



М. ДМИТРОВСКАЯ

Образная система, смысл названия и интертекстуальные связи рассказа В. Набокова «Тяжелый дым»

Рассказ «Тяжелый дым» был написан В. Набоковым в 1934 или 1935 году. Несмотря на небольшой объем (около пяти страниц), это произведение обладает большой концептуальной значимостью. В рассказе «Тяжелый дым» присутствуют, тесно переплетаясь друг с другом, несколько важных тем, которые разрабатываются Набоковым в целом ряде других произведений. Это, во-первых, тема замкнутости человека в своем теле/сознании и попыток ее преодоления, выхода из себя вовне; во-вторых, тема неизбежности хода времени и стремления остановить его путем фиксации в памяти; в-третьих, тема творчества. Тема творчества тесно связана с первыми двумя и является в рассказе «Тяжелый дым» основной. Этой же теме посвящен ряд мест в романе «Дар», эссе «Первое стихотворение» (1949), вошедшее в качестве 11 главы в автобиографическую книгу «Conclusive Evidence: A Memoire» (и позже — «Speak, Memory»)¹, а также ряд интервью позднего периода творчества. В связи с этим встает вопрос о месте рассказа «Тяжелый дым» в ряду указанных произведений. Сам В. Набоков среди причин, по которым он не поместил главу «Первое стихотворение» в русский вариант биографии «Другие берега», отмечал разработанность этой темы в романе «Дар». Ив. Толстой говорит о рас пространенности мнения, что рассказ «Тяжелый дым» является

¹ Набоков В. Первое стихотворение // Звезда. 1996. № 11. С. 54—55; Маликова М. Э. Набоков «Другие берега» — Nabokov «Speak, Memoir». Некоторые наблюдения // Набоковский вестник. Вып. 1. Петербургские чтения. СПб., 1998. С. 95—96.

сателлитом романа «Дар»². Следует, однако, заметить, что рассказ «Тяжелый дым» по времени написания предшествует отмеченным произведениям. Рассказ представляет собой маленький шедевр, в котором тема творчества решена не столько в реалистическом, сколько в предельно обобщенном, образном ключе. Степень художественного обобщения в нем намного выше, чем в романе «Дар» и эссе «Первое стихотворение». Поэтому представляется правомерным самостоятельное рассмотрение рассказа с привлечением по мере необходимости других произведений писателя.

Для решения своих художественных задач в рассказе «Тяжелый дым» Набоков использует несколько ярких, часто повторяющихся образов: путешествия, комнаты/дома, воды, дыма/тумана, папирос, роз, круга.

Человек у Набокова заключен в тесную оболочку своего тела (откуда, в частности, проистекает знание того, что человек смертен — центральная тема романа «Приглашение на казнь»). Цинциннат говорит: «В теории — хотелось бы проснуться. Но проснуться я не могу без посторонней помощи, а этой помощи безумно боюсь, да и *душа* моя обленилась, привыкла к своим *тесным пеленам*»³. Образ тюрьмы в романе «Приглашение на казнь» является выражением замкнутости человека, его тесноты: «...*темная тюрьма* <... держит меня и *теснит*» (IV, 53). Не случайно в конце романа, когда Цинциннат освобождается от страха смерти, его камера разрушается — то есть исчезает жесткая ограниченность человека в своем теле. И, наоборот, в рассказе «Terra incognita» периодически появляющееся в сознании героя видение комнаты сопрягается с надвигающейся смертью (возможно, только воображаемой).

Разрабатывая образ человека как постройки или комнаты, Набоков следует известному уподоблению двух реалий. Так в и.-е. языках «тело» первоначально обозначало «сруб, постройка»⁴. Параллелизм между человеческим телом и домом отмечен в мифологии и зафиксирован в языке, например, в общности терминов *лоб, лицо, окно (око)* и др.⁵ Рефлексы мифологиче-

² Толстой Ив. Владимир Дмитриевич, Николай Степанович, Николай Гаврилович // Звезда. 1996. № 11. С. 186, 190.

³ Набоков В. Приглашение на казнь // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 19. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера тома и страницы.

⁴ Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997. С. 225 (со ссылкой на Э. Бенвениста).

⁵ Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 61.

ского соответствия «человек—дом» довольно часто встречаются в литературе⁶. У Набокова, однако, эта параллель наделяется новым содержанием и усиливается пониманием времени как преграды, тюрьмы в стремлении человека к бесконечности, ср. в «Других берегах»: «...себя я не вижу в вечности лишь из-за земного времени, *глухой стеной* окружающего жизнь»; «...безграничное на первый взгляд время есть на самом деле *круглая крепость*» (IV, 136)⁷.

В рассказе «Тяжелый дым» действие происходит в доме, где живет молодой человек двадцати лет с сестрой и отцом. Сначала местом действия является комната, где лежит «на кушетке, длинный, плоский юноша» (IV, 340). Герой одурманен «хорошо знакомым ему томительным, протяжным чувством» (IV, 340), о котором говорится далее еще несколько раз. Сущность этого чувства раскрывается только в финале.

Лежа на кушетке, юноша экспериментирует с «комнатным космосом». Он занят тем, что мысленно уничтожает границы своей комнаты: «любая продольная черта, перекалидина, тень перекалидины, обращались в *морской горизонт или в кайму далекого берега*» (IV, 340). Набоков использует образы, связанные с безграничным водным пространством: «мнимая *перспектива*, графический мираж, обольстительный своей *прозрачностью и пустынностью: полоса воды*, скажем, и *черный мыс* с маленьким силуэтом араукарии» (IV, 340). Образ воды развивается дальше в связи с описанием раздвижных дверей, отделяющих комнату юноши от соседней гостиной. С дверным стеклом происходит метаморфоза: оно превращается в воду, обеспечивающую, с одной стороны, зыбкость восприятия, с другой стороны, именно стекло становится морем: «сквозь слепое, *зыбкое стекло* <... горел рассыпанный по *зыби* желтый блеск тамошней лампы, а пониже *сквозил, как в глубокой воде, расплывчато-темный*

⁶ См.: Кожевникова Н. А. Образная параллель «строение—человек» в русской литературе XIX—XX вв. // Художественный текст: единицы и уровни организации. Омск, 1991.

⁷ Значимость образа комнаты у Набокова отмечена в работе: Коннолли Дж. В. «Терра incognita» и «Приглашение на казнь» Набокова: борьба за свободу воображения // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. В ней автор дает интерпретацию, несколько отличную от нашей. Другой исследователь, С. Давыдов, возводит образ тюрьмы в романе «Приглашение на казнь» к гностическому дуализму души и плоти: avudov S. «Teksty-Matreški» Vladimira Nabokova. München, 1982. С. 114; Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: pro et contra. С. 478—479.

прислон стула, ставимого так ввиду поползновения дверей медленно, с *содроганиями*, разъезжаться» (IV, 230); «освещенное золотую *зыбью* ночное море, в которое преобразилось *стекло дверей*» (IV, 341). «*Дрожь дверей*» (IV, 340) корреспондирует с *зыбью*.

Приметы стихии воды распространяются и на юношу: он становится **прозрачным** для мира, для его восприятия. Уничтожение границ комнаты сопровождается такой же метаморфозой с границами тела героя. Он становится частью бесконечной водной стихии: «...как *сквозь медузу* проходит свет воды и каждое ее колебание, так все проникало через него, и ощущение этой *текучести* преобразалось в подобие ясновидения: лежа плашмя на кушетке, *относимой вбок течением теней*, он вместе с тем сопутствовал далеким прохожим...» (IV, 341). Растворяясь в мире, юноша утрачивает границы себя, становится равен макромииру: «*сейчас форма его существа совершенно лишилась отличительных примет и устойчивых границ; его рукой мог быть, например, переулочек по ту сторону дома, а позвоночником — хребтообразная туча через все небо с холмком звезд на востоке*» (IV, 341)⁸.

Героя смущает то обстоятельство, что он невольно слышит звуки свидания в гостиной и пытается восстановить «свой телесный образ» (IV, 342), что ему удастся не сразу и только после физического ощущения себя: в зубах он нащупывает застрявшее волоконец мяса. Возвращение в себя сопровождается «омерзением, которое всегда испытывал, когда на минуту *возвращался к себе и в себя из темного тумана...*» (IV, 342).

Образ дыма/тумана связан с мучительным чувством, тревожащим душу юноши, что-то предвещающим и в конечном итоге разрешающимся стихами.

Происхождение этого томительного чувства связывается героем с дневными впечатлениями от стелющегося дыма над крышей дома: «Откуда оно взялось, это растущее во мне? Мой день был такой как всегда, университет, библиотека, но *по мокрой крыше* трактира на краю пустыря, когда с поручением отца пришлось переть к Осиповым, *стлался* *отяжелевший от сырости, сытый, сонный дым из трубы, не хотел подняться*,

⁸ Далее в тексте повторяется образ стекла как водной преграды в связи с появлением сестры: «...сквозь *зыбкое стекло дверей* появилась, приложенная извне, *русалочья рука*; затем половины *судорожно* раздвинулись...»; «...бережно воссоединив дверные половинки, она *растворилась в стекле*» (IV, 342).

Образ воды дублируется и усиливается образом зеркала, в котором видит себя юноша, перемещаясь по дому в поисках сигарет: «...юношу, бесшумно *проплывшего в зеркале*» (IV, 343).

не хотел отделиться от милого тлена, и тогда-то именно екнуло в груди, тогда-то...» (IV, 342).

Это место — одно из центральных в рассказе. Не случаен здесь сам образ дома в свете параллели «дом—человек». Стелющийся дым над крышей — это тот же туман, в котором пребывает душа юноши, пока она не отрывается от обыденности и не совершает восхождения к вершинам духа.

Отметим параллелизм: дым назван *стелющимся, отяжелевшим, сытым, сонным*. Сходны и ощущения юноши, ср.: «одурманный <... томительным чувством» (IV, 340), «из темного тумана» (IV, 342), «сомнамбулический маршрут» (IV, 343), «полоса тумана» (IV, 343)⁹. Стихия воды на самом деле — тоже убаюкивающая, и не случайно дым — «отяжелевший от сырости». Сырость будет преодолеваться в сухости, огненности духа.

Параллель между состоянием души и дымом, использованная Набоковым, восходит к мифопоэтическим представлениям, согласно которым душа может принимать вид воздушного столба, дымка, пара. Греч. гомер. «дыхание, душа» родственно др.-инд. *dhūta*, лат. *fūtus*, прус. *dūmis* — «дым»¹⁰. Слова *душа, дуть, дым* обнаруживают этимологическое родство.

В свете сказанного становится понятен смысл названия рассказа. «Тяжелый дым» — это, по классификации И. Гальперина¹¹, одновременно и название-цитата (автоцитата) и название-символ, где прямое значение работает на усиление символического. Сочетаемость прилагательного *тяжелый* со словом *дым*, хотя и не является очень частой, тем не менее фиксируется в «Словаре эпитетов»¹². Вообще же в русском языке слово *тяжелый* часто характеризует жизнь и ее проявления¹³, а также внутренние состояния человека, ср.: *Тяжело самому терпеть, а еще тяжелее других обижать*¹⁴. Чувство тяжести

⁹ Как нахождение в тумане описываются также ощущения поэта в момент творчества в эссе «Первое стихотворение» (С. 52).

¹⁰ Иванов Вяч. Структура гомеровских текстов, описывающих психические состояния // Структура текста. М., 1980. С. 99.

¹¹ Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

¹² Горбачевич К. С., Хабло Е. П. Словарь эпитетов. Л., 1979. С. 133. Там же приводятся другие эпитеты к слову дым: *стелющийся, стоялый, низкий*, которые антонимичны эпитетам *легкий, летучий*.

¹³ Ср. у Набокова в «Соглядатае»: «...жизнь, тяжелая и жаркая, полная знакомого страдания, собиралась опять *навалиться* на меня, грубо опровергнуть мою прозрачность» (II, 342).

¹⁴ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994. Т. 4. Стлб. 904—905.

часто соотносится непосредственно с душой, ср.: *Тяжело на душе; Чувствовать тяжесть в душе; На душе лежал камень.* Название рассказа «Тяжелый дым» говорит о состоянии души, которая стремится к выходу за свои пределы.

Следует отметить одну важную особенность: в рассказе творческий процесс появления стихов описан частично в терминах родов, ср.: «Откуда оно взялось, это *растущее во мне?*» (IV, 342); «Он почувствовал, *уже не первый, — нежный, таинственный толчок в душе и замер, прислушиваясь — не повторится ли? Душа была напряжена до крайности...*» (IV, 343). Нацеленность души на творчество приводит к разрушению границ «я»: «...возобновившиеся толчки в душе были так властны, а главное настолько живее всех внешних восприятий, что он не тотчас и не вполне признал собою, своим пределом и обликом, сутуловатого юношу с бледной небритой щекой и красным ухом, бесшумно проплывшего в зеркале. Догнав себя, он вошел в столовую» (IV, 343).

Перемещения героя по дому связаны с просьбой сестры достать папирос. Не найдя их у себя и в кармане отцовского пальто, юноша вынужден обратиться непосредственно к отцу, одиноко сидящему в столовой.

Отец и сын противопоставлены в рассказе. Здесь обращает на себя внимание важная деталь: отец рассматривает план Берлина, стремясь найти подтверждение собственной правоты в недавнем споре со знакомыми «о том, как пройти от такой-то до такой-то улицы, по которым, впрочем, никто из споривших никогда не хаживал» (IV, 343). Это унылое изучение отцом карты контрастирует с описанным ранее свободным перемещением героя по городу, которое он осуществляет в воображении, и с отождествлением своего тела с частями внешнего пространства. В процессе рождения текста человек одновременно творит из себя мир, порождает пространство. Этот взгляд Набокова соответствует мифам о происхождении пространства из членов тела Первочеловека и более поздним отождествлением Первочеловека со Словом, когда творимое пространство становится одухотворенным¹⁵. В эссе «Первое стихотворение» Набоков говорит об ощущении «космической синхронизации», которое испытывает человек во время творчества. Это явление автор связывает с особенностями восприятия пространства: «...вся поэзия в каком-то смысле местопологательна: попытаться определить свое место по отношению к вселенной, заключен-

¹⁵ Топоров В. Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 470 и след.

ной в сознании, — это бессмертное стремление»¹⁶. В момент творчества человек одновременно присутствует в разных мирах (местах), он синхронизирует их. Это и есть признак «всеобъемлющего сознания»¹⁷. В эссе «Первое стихотворение» описано подобное ощущение: «Так мало в том состоянии значили обыденные средства существования, что я не был бы удивлен, выйдя из этого туннеля в парке Версаля, или в Тиргартене, или в национальном лесу секвой»¹⁸. В романе «Дар» это же ощущение передано Федором в стихотворении, обращенном к Музе: «Близ фонаря, с оттенком маскарада, лист жилками зелеными сквозит. У тех ворот — кривая тень Багдада, а та звезда над Пулковом висит» (III, 140); «За пустырем, как персик, небо тает: вода в огнях, Венеция сквозит, — а улица кончается в Китае, а та звезда над Волгою висит» (III, 159). «Космическая синхронизация», чувство сопричастности всему сущему, будучи пространственным, одинаково достижимо как в путешествии (где пространственность очевидна), так и в творчестве. Здесь человек касается бесконечности. В автобиографическом романе «Другие берега» Набоков писал: «...дается этот случай [заглянуть за свои пределы] нам наяву, когда мы в полном блеске сознания, в минуты радости, силы и удачи — *на мачте, на перевале, за рабочим столом...*» (IV, 157). Не случайно в романе «Дар» будущий творческий процесс рисуется Федору как путешествие: «...и долго надобно будет *сыпать пепел* под кресло и в его пахи, чтобы сделалось оно пригодным *для путешествий*» (III, 9)¹⁹.

Остановимся подробнее на мотиве папирос в рассказе «Тяжелый дым». С одной стороны, папиросы символизируют пепел, прах, бренность жизни. Этот пласт значений позже разрабатывается в романе «Отчаяние»: вспомним постоянное курение сигарет героями, в том числе и предсмертное — Феликсом²⁰, а также символический натюрморт Ардалиона с трубкой и двумя розами (III, 373, 396), который потом трансформируется в натюрморт с двумя персиками и пепельницей (III, 396). На обоих натюрмортах трубка и пепельница вступают в контрастные отношения с розами (персиками), которые символизируют жизнь. Однако этот контраст гасится мотивом неизбежного

¹⁶ Набоков В. Первое стихотворение. С. 49.

¹⁷ Там же. С. 50.

¹⁸ Там же. С. 52.

¹⁹ В этой связи см.: Полищук В. Жизнь приема у Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. С. 820.

²⁰ avydov S. «Teksty-Matreski» Vladimira Nabokova. С. 74.

увядания роз, подчеркнутого травестийным цитированием стихотворения в прозе И. С. Тургенева²¹. В рассказе «Тяжелый дым» тоже присутствуют розы — их принес поклонник сестры, на подзеркальнике лежит скомканная бумага.

При виде отца у героя возникает острое ощущение неизбежности хода времени с проекцией памяти вперед. Наблюдаемая им картина кристаллизуется во времени, и он думает о том, что будет вспоминать отца таким, каким он видит его сейчас, подобно тому как вспоминает умершую мать. Мотив смерти, подспудно связываемый с отцом, усиливается тем, что его плечи обсыпаны «*пеплом и перхотью*» (IV, 344). Папиросный пепел, символизирующий бренность, кратковременность жизни, оказывается связан с прахом. Слова *перхоть*, *прах* и *персть* родственны. Человек, созданный из праха (персти), после смерти снова становится прахом.

Творческий порыв героя побеждает время и смерть. Это другая сторона процесса «космической синхронизации». В интервью А. Аппелю (1966) Набоков говорил: «...и память, и воображение упраздняют время»²². В эссе «Искусство литературы и здравый смысл» (1942) Набоков отмечал важность роли памяти в творческом процессе: она сливает прошлое, настоящее и будущее. Это означает исчезновение времени, разрушение границ «я» и слияние с миром: «...время перестает существовать. Это сложное чувство, когда вся вселенная входит в тебя, а ты сам полностью растворяешься в окружающей вселенной. Стены темницы твоего “я” неожиданно рассыпаются, и “не-я” врывается извне, дабы спасти *узника*, и без того уже пляшущего на свободе»²³ (курсив наш. — М. Д.). О преодолении времени в творческом процессе как аналоге достижения бессмертия на материале романа «Дар» говорит М. Липовецкий²⁴.

²¹ Герой романа «Отчаяние» говорит: «Сочиненьица той зимы я давно уничтожил, но довольно живо у меня осталось в памяти одно из них. Как хороши, как свежи... Музыка, пожалуйста!» (III, 397). Эти слова следуют вскоре после описания натюрмортов.

²² Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 3. С. 606.

²³ Набоков В. Искусство литературы и здравый смысл // Звезда. 1996. № 11. С. 71. Сходный мотив звучит в стихотворении, обращенном к Музе, в романе «Дар»: «О, поклянись, что веришь в небылицу, что будешь только вымыслу верна, что не запрешь души своей в темницу, не скажешь, руку протянув: стена» (III, 159).

²⁴ Липовецкий М. Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // В. В. Набоков: pro et contra. С. 649—652.

В рассказе в момент творчества торжествует жизнь, что подчеркнуто соответствующими лексемами: «толчки в душе» оказываются «*живее* всех внешних восприятий» (IV, 343), «будущее воспоминание» отца «*животворно*» смешивается «с... впечатлением от синего дыма, льнувшего к желтым листьям на мокрой крыше» (IV, 344), а рожденные стихи пьяны «от желания *жить*», стихотворная строка «*живая*» (IV, 344). Вторичное упоминание в конце рассказа тяжелого дыма на крыше является добавочным приемом прояснения смысла рассказа, ибо переключается с внутренними ощущениями героя и их преодолением. Отметим, что признаком тяжести наделяется в рассказе и отец: упоминается о «*тяжеловатой* отцовской предусмотрительности» (IV, 343). Сын побеждает ход времени, который связывается в рассказе с фигурой отца.

Суммируем основные смыслы образа воды в рассказе. Основной, явный смысл: бескрайность, прозрачность воды противопоставлены ограниченности, «тяжести» человека. Рождающая стихия воды подспудно связана с рождением стихов. В романе «Дар» эта связь обозначена явно: Федор, намереваясь творить, возвращается «в тот мир, который был столь же ему свойственен, как *снег* — беляку, как *вода* Офелии» (III, 113). Вода как рождающая стихия противопоставлена в рассказе смерти — тлену, пеплу. Кроме того, в ряде произведений Набокова («Круг», «Другие берега») вода связывается с прозрачностью и зыбкостью воспоминаний²⁵, а также с текучестью времени.

В связи с идеей неизбежности хода времени и ограниченности человека своим сознанием и телом в рассказе несколько раз повторяется мотив круга, вообще очень частый у Набокова²⁶. В рассказе «Тяжелый дым» семантика круга ярко заявлена в движениях героев. Сын стремится взять коробку с папиросами и заходит за спину отца, в то время как отец уже передает коробку слева направо. Их движения в целом дают

²⁵ В романе «Отчаяние» зарождение воспоминания напрямую связывается с водой: «...и я не мог понять, где ядро, вокруг которого все это образовалось, что именно послужило *толчком, зачатием*, — и вдруг я посмотрел на *графин с мертвой водой*, и он сказал “тепло”, — как в игре, когда прячут предмет...» (III, 372).

²⁶ Так, в романе «Отчаяние» герой говорит: «...*вечная привычка наша к окружности, в которой мы все заключены*» (III, 370). Многообразные лексические средства выражения мотива круга в одноименном рассказе проанализированы в работе: *Федякин С. Р.* Круг в рассказе «Круг» // *Е. Замятин, А. Н. Толстой, А. Платонов, В. Набоков. М., 1997.*

круг. Кругообразны также повороты корпуса сидящего отца к часам и обратно: «...отец всем корпусом *повернулся* на стуле к стенным часам с таким видом, будто они сказали что-то, а потом начал *поворачиваться обратно...*» (IV, 344). Эти движения напоминают колебания маятника. Набоков говорит также о лице отца «с двумя розовыми *восьмерками* по бокам носа» (IV, 343) и упоминает «гул *круглой*, прозрачной ночи» (IV, 344). Даже творение стихов сопрягается с круговым движением мысли: «...сейчас я верю восхитительным обещаниям еще не застывшего, еще *вращающегося стиха...*» (IV, 344).

Замкнутость кругового движения побеждается восхождением духа, движением вверх. Человек освобождается от «пелен души» и от времени в слиянии с миром и в процессе творчества. Стихи живут в момент рождения, хотя они тоже «ничтожные, *бренные*» и «к сроку появления следующих неизбежно *зачахнут*, как *зачахли* одни за другим все прежние, записанные в черную тетрадь...» (IV, 344). Слово *зачахнут* может быть применено и к цветам (розам), которые неизбежно скоро завянут и умрут.

Движение рождающейся стихотворной строки описывается подобно движению дыма, но это уже не стелющийся дым, а движение вверх. Тяжесть побеждается. «Громадная, живая, *вытягивалась и загибалась стихотворная строка*; на повороте *сладко и жарко зажигалась* рифма, и тогда появлялась, как на стене, *когда поднимаешься по лестнице со свечой, подвижная тень дальнейших строк*» (IV, 344). В данном описании проглядывают несколько образов. Во-первых, присутствует мотив курения папиросы («*сладко и жарко зажигалась*»), дым от которой «*вытягивается и загибается*» и идет вверх. (Папиросы, таким образом, связаны не только с прахом, но и с дымом/духом/душой²⁷.) Во-вторых, наличествует мотив восхождения человека по лестнице дома (вспомним параллель

²⁷ Это отмечает также И. П. Смирнов в связи с курением Бродского: «Курение не сводится лишь к потреблению никотина. Не менее существенно при курении, ставшем в последнее время модной темой в философии Деррида и в кинофильмах Остера, — зримое нами превращение телесности в дыхание-дух. Табачный дым <... позволяет наблюдать то, что мы в принципе не должны были бы видеть, — продолжение нашего биофизического существования в идеальном, в небесном, наш уход в высь>. Пепел же — «труп на месте убийства» (Смирнов И. П. Урна для табачного пепла // Звезда. 1997. № 1. С. 147). Этими сведениями мы обязаны В. Полищук.

«человек—дом») как победы над прикованностью к себе. В-третьих, зигзагообразное движение строки возвращает нас к описанию улиц и переулков в начале рассказа, по которым мысленно путешествует герой. «...*Подвижная тень дальнейших строк*» в описании творческого процесса явно корреспондирует с тенями, которые перемещались по комнате вслед за движением машин за окном: «*течение теней*», «*полосатая темнота* в комнате» (IV, 341). Более того, впервые тема восхождения возникает еще в начале рассказа в связи с уличными звуками: «...*завивался вверх, как легкий столб, шум автомобиля...*» (IV, 341). Курение папирос (огонь, дух), слияние с городом (миром), восхождение духа (подъем по лестнице дома) — все эти образы соединяются в описании творческого процесса. Примечательно, что в описании творческого акта в романе «Дар» все отмеченные мотивы: кружение по улицам, восхождение по лестнице и курение на кушетке — даны как реальные. При этом материализуются «идеальные», символические образы рассказа «Тяжелый дым», ср.: «Он *шел по улицам*, которые давно успели втереться ему в знакомство <... Он *свернул на свою улицу* <... [Федор Константинович] *кинулся вверх по лестнице*, отвратительно споткнулся на загибе ее и дальше *полез, трогая перила*. <... Когда же он лег в постель, <... Федор Константинович рискнул повторить про себя недосочиненные стихи, <... они дергались жадной жизнью, <... и тогда он опять зажег свет, *закурил* и <... предался всем требованиям вдохновения. <... Изнеможенный, счастливый, <... он встал, чтобы потушить свет. <... он помешкал *у зеркала*, все с тем же серьезным любопытством рассматривая и *не совсем узнавая себя...*» (III, 49, 51—52). Мотивы неузнавания (неполного узнавания) себя в зеркале тоже одинаковы в обоих произведениях и имеют отношение к выходу за пределы себя в процессе творчества. Этот же мотив венчает автобиографическое эссе «Первое стихотворение»²⁸.

Тему рассказа «Тяжелый дым» во многом проясняет статья писателя «Вдохновение», написанная в 1972 году. В ней говорится о существовании нескольких типов вдохновения, первое из которых совпадает с тем, которое посещает героя рассказа:

²⁸ Ср.: «Глядя себе в глаза, я испытал резкое ощущение, найдя там только остаток моего обычного “я”, осадок выпарившейся личности, и моему разуму пришлось сделать немалое усилие, чтобы снова собрать ее в зеркале» (Набоков В. Первое стихотворение. С. 54).

«Приуготовительное мреяние, не лишенное сходства с некой благодатной разновидностью ауры, предвещающей эпилептический припадок, — вот явление, которое художник научается воспринимать в самом начале жизни. <... Распространяясь, оно изгоняет всякое осознание телесного неустройства — от юношеской зубной боли до старческой невралгии»²⁹. Здесь важно подчеркивание исчезновения физического ощущения себя — человек в творчестве выходит за свои пределы вовне, сливается с миром.

Рассказ «Тяжелый дым» обнаруживает интертекстуальные связи с новеллой Ф. Кафки «Превращение». Общеизвестна любовь Набокова к Кафке и, в частности, к этому произведению. В одном из интервью Набоков ставит «Превращение» на второе место среди «величайших прозаических шедевров двадцатого века» после «Улисса» Джойса³⁰.

Обратимся к конкретному сопоставлению двух произведений.

Совпадают имена главных героев: *Грегор* у Кафки и *Гришенька* (так называет героя сестра) у Набокова. Имя *Григорий* происходит от греч. *gregoreo*, что значит «бодрствовать»³¹. Проблема сознания, постоянного наблюдения за собой извне, впервые поставленная в романе «Соглядатай», — одна из центральных в творчестве Набокова. Следование за «бодрствующим» сознанием определяет частое использование Набоковым приема чередования в одном произведении повествования от 3-го и от 1-го лица³². Этот прием используется и в рассказе «Тяжелый дым».

В произведениях Набокова и Кафки совпадает место действия — комната, где находится (лежит) герой (у Набокова юноша характеризуется как «плоский»). Комната отделена от других помещений (границей является дверь, но у Набокова она «раздвижная», а у Кафки — запирается на ключ). Герой Набокова осуществляет свободное перемещение по дому в поисках папирос (вдохновения), но творит, только возвратившись в

²⁹ Набоков В. В. Собр. соч. американского периода. Т. 4. С. 608.

³⁰ Там же. Т. 3. С. 558.

³¹ Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. М., 1995. С. 105.

³² Об этом приеме см.: *Tammi Pekka*. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985; *Connolly J.* Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and ther. Cambridge, 1992; *Падучева Е. В.* Разрушение иллюзии реальности как поэтический прием // Логический анализ языка: Истина и истинность в культуре и языке. М., 1995.

свою комнату, снова ложась на кушетку. Герой Кафки преодолевает границу комнаты только однажды в стремлении к соединению с другими людьми, но вынужден вернуться обратно, в свое одиночество. Набоков, как и Кафка, дает достаточно подробную «топографию» жилища. Известно, что, работая преподавателем, Набоков на лекциях чертил план квартиры Замзы и энтомологическое изображение Грегора³³.

Весьма близок состав действующих лиц в сравниваемых произведениях. Фигурирует семья в лице героя, его сестры, отца, матери (у Набокова мать живет в воспоминаниях героя) и внешние лица: жильцы (у Кафки) и поклонник сестры (у Набокова). Сходны взаимоотношения центральных персонажей — теплые с сестрой и прохладные с отцом. Сестра воплощает женское начало и жизнь.

В основе обоих произведений лежит общая интуиция отдельности человеческого существования и жажда его преодоления. Жук, панцирь в рассказе «Превращение» — это доведенное до предела ощущение своей отдельности от людей. Ср. запись в дневниках Ф. Кафки, свидетельствующую об остро переживаемом им чувстве отчуждения, в основе которого лежит сознание физической границы человеческих тел: «Что связывает тебя с крепко осевшими, говорящими остроглазыми телами сильнее, чем с какой-нибудь вещью <... ? Уж не то ли, что ты их породы? Но ты не их породы, потому-то ты и задался этим вопросом. *Эта четкая ограниченность человеческого тела ужасна*» (курсив наш. — М.Д.)³⁴. Герой Кафки не может преодолеть границу самости: он замкнут в пространстве комнаты, откуда не может прорваться ни к людям, ни к миру. Он не может улететь, хотя потенциально это возможно. В интервью А. Аппелю Набоков отмечает, что герой новеллы Кафки превратился «в скарабея с надкрыльями, причем ни Грегор, ни его создатель так и не сообразили, что когда служанка прибиралась в комнате и открывала окно, он мог улететь и спастись, присоединившись к другим счастливым навозникам...»³⁵. Однако эта возможность осуществиться не может — это противоречило бы взглядам писателя.

У Набокова герой преодолевает свою отдельность: сначала в растворении себя в мире, а в финале — в поэтическом творчестве. Первая часть рассказа Набокова тоже могла бы быть

³³ Набоков В. В. Собр. соч. американского периода. Т. 3. С. 556, 619.

³⁴ Кафка Ф. Из дневников. Письмо отцу. М., 1988. С. 169—170.

³⁵ Набоков В. В. Собр. соч. американского периода. Т. 3. С. 619—620.

названа «Превращение» — но в ней превращение обратно кафкианскому: герой превращается в части макромира. Герой Набокова, в отличие от героя Кафки, способен разрушить свои границы и испытать счастье — несмотря на всю кажущуюся невозможность этого, часто вопреки очевидному.

