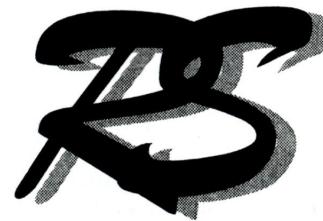
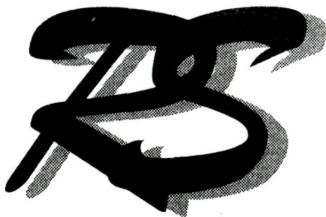


25

Ежеквартальный журнал русской филологии и культуры

Vol. II № 4

RUSSIAN STUDIES
ETUDES RUSSES
RUSSISCHE FORSCHUNGEN



**RUSSIAN STUDIES
ÉTUDES RUSSES
RUSSISCHE FORSCHUNGEN**

Vol. II 1996 (1998) № 4

St. Petersburg

**ЕЖЕКВАРТАЛЬНИК
русской филологии
и культуры**

Том II 1996 (1998) № 4

Санкт-Петербург

РЕДАКТОРЫ

Юрий Александрович Клейнер
Валерий Николаевич Сажин

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

David Bethea (Madison, Wisconsin. U.S.A.)
Svetlana Boym (Cambridge, Mass. U.S.A.)
Георгий Вадимович Вилинбахов (С.-Петербург. Россия)
Борис Федорович Егоров (С.-Петербург. Россия)
Carol Emerson (Princeton. U.S.A.)
George Hyde (Norwich. U.K.)
Jean-Philippe Jaccard (Geneve. Switzerland)
Edward Kasinec (New York. U.S.A.)
Любовь Николаевна Киселева (Tartu. Estonia)
Юрий Владимирович Манн (Москва. Россия)
Eric Naiman (Berkeley, Calif. U.S.A.)
Nina Perlina (Bloomington, Indiana. U.S.A.)
Борис Николаевич Путилов (С.-Петербург. Россия)
Stephanie Sandler (Amherst, Mass. U.S.A.)
William Todd (Cambridge, Mass. U.S.A.)
Мариэтта Андреевна Турьян (С.-Петербург. Россия)
Мариэтта Омаровна Чудакова (Москва. Россия)

ОГЛАВЛЕНИЕ

СТАТЬИ

<i>A. Глассе</i> (Итака). Две реальности «Сна на море» Ф. И. Тютчева	7
<i>C. Владив-Гловер</i> (Мельбурн). Портрет Анны и поэтика созерцания Толстого	22
<i>D. Севеле</i> (Париж—С.-Петербург—Токио). Восточные мотивы	47
<i>D. Э. Мильков</i> (С.-Петербург). Некоторое количество разговоров об одном несостоявшемся покусе (к 70-летию театра «Радикс»)	70
<i>Л. Л. Горелик</i> (Смоленск). «Короб лучевой» и «магический кристалл»: Пушкинская канва в романе в стихах Б. Пастернака «Спекторский»	84

КОММЕНТАРИИ

<i>A. Н. Шустов</i> (С.-Петербург). Литературный дебют П. Я. Чаадаева?	103
<i>H. K. Телетова</i> (С.-Петербург). Nabokov и современники	110
<i>O. А. Лекманов</i> (Москва). Мотивы эссеистики Вячеслава Иванова в творческом сознании О. Мандельштама	117
<i>O. Л. Фетисенко</i> (С.-Петербург). Блоковские реминисценции в поэзии О. Мандельштама	127
<i>O. H. Kei</i> (С.-Петербург). Нелогичный третий раздел. «Стихи о Неизвестном солдате» и ожидания эпохи	141

ОБЗОРЫ

<i>A. С. Янушкевич</i> (Томск). Итальянские впечатления и встречи В. А. Жуковского (по материалам дневников, архива и библиотеки поэта)	172
<i>H. Б. Алдонина</i> (Самара). Материалы для биографии А. В. Дружинина	199
<i>T. Г. Иванова</i> (С.-Петербург). Новые материалы к биографии Н. Е. Ончукова	242

ПУБЛИКАЦИИ

<i>D. С. Дюррант</i> (Ньюфаундленд). из варшавского архива Д. В. Философова	252
<i>B. С. Брачев</i> (С.-Петербург). Из архива «Космической Академии наук». Дневник Д. П. Каллистова (1926—1927 гг.)	315
<i>A. А. Кобринский</i> (С.-Петербург). Даниил Хармс и Николай Олейников на дискуссии о формализме 1936 года	328

СУДЬБЫ ФИЛОЛОГОВ

- Ольга Михайловна Фрейденберг (1890—1955)**
Б. Л. Галеркина (С.-Петербург). Минувшее — сегодня 353

ПЕРЕПИСКА ФИЛОЛОГОВ

- Наум Яковлевич Берковский (1901—1972)**
Из писем московским друзьям. Письма М. В. Алпатову, Е. А. Гусевой,
Н. А. Крымовой и Н. С. Пвловой. Подготовка текстов и примечания
С. П. Гиждеу и С. И. Козловой (Москва) 434
- Яков Иосифович Гин (1958—1991)**
I. Письма к родным. II. Переписка с И. И. Ковтуновой.
III. Переписка с П. А. Рудневым.
Публикация, подготовка текстов и примечания С. М. Лойтер 469
А. Ф. Белоусов (С.-Петербург). Вспоминая Якова Иосифовича Гина 524

ДОПОЛНЕНИЯ

- В. Ш. Кривонос** (Елец). Саратовский пленник.
Заметки об А. П. Скафтымове 526

РЕЦЕНЗИИ

- И. С. Веселова** (Москва). Путь к истине 540
А. Д. Степанов (С.-Петербург). 22 пути возвращения к Автору 542
К. Ю. Лаппо-Данилевский (С.-Петербург). Об «издании»
«Итальянского дневника» Н. А. Львова 547
Д. Мак Фадъен (Хэлифакс). Философия перевода:
Тютчев на английском языке (Переводы А. С. Либермана) 559
А. Б. Лопатин (С.-Петербург). Воскресший Юркун:
«Выразительная расправа с содержанием» 566
- Б. Н. Путилов** (1919—1997) 572

«абстрактный автор» (С.28), отличающийся от «образа». Что уж говорить о «терминологическом барьере» между российскими и зарубежными исследователями.

2. Ср. работы И.П.Смирнова о «Бесах» и «Братьях Карамазовых»: Смирнов И.П. Психоанализ и хронология. М., 1994. С. 120-130; Он же. Роман тайны «Доктор Живаго». М., 1996. С.154-198.

А.Д.Степанов
С.-Петербург

Об «издании» «Итальянского дневника» Н. А. Львова

Никитина А. Б. Н. А. Львов. Итальянский дневник. 1781 г. (Путевые заметания) // Памятники культуры. Новые открытия. 1994 г. / Сост. Т. Б. Князевская. М.: Наука, 1996. С. 249–276.

Выход из печати очередного тома «Памятники культуры. Новые открытия» (реально он появился в продаже в начале 1997 года), издаваемых Российской академией наук, привлек мое внимание в первую очередь из-за содержащейся в нем публикации А. Б. Никитиной.

Значительный объем этой работы (в сущности речь идет о небольшой книге, включенной в другую), ее тематическая однородность и самодостаточность, важность рассматриваемых проблем побуждают остановиться на ней отдельно, без обращения к другим разделам авторитетного научного сборника.

Нельзя не пожалеть, что публикация для удобства читателя не была разделена на несколько частей. На мой взгляд, частей этих четыре (первые три из них, увы, набраны единным кеглем, разграничены малыми интервалами и сливаются в единое трудно читаемое целое):

I. Предисловие А. Б. Никитиной (с. 249 – 258);

II. Собственно текст «Итальянского дневника» Н. А. Львова (с. 249 – 270).

III. Позднейшие случайные записи, к итальянской теме прямого отношения не имеющие (с. 270 – 271).

IV. Комментарии А. Б. Никитиной к «Итальянскому дневнику» (с. 271 – 276).

К сожалению, обращение А. Б. Никитиной к теме путешествия 1781 года, связанное с отходом от архивных разысканий об архитектурных постройках Н. А. Львова (эти ее работы вполне квалифицированы и важны), нужно признать не во всех отношениях удачным. Так, избранное общее заглавие публикации вряд ли приемлемо. Под влиянием тех, кто обращался к этой рукописи ранее (В. А. Верещагин, Н. И. Никулина, А. Н. Глумов), за нее закрепилось название «Итальянский

дневник», хотя самим автором она не озаглавлена. На обороте переплета записной книжки карандашная запись одного из позднейших владельцев: «Путевые замечания Н. А. Львова». Избранное общее заглавие таким образом компилиативно, и, не сопровожденное соответствующими оговорками, способно смутить читателя.

Впрочем более серьезные и веские возражения побуждают меня остановиться на каждой из четырех частей в отдельности.

И. Предисловие к «Итальянскому дневнику» должно было бы, на мой взгляд, дать информацию о целях и маршруте путешествия 1781 г., о его историко-культурном контексте, о достаточно здраво выраженной в рукописи шкале ценностей и ее источках, о судьбе увиденных русским путешественником коллекций, о тех, с кем он встречался и т. д. Все, что здесь А. Б. Никитиной по этим вопросам сообщено, изобилует неточностями, чего можно было легко избежать, если бы исследовательница учла две мои статьи, появившиеся в свет в самом начале 1995 года¹ («Памятники культуры» были подписаны в печать 28. 06. 1995). Об их скором выходе из печати я лично сообщал А. Б. Никитиной. Исследовательница была в курсе моих разысканий, ибо она неоднократно присутствовала на моих посвященных дневнику докладах в Пушкинском Доме и в Зубовском институте истории искусств (первый из них был сделан 25 февр. 1992²).

Даже в том случае, когда исследовательница ссылается на одну из моих ранних статей³, она по непонятным причинам искажает содержащуюся в ней информацию. Цитирую:

«В декабре 1776 г., взяв отпуск в Преображенском полку, где тогда служил, сопровождая вместе со своим другом И. И. Хемницером (впоследствии известным баснописцем) директора Горного департамента и Горного училища М. Ф. Соймонова, с которым Львов состоял в родстве, он отправляется за границу в Голландию, Францию. Воспоминания об этой поездке сохранились в дневнике Хемницера. Вскоре после возвращения, в конце 1777 г. Львов вышел в отставку с военной службы и поступил в коллегию Иностранных дел под начало влиятельного дипломата П. В. Бакунина» (с. 250).

Вместе с тем из документов, которые я цитировал и частично опубликовал, явствовало, что уже 5 июня 1776 года Н. А. Львов в чине капитана был принят в Коллегию иностранных дел. Его служебная поездка курьером в Лондон, Мадрид и Париж началась в конце сентября 1776 г., и лишь на обратном пути он встретился в Париже с М. Ф. Соймоновым и И. И. Хемницером.

Уже в первом абзаце предисловия «Итальянский дневник» объявляется «одним из выдающихся для своего времени трактатов» (с. 249), что вступает в противоречие и с общим заглавием публикации и с утверждением на с. 252: «своеобразный отчет, представленный Львовым о поездке 1781 г.».

Во втором абзаце читаем:

«И хотя не получил систематического образования, успешно продвигался по служебной лестнице — от чиновника восьмого класса до действительного тайного советника...» (с. 249).

В действительности Н. А. Львов был записан в службу бомбардиром лейб-гвардии Преображенского полка в 1759 году, начал службу в нем в 1770-м, чип сержанта получил 23 июля 1774 года и т. д. В секретари восьмого класса он был пожалован «1779 года 5 мая при издании нового Коллегии иностранных дел стата»⁴.

В абзаце шестом А. Б. Никитина пишет о «многолетней близости» Н. А. Львова с Д. Г. Левицким и В. Л. Боровиковским, которая помогала ему «совершенствоваться в живописи и графике». К сожалению, не сообщено, какие живописные работы Н. А. Львова имеются в виду, мне ни одна из них пока неизвестна. Впрочем некритическое использование в качестве одного из основных источников биографии Н. А. Львова версии жизнеописания, созданной его кузеном Ф. П. Львовым, способно привести к еще большим недоразумениям. От некоторых легковесных суждений о всесторонней одаренности Н. А. Львова могло бы предохранить и обращение к статье Н. И. Уваровой «О том, чего не делал Н. А. Львов»⁵.

Шестой абзац содержит крайне смелое и оставшееся мне не до конца ясным утверждение о том, что библиотеки друзей-художников находились (или оказались?) во владении Н. А. Львова:

«О его стремлении постичь теоретические основы живописного мастерства свидетельствует тот факт, что наряду с библиотеками крупнейших современных художников — Д. Г. Левицкого, Козлова, И. А. Акимова, С. Ф. Щедрина и др. в его библиотеке находилось основное для того времени искусствоведческое издание «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах» (СПб., 1789)».

Неясно, почему описанная книга представлена как анонимная, — уже из полного описания титула (ср. в «Сводном каталоге русской книги гражданской печати XVIII века») явствует, что это компиляция, осуществленная коллежским асессором А. М. Ивановым. Ее источник давно установлен: это два сочинения французского теоретика искусства Роже де Поля (1635–1709). Благодаря знанию французского, немецкого и итальянского языков Н. А. Львов был знаком в оригинале и с более свежими европейскими сочинениями по интересовавшим его вопросам.

Выше я перечислил несуразности, которые находим лишь на первой странице публикации А. Б. Никитиной. Их извлечение из всего текста предисловия и исчерпывающее перечисление заняло бы слишком много времени. Остановлюсь на том, что, на мой взгляд, наиболее существенно:

а) На с. 250 и на с. 272 А. Б. Никитина ссылается на публикацию одного из предшественников следующим образом: Верещагин В. В. Итальянский дневник Н. А. Львова // Старые годы 1908, IV. Приведу

правильные выходные данные для сравнения: Верещагин В. А. Путевые заметки Н. А. Львова по Италии в 1781 году // Старые годы. 1909. № 5. С. 205 – 206.

б) На с. 251 встречаем утверждение: «Первый город в Италии, в который Н. А. Львов прибыл 7 июня 1781, был Ливорно (вероятно, Львов прибыл туда морем)». В тексте дневника (с. 258) находим верную дату: 7 июля. Даже если учесть, что это просто опечатка (а их в публикации тьма), то гипотеза о морском путешествии до Ливорно вступает в не-примиримое противоречие с фактами предварительного проезда Н. А. Львова через Вену в мае 1781 года, о чем, опираясь на архивные данные, на с. 252 и 272 справедливо пишет сама исследовательница.

в) На с. 253 выражение «в другой раз приехал», сопровождающее указание Н. А. Львова о собственном въезде в Ливорно, Флоренцию и Вену, трактуется как доказательство того, что он побывал в Италии во второй раз. В действительности дневник был начат на обратном пути из Неаполя и Рима (эти два города А. Б. Никитиной даже не упомянуты), и вышеприведенная ремарка указывает лишь на то, что через Вену, Флоренцию и Ливорно он на пути в Неаполь уже проезжал.

г) Анализируя на с. 254 обширный и во многих отношениях ключевой пассаж на итальянском языке (ср. л. 18 – 19 рукописи), А. Б. Никитина считает, что речь идет о представлении на сцене Театро Нуово во Флоренции. Однако из самого текста явствует, что, лишь упоминая этот театр, русский путешественник сравнивает его с неаполитанским театром Сан-Карло и затем описывает представление, состоявшееся не во Флоренции, а в Неаполе. Обращение к репертуарному списку театра Сан-Карло способно рассеять последние сомнения⁶.

д) На с. 257 встречаем следующее утверждение: «Описание Львовым коллекции картин Рубенса в собрании Вены не нуждается в комментариях». С ним, увы, невозможно согласиться. Творчество Рубенса было в центре полемических споров XVII—XVIII веков, в них были вовлечены и теоретики, и художественные критики, и художники. Дискуссия о Рубенсе и Пуссене началась с разделения в 1670-х годах французской Королевской академии живописи и скульптуры на партии рубенистов и пуссенистов (первую возглавил Роже де Пиль, вторую — Шарль ле Брон) и не стихала в течение более столетия.

е) На с. 257 Жан-Август-Доминик Энгр (29. 8. 1780 – 14. 01. 1867) объявлен современником Н. А. Львова (1751 – 22. 12. 1803 (1. 01. 1804)), причем призываются сравнить их мнения в связи с поездкой 1781 г. и впечатлениями от нее. Указанные мной в скобках годы жизни говорят сами за себя.

ж) На с. 257 читаем: «О глубоком понимании их искусства говорят смелые попытки Львова атрибуции картин, периодизации творчества...» В действительности Н. А. Львов по большей части лишь повторял ложные атрибуции своего времени, как легко заключить из сравнения с описаниями Уфффици и живописных коллекций Габсбургов, сделанных еще в XVIII столетии.

Избранный иллюстративный ряд вызывает чувство глубокого разочарования — он ограничен воспроизведением нескольких страниц дневника (номера их нигде не указаны) и рисунков Н. А. Львова (какой-либо последовательности и систематичности в их описании нет, не указано даже, какие были сделаны пером и какие карандашом). Фронтисписом объявлен оборот обложки с разновременными заметками и шутливым рисунком; «рисунок приморской крепости со спуском к воде» — вид городка Пирано (ясно читаемая на иллюстрации надпись «Pirano, 1781. 21-е июля с моря» оставлена без внимания). Набережная реки Арно в Пизе, запечатленная из дома венецианца на русской службе графа Дмитрия Моцениго⁷, на что указывает и помета самого Н. А. Львова («Вид из окна грф. Моцениго по реки Арно к стороне Ливорны. 1781-го июля 9-го») сервируется как «Рисунок канала, двух набережных; вдали мост (возможно Понте Веккио)»⁸. Вид на мост Санта Тринита во Флоренции, один из наиболее часто встречающихся в туристических альбомах, представлен следующим образом: «рисунок города, мост через реку» (с. 259).

Полное отсутствие каких-либо иных иллюстраций, воспроизводящих облик произведений европейского искусства (в первую очередь картин и скульптур; им-то в сущности дневник и посвящен), может породить лишь недоуменные сожаления.

II. Собственно публикация львовского текста отличается, с одной стороны, стремлением к безоглядному буквализму при воспроизведении мелочей, с другой, — крайним произволом по отношению к элементам содержательным. Принципы, изложенные в заключительном абзаце предисловия, иначе как эзотерически невнятными назвать нельзя:

«Прилагаемый далее текст "Итальянского дневника" Н. А. Львова дается в современной транскрипции, в орфографии XVIII века, с переводами автора публикации.

Все пропуски, многоточия, все, что подчеркнуто в тексте, все, что помещено в квадратных скобках — ремарки самого Н. А. Львова. Разъяснения и дополнения автора публикации в круглых скобках» (с. 258).

При работе с популярными издательствами и при переиздании известных текстов вынужденный лаконизм текстологических обоснований может быть понятен и легко объясним. В этих случаях краткая ссылка к избранным ориентирам (к практике серий «Памятники литературы древней Руси», «Русская литература — век XVIII», к опыту «Библиотеки поэта» и «Литературных памятников») может удовлетворить и специалистов, и образованных читателей. Думаю, при введении в научный оборот объемного текста на страницах столь авторитетного сборника, как «Памятники культуры», стоило бы хотя вкратце охарактеризовать особенности написаний и пунктуации Н. А. Львова. Сличение уже первого листа рукописи с изданным тек-

стом приводит к неутешительному выводу о полном отсутствии каких-либо текстологических принципов при осуществлении публикации. Не вдаваясь в подробное описание всех особенностей написаний Н. А. Львова, отмечу, что пропуск мягкого знака в тех случаях, когда он ныне необходим, — одна из характерных черт «Итальянского дневника», А. Б. Никитиной обычно сохраняется. Однако если мы сравним начало публикации собственно львовского текста и фотокопию первого листа, воспроизведенного на с. 250, то убедимся, что уже во второй строке мягкий знак доставлен публикатором («с небольшим милю» вместо «с небольшим милю»), одна из грамматических форм произвольно изменена («большею частью» вместо «большою частью»), а сокращенное слово «герцог» раскрыто без всяких оговорок («герц.» у Н. А. Львова)⁹. Чуть ниже форма родительного падежа «время» втихую выправлена на «времени», прилагательное «аглицкий» — на «английский» и т. д. и т. п. Вместе с тем подчеркивания и отчеркивания, носящие явно вспомогательный характер (их можно было бы без всяких смысловых утрат опустить) сохранены. Индивидуальной особенностью почерка Н. А. Львова было то, что у него порой в середине строки немотивированно «выскакивали» заглавные буквы. Никакой последовательности в их воспроизведении мне выявить не удалось.

Не считая возможным утомлять читателя крохоборским, корректорским перечнем всех опечаток и недочетов (тут в высшей степени досталось иноязычным вкраплениям), отходу от принципов наивного буквализма, спорных прочтений и т. д., перечислю лишь наиболее явные искажения¹⁰:

1) на с. 258: «Дом Совета на площади (la Casavel Consiglio);

на л. 2: «Дом Совета на площади (la Casa del Consiglio);

2) на с. 259: «...изображающее бушующую восторгом женщину»;

на л. 3 об.: «...изображающее дышащую восторгом женщину»;

3) на с. 260: «7-я. Una delle lascive d'Agostino — Carasse Venere Casdigando il figlio suo, supra le Spale d'un bambino il vesso dela Venere Coperto leggermente con gazo, тело вывихнутое à la Rubens, il n'y a que sa tête du Cupidon moitié couvert d'un bandeau qui est d'un enfant bien»;

(Перевод А. Б. Никитиной в примеч. 19 на с. 272: «Одна из сладострастных картин Агостино Караваччи. Венера наказывает своего сына, нанося удары по плечам. Ребенок, лицо Венеры слегка прикрыты газовой вуалью, тело вывихнутое à la Rubens, голова Купидона наполовину закрыта повязкой и он выглядит хорошим ребенком»);

на л. 5—5 об.: «7-я. Una delle lascive d'Agostino Caracci Venere castigando il figlio suo, sopra le spalle del bambino [è] il sesso della Venere coperto leggermente con gazo, тело вывихнутое à la Rubens, il n'y a que la tête du Cupidon moitié couverte d'un bandeau qui est d'un enfant sien»;

(Мой вариант перевода: 1) «Одна из сладострастниц Караваччи, Венера, наказывающая своего сына; над плечами ребенка срамное место

Венеры, прикрытое слегка газом» (итал.); 2) «как у Рубенса; и только голова Купидона наполовину покрыта лентой, принадлежащей ее дите» (франц.));

4) на с. 260: «между оными поставлен также монумент Маркиза Сапароти с надписью: A l'étoile d'Ovid ou disciple de Newton Frederic le Grand»;

(Перевод А. Б. Никитиной в примеч. 26 на с. 272: «Сопернику Овидия, ученику Ньютона. Фридрих Великий (фр.)»);

на л. 11: «...между оными поставлен также монумент маркиза Алгароти¹¹ с надписью: à l'étoile d'Ovide du disciple de Newton Frédéric le Grand»;

(Мой вариант перевода: «Сопернику Овидия от Фридриха Великого, ученика Ньютона» (франц.));

5) на с. 260—261:

«Соборная церковь в Флоренции — превеликая громада мраморная сборная, готическая, славная, не знаю чем; против оной-балтистер [купель], в нутре хорошохонько прибран архитектурою и славен своими бронзовыми дверми, из коих двое — средния и на правой руки работы некоего Гиберти, а треты работы Пизания, я чаю, гипсовыя. Но передния двери все превосходят в сем роде сделанное. Пизанские двери (не разборчиво).»

В церкви della Madonna anonciato — благовещенья, где погребен приятной и неподражаемый Андрея дел Сарто и где виден над гробом бюст его работы Такка, есть кисти его божественное произведение алфреско...»;

на л. 14—14 об.:

«Соборная церковь в Флоренции, превеликая громада мраморная сборная готическая, славная, не знаю чем; против оной — батистер (купель), в нутре хорошохонько прибран архитектурою и славен своими бронзовыми дверми, из коих двое, средния и на правой руки, работы некоего Гиберти, а треты раб[оты] Пизания, я чаю, Николая, но передния двери все превосходят в сем роде зделанное.

Пизанские двери спрятаются должны в церкви della Madonna del[la] Annunziat[а], благовещенья, где погребен приятной и неподражаемый Андрей дел Сарто и где виден над гробом бюст его работы Такка, [и где] есть кисти его божественное произведение ал фреско...»;

6) на с. 261: «Cosa fate oggi ce Corso?»;

(Перевод А. Б. Никитиной в примеч. 36 на с. 273: «Что делается сегодня на Корсо?»).

на л. 16 об.: «cosa fate? oggi c'è corso»;

(Мой вариант перевода: «Что делаете? сегодня бега» (итал.));

7) на с. 261: «с кавалами, со крестами»;

на л. 17: «с кадилами, со крестами»;

8) на с. 262: «È una Ragazza di venti 2. a 3 anni»;

(Перевод А. Б. Никитиной в примеч. 40 на с. 273: «Девушка Ragazza 20-ти, 22 — 23 лет».);

на л. 20 об.: «e una ragazza di venti 2 o 3 anni»;
 (Мой вариант перевода: «да еще девушка 22 или 23 лет (итал.).).
 9) на с. 262: «Гардероб nel Palazzo Vecchio»;
 на л. 21: «Гвардароба nel Palazzo Vecchio»;
 10) на с. 262: «7-е. Четыре столба из лapis лазури и частью из серебра...»;
 на л. 23: «7-е. Четыре столба из лapis лазури частью и частью из серебра...»
 11) на с. 262: «В галерее Флорентинской статуи, кои мне сделались приметными, суть, кроме известных»;
 на л. 29: «В галлерии флорентинской статуи, кои мне сделались приметными, суть, кроме известных *chef-d'œuvre'ов*»;
 12) на с. 262: «3-я. Спящие Морфеи, изображены di Pietro di Paragone /de Pierre de teriche/»;
 (Перевод отсутствует.);
 на л. 29 об.: «3-я. Спящие Морфеи, изображены di Pietro di paragone (*de pierre de touche*)»;
 (Мой вариант перевода: «Из черного мрамора» (штал. и франц.));
 13) на с. 263: «Балет чертей для искушения»;
 на л. 32: «Черт блюет чертей для искушения»;
 14) на с. 263: «à la Poupin»;
 (Перевод А. Б. Никитиной в примеч. 57 на с. 273: «щеглеватые» (фр.));
 на л. 34: «à la Poussin»;
 (Мой вариант перевода: «В стиле Пуссена» (франц.));
 15) на с. 263: «... в желтом платье»;
 на л. 35: «блить в желтом платье»;
 16) на с. 264: «За ними удивленной позади, глухой старик»;
 на л. 35: «За ними удивленной [...], позадыл, глухой ... старик»;
 17) на с. 264: «что и фигуры носят знак, что не его»;
 на л. 35 об.: «что и фигуры знал, что не его»;
 18) на с. 264: «Воров, посещающих мазника (?)»;
 на л. 36 об.: «Воров, посещающих мызника»;
 19) на с. 264: «изобразил медузину голову»;
 на л. 38 об.: «изобразил издыхающую медузину голову»;
 20) на с. 265: «совсем отличны от онаго»;
 на л. 42: «совсем отменины от онаго»;
 21) на с. 265:
 «Груп Ниобеи и семы ея, просящих от стрел Дианы и Аполлона, коих они прогневали.

Сей груп, пример совершенства греческой резьбы, есть один из тех редких остатков, где виден высочайший стиль греческих художников, до Праксителя и Фидия соупотребляемый.

Он состоит из 16 фигур доселе в villa di Medici в Риме. Один груп, составляющий так, как было, намерение художника, видимое в положениях фигур его, матери, закрывающуюся своею одеждой. Лицо ся совсем другого характера, но, однако, можно узнать, что она — дочь Ниобеи»;

на л. 43(1) — л. 43(2) об.:

«Груп Ниобеи и семы ея, кроющих[ся] от стрел Д[ианы] и А[polloна], коих они прогневали.

Сей груп, пример совершенства греческой резьбы, есть один из тех редких остатков, где виден высочайший стиль греческих художников, до Праксителя и Фидия соупотребляемый.

Он состоит из 16 фигур, [бывших] доселе в Villa dei Medici в Риме. Один груп, составляющий так, как было, намерение художника, видимое в положениях фигур его; но ныне перенесены оныя в Флоренцию и, поставленные все порознь, кажутся они бешеными — бегущими и кроющимися друг от друга. Сие невыг[од]ное для група и поносное для антиквариев тосканских положение, оно не мешает, однако, видеть красоты часных фигур.

1-я. Мать колосальной пропорции, защищающая в своих объятиях маленьку дочь; какое великолушное в лице ея страдание, печаль, однако, не безобразит нимало величественной красоты ея; греки прекрасное; тг. Фалконет его не хвалит в своем сочинении, [что] не удивительно, потому что простота онаго совсем противна французским резчикам школы Берниниевой, у коих во всех складках надут ветер и кои позабыли совсем сие правило одного несравненнаго их сочинителя, что складки должны следовать по телу — обогащать его, украшать, одевать, а не закрывать красоты онаго,

*qui ne s'y colle point, mais en suivre la trace,
et, sans la serrer trop, la caresse et l'embrasse.*

Molière du Dôme de V[al] de Grâce

2-я фигура, представляющая большую дочь нещасной сей матери, закрывающуюся своюю одеждой, лицо ея совсем другого характера, но однако можно узнать, что она дочь Ниобеи.

3-я, закрывающая голову рукою, какая чувствительная и ребяческая печаль и страх изображаются в лице ея... »;

(Мой вариант перевода: Которые не прилегают плотно, но следуют за ним, не раздувая его слишком, но лаская его и обнимая. Мольер о соборе Валь де Грас (франц.)).

Завершая этот неполный перечень погрешностей, хотелось бы еще раз обратить внимание на то, что мелкие опечатки (особенно не повезло именам собственным: «Удин» вместо «Удни», с. 260; Гангателли вместо Ганганелли, с. 260, 272; и т. п.) в него не включались. Думаю, в виду всего, изложенного выше, утверждение о высококачественности осуществленной А. Б. Никитиной публикации было бы не совсем убедительным; скорее напрашивается вывод о том, что научное издание еще предстоит осуществить.

III. В этом разделе опубликованы позднейшие разрозненные заметки Н. А. Львова, к теме путешествия 1781 года по большей части не относящиеся. Сколько-либо внятного комментария к ним не дано.

Целесообразность их воспроизведения при столь большом количестве неточностей перевода и искажений отнюдь не бесспорна.

IV. Анализ комментария А. Б. Никитиной приводит к тому же выводу, что и анализ подготовленного ею текста, — его надо писать заново. Идентификация живописных полотен и других произведений искусства с учетом изменившихся за два века атрибуций, хотя бы примерное установление судьбы описанных Н. А. Львовыми частных коллекций (Джона Удни, семейств Капрара, Сампьери) и оценка их качества — без всего этого массива дополнительной информации адекватное восприятие львовского дневника просто невозможно.

С другой стороны, даже при идентификации картин из столь известных хранилищ, как Уффици и Музей дельи ардженти во Флоренции, как Музей барочного искусства и Музей истории искусств в Вене, А. Б. Никитиной допускаются непростительные ошибки, от которых уберегло бы обращение к многочисленным каталогам (почти все они доступны в библиотеках Петербурга), фиксирующим судьбы картин, скульптур и т. п. на протяжении нескольких столетий¹².

Приведу лишь два наиболее ярких примера:

а) При комментировании львовского описания полотен ни больше ни меньше как Рафаэля А. Б. Никитина (как впрочем и в других случаях) смешивает картины двух флорентийских собраний: Уффици и Галереи Палатина в Палаццо Питти. Как явствует из самого дневника, Н. А. Львов осмотрел только первое из них. В Трибуне (парадный зал Уффици, предназначенный для экспозиции шедевров собрания Медичи) он видел поэтому не «Мадонну делла седиа» (ок. 1516) Рафаэля, а «Мадонну с младенцем и Св. Иоанном» (первая четв. XVI в.) Франччиджио, приписывавшуюся в то время Рафаэлю.

б) Картина «Геркулес между пороком и добродетелью» (1647–51) из Уффици лишь приписывалась Рубенсу, ее действительный автор — Ян ван ден Хуке.

Большинство предметов искусства оставлено А. Б. Никитиной попросту без всяких пояснений¹³. Те же, что вынесены в комментарий, описаны хаотически (подчас они не датированы), хотя в некоторых случаях указаны даже размеры полотен, а один раз даже зачем-то дан перевод названия картины Рубенса на английский язык (примеч. 129. С. 276).

Недостаток информации первоочередной обильно компенсируется сведениями избыточными и размышлениями «по поводу». Собственные поверхностные и элективические знания А. Б. Никитина пытаются представить как последнее достижение искусствоведческой мысли, поэтому она постоянно ссылается на «исследователей» и «современных исследователей». Имена при этом не называются, библиографические данные статей и книг не приводятся. Читатель получает обильную дозу научнообразных рассуждений типа:

«Тициан неоднократно писал нагое женское тело, стремясь передать его трепетность и теплоту» (примеч. 16. С. 272);

Или:

«Описывая коллекции в домах сенаторов Сампиера [точнее: Сампьери — К. Л.-Д.] и Капрара, Н. А. Львов перечисляет имена крупнейших художников болонской школы: Гверчино, Джованни да Болонья, Анибале и Агостино Каррачи, Франческо Альбапи, Гвидо Рени, Антона Рафаэля Менгса [этот немецкий художник, долго живший в Риме, никоим образом не может быть причислен к Болонской школе, прекратившей свое существование задолго до его рождения, — К. Л.-Д.]» (примеч. 91. С. 275).

Завершая анализ публикации А. Б. Никитиной, мне бы хотелось выпрямить наметившийся в моих суждениях перекос в сторону суждений однозначно критических в ущерб тем положительным аспектам, которые у этой работы тоже есть.

В первую очередь хочется отметить восхитившую меня отвагу исследовательницы. Не имея опыта академического издания текстов XVIII столетия и их комментирования, без необходимых знаний иностранных языков, без глубокой осведомленности в области истории искусств, величаво отвергнув помочь специалистов и справочников, взялась она за дело, не дав себя смутить и тени каких-либо сомнений или комплексов.

Второе, чисто научное достижение состоит в том, что повторная полуграмотная публикация «Итальянского дневника» вряд ли в ближайшее время возможна, тем самым никогда не было столь актуальным его научное издание, так что можно говорить о рассматриваемом эдиционном опыте как о стимулирующем научную мысль не только в России, но и за ее пределами.

И наконец, осуществленная публикация в корне подрывает доверие к академическим изданиям и, шире, к печатному слову, что для многих может стать истоком обращения к материалам рукописным и со временем вызвать новый расцвет источниковедения.

Примечания

¹Лаппо-Данилевский К. Ю. 1) Итальянский маршрут Н. А. Львова в 1781 году // XVIII век. Сб. 19. СПб., 1995. С. 102–113; 2) Итальянский дневник Н. А. Львова // Europa Orientalis (Salerno). 1995. Vol. XIV. № 1. Р. 57–93.

²Алексеева Н. Ю. Хроника заседаний по изучению русской литературы XVIII века за 1986–1992 г. // XVIII век. Сб. 18. СПб., 1993. С. 403.

³Лаппо-Данилевский К. Ю. Новые данные к биографии Н. А. Львова (1770-е годы) // Русская литература 1988. № 2. С. 135–142.

⁴Там же. С. 139.

⁵Уварова Н. И. О том, чего не делал Н. А. Львов (к вопросу об архитектурно-графическом наследии) // Джакомо Кваренги и неоклассицизм XVIII в.: К 250-летию со дня рождения архитектора. Тезисы докладов конференции. СПб., 1994. С. 54–57.

⁶Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737–1987. A cura di C. M. Rosconi. 1987. Vol. 2. P. 79.

⁷Ср. упоминание в мемуарах Е. Р. Дацковой о встрече с Н. А. Львовым в этом доме в 1781 году: Дацкова Е. Р. Литературные сочинения / Сост., вступит. ст. и примеч. Г. Н. Моисеевой. М., 1989. С. 162.

⁸Понте Веккьо находится во Флоренции, и там также течет Арно, никаких каналов с мостами над ними в этом городе нет.

⁹Многочисленные, погде не оговоренные и порой неверные раскрытия сокращений — одна из наиболее характерных черт рассматриваемой публикации.

¹⁰При цитации мною рукописи «Итальянского дневника» Н. А. Львова, хранящейся в Пушкинском Доме (шифр: Р I. № 166. 99 л.), последовательно опускаются твердые знаки после твердых согласных в конце слов; «і» десятичное заменяется на «и», «фита» — на «ф», «ять» — на «е». Остальные особенности и колебания написаний Н. А. Львова сохраняются даже в тех случаях, когда налицо разнобой; сокращения раскрываются в квадратных скобках; курсивом отмечены наиболее существенные искажения и соответствующие варианты; французские и итальянские цитаты даны в соответствии с орфографическими нормами этих языков. За границами списка оставлена особенно «пострадавшая» обширная итальянская цитата на л. 18 — 19 (ее анализ, верное воспроизведение и мой вариант перевода содержатся в двух моих указанных выше статьях), а также греческая цитата на л. 44. Нужно особо отметить, что А. Б. Никитиной по неясным для меня причинам не был воспроизведен текст на л. 43(1) об. — 43(2).

¹¹Речь идет о довольно известном писателе Франческо Альгаротти (1712 — 1764).

“Вилла Медичи (итал.).

¹²Mansuelli G. A. Galleria degli Uffizi. Le sculture. Roma, 1958 — 1961. Parte 1 — 2; Gli Uffizi. Catalogo generale. Firenze, 1982 — 1987. Vol. 1 — 2; Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario / A cura di A. P. Tofani. Firenze, 1986 — 1987. Vol. 1 — 2; Il Museo degli Argenti a Firenze / A cura di Piachentini-Ashengreen. Milano, 1968. Baum E. Katalog des österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien. Wien; München, 1980. Bd. 1 — 2; Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde. Mit 2341 Abbildungen. Wien, 1991 (мною указаны лишь последние по времени описания; есть и более ранние, но оттого не менее доброкачественные).

¹³То же относится и к подавляющему числу лиц, в «Итальянском дневнике» упомянутых.

К. Ю. Лаппо-Данилевский
С.-Петербург

За то время, пока данный номер «Russian Studies» находился в печати, появилось следующее двуязычное издание: L'voy N. A. Italienisches Tagebuch: Ital'janskij dnevnik / Hrsg. und kommentiert von K. Ju. Lappo-Danilevskij. Übers. aus dem Russischen von H. Rothe und A. Lauhus. St. Petersburg; Köln; Weimar; Wien, 1998. Таким образом, читатели журнала имеют теперь возможность сравнить обе публикации «Итальянского дневника» Н. А. Львова и судить о справедливости сделанных в рецензии критических замечаний (Ред.).