

К. К. Дорошенко (Ратова)

ФИНСКИЙ ХУДОЖНИК АЛЬБЕРТ ЭДЕЛЬФЕЛЬТ В ПАРИЖЕ И ПЕТЕРБУРГЕ

В конце XIX — начале XX века одна из важных граней культурных отношений между Россией и Францией была связана с развитием скандинавского искусства. Финляндия, как и другие страны Северной Европы, в это время находилась в процессе становления национальной художественной школы, стремилась найти пути к осознанию и выражению своей самобытности.

Разносторонние связи Финляндии с Российским государством, частью которого она являлась в 1809–1917 годах, способствовали активному взаимопроникновению и взаимодействию культур. Но одновременно с этим, Финляндия, поддерживающая тесные культурные отношения со странами Скандинавии, всегда ощущала себя ближе к общеевропейской культуре, нежели Россия. Во второй половине XIX века для финских художников стало возможным получать профессиональное образование не только в шведской, датской и российской Академиях художеств, но и в других высших художественных школах Европы. Одной из самых известных и авторитетных была Академия художеств в Париже. Именно Париж, которому была свойственна динамичная культурная жизнь и открытость для всего нового и смелого, на рубеже веков стал подходящим местом для совершенствования художественных навыков и самоутверждения молодых скандинавских художников. Среди них одним из самых талантливых и успешных был Альберт Густав Аристид Эдельфельт (1854–1905).

Творческое наследие Эдельфельта поражает своим масштабом, многогранностью и разнообразием. Его справедливо будет назвать универсальным художником своей эпохи. Он работал во всех живописных жанрах

и техниках, обращался к искусству иллюстрации и гравюры, создавал интересные заметки и зарисовки во время своих путешествий (например, по Италии и Испании), участвовал в оформлении выставок и выполнил в последние годы своей жизни трехчастное настенное панно для актового зала университета в Хельсинки, работа над которым продолжалась в целом четырнадцать лет. Отдельно можно рассматривать даже искусство художественного оформления писем мастера. Эдельфельт, швед по рождению, но истинный финн по воспитанию и по духу, — первый из художников Финляндии, который стал известен за пределами своей страны. Он общался с выдающимися художниками и деятелями культуры Франции, России и Скандинавских стран, был лично знаком с русскими императорами и их семьями, а также с членами королевских фамилий Швеции и Дании. Изучение его творческого наследия сопровождается открытием многочисленных нитей и связей, составляющих часть культурного мира той эпохи.

Творческий путь мастера начался задолго до момента его сближения с Россией. В 1869–1873 годах он обучался в школе рисования при Финском художественном обществе и в мастерской Адольфа фон Беккера, ученика реалиста Гюстава Курбе. В связи с отсутствием в Финляндии Академии художеств и необходимостью освоения исторического жанра живописи, проблема которого стояла особенно остро в период финского художественного самоопределения, осенью 1873 года Альберт Эдельфельт, получив государственную стипендию, отправился учиться в Антверпенскую академию художеств.

Антверпенская академия работала по тем же принципам, что и Академия в Париже, но система обучения во Франции была более гибкой и давала больше возможностей для реализации творческих сил молодых художников. Поэтому после двух семестров успешного обучения в Антверпене (в мае 1874 года награжден бронзовой медалью и отмечен как третий лучший ученик в академии) Эдельфельт уезжает во Францию.

Париж в 1874 году приобрел в лице финского художника Альберта Эдельфельта талантливую ученика и сыграл важнейшую роль в его жизни. Здесь он завершает свое художественное образование в живописной мастерской академика, исторического живописца Жана-Леона Жерома при официальной государственной художественной Парижской Школе изящных искусств (учился там до весны 1877 года) и создает свое первое крупное произведение — «Женщина в стиле рококо» (1874), получившее премию «Дукат» Финского художественного общества.

В Париже Альберт Эдельфельт переживает своеобразную творческую эволюцию перехода от академической живописи к пленэрной. Этот процесс проходил в неразрывной связи с жизнью Парижских Салонов. Первая работа, представленная художником на рассмотрение в Салоне 1875 года (портрет сына Б. Линдхольма Рагнара), не была принята. Но уже в 1877–1878 годах исторические картины «Королева Бланка»¹ и «Герцог Карл оскорбляет останки Класа Флеминга»², созданные художником по всем правилам академической живописи, при внимательном изучении исторической обстановки рассматриваемого периода и тщательной разработке деталей, были приняты на экспозиции Салонов, получили положительную оценку критики и вскоре приобрели известность как в Париже, так и за его пределами.

Однако художественные тенденции развития исторической живописи менялись, и методы Эдельфельта нуждались в пересмотре. В 1879 произошел неизбежный перелом в его творчестве. Во время работы над картиной «Сожженная деревня»³, действие которой разворачивалось на открытом воздухе, Эдельфельт столкнулся со множеством трудностей. Они были связаны с созданием пленэрной по сюжету картины в помещении парижской мастерской только на основе отдельных подготовительных натуральных набросков и портретных зарисовок, которые были сделаны в Финляндии. Произведение было принято в Салоне, но сам художник не был доволен результатом. После этой работы он окончательно перешел к пленэрной живописи и вскоре достиг в этой области большого успеха.

Интерес к пленэрной живописи возник у Эдельфельта летом 1878 года в Париже. В картине «Идиллия», которая изображает молодых людей, отдыхающих в тени деревьев, еще чувствуется зависимость от академических принципов живописи и не ощущается полного единения изображения моделей и природного фона-окружения. Но уже летом следующего года художник создает в Финляндии картину, получившую название «Похороны ребенка», в которой художнику удалось достигнуть ощущения наполненности пространства воздухом и солнечным светом. Почти вся работа была выполнена на пленэре, однако завершающий этап был реализован в парижской мастерской. Салон в 1880 году наградил Эдельфельта за эту картину медалью 3-го класса (при этом он был единственным скандинавским художником, который получил тогда подобную награду). И хотя реалистическая пленэрная живопись с понятным всем сюжетом встретила в конце 1870-х годов некоторое сопротивление со стороны финских зрителей, все же выбор дальнейшего направления пути Эдельфельтом уже был сделан.

Весной 1882 года Салон принял выполненную Эдельфельтом в Финляндии картину «Богослужение на архипелаге Уусимаа», за которую ему была присуждена медаль 2-го класса. Эта работа была приобретена в художественную коллекцию Франции. Две медали, полученные в Салоне, позволяли теперь Эдельфельту посылать туда свои работы без предварительного представления их жюри. В этом же году он участвовал в международная выставке в галерее Жоржа Пти, которая была нацелена на знакомство с экспонируемыми картинами богатых и влиятельных покупателей-коллекционеров.

В последующие годы Эдельфельт продолжает успешно работать в Финляндии на открытом воздухе. Высокую оценку в Салоне и на родине художника получили картины «На море» (1883; была рассмотрена как лучшая скандинавская работа выставки) и «Женщины у церкви в Руоколаhti» (1887)⁴.

В большей степени решение проблем взаимодействия воздуха, света и окружающей среды нашло свое выражение в картине «Люксембургский сад». Работа над ней началась в 1886 году в Париже. Сохранились подготовительные этюды и рисунки к картине, свидетельствующие о долгом и временами мучительном процессе работы над композицией, образами, разработкой архитектурного и природного фона произведения, а также определением роли в пространстве расстилающейся по земле тени от листвы деревьев. В манере исполнения возможно заметить различия, соответствующие разным этапам работы над картиной, — художник начал свою работу в Париже, продолжил ее в Финляндии, а завершил, вернувшись в Париж⁵.

Эдельфельт не успел закончить «Люксембургский сад» в срок к Салону 1887 года и выставил картину в галерее Жоржа Пти. Произведение ожидал успех, но сам художник был озадачен и огорчен одним обстоятельством. Он был вполне уверен, что добился в картине сочности и яркости красок солнечного дня, но когда увидел свою работу в окружении многочисленных работ импрессионистов, она вдруг показалась ему серой и тусклой. Воплощение принципов пленэрной живописи происходило у финского художника совершенно по-другому.

В связи с общей эволюцией творчества Эдельфельта в Париже прослеживаются изменения, которые произошли в развитии портретного искусства художника. Прежде всего они выразились в переходе от женских портретов-образов (им может быть посвящено отдельное исследование — так они многочисленны и разнообразны) к изображению известных деятелей науки и культуры.

К числу первых можно отнести картины «Девушка с черешней» (1879), «Портрет девушки с кошкой» (1881), «Читающая парижанка» (1880) и такие работы, как «В мастерской художника» (1881), «За пианино» (1884), «Женщина с зонтом» (1886), «Девушка, пишущая письмо. Ответ» (1887).

1885 год был ознаменован появлением работы совершенно иного характера — портрета французского микробиолога и химика Луи Пастера⁶, изображенного в привычной для него рабочей обстановке в своей лаборатории. Мастеру удалось создать синтез образа конкретного человека и образа знаменитого ученого, ощущающего всю важность своих открытий и экспериментов. Портрет имел огромный успех в Парижском Салоне 1885 года, где одновременно было выставлено еще одно изображение Пастера, выполненное французским художником Леоном Бонна. Работа Эдельфельта была признана более удачной и приобретена французским правительством. Вскоре после этого, в 1886 году, Эдельфельт стал членом ордена Почетного легиона. Следует отметить, что личное знакомство финского художника с Луи Пастером, предположительно, могло повлиять на осуществление встречи известного французского ученого с великим князем Владимиром Александровичем⁷.

Портрет Пастера положил начало созданию целой галереи портретов выдающихся личностей, изображенных в привычном окружении или в профессиональной среде. К ним можно отнести портреты известного ассистента и помощника Луи Пастера Эмиля Ру (1896); скульптора Вилле Вальгрена с женой (1886); писателя, поэта и историка Захариаса Топелиуса (1889); оперной певицы Айно Акте (1901); профессора медицины Иоганна Вильгельма Рунеберга (1902); композитора Роберта Кааянуса (1905). Решенные по-разному, они в то же время, несомненно, могут составить единый цикл изображений.

Эдельфельт принимал активное участие в культурной жизни французской столицы. Экспонирование живописных работ на выставках было лишь ее частью. Он получал заказы на иллюстрирование журналов и газет, встречался с французскими журналистами и художественными критиками, общался с такими мастерами, как П. Даньян-Бувре, Г. Куртуа, Ж. Бастьен-Лепаж, Дж. С. Сарджент. Эдельфельт являлся представителем иностранных художников в комитете открытой в 1882 году картинной галереи «Международная выставка» Жоржа Пти (в это же время в качестве представителей Франции туда входили такие крупные художники, как К. Моне и О. Ренуар). А в 1893 году он был назначен членом жюри выставки, устроенной

Национальным обществом изящных искусств — новым художественным объединением Парижа, которое стало организатором салонных выставок.

В России Альберт Эдельфельт в первую очередь рассматривался как сложившийся европейский мастер, посредник, помогающий усвоению современных европейских художественных тенденций русскими художниками. В Петербурге, просвещенной культурной российской столице, в это время особенно четко прослеживается предпочтение, отдававшееся тем, кто прошел обучение и достиг успеха за границей, особенно в таком художественном центре, как Париж. Тем важнее представляется фигура Эдельфельта: до него личного общения такого уровня между русскими художниками и финскими практически не было.

Длительная связь финского мастера с Императорской Академией художеств началась в 1878 году, когда ему было присуждено звание почетного вольного общника. Этот год был ознаменован успехом первой выставленной от Петербургской академии картины Эдельфельта в Парижском Салоне — «Королева Бланка». С этого момента творчество художника и его жизнь в Париже привлекают особое внимание академии.

В 1881 году, после удачного показа во Франции картины «Похороны ребенка» (это произведение затем будет приобретено для частной коллекции в Москве), он отправляется в Санкт-Петербург, чтобы представить свои работы на звание академика. В ноябре 1881 года Эдельфельт назначается действительным членом академии и получает возможность лично представлять свои работы ее главе — великому князю Владимиру Александровичу.

В этом же году Эдельфельтом были созданы заказные портреты сыновей президента академии. Установились отношения с императорским двором, члены которого стали заказывать художнику портреты и приобретать уже созданные им картины. Так, императрица Мария Федоровна заказала ему двойной портрет детей — Ксении и Михаила. Работа шла в Гатчинском дворце, где располагалась императорская семья после событий марта 1881 года. Вскоре произошла встреча Эдельфельта с императором Александром III, который приобрел картину «Добрые друзья» (портрет сестры художника Берты с собакой)⁸. Нельзя также не отметить, что в Царском Селе была организована персональная выставка работ Эдельфельта для семьи императора.

В 1882 году Эдельфельт завершает работу над портретом детей Александра III, выполняет заказной портрет В.И. Мятлевой-Бибиковой (портрет экспонировался в Салоне 1882 года, в настоящее время находится в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина), участвует в организации художественно-промыш-

ленной выставки в Москве, в связи с чем в следующем году награждается орденом Св. Анны III степени. Летом 1885 года экспонировавшаяся в галерее Жоржа Пти картина «Мальчики, играющие на берегу» (написанная в Финляндии), стала собственностью императрицы Марии Федоровны, а в начале 1889 года повторение картины «На море» было приобретено Александром III.

В 1889 году финским художником были выполнены еще две работы для императорской фамилии — сцены, связанные с жизнью Копенгагенского порта. Одна из них была заказана Александром III для императорского дворца в Хельсинки, другая — Марией Федоровной.

1896 год связан с несколькими важными событиями в жизни художника. Во-первых, создание официального парадного портрета нового русского императора Николая II для Императорского университета Хельсинки и выполнение камерного портрета для подарка императрице. Во-вторых, участие вместе с другими академиками (как официальный художник) по приглашению вице-президента графа И. И. Толстого в отображении торжественного события — коронации Николая II и Александры Федоровны в Москве. Последним произведением, выполненным Эдельфельтом для императорского двора, стал заказанный в 1898 году финским сенатом конный портрет Николая II.

Еще два знаменательных события, относящихся к 1896 году, — участие Эдельфельта в академической выставке (где было представлено 19 его работ) и знакомство с С. П. Дягилевым, который в этом же году посвятил ему статью, связанную с этой выставкой, — «Финляндский художник Эдельфельт». В ней он отметил, что «среди иностранных живописцев этот мастер почему-то считается русским художником... мы же привыкли видеть в нем скорее западника, так как вся его художественная слава создавалась Парижем и утвердилась Мюнхеном»⁹. В статье «Европейские выставки и русские художники» (1896) Дягилев обращается к событиям 1896 года, когда на двух крупных выставках Европы — в Берлине и Мюнхене — был представлен русский отдел. Из него, по мнению критика, заслуживали внимания лишь Репин и пожелавший участвовать в русском отделе Эдельфельт. В этой же статье Дягилев приводит важный фрагмент его разговора с французским живописцем Даньян-Бувре: «Как вы до сих пор не удержали у себя Эдельфельта, ведь за него вам надо ухватиться, другого такого талантливого и знающего профессора вам не найти»¹⁰. Так же считали многие художники в России.

И в 1897 году Эдельфельту, прибывшему на открытие Скандинавской выставки Дягилева, было официально предложено звание профессора

в Петербургской академии художеств. Предложение было повторено в следующем, 1898 году, но Эдельфельт по ряду причин дважды от него отказался, хотя осознавал его важность и рассматривал его как большую честь.

Участие Эдельфельта в выставках и мероприятиях Дягилева означало в более широком смысле и помощь в осуществлении программы «европеизации» русской художественной культуры, и одновременную поддержку в поисках национального самовыражения. То противопоставляя, то отождествляя искусство Эдельфельта с европейским, русские художники стремились через него не только ближе познакомиться с современными тенденциями и течениями искусства Европы, но также найти практические решения для волновавших их проблем дальнейшего развития русского искусства.

Одним из самых ярких моментов совместной деятельности Эдельфельта и Дягилева стала выставка русских и финляндских художников, состоявшаяся в январе 1898 года в училище барона А.Л. Штигилица в Петербурге. Она расценивалась как первая выставка объединения «Мира искусства» и носила программный характер. Там представлялись работы 21 русского и 10 финских художников. В финской части выставки наиболее широко — шестнадцатью работами — был представлен Эдельфельт. Он был одним из художников, получивших единодушную поддержку русской публики и критики. Об Эдельфельте и его творчестве оставлено много разных воспоминаний и заметок его современниками: А.Н. Бенуа, И.Э. Грабарем, Д.В. Филоосовым, В.В. Стасовым, М. Горьким и А.П. Остроумовой-Лебедевой.

После удачного завершения выставки в конце 1898 года создается журнал «Мир искусства», в первом номере которого Дягилев широко представил искусство Финляндии. В начале 1899 года была проведена международная выставка этого объединения в Петербурге. Но из-за обострения политических отношений между Россией и Финляндией в конце XIX — начале XX века связи на официальном уровне и прежнее сотрудничество с Дягилевым и его сподвижниками прекратились.

Последний раз Эдельфельт сотрудничал с русскими художниками во время проведения Всемирной парижской выставки 1900 года. Если художественное оформление павильона, несомненно, связано с таким выдающимся финским художником, как А. Галлен-Каллела, то ответственность за организаторскую деятельность во время создания финского павильона легла в основном на плечи Эдельфельта, который совместно с И.Е. Репиным выполнял обязанности комиссара русско-финского отдела.

Несмотря на то что Россия не позволяла Финляндии выставлять свои

работы как отдельную группу, Эдельфельту удалось через свои контакты и личный авторитет добиться отдельного места для финских художников, и впервые финский павильон был представлен самостоятельно. И хотя над его входом все же было написано «Русский отдел», слово «Финляндия» читалось на фризе стены выставочного пространства. Построенный по проекту молодых архитекторов Г. Гезеллиуса, Э. Сааринена и А. Линдгрена павильон для представления финской культуры был награжден гран-при и нашел живой отклик в печатной прессе.

Во время проведения выставки еще сильнее проявились противоречия между официальными представителями художественных кругов России и финскими художниками. Эдельфельту долгое время удавалось находить компромиссы в этой сложной ситуации, и в 1903 году он даже согласился занять пост председателя Финского художественного общества, но отношения между Россией и Финляндией ухудшались. Это, конечно, сильно огорчало финского мастера, и лишь в Париже он находил возможность продолжать спокойно работать над своими живописными произведениями.

Эдельфельт поддерживал связь с Парижем до конца своей жизни, которая трагически оборвалась в августе 1905 года, через месяц после того, как он вернулся из своей последней поездки во французскую столицу.

Своей родине Эдельфельт принес широкую славу, повысил статус финского художника в европейском художественном мире, а также способствовал утверждению независимости финского искусства и открыл новые пути его развития. Для России он был одновременно интересен и как представитель европейской художественной школы, и как носитель национальных финских народных идей, и как своеобразный посланец в Париже, где его часто принимали за русского художника. В свою очередь Франции было довольно лестно иметь такого талантливую ученика, который смог распространить плоды своего учения за границей, тем более в таких далеких странах, как Россия и Финляндия.

Альберт Эдельфельт — один из тех художников рубежа веков, которым Париж помог реализовать творческие силы, оказавшись в данном случае достаточными для влияния на культурную жизнь трех стран — Финляндии, России и Франции.

* * *

¹ Сюжет картины, к которому также обращался знаменитый финский писатель Захариас Топелиус, был взят из истории Скандинавии XIV века. Художник изобразил королеву Швеции и Норвегии Бланку Намурскую, играющую с сыном

Хааконом в одном из покоев замка. Разделяя мнение своего учителя Жерома, Эдельфельт уделил достаточно большое внимание подготовке материалов для картины, которые помогли ему достичь достоверности в изображении обстановки происходящего. Художник внимательно изучал по книгам Виолле-ле-Дюка средневековую архитектуру и предметы интерьера, а в Музее Клуни зарисовывал предметы, артефакты и изделия времен Средневековья (см.: Albert Edelfelt. 1854–1905. Jubilee Book. Leena Ahtola-Moorhouse. Ateneum National Gallery. Helsinki, 2004. P. 39). Немаловажным для художника стал тот факт, что «Королева Бланка» была приобретена А.К. Демидовой-Карамзиной, широко известной в Хельсинки (см.: Albert Edelfelt. 1854–1905. Jubilee Book. Leena Ahtola-Moorhouse. Ateneum National Gallery. Helsinki, 2004. P. 67).

² Картина стала обращением к событию времен правления шведской династии Васа. Эта тема, давно волновавшая художника, была одобрена З. Топелиусом и, более того, рекомендована для воплощения историческим живописцам (см.: *Kallio Rakel, Siven Douglas*. Albert Edelfelt. 1854–1905. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 2004. P.68). В художественной трактовке этого исторического сюжета (контрастный колорит, выраженная светотеневая моделировка, использование эффектных жестов и поз фигур) чувствуется влияние Жана-Поля Лоренса. В Финляндии это произведение, признанное высоким достижением финской реалистической исторической живописи, было приобретено в коллекцию Финского художественного общества.

³ Сюжетом для «Сожженной деревни» стало Крестьянское восстание 1596–1597 годов в Западной Финляндии (так называемая «война дубинок»). Эдельфельт, вернувшись на время в Финляндию, вместе с А. фон Беккером совершил небольшую поездку по Иматре и Яаски, знакомясь с местным народом, делая подготовительные зарисовки и наброски. После этой картины Эдельфельт не возвращался к исполнению крупных исторических работ до 1905 года, когда он приступил к выполнению живописных росписей в актовом зале Университета в Хельсинки.

⁴ Создание этой картины было связано с усилением национального течения в искусстве и появлением работ Аксели Галлен-Каллелы, которые получили живой отклик критики и зрителей. В произведении «Женщины у церкви в Руоколахти» Эдельфельт возобновляет изучение народной темы, обращается к более ярким и колоритным персонажам. Была выполнена в Хайкко на основании созданных во время поездки в Восточную Финляндию этюдов, эскизов и фотографий, а также портретных изображений местных жителей. Картина получила положительные оценки в Салоне, больше всех ее выделил Ж.-Л.-Э. Месонье, который находил ее «очень красивой» (см.: *Kallio Rakel, Siven Douglas*. Albert Edelfelt. 1854–1905. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 2004. P. 117). Восхищение работа вызвала и на родине художника, где была названа одним из самых правдивых изображений финского народа.

⁵ Во время создания этой работы Эдельфельту выдалась возможность воспользоваться услугами мастерской Даньяна-Бувре, в том числе застекленным помеще-

нием и задником с нарисованными на нем зданиями. Благодаря ей Эдельфельт смог помещать модели на открытом воздухе в саду, а сам работать внутри мастерской, при этом не теряя ощущения живого света и имея выгодное положение для восприятия в нем фигурных композиций (см.: *Kallio Rakel, Siven Douglas. Albert Edelfelt. 1854–1905. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 2004. P. 131*).

⁶ Эдельфельт был знаком с его сыном, художественным критиком Жаном-Батистом Пастером, и часто посещал их дом. После того как художнику было предложено создать портрет ученого, он стал настоящим другом семьи Пастеров и получил возможность погрузиться в атмосферу жизни этого выдающегося человека, узнать его характер и привычки. Следует отметить, что в юности Луи Пастер занимался живописью и при продолжении занятий смог бы достигнуть большого успеха в этой области. Возможно, этот факт послужил одной из причин заинтересованности модели в создании портрета, проявлявшейся не только в терпеливом позировании, но и в некоторых замечаниях-советах по поводу композиции создаваемого произведения (см.: *Kallio Rakel, Siven Douglas. Albert Edelfelt. 1854–1905. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 2004. P. 151*).

⁷ См.: *Суворова Л.В. Портрет Луи Пастера сквозь призму обстоятельств // Проблемы развития зарубежного искусства: материалы Науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения М.В. Доброклонского. СПб., 2007. С. 167–173.*

⁸ Эта картина была обещана Эдельфельтом лондонскому коллекционеру, в связи с чем великому князю Владимиру Александровичу пришлось отказать в ее приобретении. Однако после того, как желание приобрести эту работу высказал император Александр III, Эдельфельт для первого заказчика выполнил копию картины.

⁹ Сергей Дягилев и русское искусство: в 2 т. / авт.-сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М., 1982. Т. 1. С. 51–52.

¹⁰ Там же. С. 54.