

ЗАГАДОЧНАЯ УЛЫБКА СМИРНОВОЙ-РОССЕТ или «МОНА ЛИЗА» В ЭРМИТАЖЕ



Одна из самых известных женщин XIX века Александра Осиповна Смирнова-Россет в юности вела дневник, на основании которого впоследствии написала свои воспоминания. Там есть интересная запись о том, как она вместе со своей подругой, тоже фрейлиной, Стефанией Радзивилл, проводила свободное время в Зимнем дворце: *«В Эрмитаже занялись картинами. Нам особенно нравилась картина Греза «Паралитик», тут целая сцена, это лучшая картина Греза, останавливались у «Моны Лизы» Леонардо да Винчи, рассматривали Рембрантов, восторгались Овербеком»* (А.О.Смирнова-Россет. Дневник. Воспоминания; Наука, 1989, стр.166).

В примечании к этой записи сказано, что Смирнова-Россет перепутала «Мону Лизу» с «Мадонной Литгой» (там же, стр. 668). Однако известно, что «Мадонна с младенцем» из коллекции Литта (ГЭ-249) была приобретена для Эрмитажа в 1865 году, намного позже фрейлинства Смирновой-Россет. Другая картина Леонардо да Винчи – «Мадонна с младенцем» (ГЭ-2773) попала в Эрмитаж в 1914 году из коллекции Бенуа, копия «Джоконды» XVI века – в 1931 году из всесоюзного объединения «Антиквариат», а туда – возможно, из какой-либо частной коллекции. Так что перепутать картины Смирнова-Россет вряд ли могла. Она была очень образованная, внимательная девушка и прекрасно разбиралась в искусстве. Она же не ошиблась, перечисляя картины Греза «Паралитик» (ГЭ-1168), Рембрандта, гравюр Овербека, которые действительно в это время находились

в императорской коллекции. А самым важным доказательством того, что Смирнова-Россет не ошиблась и действительно видела в Эрмитаже знаменитую картину Леонардо да Винчи, может являться ее портрет, написанный в стиле «Мона Лизы». Такое сходство не объяснить простым совпадением. Осанка, поворот головы, улыбка, пальцы левой руки, подтверждают это.

Нынешней сверхпопулярности картина в то время не имела, хотя, как любое произведение великого художника, высоко ценилась. Где могла юная Смирнова-Россет видеть «Мону Лизу», если не в Эрмитаже? Почему она выбрала этот образ для своего портрета? Конечно, его мог посоветовать портретист, но тогда что делать с записью в ее дневнике? Чтобы ответить на эти вопросы, нужно разобраться в биографии Смирновой-Россет и оценить вероятность попадания «Моны Лизы» в Эрмитаж. Начнем с последнего.

«Мона Лиза» в Эрмитаже

Сразу отметем версию о копиях в Эрмитаже. Для коллекции мирового уровня это маловероятно. Копии обычно не выставляются, а если выставляются, то не имеют атрибуции автора оригинала.

Нахождение «Мона Лизы» в Лувре в период фрейлинства Смирновой-Россет имеет документальное подтверждение. Американский художник и изобретатель телеграфной азбуки «морзянки» Самюэль Морзе в 1832 году находился в Париже и работал в галерее Лувра. На его картине хорошо видно творение Леонардо да Винчи.



С.Морзе «В галерее Лувра», 1832 г.

Остается предположить, что существовало две «Мона Лизы», созданные Леонардо да Винчи. Такая версия появилась почти сразу после смерти художника.

Первые сведения о картине оставил современник Леонардо да Винчи Вазари в своем трактате «Жизнеописании самых знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»: *«Леонардо взялся написать для Франческо дель Джокондо портрет его жены, Моны Лизы, и, потрудившись над ним четыре года, так и оставил его незавершенным. Это произведение находится ныне у короля Франции Франциска, в Фонтенбло»*. Есть свидетельства, что король Франциск I в 1517 году купил портрет за 4000 золотых флоринов. С другой стороны, известно, что Леонардо да Винчи не расставался с «Моной Лизой» до самой смерти, и в 1519 году она перешла по наследству к его ученику Салаи, а от Салаи – к его сестрам. Есть опись его наследства 1524 года. Там указан «портрет дамы по имени Ла Джоконда». Однако неизвестно, принадлежал ли он кисти Леонардо да Винчи.

Следующая нестыковка состоит в том, что описанная Вазари «Джоконда» совсем не соответствует луврскому портрету: *«В этом лице глаза обладали тем блеском и той влажностью, какие мы видим в живом человеке, а вокруг них были сизовато-красноватые отблески и те волоски ресниц, передать которые невозможно без владения величайшими тонкостями живописи. Брови же благодаря тому, что было показано, как волоски вырастают где гуще, а где реже, в соответствии с порами кожи, и как они закругляются книзу, не могли быть изображены более натурально. Нос, со всей красотой своих розоватых и нежных отверстий, имел вид живого. Рот, с его особым разрезом и уголками, где алость губ переходит в естественный живой цвет лица, воистину казался не красками, а живой плотью. А всякий, кто внимательнейшим образом вглядывался в дужку шеи, видел в ней биение пульса»*.

Портрет, описанный Вазари, был наверняка таким прекрасным и живым. И именно поэтому, Леонардо мог взять его за основу для своей экспериментальной картины, над которой он работал всю оставшуюся жизнь. Ведь Леонардо был гениальным и разносторонним ученым. В области живописи он, как и везде, экспериментировал, делал открытия, которые и воплощал в «Джоконде». А портрет прекрасной женщины Лизы он отдал заказчику, получив за четырехлетний труд полагающееся вознаграждение.

Через несколько десятилетий после Вазари другой художник и теоретик искусства Паоло Ломаццо в одном из своих трудов написал, что два самых красивых и важных портрета Леонардо – это «Мона Лиза» и «Джоконда». Это говорит о том, что он считал их двумя разными картинами, а не альтернативными названиями одного и того же произведения.

И наконец, существуют инвентарные описи. В описи художественных ценностей Людовика XIII 1636 года присутствует «Мона Лиза» Леонардо да Винчи с указанием «Джоконда». В реестр сокровищ Лувра 1700 года записана еще картина Леонардо да Винчи «Вторая Мона Лиза Джоконда, ценностью не уступающая первой». Что интересно, в следующем реестре 1806 года эта картина уже не значится. За период между двумя инвентаризациями она исчезла из Лувра.

Известно, что в 1799 году жена Наполеона Бонапарта Жозефина Богарне приобрела поместье Мальмезон и занялась там переустройством дворца. Из трех комнат нижнего этажа была сделана галерея, которую Жозефина стала заполнять картинами и статуями. Подбирать произведения искусства ей помогали люди, прекрасно разбирающиеся в художественных ценностях и занимающие высокие государственные посты. В частности, ее советником был Виван Денон – генеральный инспектор музеев и директор Лувра. Возможно, именно в Мальмезон была перенесена «вторая Мона Лиза», исчезнувшая из описи 1806 года.

После отречения Наполеона Александр I стал оказывать покровительство Жозефине, принимать участие в ее дальнейшей судьбе. Он сохранил за ней Мальмезон, назначил ей и ее детям большой денежный пансион. Жизнь во дворце вновь заблистала как в прежние времена. Александр сам неоднократно приезжал туда, подолгу гулял в парке, беседуя с Жозефиной. Он ввел в моду посещение Мальмезона. Влиятельные и статусные лица, способствующие падению Наполеона, должны были приезжать во дворец, чтобы оказать почтение отставной императрице.

В знак признательности Жозефина подарила Александру I свою античную камею, а также, опасаясь конфискации имущества правительством новой Франции, согласилась продать ему четыре статуи Кановы и часть картин из своей коллекции, среди которых были «Снятие с креста» Рембрандта (ГЭ-753), «Святая Екатерина» Луини (ГЭ-109), «Мадонна с младенцем, святыми Екатериной, Елизаветой и Иоанном Крестителем» Дель Сарто (ГЭ-62), «Бокал лимонада» Тер Борха (ГЭ-881). В октябре 1815 года мальмезонские приобретения были выставлены в Эрмитаже в Северном кабинете корпуса Лоджий Рафаэля.

Через 14 лет Николай I купил у дочери Жозефины ещё 30 картин мальмезонской коллекции: «Портрет молодого человека с кружевным воротником» Рембрандта (ГЭ-725), «Семейный портрет» Темпела (ГЭ-861), «Святой Себастьян и святая Ирина» Риберы (ГЭ-325), «Мадонна с младенцем и святыми Петром и Иоанном» Винченцо (ГЭ-11) и другие.

Эти шедевры показывают уровень мальмезонской коллекции. Возможно, среди приобретений была и «вторая Мона Лиза Джоконда, ценностью не уступающая первой» работы Леонардо да Винчи. И именно ее видела в Эрмитаже Смирнова-Россет во время своего шестилетнего фрейлинства (1826-1832). Картина попала в Эрмитаж из Мальмезонского дворца Жозефины Богарне, а туда – из Лувра. Где сейчас картина – неизвестно.

Если, несмотря на убедительные доводы, отказаться от версии существования двух картин, тогда придется согласиться с тем, что Смирнова-Россет ошиблась, и «Мону Лизу» она увидела в Лувре уже после своего замужества. Известно, что в Париже она была в 1837 году (именно там она узнала о смерти Пушкина). Тогда и портрет неизвестного художника в стиле «Моны Лизы» должен относиться к этому времени. Однако существует портрет Смирновой-Россет, написанный Кипренским до ее замужества, т.е. до 1832 года,

на котором она так же изображена в старинной итальянской одежде, но выглядит старше, чем на картине в стиле «Моны Лизы». Поэтому, можно утверждать, что он был написан так же до 1832 года. И значит, она видела «Мона Лизу» не в Лувре, а в Эрмитаже, о чем и написала в своем дневнике.

«Живые картины»

Возникает еще один вопрос: почему на портрете Смирновой-Россет изменен фон, положение рук, головной убор? Или именно так выглядела «Мона Лиза», которую Леонардо да Винчи отдал своему заказчику Франческу дель Джокондо? Отдал после четырех лет работы, не доделав ее. Но заказчик мог взять незаконченный портрет только при условии, что недописанными остались не столь важные для портрета детали, а не само изображение его жены, например, задний план. На портрете Смирновой-Россет левый фон очень напоминает леонардовский, а правый – слишком затемнен и похож на огромное черное дерево. Может это и есть недописанный кусок на картине Леонардо да Винчи?

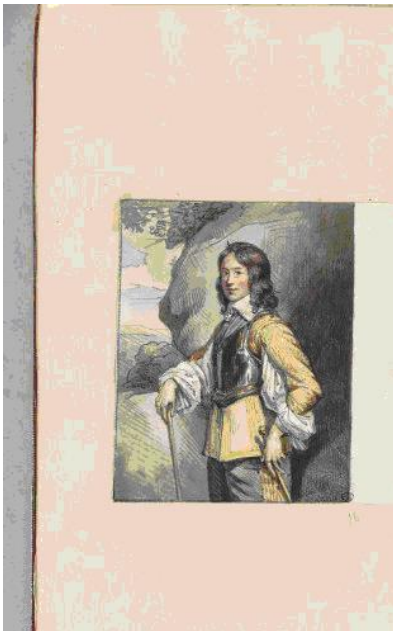
Изменение положения рук (левая рука лежит на правой) можно также объяснить тем, что две картины Леонардо да Винчи несколько отличались друг от друга. Однако возможен и другой вариант. Портреты в старинных одежаниях, сцены из прошлых времен с изображением современников делались во время «живых картин». Фотографов тогда не было, вот и приходилось трудиться художникам. Мода на «живые картины» пришла из Европы. Ни один крупный праздник, семейное торжество не обходилось без них. Участники подражали известному произведению искусства. Для этого они одевались в соответствующие наряды, принимали соответствующие позы. Замерев на некоторое время, они вдруг «оживали» и создавали новую сцену. Как легко было молодой девушке в «живых картинах» выгодно показать себя и завладеть сердцем завидного жениха!

Один такой праздник описал Владимир Соллогуб. Он состоялся 4 февраля 1822 года в Зимнем дворце и ознаменовался «изяществом невиданным». В просторном Николаевском зале Невской анфилады на специальных бутафорских стенах импровизированной художественной галереи были выставлены «живые картины»: первые великосветские красавицы изображали произведения живописцев из коллекции Эрмитажа. Перечень картин и «исполнителей» содержался в специально изданном альбоме и раздавался всем гостям праздника.

Вероятно, рисунки для альбома делались во время репетиций. Например, для картины Тенирса Младшего «Деревенский праздник» зарисовку делал Александр Брюллов, а «оживлял» ее знаменитый балетмейстер Дидло (его упоминает Пушкин в «Евгении Онегине») с труппой Императорского театра.



Вероятно, рисунки для альбома делались во время репетиций. Например, для картины Тенирса Младшего «Деревенский праздник» зарисовку делал Александр Брюллов, а «оживлял» ее знаменитый балетмейстер Дидло (его упоминает Пушкин в «Евгении Онегине») с труппой Императорского театра.



Фрагменты других листов из «Альбома литографий с изображением праздника, данного императрицей Марией Федоровной в Зимнем Дворце 4 февраля 1822 года» изображают «живые картины» Ван Дейка – «Принц Оранский» и Рембрандта – «Воин» («Афина Паллада»). Оригиналы Тенирса (ГЭ-593) и Ван Дейка (ГЭ-547) находятся в Эрмитаже, а «Воина» уже нет. Вероятно, такая же история случилась и с «Моной Лизой». Она исчезла из Эрмитажа, но остался портрет Смирновой очень похожий на «живую картину» с оригинала Леонардо да Винчи.

Смирнова не раз участвовала в таких представлениях. Вот как она описывает «живые картины» у Синявиной на Английской набережной: «У нее делали живые картины:

«Урок музыки в Торбюри». Граф Гаген, секретарь прусского посольства, держал виолончель со смычком между ног, стол был накрыт ковром, я в широких рукавах с кружевами, в длинных локонах и нарумяненная сидела, облокотись, и слушала...

Потом была картина графини Завадовской «Мать Гракхов», она лежала на кушетке, дети стояли за спиной ее кушетки, оба сына Сенявины. Она так была хороша и в ней было столько спокойной грации, что все остолбенели. Эту картину повторяли три раза.

Потом я в итальянке, в крестьянском итальянском костюме сидела на полу, а у ног моих Воронцов-Дашков в костюме транстевера лежал с гитарой на полу у моих ног. Большой успех, и повторили три раза и, не сняв костюм, оделась и в каретах отправились к Карамзиным на вечер» (А.О.Смирнова-Россет. Дневник. Воспоминания; Наука, 1989, стр.177).

В этом костюме Смирнову-Россет запечатлел художник. Итальянские образы очень ей подходили. Наверное, потому что в ней текла итальянская кровь. Ее отец Осип Иванович Россет имел франко-итальянские корни, мать Надежда Ивановна Лорер по отцу была немка, а по матери происходила от грузинских князей Цициановых. Таким смешением можно объяснить удивительную красоту и своеобразие этой женщины.



О.Кипренский



Винтерхальтер ?

Александра Осиповна Смирнова-Россет

Александра Смирнова-Россет была одной из самых удивительных женщин своего времени. Великие писатели Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Жуковский, Вяземский дружили с ней, посвящали стихи. Она пленяла всех утонченной восточной красотой и изысканными европейскими манерами. Ее ум поражал живостью, прямоотой и

оригинальностью суждений. Она была прекрасно образована, обладала тонким художественным вкусом, много читала, и не только романы. Ее можно было бы назвать «академиком в чепце», и при этом, по выражению Вяземского, в ее чулке не было ни одной синей петли. Она умела нравиться, без глупого кокетства покорять мужские сердца. В ней одновременно чувствовалась итальянская страстность и холодная строгость, естественная простота и возвышенная недоступность.

Каждый мог найти в Смирновой-Россет то, что отзывалось в его сердце. Пушкин восхищался ее умом, остроумием, «живым язычком», простым сердцем и свободолюбивым нравом. Он любил разговаривать с ней на серьезные темы, в частности – о литературе и истории. Из-за этих разговоров Наталья Николаевна Гончарова ревновала ее к мужу, а она успокаивала ее: «Разве ты не видишь, что я не влюблена в него, ни он в меня». Гончарова отвечала: «Я это очень хорошо вижу, да мне досадно, что ему с тобой весело, а со мной он зевает». Так записала Смирнова-Россет в своих воспоминаниях, при этом добавив, что Наталью Николаевну занимали только наряды и болтовня. Отношения между этими двумя женщинами никогда не были хорошими. Узнав в Париже о смерти Пушкина, Смирнова весь свой гнев обрушила на его жену. Через несколько месяцев уже спокойнее, но столь же печально она написала Жуковскому: *«Одно место в нашем кругу пусто, и никогда никто его не заменит. Потеря Пушкина будет еще чувствительнее со временем».*

Гоголь мог с Александрой Осиповной часами вспоминать родную Малороссию, говорить на религиозные темы. Жуковского манили ее магические черные очи, которые в гневе палили как русские пушки, и «все мы, более или менее, были военнопленными красавицы», - добавлял Вяземский, а Пушкин подтверждал:

Черноокая Россети
В самовластной красоте
Все сердца пленила эти
Те, те, те и те, те, те.

Через десять лет чуть ли не пародию на эти строки записал Лермонтов в альбом Софьи Карамзиной, и опять в стихах упоминалось Смирнова-Россет.

Люблю я парадоксы ваши,
И ха-ха-ха, и хи-хи-хи,
Смирновой штучку, фарсу Саши
И Ишки Мятлева стихи.

Лермонтов познакомился с Александрой Осиповной в конце 1838 года в салоне Карамзиных, и сразу между ними сложились дружеские отношения. Они часто виделись, разговаривали. Было ли между ними нечто большее, чем дружба, сказать трудно. Но стихи Лермонтова посвященные Смирновой, дают повод к размышлению. Он записал их ей в альбом, когда однажды заехав, не застал ее дома.

В простосердечии невежды
Короче знать вас я желал,
Но эти сладкие надежды
Теперь я вовсе потерял.

Без вас – хочу сказать вам много,
При вас – я слушать Вас хочу:
Но молча вы глядите строго,
И я, в смущении, молчу!

Что ж делать? – речью безыскусной
Ваш ум занять мне не дано...
Все это было бы смешно,
Когда бы не было так грустно...

Почему-то Александра Осиповна сделала вид, что этих стихов в своем альбоме не заметила. Лермонтов пришел сказать ей что-то важное, но не сложилось. Самоирония скользит по поверхности стихотворения: простосердечие невежды, безыскусная речь, смущение... Смешно. Да он сам мог смутить своим взглядом любого, об этом часто говорили современники. У автора «Демона» – бесхитростная речь и доверчивое сердце? Он просто хотел, чтобы она все это опровергла, и понимал, чувствовал, что этого не будет, и ему становилось грустно. Если Смирнова ничего не сказала Лермонтову о стихах, значит, она поняла их внутренний смысл, и ей нечем было ответить поэту. Что ж делать?..

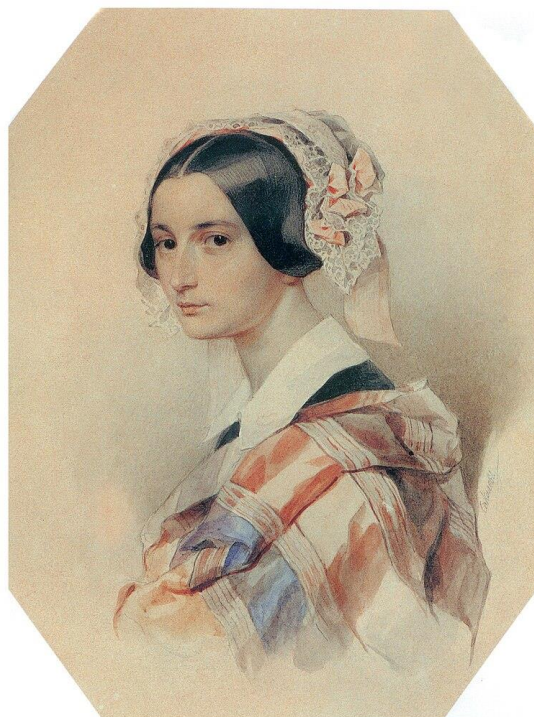
Когда-то влюбленный в молоденькую Александру Осиповну Жуковский писал ей шуточные послания: *«Вы, милостивая государыня, будучи весьма прекрасною девицею, имеете неотъемлемое право на то, чтобы родитель ваш именовался Иосифом Прекрасным, а не просто Осипом, слово несколько шероховатое, неприличное красоте и слишком напоминающее об «осиплости», известном и весьма неприятном недуге человеческого горла»* и предлагал руку и сердце, но она отказала. Она ответила ему, что пока не думает о замужестве. Он был слишком мягкий и простой для нее. Она в шутку называла его «старой бабой». Он не сердился на такую словесную «штучки», и отношения между ними всегда были хорошими. Смирнова-Россет оставила о нем очень теплые воспоминания: *«Хотя он был как дитя при дворе, однако очень хорошо понимал, что есть вокруг него интриги, но пачкаться в них не хотел, да и не умел. Но он был чист и светел душою и в этой атмосфере, ничего не утратив, ни таланта, ни душевных сокровищ»*. Она прекрасно понимала, о чем писала, ведь сама почти шести лет провела при дворе, когда после окончания Екатерининского института стала фрейлиной императрицы и поселилась в Зимнем дворце.

В институте Александра Осиповна получила превосходное образование. Одним из ее преподавателей был Петр Александрович Плетнев – знаток русской словесности, поэт и

друг Пушкина. Он сумел привить своим ученицам любовь к литературе, научил понимать поэзию. Он на уроках читал «Евгения Онегина». Благодаря Плетневу Александра Осиповна познакомилась со многими замечательными писателями, став их волшебной музой на многие годы. Ее «фрейлинская келья» на четвертом этаже Зимнего дворца была своеобразным литературным салоном, где любили собираться поэты, писатели, ценители искусства.



А. Брюллов, начало 30-х годов



П. Ф. Соколов, 1835 г.

Фрейлинские обязанности занимали много времени. Она должна была всегда находиться около императрицы, сопровождать ее во время прогулок, развлекать ее гостей, дежурить во дворце, присутствовать на всех придворных церемониях и праздниках. Во время праздников, по тогдашней моде, устраивали «живые картины», и Александра Осиповна принимала в них участие. В свободное время она ходила в картинную галерею. Там она видела «Мону Лизу» Леонардо да Винчи, о чем записала в своем дневнике. Эту картину она выделила среди прочих. Было в ней что-то созвучное ее душе. Женщина на портрете величественно-спокойно хранила свою тайну, обозначая ее чуть заметной улыбкой. У юной фрейлины тоже была своя тайна. Но прятала она ее за совершенно открытым взглядом, старательно закрываясь руками. Чуть заметная улыбка тоже была на ее лице. Такой запечатлел Смирнову-Россет неизвестный художник, подражая Леонардо да Винчи.