

По большей части это структурные элементы (письмо к врагам, продиктованное желанием избежать кровопролития; пленение самого доблестного воина, который проник во вражеский город в одиночку и за которым запираются ворота; действия inferнальных сил в поддержку стороны, враждебной протагонисту, и др.). Оформление их у Хераскова очень отличается от шапленова; при этом есть и немногочисленные пересечения на микроуровне. Но самая важная точка пересечения — оформление «языка ненависти», который представляет враждебную сторону как мятежников.

DOI: 10.31860/0131-6095-2024-3-211-218

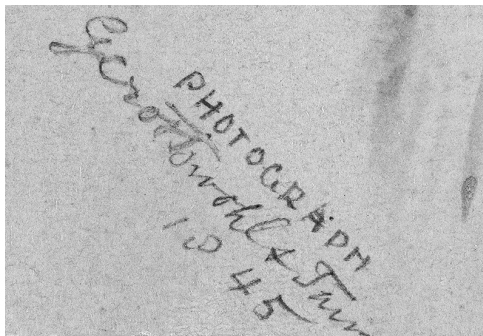
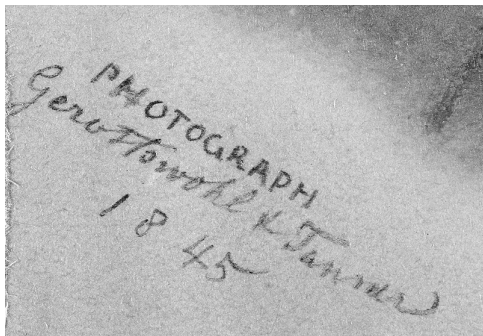
© Н. Ю. Аветян

НОВЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ В. А. И Е. Е. ЖУКОВСКИХ

В рамках дискурса о появлении фотографии исследователям нередко приходится сталкиваться с расхожим мнением о том, что два года, отделяющие рождение новой визуальной технологии от момента гибели А. С. Пушкина, лишили потомков возможности иметь «подлинный» портрет поэта. При всей кажущейся тщетности подобных рассуждений, в них кроется значительная доля рационального, ведь с самого начала фотографию рассматривали как инструмент, наиболее точно фиксирующий окружающую действительность. Следовательно, дагеротипный портрет Пушкина, как «первого и полного представителя нашей физиономии», должен был стать самым совершенным светописным воспроизведением эпохи.¹ Это с одной стороны, с другой — фотографический снимок воспринимается как подлинный исторический документ, показывающий реальный облик человека. Процесс персонификации фотографических изображений может быть сопряжен с определенными трудностями. Особенно в тех случаях, когда речь идет об иконографии известных людей, в которой преобладают живописные и графические произведения, появление фотографий нередко вызывает чувства удивления и необходимость приятия нового образа. Причина, как нам кажется, заключается в том, что снимок воспринимается зачастую как слепок момента, который фиксирует в человеке сиюминутное, в то время как портреты, созданные рукой художника, дают обобщенное понимание личности. Утверждение верно лишь отчасти, поскольку мгновенный взгляд порою способен дать более точный рисунок сущности. Это притягивало и отталкивало современников в новом искусстве, вызвало острую полемику в художественной среде. Но сколь бы ни были различными мнения, и противники и сторонники прибегли к помощи светописы, чтобы запечатлеть свои образы. Благодаря этому нам известны в настоящее время уникальные дагеротипные изображения М. И. Глинки, К. П. Брюллова, Ф. И. Тютчева, И. С. Тургенева и др. Исполненные в разные годы любителями и профессиональными мастерами, эти существующие в единственном экземпляре снимки имеют, помимо исторической и художественной ценности, еще одно важное в контексте нашего исследования достоинство — это безупречный провенанс. Происхождение из личных архивов деятелей культуры, упоминания о них в литературе и экспонирование на выставках служат вескими аргументами при атрибуции фотографий. Значительно труднее подтвердить справедливость предположений, когда в нашем распоряжении произведение, о котором практически нет сведений.

Примером могут служить парные портреты неизвестных из семейного альбома, хранящегося в собрании Государственного Эрмитажа. С самого начала исследования

¹ Цит. по: Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григорьев А. А. Собр. соч. / Под ред. В. Ф. Саводника. М., 1915. Вып. 6. С. 12.



Ил. 1. С. Геротволь и Э. Таннер
 Портрет В. А. Жуковского. 1845 г.
 Соленый отпечаток и надпись
 в левом нижнем углу.
 Государственный Эрмитаж

Ил. 2. С. Геротволь и Э. Таннер
 Портрет Е. Е. Жуковской. 1845 г.
 Соленый отпечаток и надпись
 в левом нижнем углу.
 Государственный Эрмитаж

все в облике пожилого мужчины казалось знакомым. Своеобразный разрез глаз и форма губ, тронутых мечтательной улыбкой, и вместе с тем отрешенный взгляд, направленный как бы внутрь себя, — все сложилось в единый образ, за которым, по нашему мнению, скрывается поэт и переводчик В. А. Жуковский, а молодая женщина на втором портрете — его жена Е. Е. Жуковская, урожденная фон Рейтерн. Снимки можно отнести к 1840-м годам, а в качестве техники предположить калотипию — один из ранних фотографических процессов на бумаге. После извлечения отпечатков из альбома обнаружилось, что, хотя портреты были обрезаны владельцами с целью поместить их в стандартные окна, на них сохранились фрагменты подписей и год создания. Встре-

тить имя автора и датировку на ранних снимках получается нечасто в силу того, что в первые десятилетия существования светописи еще не сформировались общепринятые принципы их оформления. Тенденция оставлять автограф на отпечатках прослеживается чаще всего у профессиональных мастеров и любителей, позиционирующих себя художниками. Однако следует понимать, что для времени становления новой области изобразительного искусства эта грань очень условна, и эрмитажные портреты — яркое тому подтверждение. Согласно подписям, перед нами уникальные образцы сотрудничества пионеров фотоискусства — немецкого художника Сигизмунда Геротволя (S. Gerotwohl; 1811–1890/1895) и британского химика Эдварда Таннера (E. Tanner; ? — после 1890), избравших для себя карьеру путешествующих фотографов и оставивших заметный след в становлении первых портретных ателье в Европе.

Их знакомство состоялось во Франкфурте в конце 1844 года, к этому моменту Геротволь, окончивший десятью годами ранее Штеделевский художественный институт, уже имел фотографический павильон.² Осенью 1842 год он стал свидетелем выступления в местном Физическом обществе австрийского фотографа К. Рейссера (C. Reisser), прибывшего во Франкфурт с целью познакомить местное общество с дагеротипией. Освоив с его помощью технологию, Геротволь решил оставить живопись и полностью посвятить себя фотографии.³ Его деятельность на новом поприще оказалась успешной, и в конце 1844 года под впечатлением от поездки в Париж — центр развития дагеротипии — он перестроил фотографический павильон, устроенный в саду жилого дома недалеко от башни Эшенхайм.⁴ В это время из Майнца во Франкфурт прибыл британский химик Э. Таннер, личность которого представляет для исследователей загадку. Его ассоциируют и со швейцарским гравером И. Я. Таннером (J. J. Tanner),⁵ и с английским профессором и учеником первооткрывателя фотографии У. Г. Ф. Тальбота (W. H. F. Talbot),⁶ не исключается также и вероятность существования в одно и то же время двух фотографов-однофамильцев.⁷ Из исторических свидетельств известно, что по образованию Таннер был химик и работал в начале 1840-х годов во Франции. С калотипией или, как ее называли в Англии, тальботипией (негативно-позитивный процесс получения изображений) он познакомился через посредничество лондонского оптика Р. Мюррея (R. Murray), направившего своему приятелю в Европу подробное описание метода.

Знание химии позволило Таннеру не только освоить процесс, но и значительно его модифицировать, столкнувшись с тем, что тот недостаточно эффективен при работе с французской и немецкой бумагой. Благодаря экспериментам удалось сократить время экспонирования, и в результате были получены качественные изображения, которые Таннер направил в Англию, тем самым наглядно опровергнув скептические мнения современников в отношении применения калотипии к портретированию.⁸ Эти достижения, по всей видимости, дали ему право на распространение технологии на континенте.⁹ В числе желающих ознакомиться с методом получения фотографического

² Наиболее полно уточненные в последние годы биографические сведения обобщены в статье Э. Майер-Вегелина в электронной версии словаря «Frankfurter Biographie» (Frankfurter Biographie: Personengeschichtliches Lexikon / Hrsg. W. Klötzer. Frankfurt a/Main, 1994–1996. Bd. I–II (Veröffentlichungen der Frankfurter Historischen Kommission. Bd. XIX. № 1, 2)). См.: Mayer-Wegelin E. Gerotwohl, Sigismund. Einer der ersten Berufsfotografen in Ffm (<https://frankfurter-personenlexikon.de/node/12358>; дата обращения: 20.04.2024).

³ Didaskalia: Blätter für Geist, Gemüth und Publizität. 1842. 17 Nov. № 317.

⁴ Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt. 1843. 3 Jan. № 3.

⁵ Kempe F. Daguerreotypie in Deutschland. Vom Charme der frühen Fotografie. Seebruck, 1979. S. 226.

⁶ Moigno F. N. M. Répertoire d'optique moderne. Paris, 1850. Vol. IV. P. 1715.

⁷ Primitifs de la photographie, le calotype en France (1843–1860) / Ed. by S. Aubenais and P.-L. Roubert. Paris, 2010. P. 308.

⁸ Tanner's wet paper process // Liverpool & Manchester Photographic Journal. 1857. 1 Sept. № 17. P. 202.

⁹ The earliest photographic studio in Vienna // The British journal of photography. 1902. 22 Aug. № 2207. P. 663.

изображения на бумаге был и французский предприниматель, в будущем одна из ключевых фигур в становлении французской фотографии, Л. Д. Бланкар-Эврар (L. D. Blanquart-Evrard), освоивший процесс под руководством Таннера в 1844 году в Лилле, куда тот приехал с целью выручить деньги за свои разработки.

Во Франкфурте английский химик и фотограф оказался в декабре 1844 года, и к моменту знакомства с преуспевающим немецким дагеротипистом финансовое положение его было достаточно затруднительным. Геротволь в своих воспоминаниях отмечал, что до этого момента не видел снимков на бумаге, а отпечаток, который принесли в мастерскую, поразил его, поскольку значительно превосходил по своему уровню казавшиеся бледной тенью дагеротипы, и он предложил Таннеру сотрудничество.¹⁰ Они стали партнерами и первыми фотографами во Франкфурте, работавшими с негативно-позитивным процессом. Их успех стал возможен во многом благодаря тому, что объединились профессиональные навыки художника-портретиста со знаниями и опытом химика. В апреле 1845 года Геротволь продемонстрировал результаты их совместного творчества в Штеделевском художественном институте, и это был первый в Германии опыт участия фотографии на выставке произведений искусства. Спустя еще несколько месяцев калотиписты решились упрочить успех и, воспользовавшись поддержкой влиятельных покровителей, отправились в Вену. Последующие 17 лет их совместной деятельности представляют собой практику путешествующих фотографов, во время которой они успели поработать в Австрии, Швейцарии, Италии, Испании и Франции, где их пути разошлись. Однако в контексте нашего исследования интерес вызывает ранний период их сотрудничества, к которому относятся эрмитажные снимки. Погружение в биографический материал позволило подтвердить датировку и авторство фотографов, но что особо ценно — точно определить технику, в которой созданы произведения. Теперь с уверенностью можно утверждать, что перед нами редчайшие ранние отпечатки, выполненные по методу британского изобретателя Тальбота в 1845 году во Франкфурте. Это стало важным шагом на пути установления имен изображенных на двух парных портретах.

Здесь позволим себе небольшое отступление о технических тонкостях ранней фотографии. Принцип получения калотипных отпечатков близок к технологии создания печатной графики, с той разницей, что в качестве матрицы выступает негатив, руку резчика заменяет солнце, а краску — фотографическая эмульсия. В первых негативно-позитивных процессах основой служила обычная бумага, которую перед экспонированием в камере покрывали светочувствительным раствором. Он глубоко проникал в ее структуру, делая фотографический рисунок нерезким, эффект усиливался после перевода изображения на пропитанную раствором соли бумагу. В детализации окружающего мира калотипы уступали дагеротипам, но выиграли в конечном счете в главном: они открыли путь к тиражированию фотографических изображений. На раннем этапе существования отпечатки напоминали скорее графические произведения, выполненные сепией. Это затрудняло применение калотипии в портретировании, но не останавливало поиски первых фотохудожников. Несовершенство их работ в настоящее время очевидно: размытые контуры, слабо выраженные тональные переходы, обусловленные недостаточной чувствительностью фотографических материалов и использованием прямого дневного света, приводили к тому, что изображения получались лишенными выразительности, лица выходили плоскими и теряли свою индивидуальность. Это еще одна особенность ранней светописи, которая создает исследователям дополнительные трудности в процессе атрибуции памятника.

Продолжая дальнейшее исследование эрмитажных снимков, обратимся к обширной иконографии В. А. Жуковского.¹¹ Однако отметим лишь произведения, выполненные с нагуры и относящиеся ко второй половине 1830-х — 1840-м годам, ко времени,

¹⁰ Eine Erinnerung an die Ersindnug der Photographie // Neues Wiener journal. 1902. 30 Juli. № 3148. S. 4.

¹¹ Платкин С. Г. В. А. Жуковский в портретах, скульптуре и иллюстрациях современников. М., 2022.

когда во внешности поэта прослеживаются определенные возрастные изменения. «...Он стал осанистым, почти полным человеком, — описывал свое впечатление И. С. Тургенев в момент их встречи в 1834 году. — Лицо его, слегка припухлое, молочного цвета, без морщин, дышало спокойствием; он держал голову наклонно, как бы прислушиваясь и размышляя; тонкие, жидкие волосы всходили косицами на совсем почти лысый череп; тихая благость светилась в углубленном взгляде его темных, на китайский лад приподнятых глаз, а на довольно крупных, но правильно очерченных губах постоянно присутствовала чуть заметная, но искренняя улыбка благоволения и приветия».¹² Тургенев создал наиболее емкий словесный образ Жуковского, который может служить лейтмотивом ко всей его поздней иконографии.

В первую очередь отметим акварель И. И. Реймерса (1837–1838, Государственный Эрмитаж), карандашный рисунок С. Ф. Дица (S. F. Diez; 1839, местонахождение неизвестно)¹³ и живописный портрет работы К. П. Брюллова (1837, Национальный музей Тараса Шевченко, Киев), который, по словам А. Н. Мокрицкого, «высказан совершенно».¹⁴ Ближе всего к калотипному изображению по времени относится авторское повторение живописного портрета работы Ф. Т. Гильдебрандта (F. T. Hildebrandt; 1844, Всероссийский музей А. С. Пушкина), исполненное по заказу великого князя Александра Николаевича. Издатель И. Е. Бецкий, посетивший Жуковского во Франкфурте в середине 1840-х годов, видел у него в доме первый вариант портрета (1842, местонахождение неизвестно)¹⁵ и нашел его «самым сходным <...> какой только можно себе представить».¹⁶ К этому периоду относятся два скульптурных произведения работы немецкого мастера Ф. А. фон Нордгейма (F. A. von Nordheim): горельеф с головой поэта и статуэтка, изображающая его сидящим в кресле (1844, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН). Из поздней иконографии особый интерес представляют три фотографических снимка, созданные в Баден-Бадене неизвестными фотомастерами (ок. 1851, ИРЛИ РАН).¹⁷ На одном из них Жуковский снят в рост у подножия лестницы, но, к сожалению, изображение сильно угасло и нет возможности говорить о каком-либо внешнем сходстве. Два других снимка были выполнены уже в студии, в них заметны следы пережитых за последние годы житейских бурь. Приведенный нами иконографический ряд разнится по времени и по уровню художественного воплощения личности Жуковского, но во всех прослеживаются его индивидуальные черты, позволившие нам утверждать, что на эрмитажном калотипе запечатлен именно он.

Далее удалось определить имя молодой женщины на снимке, который, очевидно, является парным портрету Жуковского, об этом свидетельствует в первую очередь аналогичная подпись фотографов Геротволя и Таннера и тот же 1845 год создания, проставленный в левом нижнем углу отпечатка; о связи между ними также свидетельствуют и общее стилистическое решение, и оттенок выража обоих снимков, и одни и те же приемы ретуши, в частности проработка теневых участков тушью и подкраска губ обеих моделей розовой краской, а также самое главное — расположение фотографий

¹² Тургенев И. С. Из «Литературных и житейских воспоминаний» // В. А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 268.

¹³ В начале XX века набросок хранился в собрании Королевской библиотеки в Берлине, куда он, вероятнее всего, попал в 1864 году в составе коллекции И. М. фон Радовица (1797–1853), давнего друга Жуковского. Воспроизведен в изд.: Шляпкин И. А. В. А. Жуковский и его немецкие друзья. М., 1912. С. 6.

¹⁴ Мокрицкий А. Н. Дневник художника. М., 1975. С. 154.

¹⁵ В 1980-х годах портрет находился в собрании правнучки поэта М. А. Янушевской, в настоящее время местонахождение портрета неизвестно (см.: Долгушин Д. В. «На кратере вулкана». В. А. Жуковский и революция 1848 г. // Studi Slavistici. 2019. Vol. XVI. P. 1, 111).

¹⁶ [Бецкий И. Е.]. Листки из дорожного дневника за границей // Московитянин. 1845. Ч. III. Отд. 5–6. С. 245.

¹⁷ Один из портретов принадлежал близкому другу и биографу поэта К. К. Зейдлицу и был воспроизведен в «Вестнике Европы» в 1883 году. Сведения о том, когда был снят портрет, не сохранились. По мнению П. А. Висковатова, принимавшего участие в подготовке изданий, приуроченных к 100-летию юбилею поэта, снимок был сделан в 1850–1851 годах.

в альбоме друг за другом. По нашему мнению, на фотографии запечатлена жена поэта Елизавета Евграфовна Жуковская (урожд. фон Рейтерн; 1821–1856). Детская привязанность к другу отца (отцом Елизаветы был художник Герхардт (Евграф) фон Рейтерн) с годами переросла у нее в глубокое чувство, которое оказалось взаимным. Поэт воспринял свой поздний брак как «бесценный дар», а свою юную избранницу он именова́л «чистым ангелом», сравнивая ее с «Рафаэлевой Мадонной». «Видимый образ того, что всегда в душе таилось», — признавался он в одном из писем племяннице и близкому другу А. П. Елагиной. «Привезу вам ее портрет, — писал он тогда же. — Он вас порадует так же, как и меня: другие черты к тому же идеалу, который мы с вами в жизни любили и любим».¹⁸ Речь идет о живописном воплощении образа Е. фон Рейтерн работы немецкого художника К. Ф. Зона (K. F. Zohn; 1840, местонахождение неизвестно), который Жуковский привозил в Россию. П. А. Плетнев описывал Я. К. Гроту свои впечатления от этого произведения: «Вообразите идеал немки. Белокурая, лицо самое правильное; потупленные глаза, с крестиком на золотом шнурке <...>; невыразимое спокойствие, мысль, ум, невинность, чувство — все отразилось на этом портрете, который я назвал не портретом, а образом. Точно можно на нее молиться. Самая форма картины, вверху округленной, с голубым фондом — все производит невыразимое впечатление. Весь вечер мы любовались на этот образ <...>. На картине лицо взято в профиль, отчего ее глаз совсем не видать. Они темно-серые. Цвет лица чистый, белый. Черты большие. Линия от подбородка идет ко лбу, образуя тупой угол, что придает лицу выражение умное и интересное».¹⁹ Второй портрет, изображающий фон Рейтерн поколенно с книгой в руках, был создан Зоном²⁰ спустя несколько лет как парный портрету ее супруга работы Гильдебрандта. Обе картины располагались в гостиной дома Жуковских и становились неизменным центром внимания всех посещавших их во Франкфурте. Так, И. Е. Бецкий, описывая портрет поэта, отмечал и висевший рядом с ним портрет его молодой супруги как «необычайной красоты». «И на том и на другом равно прекрасных изображениях, — подчеркивал он, — книга, как необходимый атрибут, священные символы их существования».²¹

О том, что изображения изначально были созданы также как парные, свидетельствуют и схожие композиционные приемы: Жуковские сняты на переднем плане, сидя три четверти вправо, облокотившись на стол, с той разницей, что у нее руки соединены у талии, а у него одна рука опирается на локотник кресла, второй он поддерживает склоненную голову, тем самым рождая аллюзию романтическому образу, созданному О. А. Кипренским (1816 год, Государственная Третьяковская галерея). И если сходство калотипии с известными живописными и графическими изображениями Жуковского кажется нам явным, то между молодой женщиной на фотографическом снимке и «чистым ангелом» на портрете Зона тождественности меньше.²² В то же время нель-

¹⁸ Переписка В. А. Жуковского и А. П. Елагиной: 1813–1852. М., 2009. С. 472.

¹⁹ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 1. С. 128–129. И. Виноцкий высказал предположение, что полуциркулярная форма портрета фон Рейтерн, характерная для религиозной живописи, была выбрана художником не случайно, портрет являлся частью триптиха, изображающего сестер Рейтерн (см.: *Виноцкий И.* «Немая любовь» Жуковского // Пушкинские чтения в Тарту. Тарту, 2011. [Вып.] 5. Пушкинская эпоха и русский литературный канон: К 85-летию Ларисы Ильиничны Вольперт: В 2 ч. Ч. 2. С. 408).

²⁰ Местонахождение обоих портретов фон Рейтерн работы Зона в настоящее время неизвестно, в 1851 году Жуковский в связи с решением вернуться на родину направил значительную часть имущества в Россию, в том числе и свой портрет работы Гильдебрандта и портреты жены работы Зона. В 1902 году живописные портреты в числе других семейных меморий были представлены в Москве на выставке, приуроченной к 50-летию юбилею смерти Жуковского и Гоголя (см.: «Жизнь и Поэзия одно...» В. А. Жуковский: изобразительные и документальные материалы из собрания Пушкинского Дома. СПб., 2013. С. 18).

²¹ [Бецкий И. Е.]. Листки из дорожного дневника за границей. С. 245.

²² В собрании Нью-Йоркской публичной библиотеки в архиве Белевских-Жуковских хранится альбом, датированный 1833–1867 годами и содержащий более 60 рисунков с портретами Жуковских и Рейтернов. Изучение этой обширной иконографии В. А. и Е. Е. Жуковских даст дополнительные материалы к атрибуции калотипных портретов из собрания Эрмитажа (см.:

зя отрицать, что аккуратно уложенные волосы, наглухо застегнутое, повседневное клетчатое платье и даже сдержанность, пронизывающая всю ее фигуру, более всего коррелируют с характеристикой образа Жуковской, данной Плетневым, как «идеала немки». Действительно, если обратиться к женским фотографическим портретам 1840-х годов, выполненным немецкими мастерами, то складывается единая типологическая линия. Однако следует отметить, что между ее фотографическим и живописными портретами всего несколько лет разницы, но эти годы оказались для нее омрачены приступами глубокой депрессии. В письме к Елагиной от 20 января 1847 года Жуковский признавался: «Последние два года были для меня тяжкие от беспрестанных болезней <...> Моя бедная жена худа, как скелет; и ее страданиям я помочь не в силах <...> нервическое расстройство, это чудовище, которого нет ужаснее, впилося в нее всеми своими когтями, грызет ее тело, и еще более грызет ее душу. Физическая тоска душит ее и производит в ней беспрестанный страх смерти; при этом страдания самые несносные, все убивающая, нравственная грусть вытесняет из ее головы все ее прежние мысли и из ее сердца все прежние чувства...».²³ 1845 год, когда были сняты фотографические портреты, стал одним из самых сложных и противоречивых в жизни поэта: рождение в начале января сына Павла, принесшее ему огромную радость и утешение, было омрачено ухудшением душевного состояния жены, что привело к длительному нервному напряжению у самого Жуковского, он стал стремительно терять зрение, все это наложило отпечаток на его литературную деятельность.

Однако следует заметить, что при всех этих сложных жизненных обстоятельствах Жуковские проявили интерес к фотографии и были одними из первых клиентов Геротволя и Таннера, объединивших свои усилия. Была ли съемка связана с каким-либо памятным событием в их семейной жизни, или поводом послужило любопытство, возникшее на волне всеобщего увлечения, сказать затруднительно. Остается лишь предположить, что она могла состояться в первой половине года, так как уже в августе поэт с семьей ненадолго выезжал в Швальбах на лечение, после возвращения во Франкфурт они в сентябре на три недели покидали город для встречи с императрицей Александрой Федоровной.²⁴ В начале октября Жуковский совершил небольшое путешествие по Италии.²⁵ К этому моменту Геротволь и Таннер завершили свою деятельность во Франкфурте и направились в Вену.

Еще один важный вопрос связан с местом проведения фотографического сеанса, который мог состояться в ателье, а также «на выезде». Очертания большого кратера справа от фигуры Жуковского наталкивают на мысль, что съемка могла проходить в доме поэта в пригороде Заксенхаузен (Sachsenhausen). Для русских путешественников посещение небольшой виллы на берегу Майна носило характер паломничества и неизменно оставляло яркое воспоминание о жизни ее обитателей: «Жуковский жил открыто, даже роскошно <...> Комнаты его двухэтажного дома, согретые русскими печами, были наполнены мебелью и книжными шкапами и украшены бюстами царского семейства, антиками и картинами».²⁶ Жизнь в окружении античных памятников, как материальных, так и письменных (поэт уже несколько лет работал над переводом «Одиссеи» Гомера), была органичным продолжением его внутреннего мира, что могло натолкнуть Жуковского в процессе позирования на идею создания портрета, наполненного символическим смыслом.

Приведем еще один аргумент в пользу данной атрибуции, который возник в процессе дальнейшего изучения уже непосредственно самого альбома, который представляет собой достаточно характерное для 1860–1880-х годов собрание семейных

Касинец Э., Коган Е. «Действующие лица». Коллекция Белевских-Жуковских // Наше наследие. 2018. № 124. С. 40).

²³ Переписка В. А. Жуковского и А. П. Елагиной. С. 559–560.

²⁴ Собственноручные письма В. А. Жуковского к Д. П. Северину // Русская старина. 1902. № 4. С. 158.

²⁵ Это зафиксировано в его дневнике; см.: Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 14. С. 285.

²⁶ Зейдлиц К. К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. 1783–1852. СПб., 1883. С. 205.

фотографических портретов в кабинетном формате (10×16 см). Переплет альбома, хотя имеет изысканное оформление из красной кожи с золочеными металлическими вставками на верхней крышке, не был изготовлен на заказ, а был приобретен владельцами, по всей видимости, в магазине художественной продукции. К сожалению, подписей под портретами нет, но нет сомнений, что все они представляют собой многочисленных потомков Х. Г. фон Рейтерна (1744–1802), к середине XIX века состоявших в родстве с знатными остзейскими родами Нолькенов, Буксгевденов, Унгерн-Штернбергов и др. Определение имен изображенных на фотографиях еще впереди, но некоторые личности хорошо узнаваемы. К примеру, двоюродный брат Е. Е. Жуковской, министр финансов Российской империи в 1862–1878 годах М. Х. фон Рейтерн (1820–1890), ее родной брат А. Е. фон Рейтерн (1824–1879) в форме лейб-гвардии гусарского полка и, что особенно важно, дочь поэта Александра (1842–1899). Происхождение портретов Жуковских из альбома семьи фон Рейтернов стало еще одним важным свидетельством в пользу нашей атрибуции.

В заключение подчеркнем, что в работе с ранней фотографией нередко приходится сталкиваться с ситуацией, при которой лакуны оказываются невосполнимы и вследствие этого невозможно в полной мере исследовать предмет. Присутствие на эрмитажных портретах неизвестных авторских подписей и принадлежность их семейному архиву фон Рейтернов стали отправной точкой для подтверждения гипотезы, что на снимках запечатлены В. А. и Е. Е. Жуковские. Обращение к творческим биографиям фотографов Геротволя и Таннера дало возможность раскрыть технологические аспекты произведений, что стало поистине редкой удачей. Вслед за этим удалось сузить датировку снимков, высказать предположения о месте проведения съемок и, что особенно важно, подчеркнуть интерес Жуковских к фотографии как новому художественному опыту, к которому они могли приобщить и свое близкое окружение. Это вселяет надежду, что где-то хранятся, но пока неизвестны исследователям детские портреты Александры и Павла Жуковских, а также снимки многочисленного семейства фон Рейтернов. Все это дает нам основание утверждать, что уникальные отпечатки из собрания Государственного Эрмитажа являются самыми ранними и не имеющими аналогов в иконографии В. А. и Е. Е. Жуковских фотографическими портретами, выполненными пионерами нового искусства в технике калотипии, что возводит эти произведения в статус инкунабул фотографического собрания музея.

DOI: 10.31860/0131-6095-2024-3-218-224

© Н. П. Генералова

К ИСТОРИИ ОДНОГО ТУРГЕНЕВСКОГО ПРЕДИСЛОВИЯ (НЕИЗВЕСТНОЕ ПИСЬМО ШАРЛЯ ЭДМОНА К И. С. ТУРГЕНЕВУ)

Среди многих других предисловие И. С. Тургенева, о котором пойдет речь, имело довольно бурную историю. Забегая вперед, можно даже сказать, что в определенном смысле оно отменило принятое писателем в 1879 году решение покинуть Францию и вернуться навсегда в Россию. Желанию возвратиться на родину очень способствовал неожиданно горячий прием, оказанный Тургеневу в Москве и Петербурге в начале 1879 года. Его приезд в Россию на похороны старшего брата Николая внезапно обернулся шумными чествованиями, обедами, букетами, банкетами, чтениями и прочими знаками внимания, которых стареющий писатель никак не ожидал. Более всего он не ожидал признания от радикально настроенной молодежи, принявшей когда-то, в 1862 году, в штыки его роман «Отцы и дети». Казалось бы, зона отчуждения между Тургеневым и новым поколением должна была только расширяться после 1877 года, когда вышел в свет роман «Новь», где отнюдь не в благоприятном свете были выведе-

Наталья Юрьевна Аветян

старший научный сотрудник Отдела истории русской культуры
Государственного Эрмитажа

Natalia Yurievna Avetyan

Senior Researcher, Department of the History of Russian Culture,
The State Hermitage Museum

ORCID: 0000-0001-5825-3690

avetyan@hermitage.ru

НОВЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ**В. А. И Е. Е. ЖУКОВСКИХ****V. A. AND E. E. ZHUKOVSKY:
NEW ICONOGRAPHIC MATERIALS**

Статья посвящена атрибуции двух ранних фотографических портретов В. А. и Е. Е. Жуковских из собрания Государственного Эрмитажа. Изучение творчества фотохудожников С. Геротвоя и Э. Таннера, исполнивших снимки, а также обращение к иконографическим материалам поэта и его жены позволили подтвердить гипотезу, что портреты неизвестных являются самыми ранними светописными изображениями Жуковских, созданными во Франкфурте в 1845 году.

Ключевые слова: В. А. Жуковский, Е. Е. Жуковская, калотип, ранняя фотография, С. Геротвоя, Э. Таннер.

The article deals with the attribution of the two early photographic portraits of V. A. and E. E. Zhukovsky from the collection of the State Hermitage Museum. Researching the work of the photographers S. Gerothwohl and E. Tanner, who took the photographs, and juxtapositioning them with the iconographic materials of the poet and his wife, we confirm the hypothesis that the portraits of unknown personae are the earliest photographs of the Zhukovskys, made in Frankfurt in 1845.

Key words: V. A. Zhukovsky, E. E. Zhukovskaya, calotype, early photography, S. Gerothwohl, E. Tanner.

Список литературы

1. *Виницкий И.* «Немая любовь» Жуковского // Пушкинские чтения в Тарту. Тарту, 2011. [Вып.] 5. Пушкинская эпоха и русский литературный канон: К 85-летию Ларисы Ильиничны Вольперт: В 2 ч. Ч. 2.
2. *Долгушин Д. В.* «На кратере вулкана». В. А. Жуковский и революция 1848 г. // *Studi Slavistici*. 2019. Vol. XVI.
3. «Жизнь и Поэзия одно...» В. А. Жуковский: изобразительные и документальные материалы из собраний Пушкинского Дома. СПб., 2013.
4. *Жуковский В. А.* Полн. собр соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 14.
5. *Касинец Э., Коган Е.* «Действующие лица». Коллекция Белевских-Жуковских // *Наше наследие*. 2018. № 124.
6. *Мокрицкий А. Н.* Дневник художника. М., 1975.
7. *Переписка В. А. Жуковского и А. П. Елагиной: 1813–1852.* М., 2009.
8. *Плаксин С. Г.* В. А. Жуковский в портретах, скульптуре и иллюстрациях современников. М., 2022.
9. *Тургенев И. С.* Из «Литературных и житейских воспоминаний» // В. А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999.
10. *Frankfurter Biographie: Personengeschichtliches Lexikon* / Hrsg. W. Klötzer. Frankfurt a/Main, 1994–1996. Bd. I–II (Veröffentlichungen der Frankfurter Historischen Kommission. Bd. XIX. № 1, 2).
11. *Kempe F.* Daguerreotypie in Deutschland. Vom Charme der frühen Fotografie. Seebruck, 1979.
12. *Primitifs de la photographie, le calotype en France (1843–1860)* / Ed. by S. Aubenas and P.-L. Roubert. Paris, 2010.

References

1. *Dolgushin D. V.* «Na kratere vulkana». V. A. Zhukovskii i revoliutsiia 1848 g. // *Studi Slavistici*. 2019. Vol. XVI.

2. Frankfurter Biographie: Personengeschichtliches Lexikon / Hrsg. W. Klötzer. Frankfurt a/Main, 1994–1996. Bd. I–II (Veröffentlichungen der Frankfurter Historischen Kommission. Bd. XIX. № 1, 2).
3. *Kasnets E., Kogan E.* «Deistvuiushchie litsa». Kolleksiia Belevskikh-Zhukovskikh // *Nashe nasledie*. 2018. № 124.
4. *Kempe F.* Daguerreotypie in Deutschland. Vom Charme der frühen Fotografie. Seebuck, 1979.
5. *Mokritskii A. N.* Dnevnik khudozhnika. M., 1975.
6. *Perepiska V. A. Zhukovskogo i A. P. Elaginoi: 1813–1852*. M., 2009.
7. *Plaksin S. G. V. A. Zhukovskii v portretakh, skul'pture i illiustratsiakh sovremennikov*. M., 2022.
8. *Primitifs de la photographie, le calotype en France (1843–1860)* / Ed. by S. Aubenas and P.-L. Roubert. Paris, 2010.
9. *Turgenev I. S.* Iz «Literaturnykh i zhiteiskikh vospominanii» // V. A. Zhukovskii v vospominaniakh sovremennikov. M., 1999.
10. *Vinitskii I.* «Nemaia liubov'» Zhukovskogo // Pushkinskie chteniia v Tartu. Tartu, 2011. [Vyp.] 5. Pushkinskaia epokha i russkii literaturnyi kanon: K 85-letiiu Larisy Il'inichny Vol'pert: V 2 ch. Ch. 2.
11. «Zhizn' i Poeziia odno...» V. A. Zhukovskii: izobrazitel'nye i dokumental'nye materialy iz sobranii Pushkinskogo Doma. SPb., 2013.
12. *Zhukovskii V. A.* Poln. sobr. soch. i pisem: V 20 t. M., 2004. T. 14.

Наталья Петровна Генералова

ведущий научный сотрудник
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Natalja Petrovna Generalova

Leading Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom),
Russian Academy of Sciences
ORCID: 0000-0003-3427-5590
generalovanatalia@gmail.com

К ИСТОРИИ ОДНОГО ТУРГЕНЕВСКОГО ПРЕДИСЛОВИЯ (НЕИЗВЕСТНОЕ ПИСЬМО ШАРЛЯ ЭДМОНА К И. С. ТУРГЕНЕВУ)

TO THE HISTORY OF A TURGENEV PREFACE (AN UNKNOWN LETTER BY CHARLES EDMOND TO I. S. TURGENEV)

Статья посвящена эпизоду, связанному с участием И. С. Тургенева в подготовке публикации автобиографического очерка И. Я. Павловского «В одиночном заключении (Впечатления нигилиста)», перевод которого был опубликован в трех номерах французской газеты «Le Temps» за 1879 год. Как выяснилось из ошибочно атрибутированного ранее письма редактора газеты Шарля Эдмона (Хоецкого), Тургенев не только написал предисловие и послесловие к очерку Павловского, но и принял участие в его редактировании.

Ключевые слова: И. С. Тургенев, И. Я. Павловский, очерк «В одиночном заключении», Шарль Эдмон, газета «Le Temps», ошибка в атрибуции.

The article examines an episode that has to do with Turgenev's involvement in the publication of I. Ya. Pavlovsky's autobiographical work *En Cellule (Impressions of a Nihilist)*, published in translation, in three installments, by the French newspaper *Le Temps* in 1879. The letter of Charles Edmond (Chojecki) that was previously misattributed, makes it clear that, apart from writing the preface and afterward to Pavlovsky's work, Turgenev was involved in editing it.

Key words: I. S. Turgenev, I. Ya. Pavlovsky, *V Oдиноchnom Zaklyuchenii (En cellule)*, Charles Edmond, newspaper *Le Temps*, misattribution.

Список литературы

1. *Генералова Н. П.* Невероятное путешествие И. С. Тургенева в Петербург и Москву (февраль–март 1879 года) // *Русская литература*. 2018. № 3.