

К.К. Дорошенко (Ратова)

ПУТЕШЕСТВИЯ ФИНСКОГО ХУДОЖНИКА АЛЬБЕРТА ЭДЕЛЬФЕЛЬТА ПО ИТАЛИИ И ИСПАНИИ

Во второй половине XIX в. перед финскими художниками из-за отсутствия возможности изучать мировое искусство по собранию собственных художественных коллекций встает задача расширения творческого опыта за счет заграничных поездок.

Один из самых известных финских художников Альберт Эдельфельт в течение жизни побывал во многих странах. Начав свой творческий путь в Финляндии, он неоднократно посещал близлежащие Швецию и Данию, прошел обучение в Антверпенской академии, побывал в Швейцарии и Норвегии, посетил Германию и Англию, останавливался в Варшаве, Вене и других городах. С 1874 г. учился и работал в Париже, активно участвуя в культурной жизни французской столицы. Поддерживал он достаточно тесную связь и с российской Императорской Академией художеств, со временем став посредником для усвоения современных художественных тенденций финскими и русскими художниками. Именно в период его творческой деятельности, кроме уже упомянутых стран, для финских художников осуществимыми становятся путешествия в южном направлении — в Италию и Испанию. Различные жизненные обстоятельства, неодинаковый уровень профессионального мастерства и разнообразие художественных предпочтений живописца определили особенности этих поездок.

Весной 1876 г. после двух лет пребывания в Париже Эдельфельт впервые посетил Италию¹. Венеция покорила его не только работами Тинторетто и Тициана (которые, по мнению художника, важно было видеть именно на

родине живописцев, чтобы понять их в полной мере), но и своей внутренней гармонией: «Если Рим и Флоренция располагают больше к размышлению, то красота Венеции затрагивает только эмоции и чувства — там мечтаешь и ощущаешь себя находящимся внутри *cercle enchanté* (фр.— зачарованного круга) в этом *ville unique* (фр. — уникальном городе)»².

В Риме Эдельфельт посещает достопримечательности — художественные галереи, палаццо и знаменитые церкви. Флоренция предстает перед художником буквально переполненной посетителями-туристами с путеводителями и художниками-копиистами с мольбертами. Без сомнения Эдельфельт восхищался богатой историей и культурой Италии и чувствовал, что мог бы найти немало полезного материала для будущих работ, но финскому мастеру оказалось неблизким такого рода восприятие архитектурных памятников и наследия великих мастеров, и во время первой поездки он почти ничего не создал. Спустя год после поездки, вспоминая об Италии, в одном из писем к датскому художнику Крону Эдельфельт раскрывает свое отношение к так называемому искусству копиистов: «Поверь мне, я получил больше пользы от той поездки в Рим, которая у меня была, чем если бы я, как тысячи других туристов-живописцев, вернулся с моим альбомом для зарисовок, заполненным *pifferari*³ и римскими уличными сценами, лишенными каких-либо глубоких впечатлений, возможно, только более поверхностными, более скептическими»⁴.

В январе 1891 г. Эдельфельт с семьей отправляется на зиму на Итальянскую Ривьеру и останавливается в дорогом отеле в небольшой деревне Оспедалетти около Бордигеры (одно из писем к матери содержит акварельное изображение этого места). На территории отеля художнику было сложно найти источник для вдохновения — моделей и обстановку сцены своей новой картины «Итальянская Остерия» он нашел в местной таверне. Незамысловатый сюжет — официантка с сосудом вина в руке стоит около столика с посетителями — получил на холсте Эдельфельта смелое воплощение, напоминающее работы импрессионистов. Фрагментарность композиции, застывшие в движении фигуры людей, а также эффект контражура придал картине особую жизненность.

Последний визит Эдельфельта в Италию пришелся на апрель 1903 г., когда художник с женой посетил Флоренцию, Рим и Ватикан. В это время в мире искусства продолжали происходить важные перемены, и реализм, трансформируясь, начал понемногу сдавать свои позиции как ведущее направление в искусстве. И хотя Эдельфельт никогда не забывал о напряженной ситуации в Финляндии (в одном из писем он писал: «Так хорошо быть

здесь [во Флоренции], что мне даже почти стыдно сидеть и наслаждаться всем, в то время как дела дома сложны во всех отношениях»⁵), он остался весьма доволен этой поездкой.

Эдельфельт изучал искусство Ренессанса для своих будущих настенных росписей актового зала университета в Хельсинки. Собор Св. Петра произвел на протестантского художника неоднозначное впечатление: огромные размеры, богатое украшение и барочная пышность собора показались ему чрезмерными. Не принесло вдохновения и посещение Сикстинской капеллы: «Люди стоят бок о бок в Ватикане. Для непосвященных... они бы показались сумасшедшими, стоящими и уставившимися в потолок, читая свои бедекеры⁶ почти вполголоса»⁷. Закопченные стены капеллы, «Судный день» Микеланджело и живопись XVII в. вызывали у финского мастера много вопросов и сомнений. Эдельфельту все больше нравились античные памятники Рима с их благородной простотой и аутентичностью.

Влияние Италии можно обнаружить в работах второй половины 1890-х годов на религиозные сюжеты, например в «Поклонении пастухов» — подготовительном эскизе к запрестольному образу для церкви в Ваасе, важной религиозной работе Эдельфельта 1894 г. Отступление от традиционного изображения сцены, лаконичность композиции, смелое светотеневое решение не позволило современникам сразу принять картину, но впоследствии эта работа стала рассматриваться как лучшее изображение «Поклонения пастухов» в Финляндии. Из серии подготовительных работ для алтаря в Ваасе привлекает также внимание небольшое произведение, заключенное в богато украшенную раму, — «Мадонна с младенцем» (1893). Простая по композиции картина наполнена ощущением гармонии, спокойствия и величия.

Картина Эдельфельта «Дева Мария в саду роз» (1898) — известный иконографический тип изображения матери Христа — служит иллюстрацией к стихотворению шведского писателя Виктора Ридберга, в котором Мария размышляет о своем материнстве в саду алых роз и вышивает кроваво-красную ленту к пеленам для младенца как знак его будущих страданий. На заднем плане видны надвигающиеся темные грозовые облака как предзнаменование грядущих событий. Об этом же говорит и отрешенное бледное лицо Марии.

Идеалистический характер образов (ассоциирующийся с картинами итальянского Возрождения), смелый подход к колористическому решению и светоносность красок (напоминающие венецианцев), а также ренессансные элементы архитектуры фона свидетельствуют о том, что Эдельфельт обратился к художественному опыту итальянских мастеров. Но при этом



А. Эдельфельт. Дева Мария в саду роз. 1898 г. Холст, масло. 46×65 см
 (Kallio R., Sivén D. Albert Edelfelt. 1854-1905.
 Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 2004. P. 183)

в картинах финского художника всегда ощущается его принадлежность к рубежу веков и обнаруживаются черты новых веяний в мире искусства. Оттенком напряженной таинственности символизма обладают работы, посвященные мифологической тематике, которая может быть представлена на примере изображений «Диана на охоте» (выхваченная неестественным освещением из темноты женская фигура с луком и стрелой) и «Диана» (погрудный «портрет» богини с полумесяцем на голове). Композиция «Юноша и русалка («Сирена») 1897 г. характеризуется необычным ракурсом, темным колоритом и стремительной динамикой

Классическая Италия, традиционное место совершенствования навыков художников, во второй половине XIX в. ненадолго уступает свое место Испании. Решение Эдельфельта отправиться туда в 1881 г. формировалось

под влиянием различных факторов. Во-первых, желание увидеть *in situ* искусство Испании (особенно работы Диего Веласкеса и Франсиско Гойи)⁸.

Во-вторых, уже распространившаяся к моменту приезда Эдельфельта в Париж мода на «*mani re espagnole*»⁹ и господство ориенталистской тенденции. В связи с этим следует отметить престижность посещения Испании и определенную пользу для карьеры в парижских художественных кругах. В Париже образовалась интернациональная конгрегация живописцев, разделявших интерес к культуре этой страны, куда входили и современные испанские мастера (например, Мариано Фортун и его последователи). В 1878 г. Эдельфельтом была написана картина, в которой изображена модель и друг художника в Париже Антония Бонжан в испанской мантилье. Выполненная еще в парижской академической манере «Сеньорита», скорее всего, первая работа художника на испанскую тему. В ней просматривается тот потенциал французской «испанской манеры», который сумел подчинить своему влиянию художника из Финляндии¹⁰.

Немаловажным фактором стала привлекательность Испании как экзотической страны, видение ее сквозь призму романтического восприятия — реакция на стремительное экономическое, индустриальное развитие Европы. Ностальгия по национальному прошлому, по более простому, не тронутому прогрессом образу жизни стала основным движущим мотивом. Способствовала притоку путешественников, конечно, и развивающаяся туристическая индустрия, которая, в свою очередь, зависела от развития транспорта, а также появления первых путеводителей. Известно, что в Италии Эдельфельт активно обращался к бедекеру, но в Испании ему удалось в большей степени погрузиться в атмосферу туристического восприятия страны¹¹.

Определенное воздействие на Эдельфельта оказал труд французского поэта, писателя, журналиста и путешественника Теофиля Готье «Путешествие в Испанию»¹² 1843 г., рассматриваемый многими художниками как незаменимое «пособие» по изучению особенностей испанской культуры.

Среди современников, побывавших в Испании и повлиявших в разной степени на восприятие Альберта Эдельфельта этой страны, были живописцы — финн Адольф фон Беккер¹³, швед Эгрон Лундгр н, француз Жан-Леон Жером, американцы Джон Сингер Сарджент и Джулиан Олден Уир. Нельзя не отметить также испанских мастеров Мариано Фортун и Раймундо де Мадрасо и Гаррета.

Пятидневное пребывание Эдельфельта в Испании в апреле-мае 1881 г. стало важным этапом в становлении его творчества. Он посетил основные испанские города, отметив их географические и культурные осо-

бенности, уделил большое внимание мавританским мотивам испанского искусства, посвятил немало работ современной жизни страны и ярким национальным образам.

Первым испанским городом, с которым близко познакомился Эдельфельт, стала Гранада — город, привлекающий своей живой связью с Востоком. Несмотря на то что гравюрные изображения дворца Альгамбра были уже широко распространены во Франции, посещение этого места произвело на Эдельфельта сильное впечатление. Глубоко тронутый великолепием арабских орнаментов, он восхищался окружающей его красотой мавританского искусства. Финский художник прикоснулся к свидетельству былой роскоши и славы, пережившего время забвения, превратившегося из пустыющей территории в достопримечательность, из увядающего — в возрожденный памятник. Но местонахождение тех немногочисленных работ, выполненных в Альгамбре и садах Хенералифе, к сожалению, неизвестно.

В поисках вдохновения Эдельфельт обратился к жизни гранадских цыган и внес свой вклад в развитие иконографии популярного, в том числе в Париже, женского образа, создав две картины с одинаковым названием — «Танцующая Гитана». Цыганки были единственными доступными моделями, тогда как испанские женщины позировать не соглашались.

Первый вариант представляет собой поколенное изображение девочки в красно-белой одежде на фоне пещер Сакромонте. Положение ее рук напоминает характерное движение из испанского танца — одна рука поднята к голове, другая — опущена вниз и развернута ладонью наружу. В картине сочетаются выразительный жест, динамичный поворот фигуры, присутствие в композиции элемента фотографичности и ощущение плоскостности изображения, которому во многом способствует фон: богатое разнообразие оттенков от серо-лилового до бежево-коричневого, передающих неоднородную фактуру поверхности камня пещеры. Перед зрителем предстает застывшая в движении испанская цыганка, словно существующая вне времени и пространства.

Эта картина была представлена на ежегодной выставке Финского художественного общества в 1881 г. и имела успех. Летом того же года художник написал второй вариант, придав конкретность обстановке (фон здесь — стена дома, виден фрагмент проема окна с зелеными ставнями и тень от черепичной крыши, в одном из фрагментов стены штукатурка обнажена до кирпичей) и продемонстрировав более тщательную и гладкую манеру исполнения¹⁴.



А. Эдельфельт. Танцующая Гитана I. 1881. Холст, масло. 65×54 см.

Художественный музей Г. Серлахиуса, Мянтя, Финляндия
(Lundström M.-S. Travelling in a Palimpsest: Finnish nineteenth-century painters' encounters with Spanish art and culture. Turku: Painosalama Oy, 2007. P. 250)

Трактовка мужских образов в работах Альберта Эдельфельта отличается большей свободой и реалистичностью, порой даже натуралистичностью. Образ цыгана встречается в ряде работ художника (например, «Внутрен-

ний двор в Гранаде», 1881; «Испанец», 1881). Но самое запоминающееся произведение — погрудное изображение испанца, опирающегося на посох, в традиционном костюме и широкополой андалузской шляпе.

Моделью для представления яркого национального характера стал цыган Мариано, позировавший многим художникам и фотографам¹⁵. Колорит написанного стремительными широкими мазками этюда колеблется от коричневатого-черного до белого и красного в ярких участках. Нейтральный светлый фон оставлен неразработанным — все внимание сосредоточивается на пронзительном взгляде темных глаз.

После Гранады Эдельфельт на несколько дней остановился в Севилье. Художник стал наблюдателем и участником местных празднований, почувствовав себя еще в большей мере туристом, нежели в Гранаде. Он посетил главные достопримечательности: Алкасар, «Дом Пилата», кафедральный собор, познакомился с национальным танцем фламенко, присутствовал на католической мессе и посетил корриду.

В Севилье Эдельфельтом были написаны работы, свидетельствующие не только о том, что он шел в ногу со временем и умел использовать импрессионистические приемы, но и об отходе от романтического восприятия испанской действительности.

Работа, которую можно привести в качестве примера нового подхода — «Испанский интерьер. Табачная фабрика в Севилье». Эдельфельт выбрал интересный сюжет — рабочий день на табачной фабрике, ставшей к тому времени тоже своего рода достопримечательностью. В акварели с простой композицией и условно обозначенными формами изображены женщины за работой внутри огромного здания в раскрепощенной атмосфере погруженности в свое дело. Контуры женских фигур переданы пластичной линией, стены и своды на заднем плане обозначены легкими полутонами. На переднем плане справа — две женщины в синем и красном платках, образующих вместе с цветами в черных волосах одной из работниц единственные колористические акценты.

Севильская апрельская ярмарка — один из главных празднеств города, повод собрания большого количества народа на улицах и распространенный сюжет для работ художников XIX в. В построении картины «Сан Тельмо, Севилья — воспоминание о ярмарке» (или «Набережная в Сан Тельмо. Севилья», 1881) присутствуют часто используемые импрессионистами приемы, говорящие о стремлении передать выхваченный момент из современной действительности: совмещение двух точек зрения (здесь: взгляд немного слева и сверху), композиционная фрагментарность и ее живая дина-

мика, а также свободная манера исполнения (формирующие объемы мазки оставлены видимыми), ощущение пронизывающего пространство картины света за счет богатства цветовых оттенков. Но, несмотря на ощущение спонтанности, случайного взгляда на проходящих людей, о продуманности композиции свидетельствует тот факт, что в реальной жизни невозможно увидеть одновременно башню Хиральда и стены Алькасара с набережной Сан Тельмо, хотя они и сосуществуют на картине финского мастера¹⁶.

По пути из Севильи в Толедо Эдельфельт ненадолго задержался в Кордове. Ему удалось увидеть знаменитую Кордовскую мечеть, но она не произвела на него сильного впечатления, а город в целом показался художнику унылым и пустынным. Единственная доступная работа, написанная там, — небольшая акварель «Римский мост в Кордове», в которой слева хорошо просматривается триумфальная арка XVI в. Пуэрта-дель-Пуэнте. Эта работа важна не только как пример акварельного мастерства, но и как свидетельство интереса художника к античному римскому наследию Испании.

В Толедо Эдельфельт был в меньшей степени заинтересован туристическими достопримечательностями и посвятил свое время изображению живописных узких городских улиц и местных жителей. Одна из самых удачных работ — «Улица в Толедо». Удивительная разработка теней с множеством нюансов: стена слева в тени — более холодная гамма, стена справа, освещенная солнцем, — более теплая. Контраст усиливается благодаря ярко освещенному участку на заднем плане, где белая и залитая солнцем стена создают иллюзию глубины, и тонкой полоске ярко-синего неба, виднеющейся наверху. Этот этюд — изучение цвета во взаимодействии света и тени, характерного именно для южных стран.

Архитектурная зарисовка «Внутренний двор в Толедо» — возможно, подготовительный этюд для картины, которая так и не была создана. Пространство с двумя колоннами на переднем плане, чуть приоткрытыми воротами слева вдали, — гармоничное сочетание бежевого, коричневого и зеленого оттенков, создавших цельную композицию.

В Толедо, где в архитектурных памятниках просматривались все исторические периоды, финский художник нашел вдохновение на создание большой работы «Подаяние», которая стала примером противоположного пленэрному и импрессионистическому подходам. Эта тщательно сконструированная картина — результат длительных подготовительных работ.

Фоном для сцены стала крытая галерея внутреннего двора позднеготического монастыря Сан Хуан де лос Рейес в Толедо. Под сводами клуатра



А. Эдельфельт. Подаяние. 1881. Холст, масло. 80×59 см.
 Частная коллекция (Kallio R., Sivén D. Albert Edelfelt. 1854-1905.
 Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 2004. P. 205)

девочка, чуть отставши от мамы, протягивая маленькую ручку с монетами, преподносит подаяние двум сидящим на полу беднякам в традиционных

испанских плащах и шляпах сомбреро. Интерьер галереи привлекает пышностью смешанных деталей позднеготического и ренессансного характера. Изысканно одетая (кроме мантильи, по парижской моде) женщина снисходительно смотрит через плечо. Смелое противопоставление темного и светлого напоминает прием сильной контрастной светотени (тенебризм), а преобладание множества оттенков белого, красного и коричневого цветов — о колорите испанской барочной живописи. Подготовительные этюды для картины — это изображения интерьера монастыря, скульптурных деталей галереи, а также зарисовки человеческих фигур.

Работа завершалась в Париже и стала ярким примером французской «испанской манеры». Эдельфельт перенес современный сюжет из жизни Испании на фон архитектурного памятника и связал его с историческим прошлым, обратившись к некоторым элементам испанского художественного языка. При этом картина в целом воспринималась в ключе парижской модной живописи.

Трудно однозначно сказать, в какой степени Эдельфельтом закладывался религиозный и морально-этический подтекст в картину «Подаяние», но считается, что она повлияла и в смысловом, и в художественном плане на создание «Богослужения на архипелаге Уусимаа», написанного вскоре после возвращения на родину (как противопоставление финского протестантизма испанскому католицизму, а пленэрного изображения — скомпонованной картине). В 1881 г. «Богослужение» было показано на выставке Финского художественного общества вместе с испанскими работами, которых объединял одинаковый романтический импульс, развившийся в данном случае из парижской моды.

Несмотря на окружающую его красоту и экзотику, Эдельфельт не переставал думать о Финляндии, о формировании народного самосознания через поиски исторических корней, которые так сильно проявлялись в Испании. Встретившись там с ярко выраженным национальным своеобразием, Эдельфельт остро ощутил необходимость и возможность его раскрытия и воплощения у себя на родине.

В Мадриде, завершившем его испанское путешествие, Эдельфельт почти ничего не создал, посвятив время культурной туристической программе. Он несколько раз посетил музей Прадо, побывал в театре и на корриде, а также совершил много прогулок, наблюдая за испанцами на улице. Выезжал художник и за пределы Мадрида — видел главную достопримечательность Сан-Ильдефонсо — загородную королевскую резиденцию Ла-

Гранха. Эскориал произвел неизгладимое впечатление на художника, который был поражен и подавлен монументальной постройкой: «эта ужасная, огромная масса гранита... полумонастырь, полутюрьма»¹⁷.

После возвращения из Испании Эдельфельт продолжил работать над испанскими темами. В 1882 г. в Хельсинки мастер создал пастель «Воспоминание об Испании (Еврейская девочка)». Модель изображена в профиль, в руках держит веер и на голове видна мантилья, в целом композиция похожа на исполненную в Севилье акварель «Танцовщица из Андалузии» (1881). Вспоминается также и ранняя работа художника «Сеньорита» (1878), выполненная им в Париже до поездки в Испанию.

Весной 1883 г. Эдельфельт написал этюд для большой работы — изображение женщины в костюме à la espagnole («Андалузка из Батиньоль»), которое в дальнейшем повторится в более разработанном варианте, получившем название «Кармен»¹⁸.

Италия и Испания сыграли разные роли в жизни Эдельфельта. Италия помогла раскрыть финскому художнику его собственные вкусы, понять свои предпочтения в искусстве, а также приобрести бесценный художественный опыт, повлиявший на развитие его творчества.

Отправляясь в Испанию для изучения шедевров и по велению парижской моды, Эдельфельт не мог предположить, какое сильное воздействие она на него окажет. Несмотря на сложившийся до поездки стереотипный «французский взгляд» на эту страну и туристический аспект, Эдельфельту удалось открыть *свою* Испанию. Здесь претерпела изменение его живописная манера, и по возвращении в Париж он чувствовал себя «обновленным», что в дальнейшем повлияло на характер созданных им работ (в том числе на национальные финские темы). Поездка Эдельфельта спровоцировала новую волну интереса к Испании, особенно у скандинавских художников.

* * *

¹ Эдельфельтом не было создано много работ во время этой поездки, так как она принесла тяжелые и печальные испытания: художник вместе с сопровождавшим его меценатом Виктором Ховингом заболел брюшным тифом. Спасти удалось только Эдельфельту, чему во многом способствовала помощь и поддержка датского художника Пьетро Крона, ставшего с того времени его близким другом.

² Цит. по: *Lundström M.-S. Travelling in a Palimpsest: Finnish nineteenth-century painters' encounters with Spanish art and culture.* Turku: Painosalama Oy, 2007. P. 210.

³ Pifferari (итал.) — бродячие музыканты, играющие на пифферо (музыкальном инструменте из семейства гобоев) обычно перед церквями и скульптурными изображениями Мадонны.

⁴ Цит. по: *Lundström M.-S. Travelling in a Palimpsest*. P. 212.

⁵ Цит. по: *Kallio R., Siven D. Albert Edelfelt. 1854–1905*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 2004. P. 210.

⁶ «Бедекер» (нем. *Baedeker*) — известный немецкий путеводитель по историческим местам разных стран, названный так по имени издателя Карла Бедекера (1801–1859).

⁷ Цит. по: *Kallio R., Siven D. Albert Edelfelt*. P. 210.

⁸ Знакомство финских художников того времени с испанским искусством осуществлялось посредством изучения в Финляндии копий работ старых мастеров (нередко с печатных изображений), а также оригиналов и копий картин в Санкт-Петербурге и Стокгольме, затем — в Мюнхене, Дрездене и Париже.

⁹ *Manière espagnole* в данном случае включает в себя «видоизмененное» восприятие особенностей испанского искусства в соответствии с устремлениями и задачами современного искусства Франции, а также вкусами и интересами публики.

¹⁰ При это интересно отметить, что сам художник по возвращении из поездки отмечал, что «разница между Испанией и Францией значительно больше, нежели между Францией и Финляндией» (цит. по: *Kallio R., Siven D. Albert Edelfelt*. P. 207).

¹¹ О проблеме восприятия чужой страны художниками, которые неизбежно становятся туристами во время своих путешествий, подробно написано в книге финского исследователя Марии-Софии Лундстрём (см.: *Lundström M.-S. Travelling in a Palimpsest: Finnish nineteenth-century painters' encounters with Spanish art and culture*. Turku: Painosalama Oy, 2007). Представляется важным обращение к произведениям Эдельфельта, созданным во время поездок, с учетом существования определенных национальных стереотипов еще до путешествия, стремления увидеть главные достопримечательности и участвовать в характерных мероприятиях, «обязательных» для туристов, и главное — желания художника прикоснуться к «настоящей» Испании.

¹² Один из ранних переводов на английский язык: *Gautier Th. Wanderings in Spain*. L.: Ingram, Cooke and Co., 1853.

¹³ А. фон Беккер был первым финским мастером, отправившимся в Испанию изучать искусство и совершенствовать художественные навыки.

¹⁴ См.: *Lundström M.-S. Travelling in a Palimpsest*. P. 259.

¹⁵ Второе название произведения — «Король цыган из Гранады». Считается, что мужчина в картине Эдельфельта — тот самый легендарный цыган Мариано Фернандес Сантьяго, реально существовавший человек, известный также по имени *Chorrojumo* (см.: *Lundström M.-S. Travelling in a Palimpsest*. P. 304).

¹⁶ См.: *Lundström M.-S. Travelling in a Palimpsest*. P. 350.

¹⁷ Цит. по: *Kallio R., Siven D. Albert Edelfelt*. P. 207.

¹⁸ Этот вариант немногими деталями отличался от небольшого этюда маслом. Так как местонахождение этой картины неизвестно, судить можно только по черно-белой репродукции и описаниям. Впечатление от этой картины было настолько сильным, что она была использована как обложка для каталога выставки «Оппоненты» в Стокгольме 1885 г., участвовавшего в проекте добровольных пожертвований средств в помощь жертвам природной катастрофы в Испании. Идея включить название «Кармен», ставшее клише благодаря известности оперы Ж. Бизе, для улучшения продажи каталога скандинавской публикации не понравилась Эдельфельту, так как он не собирался изображать Кармен в своем произведении и это меняло его первоначальный смысл (см.: *Lundström M.-S. Travelling in a Palimpsest. P. 275*).