

# НЕТ, ЭТО ЛЕРМОНТОВ!

И. БОЧАРОВ,  
Ю. ГЛУШАКОВА

## ПОИСКИ И НАХОДКИ

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА» (№ 42, 1981) опубликовала реплику В. М. Глинка «Нет, не Лермонтов!», в которой выражается несогласие с нашей атрибуцией акварельного портрета двух неизвестных русских офицеров как изображений М. Ю. Лермонтова и А. Н. Карамзина (наш очерк об этом «Разгадка тайны старой акварели» см. в «Литературной России», № 35, 1981). Автор реплики заявляет, что, хотя между одним из молодых людей, изображенных на акварели, и М. Ю. Лермонтовым «сходство есть, Лермонтовым этот офицер никак быть не может». Не может потому, что не совпадают некоторые детали его костюма с формой полка, в котором служил поэт.

По этой же причине в реплике оспаривается то, что «вторым персонажем акварели» может быть А. Н. Карамзин. Последний к тому же, замечает автор, обладает «весьма сомнительным сходством» с известным его литографированным портретом работы Л. Вагнера.

И далее. По словам В. М. Глинка, «акварельные портреты, являвшиеся в то время наиболее точными иконографическими документами, изображали то, что видел художник».

Всегда ли так было в действительности? Возьмем известный живописный портрет гусара Давыдова работы Ореста Кипренского. Почти сто лет считалось, что на этом полотне изображен прославленный поэт и герой Отечественной войны 1812 года Денис Давыдов, пока в 1948 году известная советская исследовательница Э. Н. Ацаркина не обнаружила, что художник в собственноручно составленном реестре своих трудов об этой

картине сообщал: «Портрет Ев. В. Давыдова, в лейб-гусарском мундире, почти в целый рост картина. Писана в 1809 году, в Москве».

Было поэтому решено, что на холсте изображен не Денис, а его брат Евдоким, тоже военный. Потом выяснилось, что Евдоким служил в кавалергардах и не мог носить гусарский мундир, в который облачен позировавший Кипренскому офицер. И тут возникло предположение, что это двоюродный брат Дениса и Евдокима — Евграф Владимирович Давыдов, служивший в лейб-гусарах и имевший в 1809 году чин полковника, тогда как Денис в это время был только штаб-капитаном. С учетом этого задача, казалось бы, максимально упрощалась: достаточно было изучить знаки отличия написанного Кипренским офицера, чтобы определить, какой же это из Давыдовых. Но установить чин офицера, написанного на картине, оказалось невозможно, потому что художник допустил очень много неточностей в передаче живописного облачения своего героя. Вот что писал об этих серьезных нарушениях в гусарской форме тех времен, допущенных Кипренским, специалист по русской военной одежде И. П. Шинкаренко («Неделя», № 18, 1977, стр. 11): «...На ментике 11 рядов шнуров вместо 15, положенных по форме; опушка ментика сделана не из серых мушкет, а из черного бобра; кивер увенчан не белым, а трехцветным султаном, присвоенным лейб-гусарским унтер-офицерам, а также обер-офицерам армейских гусарских полков. Цифровка на рукаве

## ЕЩЕ РАЗ О НОВОМ ПРИЖИЗНЕННОМ ПОРТРЕТЕ ПОЭТА

ментика выполнена произвольно, что вместе с перечисленными отклонениями не дает возможности судить о чине изображенного на портрете офицера».

А вот другой пример неточностей художников при передаче военной формы. В Ленинской библиотеке хранится акварельный альбом «Рисунки обмундирования и вооружения войск русских при императоре Николае I, с собственноручными пометками карандашом его императорского величества».

Авторы этих рисунков знали, для кого они работали: царь был большим знатоком нашивок, кантов и петличек. Переносили они на бумагу цвета и фасоны обмундирования не каких-то старозаветных времен, а своих военных современников. И все равно не справились с задачей, наделав массу ошибок, чем привели в ярость русско-го императора, который испещрил весь альбом такими пометками: «Отроду не бывало», «Весьма дурно и неправильно», «Дурно и неверно»,

«Никогда не бывалый цвет»...

Тесные газетные рамки не позволяют продолжить перечень подобных примеров.

В. М. Глинка в своей реплике ссылается как на пример верного, без отклонений от нормы воспроизведения военного костюма Лермонтова на акварельных портретах А. И. Клондера 1838—1839 годов, когда поэт служил в лейб-гвардии гусарском полку. Прибор в этом полку, то есть пуговицы и эполеты, был золотым. Такими мы и видим его на изображении Лермонтова в чине корнета, написанного Клондером в 1838 году. Но на другом, также приписываемом Клондеру, портрете поэта в сюртуке

лейб-гвардии гусарского полка, но уже в чине поручика (так называемый «меншиковский-ермоловский вариант»), прибор у него не золотой, а серебряный, прописанный для большей убедительности даже белыми, чтобы у зрителя не оставалось никаких сомнений относительно цвета эполет.

Как можно объяснить подобное отступление от формы? Ведь Клондер, хотя и был средним художником, отличаясь, как и все живописцы-ремесленники, необычайной тщательностью в изображении именно аксессуара и с точностью передавал золото на портретах других офицеров этого полка, которых он сделал десятки.

Правда, авторство акварели с изображением Лермонтова в чине поручика приписывается Клондеру лишь по традиции, поскольку на ней нет его подписи. Возможно, что портрет выполнил другой художник. Другие же живописцы не всегда признавали золотую краску. В частности, ею мало пользовался в своих необыкновенно тонких по колориту работах П. Ф. Соколов. А согласно отставившей В. М. Глинка точку зрения, офицер на «меншиковский-ермоловской» акварели Лермонтовом между тем не должен быть, потому что у него другого цвета эполеты. Но гравюра с этого портрета, опубликованная впервые еще в 1863 году, когда были живы многие современники поэта, близко знавшие его, никем из них не была оспорена...

Мысль о возможном нарушении формы В. М. Глинка также считает неприемлемой. «Честь полка, в котором он (Лермонтов. — И. Б. и Ю. Г.) служил, не допускала ношения чужой формы, да и к чему такой маскарад», — пишет автор реплики.

Примеров нарушения военной формы в годы службы Лермонтова можно назвать сколько угодно, о чем подробные сведения сообщаются в историях отдельных полков русской армии.

Случались и просто маскарады, устраиваемые офицерами из озорства.

Офицерам при устройстве подобных проказ и в голову не приходило, что они затрагивают честь своего полка.

Лермонтов честь полка понимал иначе и отстаивал ее в боевой обстановке, а не в петербургских гостиных и не «во фрунте». Родственник поэта М. Н. Лонгинов, общавшийся с ним в Петербурге, писал по этому поводу: «Лермонтов был очень плохой служка, в смысле фронтоника и исполнителя всех мелочных подробностей в обмундирова-

нии и исполнений обязанностей тогдашнего гвардейского офицера. Он частенько сжигал в Царском Селе на гауптвахте, где я его иногда навещал... Весною 1839 года Лермонтов явился к разводу с маленькою, чуть-чуть не игрушечною детскою саблею при боку, несмотря на присутствие великого князя Михаила Павловича, который тут же арестовал его за это... В августе того же года великий князь за неформенное шитье на воротнике и обшлагах вице-мундира послал его под арест прямо с бала...»

Главное при иконографических атрибуциях — это лицо, а не одежда модели. Изучение же физиономических особенностей молодых людей, изображенных на нашей акварели, и сравнение их с достоверными портретами М. Ю. Лермонтова и А. Н. Карамзина, произведенное специалистами Всесоюзного научно-исследовательского института судебных экспертиз с применением современных научных методов идентификации личности, привело их к таким же выводам, какие были сделаны и нами в очерке «Разгадка тайны старой акварели». Исследования осуществляла старший научный сотрудник института А. С. Кравчинская.

В результате тщательного изучения всех существенных особенностей внешности сравниваемых персонажей А. С. Кравчинская пришла к выводу, что на акварели, стоя, безусловно, изображен М. Ю. Лермонтов, а сидя, вероятно, А. Н. Карамзин. Число совпавших существенных черт М. Ю. Лермонтова на портрете П. Заболотского, который считается наиболее достоверным изображением поэта, и на акварели оказалось просто поразительным: несколько десятков.

Однако автор акварели действительно написал М. Ю. Лермонтова и А. Н. Карамзина не в своей форме. Офицеры изображены в темно-зеленых сюртуках, с такого же цвета воротниками, по верху и боковому срезу которых идет красный кант. Отвороты сюртуков у обоих на белой подкладке. Эполеты у того и другого офицера гладкие, их цвет не очень определенно выражен, но ближе к золотому. Таким образом, если прибор золотой, перед нами конногвардейцы, если серебряный — кавалергарды.

Каким же образом оказались в таких мундирах наши офицеры, если это М. Ю. Лермонтов и А. Н. Карамзин? Нам представляется, что несоответствие формы, как и в рассмотренных выше случаях,

объясняется той самой «специфической художественной творчеством», ссылка на которую в нашем очерке вызвала возражение автора реплики, считающего, что акварельные портреты, подобно фотографиям, будто бы фиксировали лишь то, что «видел художник».

Но ведь художник, выполняя акварельный портрет, должен сначала сделать карандашный эскиз, потом написать с натуры лицо, а уж затем заняться костюмом. Распространенное представление, что акварелисты выполняли портреты в один сеанс, ошибочно. Как и живописцы, работавшие маслом, они писали с натуры лицо и руки, а костюм обычно дописывали потом — с манекена. Иногда случалось так, что либо портретируемый по тем или иным причинам не присылал свою одежду, либо художник охладел к своей работе, и акварель оставалась незаконченной. Укажем на один из самых известных акварельных шедевров Карла Брюллова — знаменитую «Даму в тюрбане», где написаны голова и руки, а платье намечено только контурно, или же на великолепный портрет графа С. Ф. Апраксина работы П. Ф. Соколова из Третьяковской галереи, на котором художник не успел даже обозначить силуэт фигуры, хотя лицо и воротник мундира с орденом вполне закончены.

Мы думаем, что нечто подобное произошло и с нашей акварелью. Художник в основном, как можно полагать, успел написать с натуры лица офицеров и эскизно наметить их костюмы, но затем что-то помешало работе над портретом.

Портрет остался незавершенным, и работа над ним могла быть возобновлена после гибели не только М. Ю. Лермонтова, но и А. Н. Карамзина. Вероятно, вдова последнего Аврора Карловна, святая чтившая память мужа, где-то обнаружила со временем незаконченную акварель и обратилась к ее автору с просьбой завершить работу.

Некоторые детали акварели позволяют думать, что окончательную отделку лиц портретируемых, в частности их глаза, художник делал уже не с натуры, а по памяти. А что костюмы офицеров писались с манекенов, видно невооруженным глазом по отворотам сюртуков: они такие прямые, какими могут быть только в макетной мастерской портного, а не на живом теле — без единой складки.

Но если акварель дописывалась после смерти А. Н. Карамзина, убитого в 1854 году, то к тому времени сюртуки у лейб-гвардии гусарских офицеров были давно заменены на венгерки, имевшие совершенно иной фасон, и найти мундир лермонтовского полка старого образца было не так просто. Сюртуки же офицеров лейб-гвардии конной артиллерии остались прежними: темно-зеленого цвета с черным бархатным воротником, по трем краям которого шел красный кант, и белым, как у гвардейских кирасиров, подкладом, возможно, каким-то образом уже отмеченным на акварели. Вот это и могло ввести акварелиста, не разбиравшегося в тонкостях военной формы, в заблуждение при доработке портрета и заставить его изобразить молодых людей в кирасирских мундирах, особенно если представить, что один из таких мундиров очередного заказчика был в это время в его студии.

О том, что мы здесь вовсе не вступаем в область чистых гипотез, говорит пример, связанный с портретом Лермонтова работы художника Зарянка, который представляет собой перевод в масло литографии с известной акварели Горбунова, изображавшего Михаила Юрьевича в форме Тенгинского полка. Зарянка сделал свой портрет, согласно Лермонтовской энциклопедии, через год после смерти поэта. Подклад у офи-

церских сюртуков Тенгинского полка был красным; как это мы видим и на работе Горбунова, но Зарянка, судя по всему, не был знаком с самой акварелью, а расспросить у сведущих людей, какой была тогда форма у Лермонтова, он не захотел. Раскрасившая сюртуки поэта, он сделал его отвороты темными, под цвет мундира. Так вот, если следовать атрибуционным методам, предлагаемыми В. М. Глинкой, мы и в этом случае должны бы сказать, что, поскольку подкладку сюртука офицерам Тенгинского полка не полагалось иметь темно-зеленой, то изображенный Зарянкой офицер не может быть М. Ю. Лермонтовым...

И уж совсем мы не можем согласиться с нашим оппонентом, когда он утверждает, что форма верхней части спинки стула, на котором сидит, по его выражению, «лже-Карамзин», «в кудрявых завитках резного дерева не может быть отнесена ранее, чем к середине 1840-х годов, когда Лермонтова уже не было в живых».

Форма спинок стульев и кресел или, скажем, фасон дамских шляпок даже в условиях строжайшей регламентации николаевского режима следовали не высочайшим указаниям, а веяниям моды. Стили мебели менялись не в один день и даже не в один год, а требовали для своего утверждения намного больше времени. Из специальных трудов по истории русского интерьера известно, что 1830—1840-е годы были отмечены поисками новых форм в отечественном мебельном искусстве, господством эклектической манеры, в которой работало большинство тогдашних мастеров. А. Н. Карамзин, кстати, сидит не на стуле, а в кресле с подлокотниками и спинкою, украшенной глубокой резьбой в форме двух расходящихся листьев аканта с почкой посередине. Такая трактовка классического декора в духе искусства барокко утвердилась в сороковые годы, но появилась ранее, в тридцатых годах, как о том, например, свидетельствуют датированные этим временем кресла из бывшего московского Вытового музея («Дом Хомяковых»). Одним из авторов, разрабатывавших стиль русского интерьера того периода, был, между прочим, Александр Брюллов, по рисункам которого отстраивался и обставлялся мебелью Зимний дворец после пожара 1837 года и который, как мы предполагаем, написал акварель с портретами М. Ю. Лермонтова и А. Н. Карамзина.

Детальное изучение внешности одного из офицеров на акварели с помощью точных научных методов позволяет специалистам по криминалистической экспертизе без колебаний заявить, что это М. Ю. Лермонтов, а вышеприведенные примеры из истории портретной живописи показывают, что отдельные несоответствия военной формы сами по себе никоим образом не могут поставить под сомнение подлинность вновь найденного портрета великого русского поэта, безусловно, одного из лучших в его небогатой прижизненной иконографии.



На снимках: слева — А. БРЮЛЛОВ (?). «М. Ю. Лермонтов». Акварель. Деталь. Портрет, вокруг которого велись споры. Справа — П. ЗАБОЛОТСКИЙ. «М. Ю. Лермонтов». Масло. Деталь. Достоверный портрет поэта.

М. Ю. Лермонтов

208