдемана, в частности в Ливадии, автор приходит к выводу, что живопись в парижском храме со временем могла быть несколько видоизменена, однако не исключен и сознательный стилистический прием художника. Уточнены хронология творческого пути Бейдемана, точный период его работы в Париже в сопоставлении с периодом его работ в ливадийской церкви в Крыму.

Ключевые слова: Бейдеман Александр Егорович, собор св. Александра Невского в Париже, Р.И. Кузьмин, Крестовоздвиженская церковь в Ливадии.

Проблема. Талантливый живописец и график Александр Егорович Бейдеман (1826–1869) является одним из первых мастеров, которые стояли у истоков возрождения древней византийской иконографии в православном церковном искусстве второй половины XIX в., когда еще в полную меру господствовал академизм. И одним из первых примеров такого возрождения стали росписи, выполненные А.Е. Бейдеманом в церкви Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня в крымской Ливадии. Однако после практически полной утраты убранства Крестовоздвиженского храма и церкви св. княгини Ольги в Михайловке, для которой Бейдеман также создавал росписи, крупной религиозной работой художника осталась лишь часть живописного ансамбля в соборе св. Александра Невского в Париже (1859–1861). Анализ этого произведения Бейдемана посвящено данное исследование, проведенное автором статьи в Париже в 2016–2018 гг.

Анализ публикаций. О Бейдемане существуют лишь разрозненные упоминания справочного характера. Так, основные этапы его творческого пути сжато изложены в биографических справочниках А.А. Половцова и С.Н. Кондакова.

Его офорты, посвященные украинскому быту, публиковались в «Живописной Украине» – приложении к первому украинскому общественно-политическому и литературно-художественному журналу «Основа» (1861–1862), однако из-за незначительного тиража издания эта графика Бейдемана практически неизвестна.

Информация о Бейдемане содержится в монографиях М. Земляниченко и Н. Калинина в контексте истории создания Крестовоздвиженской церкви

в Ливадии, а также кратко во франкоязычных исследованиях, посвященных непосредственно собору св. Александра Невского в Париже (N. Ross и др.), или крупном справочном издании, посвященном православным храмам в Европе (В. В. Антонов, А.В. Кобак). Однако комплексного искусствоведческого анализа его творчества, в частности цикла росписей в парижском соборе, не проводилось.

Цель работы – проанализировать византийские черты в росписях А. Бейдемана в соборе св. Александра Невского на основе результатов полевых исследований, проведенных во Франции, выявить особенности авторского почерка Бейдемана в сравнении с его сохранившимися религиозными произведениями, в частности переведенной в мозаику росписью в Крестовозвиженской церкви в Ливадии – единственном сохранившемся произведении мастера в Крыму.

Основной материал

Архитектурная модель храма. Перед началом анализа живописи А. Бейдемана для собора св. Александра Невского необходимо упомянуть об особенностях архитектурной концепции и организации внутреннего пространства здания. Проект храма разработал архитектор Р.И. Кузьмин (1811–1867), который взял за основу концепцию К.А. Тона – пятиглавый храм с шатровыми завершениями (рис. 1).



Рис. 1. Собор св. Александра Невского в Париже (арх. Р.И. Кузьмин). Фото В.В. Жердева

Fig. 1. St. Alexander Nevsky cathedral in Paris (architect R. Kuzmin). Photo by V. Zherdiev

В основе плана парижского собора лежит греческий крест. Храм построен по принципу тетраконха (квадрифолия), когда стороны креста образуются равными шестиугольными симметричными апсидами (в интерьере объемы скруглены). Здание завершается восьмигранным световым барабаном с высоким шатром с маленькой главкой. Боковые шатровые башни плотно прижаты к центру, что придает зданию визуальную компактность и некую «зажатость», которая еще более подчеркивается перспективой улицы Дарю и соседствующими зданиями. Гладкие фасады разделяются сложнопрофильным карнизом с декоративными машикулями. В целом же облик здания лаконичен и суров, особенно до ярусов звона боковых башен. Храм в формах своего экстерьера даже более близок к строениям романского периода с шатровыми башнями, такими как собор Лаахского аббатства (Рейнланд-Пфальц, Германия, XI–XIII вв.), кафедральный собор в Майнце (Рейнланд-Пфальц, Германия, X–XV вв.), башня базилики Святейшего Сердца Иисуса в аббатстве Паре-ле-Мониаль (Бургундия, Франция, нач. XII в.), церковь Гросс Санкт Мартин в Кельне (XII в.) и др. [1].

Аскеза экстерьера собора и его угловатые фасады сменяются сложностью организации внутреннего пространства. Каждая сторона крестообразного интерьера завершается двумя полукуполоми, что образует ступенчатую конструкцию из полусферических пространств и парусов, тем самым соотносясь с византийской архитектурой. По мнению А.Н. Грабара, в данном случае «отсутствие оригинальности компенсируется благородством модели», которой для создателей храма была св. София Константинопольская [2. С. 25]. Апсиды отделяются от храмового пространства трехпролетными аркадами, западная аркада образует открытый в пространство храма нартекс. Алтарное пространство отделяется резным двухъярусным иконостасом.

Живописная программа. Сразу же после освящения храма в 1861 г. к созданию живописной программы росписей были приглашены братья Е.С. Сорокин (1821–1892) и П.С. Сорокин (1836–1886), М.Н. Васильев (1826–1900), Ф.А. Бронников (1827 – 1902) и А.Е. Бейдеман [3. С. 254]. В период 1861–1866(7) гг. была реализована следующая программа росписей.

Нижняя часть тетраконха. Ниша слева от центральной апсиды: образ Ахтырской Богоматери со св. Марией Магдалиной и св. Иоанном; ниша справа от центральной апсиды: Деисус с Богородицей и св. Иоанном Предтечей. Апсида: Христос – Великий Архиерей, св. апостол Иаков, св. Иоанн Златоуст, св. Василий Великий и св. Григорий Богослов. Ризница: св. Митрофан Воронежский и преп. Иосиф Песнописец. Конха: Троица Новозаветная (образ Бога-Отца позднее был записан облаками). Все образы принадлежат кисти А.Е. Бейдемана.

Столпы и паруса. На северном парусе относительно алтаря изображен евангелист Иоанн, ниже на столпе – митрополит Петр. На южном парусе относительно алтаря изображен евангелист Матфей, ниже на столпе – митрополит Алексей. Относительно западного входа: на южном парусе изображение евангелиста Луки, на столпе – митрополит Иона (рис. 2); на северном парусе изображение евангелиста Марка, на столпе – митрополит Филипп. Образы святителей на столпах выполнены А.Е. Бейдеманом, евангелистов Иоанна и Матфея написал Е.С. Сорокин, Луку – П.С. Сорокин, Марка – Ф.А. Бронников. Серафимы на малых (нижних) парусах – Е.С. Сорокин.

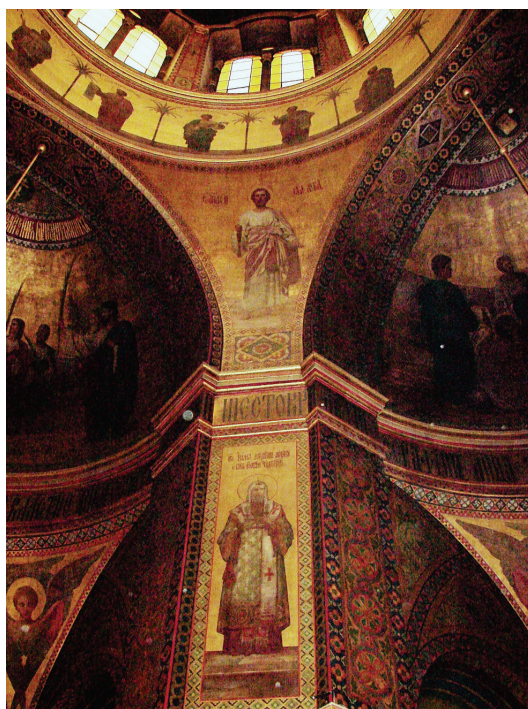


Рис. 2. Фрагмент интерьера собора. На парусе изображение евангелиста Луки (худ. П.С. Сорокин), на столпе – митрополита Ионы (худ. А.Е. Бейдеман). Фото В.В. Жердева

Fig. 2. The fragment of the interior of the cathedral. Image of Luke the evangelist is on the pendentive (P. Sorokin), image of Jonah the Metropolitan of Moscow is on the pillar (A. Beideman). Photo by V. Zherdiev

Полукупола. Сюжеты из земной жизни Христа, изображенные в полукуполах, соответствуют основным моментам литургии [4. Р. 43]. Восточный: Тайная Вечеря (Е.С. Сорокин); южный: Въезд Господень в Иерусалим (Ф.А. Бронников, два акварельных эскиза хранятся в СГХМ им. А.Н. Радищева); западный: Нагорная проповедь (Е.С. Сорокин и Ф.А. Бронников); северный: Рождество Христово (П.С. Сорокин).

Фриз центрального барабана: 14 пророков и Богоматерь-Знамение (М.Н. Васильев).

Центральный свод: Иисус Христос во Славе (Е.С. Сорокин).

Иконостас. Местный ряд (слева направо): свт. Николай Чудотворец, архидьякон Стефан на северных служебных дверях, Богоматерь, четыре медальона с евангелистами и Благовещение на Царских Вратах, Спаситель, Архангел Михаил на южных служебных дверях, св. кн. Александр Невский (Е.С. Сорокин). Верхний ряд (слева направо): царь Давид, пророк Моисей, Иоанн Предтеча (Ф.А. Бронников), Ветхозаветная Троица (П.С. Сорокин), Андрей Первозванный, император Константин Великий, св. равноапостольный князь Владимир Киевский (Е.С. Сорокин).

А.Е. Бейдеман. В трактовке образов святых из всей команды художников Бейдеман, пожалуй, наиболее приблизился к византийской иконографической традиции. Конечно, речь не идет о прямых репликах, скажем, мозаик Константинополя и Равенны или смелой стилизации в этом ключе, но есть важная составляющая понимания философии древнего искусства. Художник

избегает яркой палитры, работая преимущественно в охристо-серебристой гамме, что наряду с фронтальностью и выраженной статикой придает ощущение «бесплотности» фигурам святителей. Близость к традиционной иконографии придают монументальная архитектурника ниспадающих одеяний и почти иконописная аскеза ликов. Более того, эта «иконографичность» святителей становится более очевидной рядом с академической живописной трактовкой образов евангелистов кисти Е.С. Сорокина с активными диагоналями складок, индивидуальной портретной характеристикой и внутренней динамикой.

Тот же самый, близкий к иконописному, подход читается в композициях Деисуса и Ахтырской Богоматери со св. Марией Магдалиной и св. Иоанном, написанных Бейдеманом в боковых нишах (рис. 3, 4).



Рис. 3. Деисус (худ. А.Е. Бейдеман. Образ Спасителя скрыт за киотом). Фото В.В. Жердева

Fig. 3. Deesis (A. Beideman. Image of Savior is behind the iconcase). Photo by V. Zherdiev



Рис. 4. Св. Мария Магдалина и св. Иоанн (худ. А.Е. Бейдеман. Образ Ахтырской Богоматери скрыт за крестом). Фото В.В. Жердева

Fig. 4. St. Mary Magdalena and St. John (A. Beideman. Image of Our Lady of Achtyr is behind the cross). Photo by V. Zherdiev

Вообще живописный подход Бейдемана стоит особняком в академическом живописном ансамбле, созданном братьями Сорокиными, Васильевым и Бронниковым. Тогда, в 1860-х гг., он приблизился к пониманию духа древней иконы больше, нежели Васнецов и Нестеров в конце 1890-х гг. Бейдеман уловил ту самую, не «плотскую», а духовную основу иконописи. В его образах нет «прямых цитат» из произведений византийского или древнерусского сакрального искусства, как, например, в росписях кисти Г.Г. Гагарина в церкви в Баден-Бадене, но, бесспорно, Бейдеман знаком с древней иконографией. Собственно, Бейдеман был одним из первых мастеров, кто наряду с Г.Г. Гагариным участвовал в возрождении «византийской» живописи, как ее понимали в то время.

Также если соотносить парижский вариант Деисуса и Ахтырской Богоматери с ранними византийскими образцами, то уместно привести в сравнение Деисус из церкви Богородицы Паммакарисы (мечеть Фетхие Джами) в Стамбуле (мозаики в апсиде (Спаситель на троне), на северной (Богоматерь) и на южной (Предтеча) стене вимы (начало XIV в.)) или мозаичный Деисус в южной галерее (хотя и полностью утрачена нижняя часть фигур) из св. Софии Константинопольской. Но следует отметить, что в иконографический тип, заложенный Бейдеманом в парижский образ Предтечи, включен и свиток в руках святого, хотя для иконографии Предтечи, одетого в гиматий и длиннополый хитон, свиток не присущ. Свиток обычно изображался в руках Предтечи, одетого в короткую власяницу (один из типов – Ангел Пустыни). Бейдеман, создавая свой образ Предтечи, комбинирует два иконографических типа (рис. 5).



Рис. 5. Образ Спасителя и св. Иоанн Предтеча из Деисуса (худ. А.Е. Бейдеман). Фото В.В. Жердева

Fig. 5. Savior and St. John the Baptist from Deesis (A. Beideman). Photo by V. Zherdiev

Пусть фигуры, написанные Бейдеманом в нишах, еще решаются по принципам светотеневой лепки объема форм, но постановка фигур, жесты заимствованы уже у иконописных образцов. Отсутствие динамической напряженности, лежащей в основе академического рисунка фигуры человека, делают образы Бейдемана почти невесомыми. Эти образы – уже не запечатленные статисты «из плоти и крови», изображающие библейскую сцену, это – по-

пытка отделить духовное отражение от физической оболочки. И это отчасти Бейдеману удалось. Собственно, и в мозаичных иконах, созданных по оригиналам Бейдемана для второго яруса главного иконостаса Исаакиевского собора (первоначально приписываемых Ф.П. Брюллову), также просматривается попытка ухода в иконографическую аскезу образов святых (св. Анна и св. Елизавета и др.) в отличие от академического подхода других художников, занятых в росписях собора.

Во время литургии, когда открываются Царские Врата иконостаса собора св. Александра Невского, зрителю открывается образ Христа – Великого Архирея (в саккосе с великим омофором) в золотом круге с расходящимся ассистом (рис. 6).

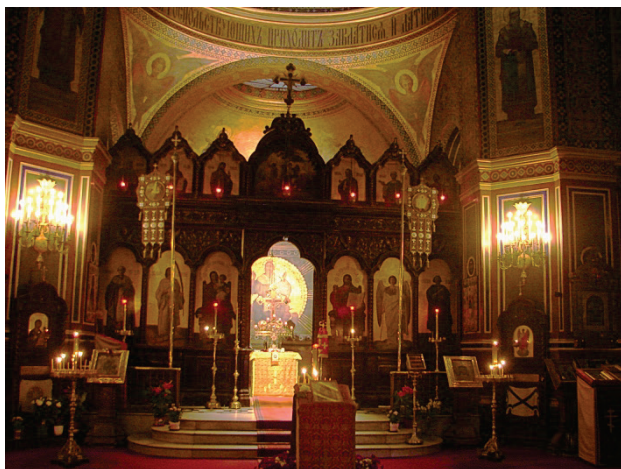


Рис. 6. Иконостас собора. Фото В.В. Жердева

Fig. 6. Iconostasis of the cathedral. Photo by V. Zherdiev

Христос на алтарной стене композиционно полностью повторяет образ Христа в центральном своде и также изображен с благословляющими перстами, восседающим на престоле, поддерживаемом двумя серафимами (рис. 7).

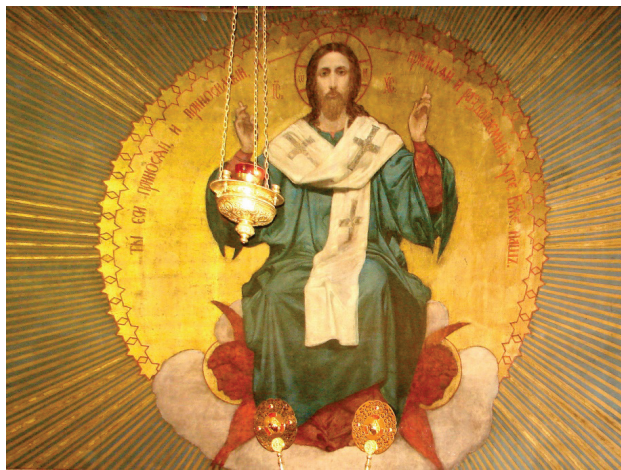


Рис. 7. Христос – Великий Архирей (худ. А.Е. Бейдеман). Фото В.В. Жердева

Fig. 7. Christ the Great Bishop (A. Beideman). Photo by V. Zherdiev

Серафимы написаны локальными красными силуэтами. По левую и правую руку от Христа попарно изображены составители Божественной литургии: св. апостол Иаков, св. Иоанн Златоуст, св. Василий Великий и св. Григорий Богослов (рис. 8, 9). В ризнице находятся изображения св. Митрофана Воронежского (рис. 10) и преп. Иосифа Песнопisca.



Рис. 8. Св. апостол Иаков и св. Иоанн Златоуст (худ. А.Е. Бейдеман). Фото В.В. Жердева

Fig. 8. St. Jacob the Apostle and St. John Chrysostom (A. Beideman). Photo by V. Zherdiev

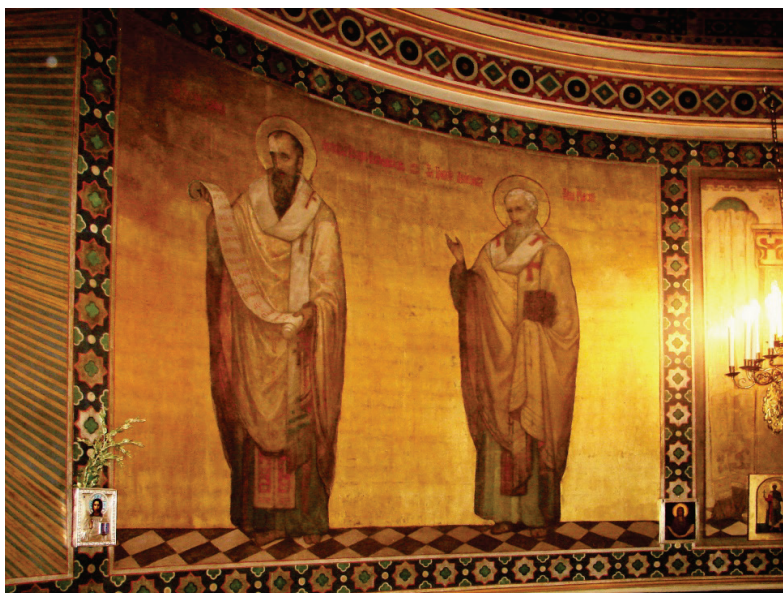


Рис. 9. Св. Василий Селикий и св. Григорий Богослов (худ. А.Е. Бейдеман). Фото В.В. Жердева

Fig. 9. St. Basil the Great and St. Gregory the Theologian (A. Beideman). Photo by V. Zherdiev



Рис. 10. Св. Митрофан Воронежский (худ. А.Е. Бейдеман). Фото В.В. Жердева

Fig. 10. St. Mitrofan of Voronezh (A. Beideman). Photo by V. Zherdiev

Все изображения святых также принадлежат кисти А. Бейдемана, однако образ Христа – Великого Архирея существенно отличается по манере письма от остальных персонажей в апсиде более тщательной моделировкой как лика, так и одеяния. Образы составителей литургии и святых в ризнице написаны более обобщенно, чем образы святителей на столпах и образы в нишах, палитра становится более сдержанной и строится на сочетании охры и умбра, что приближает манеру живописи Бейдемана к фресковой. При этом сужается тональный диапазон в самой живописи, исчезают темные тона, художник начинает работать в серой шкале, что обуславливает и общее «серебристое» звучание живописи: образы становятся еще более «бесплотными» по сравнению с образами на столпах и в нишах. В рассмотрении аналогов композиционного построения росписи в апсиде парижского собора можно провести параллели со святительским чином в апсиде св. Софии Киевской, где также в ряду святителей изображены св. Василий Великий, св. Иоанн Златоуст, св. Григорий Богослов.

Тем не менее при соотношении росписей Бейдемана в парижском храме с его станковыми и монументальными произведениями разных лет замечается большая разница в стилевом решении, особенно сопоставляя с сохранившимися в Государственном Русском Музее акварельными эскизами Бейдемана для росписей в Крестовоздвиженской церкви в Ливадии: Рождество Богородицы (бумага, акварель, золото. 34,3 × 43,5 см); Тайная Вечеря (бумага,

га, акварель. $33,9 \times 55,5$ см); Евхаристия (бумага, акварель, карандаш, золото. $27,4 \times 52,8$ см), Плащаница (бумага, акварель, карандаш. $20,3 \times 39,8$ см), а также эскизами: Вседержитель для плафона центрального барабана в церкви св. Ольги (бумага, акварель, золото. $38,6 \times 38,7$ см (круг)), Иисус Христос на троне для мозаики усыпальницы князя Пожарского в Спасо-Ефимиевом монастыре в Суздале (бумага, акварель, тушь, перо. $26,7 \times 23,5$ см). Очень важный аспект – графическое начало в них превалирует над живописным: рисунок складок, тонкость рисунка ликов и всевозможных деталей буквально отодвигают на второй план восприятие цветовой подкладки с ее прозрачной ненавязчивостью оттенков. Также и в мозаичном панно, в которое была переведена оригинальная запрестольная роспись Бейдемана «Воздвижение Честного Животворящего Креста», прочитывается характерный графический почерк мастера (рис. 11).



Рис. 11. Воздвижение Честного Животворящего Креста. Мозаика по оригиналу А.Е. Бейдемана. Ливадия. Фото В.В. Жердева

Fig. 11. Exaltation of the Holy Life-giving Cross. Mosaics after the A. Beideman's original. Livadiya. Photo by V. Zherdiev

Тонко решаются черты ликов всех участников священнодействия: Патриарха Иерусалимского Макария, равноапостольных императора Константина и его матери императрицы Елены, а также придворных и диаконов. Примечательно использование иконографической стилизации архитектуры. Живописная манера его монументальных произведений отличается от манеры станковых произведений. Однако и в них ясно и четко прочитывается рука хорошего мастера, как в сохранившемся программном эскизе на малую золотую медаль «Бегство Святого Семейства в Египет» (1853, $52,5 \times 70$ см). Тщательное внимание к деталям не только в эскизах росписей, но и живописных полотнах, раскрывает А. Бейдемана именно как великолепного рисовальщика, ведь он преподавал рисование и у великих князей Алексея и Сергея Александровичей. Бейдеман также и мастер станковой графики. Его многофигурная аллегорическая композиция «Апофеоз освобождения крестьян» (изд. В.Е. Генкеля, печать со стали Ф.А. Брокгауза в Лейпциге) большим тиражом разошлась после исторического Манифеста 1861 года. Широко известен образ Козьмы Пруtkова, придуманный Бейдеманом совместно

с Л.М. Жемчужниковым и Л.Ф. Лагорио. Также живо и иронично решены персонажи, разработанные Бейдеманом для игральных карт (в 1862 г. для реконструкции печатных форм Карточной фабрики были заказаны новые эскизы игральных карт А.Е. Бейдеману, М.О. Микешину, а также А.И. Шарлеманю, эскизы которого и были реализованы). Но почему все же это графическое начало не проявляется в парижских росписях? И почему, несмотря на близость к иконографическому подходу, рисунок некоторых фигур характеризуется «рыхлостью», исчезает графическая четкость и детализировка, которые словно растворились в цветовых пятнах силуэтов? Особенно это явно в образах Митрофана Воронежского и Иосифа Песнописца, и даже святых, предстоящих Христу, в апсиде, которые воспринимаются написанными много слабее митрополитов на столпах, не говоря о мощной живописи Е.С. Сорокина. Вряд ли это оригинальная задумка мастера, тем более в сравнении с эскизами для ливадийской церкви или церкви св. княгини Ольги в Михайловке, близ Стрельны (арх. Д.И. Grimm), – все они создавались в 1860-х гг. И, надо полагать, почерк Бейдемана во всех трех объектах был одним и тем же. Вероятнее всего, ответ кроется в последующих вмешательствах в живописную поверхность. Со временем настенная живопись сильно почернела от копоти свечей и попыток «реанимировать» цвет с помощью протирок поверхности «деревянным маслом» [5. С. 114], что привело к разрушению и изменению цветопередачи красочного слоя, кроме того, проблемное техническое состояние здания впоследствии потребовало ряда реставрационных вмешательств в 1926–1929 гг. [6. Р. 157].

Имея возможность визуального детального изучения живописной поверхности и основываясь на собственном многолетнем художественно-реставрационном опыте, автор статьи пришел к некоторым заключениям. Вероятно, часть оригинального рисунка и живописи была видоизменена или утрачена в результате подновлений или тонировок. Также ответ может находиться в технологическом аспекте – особенностях грунта и краски, которые использовал Бейдеман, что могло привести к видоизменению живописи в результате химических процессов в самом красочном слое. Также его живопись оказалась нестойкой в сыром помещении Крестовоздвиженской церкви в Ливадии, что привело в 1887 г. к необходимости перевести поврежденный влагой оригинал «Воздвижения Креста» в мозаику, которую выполнили в мастерской А. Сальвиати. Для этого живопись Бейдемана в точности воссоздал на картоне академик А.Н. Попов, он же восстановил и остальную поврежденную настенную живопись в храме [7. С. 97]. К сожалению, до наших дней живопись Бейдемана в церквях в Ливадии и Михайловке не сохранилась, кроме переведенного в мозаику «Воздвижения Креста». Не сохранились и многие другие храмовые произведения мастера. Также в 1956 г. было полностью заменено живописное изображение Вседержителя, написанное Бейдеманом водостойкими красками в тимпане западного фасада Александро-Невского собора, на мозаичную копию Спаса из базилики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне работы М. Герцели (светильник в руках Спасителя был заменен на Евангелие). Но это вопросы температурно-влажностных колебаний, технологии и прочих обстоятельств. Вероятно, при стабильных условиях и спустя много лет зритель мог бы увидеть совсем другой почерк А.Е. Бейдемана – ученика А.Т. Маркова и К.П. Брюллова.

Есть некоторые нестыковки в сведениях о дате работы Бейдемана в Париже. По данным авторитетного биографического источника конца XIX – начала XX в. «Русского биографического словаря» А.А. Половцова, в 1857 г. Бейдеман едет в Европу в надежде найти работу. Это, вероятно, после получения серебряной медали за эскиз «Смерть детей Ниобы» и звания художника XIV класса [8. С. 14]. После посещения Италии и Германии «он получил в Париже заказы для строящейся там православной церкви» [9. С. 659]. Летом 1860 г., после окончания работ в Париже, он возвращается в Петербург, где уже 2 сентября получает звание академика исторической живописи за композицию «Руфь на ниве Вооза» [Там же]. То есть, следуя этой логике, летом 1860 г. Бейдеман выполнил весь объем работ в Париже, хотя закладка храма состоялась в декабре 1859 г., а освящение только 30 августа 1861 г. Надо полагать, что реальные строительные работы были начаты в начале 1860 г., а к лету 1860 г. строительство было в самом разгаре и ни о какой росписи речи и быть не могло. С одной стороны, не доверять данным, приведенным в «Словаре» Половцова нет оснований, статья о Бейдемане писалась по архивным материалам Академии Художеств. Однако и в «Словаре» есть неточности или опечатки, которые могут поставить под сомнения некоторые датировки. Например, неверно указан год рождения художника: 1816 вместо 1826 г. Далее читаем, что в результате конкурса «художник (Бейдеман) получил должность адъюнкт-профессора наставника (6 ноября 1861 г.). В конце того же года, он был послан в Крым, в Ливадию, для работы в тамошней церкви» [Там же]. Но только в 1862 г. придворный архитектор И.А. Монигетти (1819–1878) представил императору проекты реконструкции и постройки новых зданий в Ливадии. Крестовоздвиженская церковь была заложена 8 сентября 1862 г. и была перестроена Монигетти в «грузино-византийском» стиле из дворцового костела графа Л. С. Потоцкого, прежнего владельца Ливадийского имения. В июле того же 1862 г. Бейдеман представил смету «на написание образов для *предполагаемой* во дворце в Ливадии церкви». К лету 1863 г. храм был возведен, но из-за задержки доставки из Италии мраморных украшений пришлось задержать внутренние работы. Прибывшему в Ливадию для написания 36 образов Бейдеману пришлось возвращаться в Петербург, в своих записках он выразил предположение, что отделочные работы затянутся «еще на четыре с половиной недели, если не более» [7. С. 51]. Из этого следует, что живописные работы в храме начались только во второй половине 1863 г. В ноябре же 1863 г. Александр Егорович получил распоряжение и на разработку хоругвей для храма [10. С. 27]. В ливадийской церкви внутренние отделочные работы продолжались до 1866 г., а запрестольный образ «Воздвижения Креста» кисти Бейдемана датируется 1865 г. В 1866 г. за росписи для Крестовоздвиженской церкви Бейдеман был награжден орденом св. Станислава 2-й степени [7. С. 57]. Кроме того, в 1860-х гг. у Бейдемана вообще был насыщенный творческий период: образы Анны и Елизаветы для Исаакиевского собора, образ Спасителя для мозаики в усыпальнице князя Пожарского, росписи в церквях в Михайловке, в Инженерном управлении, иконы для иконостаса церкви в Александровской больнице, эскиз иконостаса для храма в Военно-чертежной школе в Петербурге [9. С. 659]. Поэтому все же наиболее вероятными являются данные, что Бейдеман закончил работы в Париже в 1867 г., за два года до своей трагической гибели [4. С. 60].

Выводы

Цикл росписей, выполненный А.Е. Бейдеманом для собора в Париже, является одним из первых образцов церковной монументальной живописи XIX в., в которой проявилось обращение к образцам древней иконописи. «Византийская» оригинальность стиля Бейдемана отчетливо прочитывается в контексте общей программы росписей храма, выполненной разными мастерами в академическом стиле. Для сравнения, росписи в церкви в Баден-Бадене, выполненные Г.Г. Гагариным также в синтезе реалистической живописи и приемов иконографии, появились только в начале 1880-х гг., а мозаичные иконы, созданные в этом же стиле по эскизам Г.Г. Гагарина и М.Н. Васильева, в Покровской церкви в крымской Нижней Ореанде были смонтированы только в начале 1890-х гг. Сохранившиеся мозаичный запрестольный образ и эскизы Бейдемана для росписей в ливадийской церкви являются также одними из первых образцов перехода к иконографическим приемам, воплощенными в Крыму.

Литература

1. Жердев В.В. Романские черты в проекте русского собора архитектора Р.И. Кузьмина в Париже // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2016. № 3. С. 80–90.
2. Грабар А.Н. Кафедральный Собор св. Александра Невского в Париже и св. София Константинопольская // Церковный Вестник Западно-Европейской Епархии. 1957. № 2 (66). С. 22–37.
3. Антонов В.В., Кобак А.В. Русские храмы и обители в Европе. СПб. : Лики России, 2005. 399 с.
4. Smirnova N. La Cathédrale Saint-Alexandre-Nevsky. Paris : Édition du Conseil Paroissial, 2011. 127 p.
5. Черкасов-Георгиевский В. Русский храм на чужбине. М. : Паломникъ, 2003. 312 с.
6. Ross N. Saint-Alexandre-sur-Seine. L'église russe de Paris et ses fidèles des origines à 1917. Cerf histoire, Institut d'études slaves, 2005. 320 p.
7. Калинин Н.Н., Земляниченко М.А. Романовы и Крым. Севастополь : Бизнес-Информ, 2010. 320 с.
8. Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской Академии художеств / сост. С.Н. Кондаков. М. : Антик-Бизнес-центр, 2002. 607 с.
9. Русский биографический словарь / под ред. А.А. Половцова. СПб. ; М., 1900. Т. 2. 796 с.
10. Земляниченко М. Дворцовая церковь в Ливадии: история Крестовоздвиженского храма. Симферополь : Н. Ореанда, 2009. 64 с.

Vitalii V. Zherdiev, Kharkov State Academy of Design and Arts (Kharkov, Ukraine).

E-mail: vzherdiev@hotmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 149–162.

DOI: 10.17223/2220836/41/12

A.YE. BEIDEMAN'S MURALS IN ST. ALEXANDER NEVSKY CATHEDRAL IN PARIS IN CONNECTION WITH THE CRIMEAN PERIOD OF THE ARTIST'S OEUVRE

Keywords: Alexandr Yegorovich Beideman; St. Alexander Nevsky Cathedral in Paris; R.I. Kuzmin; Holy Cross Exaltation Church in Livadiya.

The article is about the little-known murals in St. Alexander Nevsky Cathedral in Paris (1859–1861, architect R.I. Kuzmin), painted by Alexander Yegorovich Beideman (1826–1869). The scientific novelty of the results obtained is in the fact that for the first time A. Beideman's religious works from the Parisian cycle are introduced and placed into scientific circulation. This cycle is master's most significant preserved religious work and unique in the Orthodox ecclesiastical art of Western Europe of the second half of the 19th century. Although such brilliant masters as E.S. Sorokin, P.S. Sorokin,

M.N. Vasilyev and F.A. Bronnikov worked on the creation of the polychrome ensemble of the Parisian cathedral together with Beideman, his murals in Paris became one of the first in the academic period of Russian ecclesiastical art, in which the transition to the traditions of Byzantine iconography was manifested.

Beideman painted eighteen images in the lower part of the temple and on the pillars. Images of Our Lady of Akhtyr with St. Mary Magdalene and St. John are in the niche to the left of the central apse; the Deesis with the Virgin and St. John the Baptist is in the niche to the right of the central apse. Images of Christ the Great Bishop, St. Jacob the Apostle, St. John Chrysostom, St. Basil the Great and St. Gregory the Theologian are in the central apse. Images of St. Mitrofan of Voronezh and St. Joseph the Songwriter are in the sacristy. The image of New Testament Trinity is in the conch. Images of Metropolitans of Moscow Peter, Alexius, Jonah, and Philip are on the pillars below the evangelists. The artist avoided a bright palette, working mainly in the ochre-silver gamma, which, along with the frontality and pronounced statics, gave a sense of “incorporeity” to the figures of the saints. The closeness to the traditional iconography was given by the monumental architectonics of the flowing robes and the almost iconographic austerity of the faces. But, nevertheless, there is a big difference in the style solution of Beideman’s paintings in the Parisian cathedral compare to his easel and monumental works of different years. Especially comparing to Beideman’s watercolor etudes for the murals in the Holy Cross Exaltation Church in Livadiya (architect I.A. Monighetti) and St. Olga church of in Mikhailovka near Strelna (architect D.I. Grimm). The author of the article comes to the conclusion, based on the field research materials, his own restoration and research experience and the comparison of Beideman’s surviving works, in particular, in Livadiya, that the painting in the Parisian cathedral could have been somewhat modified over time. But the artist’s conscious stylistic manner is also possible. The chronology of Beideman’s creative path, the exact period of his work in Paris, has been clarified in comparison with the period of his work in the Livadiya church in Crimea.

References

1. Zherdev, V.V. (2016) Romanskie cherty v proekte russkogo sobora arkhitekтора R.I. Kuz'mina v Parizhe [Romanesque features in R.I. Kuzmin’s design of the Russian Cathedral in Paris]. *Dekoratивnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPA – Decorative Art and environment. Herald of the MGHPA*. 3. pp. 80–90.
2. Grabar, A.N. (1957) Kafedral'nyy Sobor sv. Aleksandra Nevskogo v Parizhe i sv. Sofiya Konstantinopol'skaya [St. Alexander Nevsky Cathedral in Paris and St. Sophia of Constantinople]. *Tserkovnyy Vestnik Zapadno-Evropeyskoy Eparkhii*. 2(66). pp. 22–37.
3. Antonov, V.V. & Kobak, A.V. (2005) *Russkie khramy i obiteli v Evrope* [Russian churches and monasteries in Europe]. St. Petersburg: Liki Rossii.
4. Smirnova, N. (2011) *La Cathédrale Saint-Alexandre-Nevsky*. Paris: Édition du Conseil Paroissial.
5. Cherkasov-Georgievskiy, V. (2003) *Russkiy khram na chuzhbine* [A Russian Temple in a Foreign Land]. Moscow: Palomnik.
6. Ross, N. (2005) *Saint-Alexandre-sur-Seine. L'église russe de Paris et ses fidèles des origines à 1917*. Cerf histoire, Institut d'études slaves.
7. Kalinin, N.N. & Zemlianichenko, M.A. (2010) *Romanovy i Krym* [The Romanovs and the Crimea]. Sevastopol: Biznes-Inform.
8. Kondakov, S.N. (2002) *Spisok russkikh khudozhnikov k yubileynomu spravochniku Imperatorskoy Akademii khudozhestv* [The list of Russian artists to the Anniversary Collection of the Imperial Academy of Arts]. Moscow: Antik-Biznes-tsentr.
9. Polovtsov, A.A. (ed.). (1900) *Russkiy biograficheskiy slovar'* [Russian Biographical Dictionary]. Vol. II. St. Petersburg; Moscow: [n.d.].
10. Zemlyanichenko, M.A. (2009) *Dvortsovaya tserkov' v Livadii: istoriya Krestovozdvizhenskogo khrama* [The court church in Livadiya: the history of Holy Cross Exaltation Church]. Simferopol: N. Oreanda.