

Михаил Ефимов

«В музее было нехорошо».
Два комментария к рассказу
В. Набокова «Посещение музея»

Рассказ В. Набокова «Посещение музея»¹ написан осенью 1938 г. Как о том рассказал сам Набоков в письме к М. Алданову, толчком для написания рассказа и впрямь стало посещение музея в Ментоне: при входе в музей стояли статуи Пушкина и Петра I². По словам Б. Бойда, «именно эта смесь России и Франции разожгла воображение Набокова»³. Тот же Бойд суммирует фабулу и основной эффект рассказа: «Мечта эмигранта о возвращении в Россию прошлого оборачивается кошмаром, в котором он попадает в Советскую Россию настоящего <...> этот кошмар происходит наяву <...> мы не в состоянии понять, в какой именно момент <Набоков> выводит нас за пределы реальности»⁴.

Используя образ из «Весны в Фиальте», можно сказать, что в «Посещении музея» «роспись становится все гуще», а то, что видно через «страшное драгоценное стекло», похоже на хичкоковский *suspense*. Однако смысл этого *suspense* от внимания читателя ускользает.

¹ Впервые: *Современные записки*. 1938. Кн. LXVIII. С. 76–87. Далее текст рассказа цитируется по изданию: *Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах* / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. Ю. Левинга, А. Долинина, М. Маликовой, О. Сконечной, А. Бабилова, Г. Глушанок. СПб.: «Симпозиум», 2000. Т. 5. С. 397–407, с указанием номеров страниц в тексте.

² *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография / Пер. с англ. СПб.: Издательство «Симпозиум», 2001. С. 571.

³ Там же.

⁴ Там же.

Я бы хотел предложить *вопросы*, обращенные к тексту, а не ответы, на безусловной верности которых хотел бы настаивать. Вопросы сформулированы по-разному и ответы, которые они могут за собой повлечь, имеют разную оптику. Текст Набокова важен, конечно, не этим частным случаем «читательского ревизионизма», а тем смыслом, который содержит в себе текст. Попыткой *спросить текст* об этом смысле и являются нижеследующие заметки.

1.

В фабуле «Посещения музея» различимы несколько конструктивных блоков:

1) повествователь по воле приятеля посещает музей для обнаружения и приобретения некоего портрета;

2) музей наполнен предметами непонятного происхождения и назначения;

3) общение с директором музея приводит к заключению некоего договора касательно портрета;

4) директор вовлекает повествователя в макабрическое путешествие по музею, в ходе которого музей оказывается потусторонним, сновидческим пространством;

5) директор покидает повествователя, повествователь вынужден в одиночку искать выхода;

6) в ходе своего загадочного и пугающего странствования повествователь оказывается на улице советского Ленинграда;

7) ценой «неимоверного терпения и трудов» повествователю удастся вернуться обратно.

О чем этот рассказ? Бойд считает, что он – о мечте возвращения на родину, оборачивающейся кошмаром. То есть, речь в таком случае может идти о некоей вариации на тему «Подвига», только в случае «Посещения музея» «добавлено фантастики». Или же это «этюд в багровых тонах» о природе человеческого безумия?⁵ Или же – полемика с «Тошной» Сартра?⁶

⁵ *Поборчая И.П.* Тема безумия в рассказе В. Набокова «Посещение музея» // *Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди*. Вип. 3 (79), частина перша. Харків: Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, 2014. С. 138–148.

Всё это допустимые интерпретации, которые – при всей своей разности – исходят из одного вполне очевидного обстоятельства: «Посещение музея» рассказывает о путешествии в некий загробный мир.

Мы попробуем предложить свое чтение этого загадочного «маршрутного листа».

Начнем с самого, казалось бы, простого – с Орфея.

В тексте он назван прямо: «бассейн с бронзовым Орфеем на зеленой глыбе» (404). Портрет, обнаружение которого и является завязкой фабулы, это «дурно написанный маслом мужчина в сюртуке, с бакенбардами, в крупном пенсне на шнурке, смахива[ющий] на Оффенбаха» (400). И, как было отмечено О. Сконечной, это, конечно, отсылка к «Орфею в аду» Ж. Оффенбаха⁷.

Но что за ней скрывается? В «Орфее в аду» встречаем Плутона, переодетого пастухом, что, быть может, отсылает к картине «Возвращение стада» (401). Боги в аду Оффенбаха ведут себя шумно: поют, пляшут и устраивают дебош. Сравним с текстом Набокова: «В музее было нехорошо. Доносились вакхические восклицания, бравурный смех и как будто даже шум потасовки» (402). Эвридике прислуживает лакей, называющий себя бывшим королем. «Король» «Le Roi» – это художник Леруа (401), написавший портрет в набоковском рассказе. Отметим, что сама фабула набоковского текста использует орфееву топику: поиск портрета умершего человека у Набокова уподоблен сошествию Орфея в ад за душой умершего («портрет» здесь – метонимия «души»).

Орфеев мотив у Набокова этим не исчерпан. Вспомним еще одного – и самого знаменитого – «Орфея». Это опера К.В. Глюка. В самом начале оперы, в первом акте, на сцене стоит огромный саркофаг Эвридики. Это, возможно, тот самый саркофаг, присутствие которого подчеркнуто Набоковым: «За первой залой была другая, как будто последняя, и там, посредине, стоял, как грязная

⁶ *De Roeck Galina L.* “The Visit to the Museum”: A Tour of Hell // A Small Alpine Form. *Studies in Nabokov’s Short Fiction*. Eds. Charles Nicol and Gennady Barabtarlo. New York: Garland, 1993. P. 137–147.

⁷ Возможно, что не только к «Орфею в аду», но и к «Сказкам Гофмана» – причем метонимически: не собственно к опере Оффенбаха, а к текстам Гофмана, даже не использованным Оффенбахом. В «Крошке Цахесе» смотритель зоопарка называется Цахеса «обезьяной» и «Бельзевубом». Ср. в тексте Набокова: «– Кто эта старая обезьяна? – спросил относительно портрета некто в полосатом нательнике» (403). «Бельзевуб» – это Вельзевул, князь тьмы. Вместе с Асмодеем он подчиняется Люциферу, Сатане. См. также: «две совы, – одну звали в буквальном переводе “Великий князь”, другую “Князь средний”» (399). Быть может, в тексте Набокова и портрет, и чучела сов («князей тьмы») – сигналы для рассказчика, который их не замечает.

ванна, большой саркофаг» (399); «Он попробовал отвлечь мое внимание повестью о саркофаге» (400); «Вы саркофаг оценили?» (401).

Напомним ключевую деталь мифа об Орфее: Орфей спускается в ад, чтобы вернуть свою жену Эвридику. Нарушив обет Орфей навсегда теряет возлюбленную. Орфей не должен оборачиваться, выводя Эвридику из преисподней. Сравним этот запрет Орфею оборачиваться с движением набоковского повествователя вперед – он пытается вернуться назад, но не может: «мне хотелось поскорее выбраться из ненужно удлинившегося музея» (404), «всякий раз как я поворачивался и старался вернуться по уже пройденным переходам, я оказывался в еще не виданном месте» (405).

Заметим, однако, что никакой «Эвридики» в набоковском тексте нет.

Но Орфей – не единственная «античная деталь» в рассказе. В музее, как мы помним, есть целый «отдел античной скульптуры» (403). «Липкие леденцы», которыми Годар «настойчиво угощает» повествователя (а тот «наотрез отказался») и пытается «высыпать штучки две в руку» (402) – это оболочки. Как леденцы рассыпаются во рту, так и обол должен находиться у покойников под языком. Мосье Годар – это Харон, который навязывает рассказчику роль умершего. Поскольку Харон перевозит умерших по водам подземных рек (за что и берет плату), то это и объясняет, почему – после бассейна с Орфеем – «тема воды на этом не кончилась» (405).

В тексте можно увидеть следы еще одного путешественника по загробному миру. Это – Одиссей, которому возвещено вернуться на родину после двадцати лет странствий. «Двадцать лет» Одиссея можно соотнести с набоковским повествователем, изгнанником, эмигрантом, чающим обрести «Россию моей памяти» (406). Цель странствия Одиссея – это возвращение домой, где его ждут жена Пенелопа и сын Телемак. Его нисхождение в Аид – это лишь часть «маршрута».

В ходе возвращения на родину Одиссей сталкивается с быками бога Гелиоса. Это, быть может, связано с уже упомянутой ранее картиной «Возвращение стада» (401) (ср. также: «два гнусных пейзажа (с коровами и настроением)» (400)). Увиденная повествователем «тройка ржавых инструментов, связанных траурной лентой, – лопата, цапка, кирка» вызывают рассеянную мысль: «... Копать прошлое» (399). «Лопата» – это значимая деталь. Прорицатель Тиресий предсказал Одиссею, что его странствия

закончатся в земле, далекой от моря, где никто не слышал о мореплавании. Одиссей отправляется, неся на плечах весло. В Феспротии местные жители закричали, увидев весло: «Что за лопату несешь на блестящем плече, иноземец?».

Один из спутников Одиссея, Элпинор, разбивается, упав пьяным с крыши дворца Кирки. Этому эпизоду есть соответствие и в набокковском «отделе античной скульптуры»: «... за белой пятой соседней великанши. Тут какой-то человек в котелке, видно на нее взобравшийся, вдруг с большой вышины упал на каменный пол. Его стал поднимать товарищ, но оба были навеселе» (403–404).

В тексте Набокова один из «табуна молодых людей» «надел себе на голову медный шлем с рембрандтовским бликом»: «Снимите, снимите! – воскликнул мосье Годар, и от чьего-то толчка шлем со звоном слетел с хулигана» (403). Это, быть может, отсылка к еще одному известному эпизоду – битве Одиссея с Аяксом за доспехи Ахилла (ср. также: «Вдоль стен стояли военные куклы в ботфортах с раструбами» (403)). «Лук с колчаном», лежащие «на тигровой шкуре» (404), могут отсылать к самым известным атрибутам Одиссея – его колчану со стрелами, а «несколько фотографий военного корабля», «приятно прерывающих голубую флору обоев» (401) в кабинете директора Годара, служить эмблемой странствий Одиссея.

Помимо античных мифологических путешествий в загробный мир в «Посещении музея» есть, как представляется, и еще один подтекст. Это – Фауст⁸.

Повествователь подписывает с Годаром то, что сам он называет «контрактом» (403). Слова Годара «Вот возьмите карандаш и красным, красным концом запишите мне это» (402) делают параллель вполне очевидной: повествователь – Фауст, который подписывает контракт красным, т.е. кровью, с Годаром-Мефистофелем: «Я сгоряча исполнил его требование. Прочтя мою подпись, <Годар> <...> расписался под ней сам и, быстро сложив листок, сунул его в карманчик жилета» (402). Чуть позже Годар «достал наш контракт и разорвал его на мелкие части» (403), но в двоящемся мире «Посещения музея» это влечет за собой эффект, противоположный «нормативному»: именно с этого момента и начинается погружение повествователя в преисподнюю. Мефистофель имперсонирован не только Годаром. Он также изображен на «фотографии удивленного господина с эспаньолкой» (399), которая «высилась над собранием

⁸ См. специальную работу: «Посещение музея» в ней не затрагивается.

странных черных шариков различной величины» (399). «Господин с эспаньолкой» – этот тот же Мефистофель, но банализированный, персонаж не Гете, но – оперы Гуно. А «черные шарики», «чаврики», которые «чрезвычайно напоминали подмороженный навоз», «природу, состав и назначение» которых повествователь «никак не мог разгадать» (399) – это отсылка к словам Мефистофеля о «средстве возрождения / Без чар, без денег, без леченья»:

Уединись в глуши полей,
Руби, копай, потей за плугом
И ограничить тесным кругом
Себя и ум свой не жалей;
Питайся просто в скромной доле,
Живи, как скот, среди скотов
И там, где жил ты, будь готов
Сам удобрять навозом поле.
Поверь мне: в этом весь секрет
Помолодеть хоть в восемьдесят лет.⁹

Повествователь «никак не может разгадать» этого потому, что он играет роль Фауста, но его целью вовсе не является «омоложение». Повествователь не догадывается, что он – Фауст, потому он поначалу не понимает, что музей – это театр (а заодно и своеобразная пародия на «кабинет Фауста»¹⁰), театр из гетевского «Фауста», в котором Директор театра возвещает:

Для нашей сцены всё пригодно;
На ней – вы полный господин;
Берите сколько вам угодно
И декораций, и машин,
Огней бенгальских, освещенья,
зверей и прочего творенья,
Утёсов, скал, огня, воды:

⁹ Здесь и далее цитируется широко известный в дореволюционной России перевод Н. Холодковского. См.: *Сендерович С., Шварц Е. «Набоковский Фауст» // Cahiers de l'émigration russe. Vladimir Nabokov-Sirine: Les Années Européennes.*, 5. P. 155–176.

¹⁰ «Что толку: книги в комнате твоей / добыча пыли и червей».

Ни в чём не будет вам нужды.
Весь мир на сцену поместите,
Людей и тварей пышный ряд –
И через землю с неба в ад
Вы мерной поступью пройдите!¹¹

Именно это и происходит с повествователем, который начинает догадываться, что находится в театре, но театре зловещем и обманном: «Наконец я вбежал в какое-то помещение, где стояли вешалки, чудовищно нагруженные черными пальто и каракулевыми шубами; там, в глубине за дверью, вдруг грянули аплодисменты, но когда я дверь распахнул, никакого театра там не было, а просто мягкая муть, туман, превосходно подделанный» (405).

Вместо «мерной поступи» у повествователя – бег и нарастающий страх.

Повествователь: «Наконец, в каком-то пасмурном, но великолепном помещении, отведенном истории паровых машин, мне удалось остановить на мгновение моего беспечного жоака.

Довольно, – крикнул я, – я уйду. Мы поговорим завтра...

Его уже не было» (404).

«Остановка мгновения» оказывается ложной. Мефистофель бросает невольного Фауста на произвол судьбы.

«Копание прошлого» также оказывается связано с Фаустом, его словами после ухода Вагнера:

Он всё надеется!
Без скуки безотрадной
Копается в вещах скучнейших и пустых;
Сокровищ ищет он рукою жадной –
И рад, когда червей находит дождевых!..

¹¹ Гёте И.-В. Фауст: Трагедия / Пер. с нем. Н.А. Холодковского. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 19–20.

У Набокова это превращается в «сон вещества, обеспредметившуюся предметность» (398) – «компанию пористых окаменелостей; бледного червяка в мутном спирту» (399).

Именно с Фаустом связано и ключевое событие в фабуле рассказа: обнаружение повествователя в Советской России через вывеску «Починка сапог» (406). Сапоги – те самые, семимильные, надев которые Мефистофель переносит Фауста из античности, где тот жил с Еленой, назад в средневековье. С античностью в «Фаусте» связано, быть может, и упоминание полотен «широких картин, полные грозových облаков, среди которых плавали в синих и розовых ризах нежные идола религиозной живописи, и все это разрешалось внезапным волнением туманных завес» (404). Это напоминает зрелище, наблюдаемое Фаустом на скалистой вершине во второй части трагедии:

У ног моих зияет бездна горная;
<...>
Меня оставив, облако, и медленно,
Клубясь, оно к востоку вдаль уносится,
И взор за ним стремится с восхищением.
Плывет оно, волнуясь, изменяя вид,
И в дивное виденье превращается;
Да, это так: я различаю явственно
На пышном изголовье гор сияющих
Гигантский образ женщины божественной.
Юнона ль это, Леда ли, Елена ли?
Своим величьем взор она пленяет мой.
Увы! Она вдали уж расплывается,
Покоится бесформенной громадою,
Подобно льдистых гор верхам сияющим,
И отражает смысл великий прошлых дней!

Наконец, уместно вспомнить и еще одно – и самое известное – путешествие в загробный мир, «Божественную комедию» Данте. Слова набоковского повествователя «а когда мы взбежали по лестнице, то сверху, из галереи, увидели внизу толпу седых людей и зонтиков, осматривающих

громадную модель мироздания» (404) намекают, быть может, на вертикальную – и родственную дантовской – ориентировку музейной преисподней. Но, в очередной раз, набоковский рассказчик «плохо играет роль»: и он – не Данте, и Годар – не Вергилий.

Однако, быть может, Данте в «Посещении музея» намекает не на «географию потустороннего», а на самое начало «Комедии», общеизвестное “*Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita*”?

Но что это значит?

И тут, кажется, впору объясниться.

Отмеченные подтексты – Орфей, Одиссей, Фауст – могут показаться произвольным вчитыванием, внесением чужеродных смыслов в набоковский текст. Само по себе «путешествие в преисподнюю» – топос древний и исключительно богатый. Казалось бы, захоти Набоков «сыграть в угадай-цитату», он мог бы – при своей общеизвестной эрудиции – насытить свой текст еще и другими отсылками к «хождениям по мукам». Но, как нам представляется, Орфей, Одиссей и Фауст не случайны и не произвольны. У всех троих есть нечто общее.

Орфей спускается в Аид, чтобы вернуть возлюбленную Эвридику. Одиссей стремится вернуться домой, чтобы встретиться с женой Пенелопой. Фауст вступает в сделку с дьяволом, которая дарует ему женскую любовь – сначала Гретхен, потом – Елены. Но у каждого из трех героев эти путешествия за возлюбленной оказываются драматичны и трагичны: Орфей всё же теряет Эвридику, Одиссей – по пути к Пенелопе – вовлечен в любовные связи и изменяет любимой жене, Фауст обрекает Гретхен на гибель, а позже едва спасается сам.

Если Орфей, Одиссей и Фауст и впрямь присутствуют в «Посещении музея», то как объяснить то, что в рассказе Набокова вообще нет женщин? Ни женщин обобщенно, ни той гипотетической «единственной», ради которой схождение в ад необходимо. Это, как представляется, и есть ключевой момент. Отсутствие женщины в «Посещении музея» – это значимое отсутствие, это – «минус-прием». Повествователь совершает недобровольное схождение в ад, в его конце он «идеально наг», его «трясет от тоски и холода» (407).

Повествователь здесь – представитель автора. «Посещение музея» написано осенью 1938 г. За год до этого, в сентябре 1937 г., на той же Ривьере, Набоков расстанется со своей возлюбленной, Ириной Гуаданини. Роман с Ириной поставил под угрозу не только супружеское счастье Набокова. Он грозил разрушить всю семью Набокова – жизнь жены Веры и сына Дмитрия. Это и было – «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины». Набоков стал неверным супругом, причинившим страдания и своей жене, и Ирине, с которой он заставил себя расстаться.

Незачем гадать, сколь глубока была психологическая травма Набокова. В любом случае, Набоков не мог и не желал об этом говорить. Но он смог об этом написать. «Посещение музея» – это рассказ о своей личной преисподней, о вине перед женой и перед возлюбленной. Набоков не писал «человеческих документов», но парадоксальным образом «Посещение музея» оказывается им – в прикровенном, зашифрованном виде. Набоков потому и делает своего героя «недостовверным двойником» Орфея, Одиссея и Фауста, что это – общеизвестные герои. Они – и несчастные супруги, и неверные любовники. Супружеская измена и возвращение к жене – это тоже «общеизвестный сюжет». Набоков трактует его, используя общеизвестное, но так, что подлинный смысл повествования скрыт от непосвященных. Внешняя фабула разительно отличается от истинного сюжета. Но Набоков сумел создать шедевр, в котором и внешняя фабула обладает притягательной и убеждающей силой: неслучайно, рассказ читается на этом уровне как история об ужасе насильственного возвращения в большевистскую Россию¹².

Набоков смог вернуться к Вере, но – «не стал рассказывать ни о том, как меня задержали, ни о дальнейших моих испытаниях. Достаточно сказать, что мне стоило невероятного терпения и трудов обратно выбраться» (407). Набоковское «не стану рассказывать» – это, как всегда, уловка. Именно об этом Набоков и рассказал, представив личную трагедию как театр в загробном мире.

2.

¹² Напомним, что сентябрь 1937 г. был ознаменован двумя громкими событиями в жизни русской эмиграции: убийством И. Рейсса с последующим бегством в СССР одного из его участников, С. Эфрона, и похищением и убийством ген. Е. К. Миллера.

Попробуем прочесть «Посещение музея» сквозь иную призму – при помощи рассказа, который Набокову был наверняка известен.

Это рассказ Ивана Алексеевича Бунина «Несрочная весна», впервые опубликованный в 1924 г., в 18-ой книге журнала «Современные записки»¹³. Рассказ Бунина был перепечатан в 1935 г. в восьмом томе бунинского Собрания сочинений, издававшегося берлинским издательством «Петрополис». «Посещение музея» написано осенью 1938 г.

Отношения Набокова и Бунина в этот период документированы в книге Максима Шраера «Бунин и Набоков: История соперничества», из которой известно, что:

- Бунин посещал Набокова в Каннах летом 1937 г.,
- в марте 1938 г. Бунин присутствовал на премьере набоковской пьесы «Событие» (где в фигуре Известного Писателя современники увидели злую пародию на Бунина),
- в июле 1938 г. Бунин посещал Набокова в Мулине (о чем Набоков саркастически писал З. Шаховской: «... среди ералаша укладки явился к нам Лексеич, нобелевский»),
- в ноябре 1938 г. Набоков подарит Бунину экземпляр «Приглашения на казнь» с дарственной надписью¹⁴.

Весной 1939 г. Набоков опубликовал в «Современных записках» «Посещение музея».

Как заметил М. Шраер, «...в 1938-м Бунин стал для Набокова предметом эпатажа (похоже, почти семидесятилетний Бунин с его манией величия и помпезностью действительно казался гротескным почти сорокалетнему Набокову)»¹⁵.

Однако – обратимся к текстам.

«Несрочная весна» написана в форме письма из России в Европу. Это рассказ о путешествии из советской Москвы 1923-го года «в деревню в провинцию»¹⁶, «к одному из знакомых» (55) повествователя.

Рассказчик всем своим существом страстно отторгает большевицкую Россию, «после того разгульного праздничка, которым потешила себя Русь за такую баснословную цену» (56–57).

¹³ Бунин И.А. Несрочная весна // *Современные записки*. 1924. Кн. XVIII. С. 5–18.

¹⁴ Шраер М. Бунин и Набоков: История соперничества. – 2-е изд. – М.: Альпина нон-фикшн, 2015. С. 111–121.

¹⁵ Там же. С. 117.

¹⁶ Далее текст рассказа Бунина цитируется по изданию: Бунин И.А. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3 / Под общ. ред. Н.М. Любимова. М.: «Правда», 1988. С. 55–66, с указанием номеров страниц в тексте

Повествователь едет на поезде, поезд опаздывает, встречавший человек его не дождался. Повествователь ищет ночлега в трактирах возле станции, ночует на крыльце одного из них, а утром все же добирается до места.

Гостя у своего знакомого, повествователь обнаруживает поблизости усадьбу князей Д. («из ее владетелей не осталось в живых ни единого» (60); усадьба «осталась, по счастливой случайности, нетронутой, неразграбленной» (60)). Эта усадьба и становится предметом самого пристального внимания рассказчика.

Рассказчик погружается в «зачарованный мир бывшей княжеской усадьбы» (60). Княжеский дворец, по которому долго странствует рассказчик, превращен при советской власти в музей, «народное достояние» (61).

Итог, к которому приходит рассказчик: «... и начал я оглядываться кругом все пристальнее, вспоминать свою домогильную жизнь все явственнее... И росло, росло наваждение: нет, прежний мир, к которому был причастен я некогда, не есть для меня мир мертвых, он для меня воскресает все более, становится единственной и все более радостной, уже никому не доступной обителью моей души!» (64)

Финал рассказа Бунина: «Запустение, окружающее нас, неопишимо, развалинам и могилам нет конца и счета: что осталось нам, кроме “Летийских Теней” и той “несрочной весны”, к которой так “убедительно” призывают они нас?» (66).

При чем же тут набоковское «Посещение музея»? Отметим несколько точек схождения между текстами Бунина и Набокова.

Оба рассказчика совершают поездки, которые приводят их в музеи.

Набоковского – в музей Монтизера, бунинского – в княжеский дворец, превращенный в музей.

Оба музея отмечены скульптурными львами или их частями.

У Бунина: «И вот я входил в огромные каменные ворота, на которых лежат два презрительно-дремотных льва» (60–61). У Набокова: «... дом <...> с двумя каменными скамьями на львиных лапах по бокам бронзовой двери» (398).

В обоих музеях присутствует однорукий сторож. У Бунина: «... дворец, в вестибюле которого весь день сидел в старинном атласном кресле, с короткой винтовкой на коленях, однорукий китаец, так как дворец есть, видите ли, теперь музей, “народное достояние”, и должен быть под стражей. Ни единая не

китайская душа, конечно, ни за что бы не выдержала этого идиотского сиденья в совершенно пустом доме, – в нем, в этом сиденье, было даже что-то жуткое. Но однорукий, коротконогий болван с желто-деревянным ликом сидел спокойно, курил махорку, равнодушно ныл порою что-то бабье, жалостное и равнодушно смотрел, как я проходил мимо» (61). У Набокова: «... и навстречу мне поднялся, отстраняя газету и глядя на меня поверх очков музейный сторож, – банальный инвалид с пустым рукавом» (398).

В обоих текстах присутствует водная топка. У Бунина: «... есть несколько чудесных прудов; есть озеро, называемое Лебединым, а на озере остров с павильоном» (60); «... открытые загоны, сплошь покрытые белыми кувшинками и усеянные стрекозами, <...> тенистые стремнины, где вода прозрачна, как слеза, хотя и казалась черной, и мелькали серебром мелкие рыбки, пучили глаза какие-то зеленые тупые морды...» (60). У Набокова: «... посредине был бассейн с бронзовым Орфеем на зеленой глыбе. Тема воды на этом не кончилась, ибо, метнувшись назад, я угодил в отдел фонтанов, ручьев, прудков, и трудно было идти по извилистому и склизкому их краю» (404–405).

Посещение музея описано в обоих текстах как путешествие по неведомому миру. У Бунина: «... я мог свободно проводить целые часы в покоях дворца как дома. И я без конца бродил по ним, без конца смотрел, думал свои думы... Потолки блистали золоченой вязью, золочеными гербами, латинскими изречениями. (Если бы ты знал, как мой взгляд отвык не только от прекрасных вещей, но даже просто от чистоты!) В лаковых полах отсвечивала драгоценная мебель. В одном покое высилась кровать из какого-то темного дерева, под балдахин из красного атласа, и стоял венецианский сундук, открывавшийся с таинственной сладкогласной музыкой. В другом – весь простенок занимали часы с колоколами, в третьем – средневековый орган. И всюду глядели на меня бюсты, статуи и портреты, портреты...» (61). У Набокова: «... наткнулся на неведомую мебель...вдруг открылась светлая, со вкусом убранная гостиная в стиле ампир, но ни души, ни души... я оказывался в еще не виданном месте, – в зимнем саду с гортензиями и разбитыми стеклами, за которыми чернела искусственная ночь, или в пустой лаборатории, с пыльными алейками на столах» (405).

Отметим и детали этих «посещений», например: у Бунина: «В одной зале огромный телескоп, в другой гигантский планетарий» (62); у Набокова:

«...сверху, из галереи, увидели внизу толпу седых людей и зонтиков, осматривающих громадную модель мироздания» (404).

Эти разной точности параллели не должны, однако, скрывать более существенный уровень. Оба рассказчика путешествуют во времени и пространстве.

Бунинский – из Москвы в провинцию, из советской России в дореволюционную, из мира «советской мерзости» в мир благословенных дореволюционных теней.

Бунинский рассказчик ощущает себя уцелевшим в революционном кошмаре¹⁷ и находящим отклик лишь в мире мертвых, к которому принадлежит и сам: поездка и посещение музея «увели <его> в мир мертвых, уже навсегда и блаженно утвердившихся в своей неземной обители» (65).

Во дворце-музее – «блистательные залы, полные образами покойников... Не могу тебе передать изумительного чувства, все еще не покидающего меня: до чего они ужасающе живы для меня!» (66)

Покойники – живы. Они, собственно, единственные, кто живы для рассказчика. Время до революции рассказчик называет «своей домогильной жизнью» (64).

Бунинский рассказчик едет из отвратительной ему советской Москвы в ужасном советском поезде с чудовищными советскими попутчиками, чтобы – тут и появляется «Несрочная весна» Баратынского¹⁸ – «среди запустения родных мест, среди развалин и могил» нечаянно, против ожидания безмолвно беседовать с «Летийскими тенями».

Финальный вопрос в бунинском тексте: «что осталось нам, кроме “Летийских теней”?» (66).

Посещение музея у Набокова приводит рассказчика не в «Россию моей памяти», а во «всамделишную, сегодняшнюю, заказанную мне, безнадежно рабскую» – и при всем при этом «безнадежно родную».

¹⁷ «Да, я чудом уцелел, не погиб, как тысячи прочих, убиенных, замученных, пропавших без вести, застрелившихся, повесившихся, я опять живу и даже вот путешествую. Но что может быть у меня общего с этой новой жизнью, опустошившей для меня всю вселенную!» (65).

¹⁸ О поэзии Баратынского и Набокове см.: *Ефимов М.* Баратынский как предмет и сюжет литературной полемики (Набоков, Ходасевич, Адамович) // *Nabokov Online Journal*. Vol. 4 (2010).

Набоковский рассказчик из Европы оказывается в Советской России. Однако он смог «выбраться *обратно* за границу» (407, курсив внесен). Путешествие в «Россию моей памяти» также невозможно, как и путешествие в «сегодняшнюю, безнадежно рабскую Россию» (406), хоть и по разным причинам.

В тексте Набокова есть несколько деталей, которые, как представляется, откровенно полемичны по отношению к бунинскому тексту.

Так, ключевое для Бунина поэтическое высказывание Баратынского о «незримом присутствии некоего Призрака» (66) у Набокова превращается в «полупризрака в легком заграничном костюме <...> – и надо было что-то делать, куда-то идти, бежать, дико оберегать свою хрупкую, свою незаконную жизнь» (406).

Набоковский рассказчик, который, оказавшись в советском Ленинграде, начинает «страшно быстро вытаскивать все, что у <него> было в карманах» (407), отсылает, быть может, к фрагменту «Несрочной весны». Хозяин пристанционного трактира спрашивает рассказчика: «А вы безоружный?» – «Обыщите, сделайте милость!» – И вывернул все карманы, расстегнулся» (58).

Быть может, Набоков имеет в виду бунинский текст, когда описывает экспонаты музея в Монтизере. Все эти «чаврики», «серый цвет, сон вещества, обеспредметившаяся предметность» (398) являются негативной параллелью к полноте материального – и утраченного – мира в тексте Бунина, в частности – к лежащему на отдельном столе «коричневому бревну» «с золотой пластинкой, на которой выгравировано, что это – частица флагманского корабля “Св. Евстафий”, погибшего в битве при Честме “во славу и честь Державы Российской...”» (61–62).

Отметим и «военно-морскую» аллюзии: в «Посещении музея» упомянут «целый скелет кита, подобный остову фрегата» (404) и «несколько фотографий военного корабля» (401) в кабинете мосье Годара.

Набоков, как представляется, мог ориентироваться на текст Бунина. Собственно, «Посещение музея» можно интерпретировать как своеобразный комментарий к бунинскому рассказу, точнее – как комментарий к вопросу бунинского рассказчика «что осталось нам, кроме “Летийских теней”?».

Каков характер этого комментария? Встраивается ли он в предложенную М. Шраером картину «Бунина как предмета эпатажа для Набокова?»

В данный момент я счел бы корректным ограничиться предположением: набоковский «опыт о возвращении» находится в диалоге с текстом Бунина, и этот диалог скорее напоминает полемику.

При том, что «поэтика памяти» у Набокова и Бунина имеет очевидные точки схождения и пересечения, слова набоковского рассказчика о том, что он «смог выбраться», связаны, быть может, с различными стратегиями Бунина и Набокова: Бунин «застрял» в прошлом, тогда как Набоков был наделен свободой – свободой того, кто может вопреки реальности *двигаться* против течения времени.

