

## **ПРОБЛЕМА ИГРОВОЙ ЖИЗНЕСТРАТЕГИИ В РОМАНЕ КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА “БАМБОЧАДА”**

Тема смерти находилась в центре внимания литературы 1920-х годов, сам ход исторических событий переводил её из разряда вечных в число актуальнейших. Удивительным образом принесённые страной жертвы чаще всего переживались литературой не как ужас потери, а как радость очищения от скверны. По утверждению исследователей, для этих лет характерна “аннигиляционная установка” - активное приятие смерти – “да” смерти, небытию, и “да” не во имя чего-то, а как подлинному Абсолюту - такая позиция не была порождением официальной идеологии, это вообще не теоретический взгляд, а невыносимый “недуг бытия”, зашедшая в тупик жажда жизни”<sup>1</sup>. По-видимому, это настроение - прямое следствие утопических представлений эпохи, её уверенности, что не только уничтожение старых порядков, но и уход из жизни прежних поколений - необходимое условие рождения нового мира<sup>2</sup>.

Чисто тематически Константин Вагинов может быть включён в ряд тех прозаиков 20-х годов, для кого смерть была главным предметом размышлений. Но анализ вагиновских романов позволяет убедиться, что “единомышленником небытия” этот писатель никогда не был, и в этом смысле не был единомышленником эпохи. В “Козлиной песни” и “Трудах и днях Свистонова” Вагинов настойчиво ищет способы противостояния смерти, полагаясь прежде всего на возможности культуры и искусства. Поэтому следующий роман писателя – “Бамбочада” – кажется явлением загадочным хотя бы из-за того, что здесь основной темой становится исчезновение героя, медленное умирание и осознание его неизбежности. Не окончилась ли вагиновская борьба со смертью полной капитуляцией, проявлением которой и стал третий роман? Это вопрос, который заслуживает внимательного рассмотрения ещё и потому, что проза Вагинова - одно из финальных явлений литературы “серебряного века”, её “последний аккорд”, и смысл этого произведе-

дения позволяет понять, к каким итогам привела целая эпоха художественных исследований.

У Константина Вагинова было больше поводов для размышлений о смерти, чем у многих его современников: четыре года подряд он участвовал в военных действиях; вернувшись в родной город, стал свидетелем заката той русской культуры, которую любил и которой принадлежал; наконец, создавая свои романы, писатель понимал, что эти произведения - предсмертные.

Ранняя смерть Константина Вагинова (он умер от туберкулёза в возрасте 35 лет) не была для него неожиданной. Судя по воспоминаниям, с конца 20-х годов писатель знал, что обречён, и для остальных это недолго оставалось тайной. Когда наступило время литературных "чисток" и Вагинову пришлось давать отчёт о характере своего творчества, его спокойные объяснения не умиротворили предвзято настроенных судей, но от сурового приговора спасли "закулисные" просьбы друзей оставить в покое человека, чьи дни и так сочтены.

Угроза смерти была для Вагинова не абстрактной, а очень личной, болезненно переживаемой проблемой, поэтому для прозы этого писателя так характерны размышления об известных культуре способах противостояния небытию, борьбы с бесследным исчезновением человека. Может ли творчество спасти личность от уничтожения; есть ли связь между выбором жизненной стратегии и итогами человеческой жизни, какие из жизненных путей позволяют избавиться от чувства личной обречённости - всё это центральные вопросы прозы Вагинова, начиная с "Козлиной песни" и кончая "Гарпагонщиной", причём от текста к тексту они звучат всё более остро и обнажённо; эпическая остротность, в принципе свойственная прозе, преодолевается всё откровеннее: герои всё ближе подводятся к роковой черте, всё меньше обольщаются насчёт собственных перспектив и вынуждены вступать со смертью в прямой диалог - искать ответ на каждую её очередную "реплику", думать о ней неустанно, ощущать её приближение ежеминутно.

В "Козлиной песни" речь шла о судьбах творцов искусства и культуры - поэтов, исследователях литературы, коллекционерах художествен-

ных произведений. По ходу действия все их начинания терпели крах, надежды таяли, вдохновение покидало, - герои отказывались от своей миссии или добровольно уходили из жизни. Но, как выяснялось, не навсегда. В конце романа уцелевшие персонажи (как конечные величины) расходились в разные стороны (знак того, что их единство оказалось мнимым, а размежевание – реальным), но актёры, исполнители их ролей, собирались на весёлую пирушку: они знали, что запас сюжетов, известных культуре, достаточно велик, и каждого ждут очередные превращения:

*“– Спасибо, спасибо, – целуется автор с актёрами.*

*Снимает перчатки, разгримировывается. Актёры и актрисы вытрямляются и тут же на сцене стирают грим.*

*И автор со своими актёрами едет в дешёвый кабачок. Там они пируют. Среди бутылок и опустошаемых стаканов автор обсуждает со своими актёрами план новой пьесы, и они спорят и горячатся и произносят тосты за высокое искусство, не боящееся позора, преступления и духовной смерти” (508)<sup>3</sup>.*

Сама театральная условность в романе была альтернативой реальности, знающей только одну дорогу – к смерти. Театр, сцена, создавая возможность объёмного многоаспектного восприятия мира, становились аналогом культуры, “оживляющей жизнь”, придающей существованию пусть не временную бесконечность, но зато – многовариантность. Видимо, именно это позволяло М.М.Бахтину восторгаться автором “Козлиной песни” как “истинно карнавальным писателем”<sup>4</sup>.

Можно сказать, что в первом романе Вагинова смерть помещена в клетку: она оказывается силой, действующей в пределах текста, инкорпорированной в него без права выхода за его пределы. Внутри “спектакля” герои духовно или физически погибают, по окончании представления - возрождаются. Автор-персонаж хотя и объявляет себя “гробовщиком”, “мастерящим гробик 27 годам прожитой жизни”, но хоронит не собственное “я” в целом, а только то, что поместил внутри произведения - своё прошлое. После каждого очередных похорон жизнь снова вступает в свои права. Вопрос о том, существует ли для неё, этой жиз-

ни “между спектаклями”, проблема человеческой бренности, у Вагинова пока не стоит.

В “Трудах и днях Свистонова” главный герой, писатель, беспощадно перекраивает реальность, строя из неё текст очередного романа и лишая непосредственное бытие важнейших красок. Свистонов “перетягивает” людей из жизни в тексты, а затем и сам попадает в расставленную им ловушку. Творчество оборачивается своей хищной, “каннибальской” стороной - оно оказывается своего рода аннигилятором реальности, поглотителем человеческих жизней. Но смерть и в этом случае урезана в своих правах: она остаётся простым переходом из действительности в текст, а не окончательным исчезновением.

Однако на сей раз то, что выглядело обнадёживающим, даже спасительным в рамках “Козлиной песни” - неокончателность смерти, замена бесследного уничтожения культурным увековечением - уже не делает общую картину радостной. В новом романе обычная жизнь существует не только по соседству с миром творчества, но и на равных с ним: в диалоге искусства и действительности последнее решающее слово больше не принадлежит искусству. И позиция наблюдателя тоже ему не принадлежит: события увидены уже не извне, а изнутри жизни — не с позиций культуры, которая только выигрывает от превращения человеческих судеб в сюжеты искусства, а с точки зрения жертв — тех, кто несёт урон, расстаётся со своим уникальным существованием.

Вагинов снова выстраивает произведение как метатекстуальное целое, но в первом романе грустная история гибели и деградации героев оказывалась “спектаклем”, одной из многих возможных версий происходящего; помещённая в театральную оболочку, она утрачивала свою безусловность. В “Трудах и днях Свистонова”, напротив, свистоновский текст “перекрывается” историей внетекстового существования “оборванных” писателем героев (прежде всего - Ивана Ивановича Куку): внимание сосредоточено на последствиях творческой агрессии Свистонова, её жертвах, круг которых всё расширяется, захватывая в конце концов и самого писателя.

В “Бамбочаде” встреча со смертью (на сей раз реальной, а не условно-театральной) предстоит уже главному герою — Фелинфлеину. Сама

игривость его фамилии даёт понять, насколько он не создан для мужественного противостояния каким бы то ни было ударам судьбы. Новый герой Вагинова - человек играющий, актёрствующий в жизни и режиссирующий своё существование. Это выводит его за пределы жизни как фатально серьёзного процесса.

Для “Бамбочады” вообще очень важен мотив несовпадения существенного и существующего - существенного для персонажей и существующего в реальности помимо и вопреки их воле. Фелинфлеин и те, кто его окружает, по городу не ходят и не прогуливаются, — они бегают, носятся, мчатся на транспорте, словно стараясь как можно скорее проскочить опасные участки, — те, где их поджидает размеренная жизнь. Причём сам Фелинфлеин не просто молниеносно перемещается, — он всякий раз убегает: от квартирной хозяйки, прежде, чем успел расплатиться за снятую комнату, — к невесте, от невесты - в гости к приятелям, от случайно встреченной прежней жены - в сторону красивого особняка, который захотелось рассмотреть, от настигшей в столице смертельной опасности - в провинцию.

Фелинфлеин с невероятной скоростью меняет жён (их число не уточняется, словно и на этом не стоит задерживаться), квартиры и города. В его руках стремительно тасуются карты, вещи (он ворует их в одном месте и продаёт в другом), он непрестанно что-то приобретает, передаёт, дарит, разрушая стабильность, устойчивость бытия.

Друг Фелинфлейна Торопуло внешне менее подвижен, зато все его привязанности - за рамками того, что ему официально предписано: он работает инженером, и даже прославился одним важным изобретением, но всё, что связано с профессиональной деятельностью, считает ерундой. У него одна страсть - кулинария: ради чтения кулинарных книг он изучил множество языков, на кухне он не готовит, - священнодействует, а развлекается тем, что угощает друзей чудесами своего кулинарного искусства.

Ермилов (ещё один персонаж из ближнего к Фелинфлейну круга) дни напролёт проводит в странствиях по городу, отыскивая всё новых собеседников, которым можно было бы рассказать о Вареньке - погиб-

шей дочери. Чтобы расположить к беседе, он готов тешить слушателей самыми разными историями, и уже прослыл замечательным рассказчиком, но все разговоры ведутся ради главного и единственно важного - Василий Васильевич по-своему ведёт борьбу со смертью, “оживляя” Вареньку, знакомя с нею всё большее число людей.

Все эти и другие герои разными способами обходят область житейского, и текст, кажется, следует той же тактике: он фрагментирован, он обрывается всякий раз, когда уже описан некий казус, эксцентрическая выходка жизни и пора перейти к разговору о её нормах и обычновениях. Статика, линейность житейского существования последовательно опускается, не принимается во внимание как материя прозаическая и опасная для человеческой жизни. Обыденность и смерть выступают здесь как явления одного порядка.

В том внутреннем конфликте, который организует художественное целое “Бамбочады”, на одной стороне находятся творческое, беспорядочное, нелогичное, фантастическое, игровое, жульническое, на другой - житейское, здоровое, последовательное, добродетельное.

И самое главное: то, что включает первый круг понятий, в начале “Бамбочады” (пока герою не известно, что он смертельно болен) осмысливается как жизнь, всё остальное, соответственно, - как смерть.

Фелинфлеин прежде всего жизнелюбив, отзывчив на все “предложения” жизни, жаден до её подарков. Данный образ легко узнаваем в силу богатой литературной родословной — это авантюрист, и Вагинов делает всё, чтобы мы опознали его в этом качестве: на протяжении всего романа герой будет размышлять о великих искателях приключений, читать их книги, дремать под бюстом Потёмкина и т.д.

Авантюрист, как об этом писал М.М.Бахтин<sup>5</sup>, ценен для романа способностью “нанизывать” на себя события: как существо безытное, он готов соотнести себя с любым бытом, вписаться в любую ситуацию, ничего в ней не меняя по существу. Это превращает его в идеальный конструктивный элемент романного целого. Но авантюрист Вагинова не “проявитель” жизни в её житейской характерности (как уже говорилось, всё житейское оставлено в тени), - предметом осмысления становятся он сам и избранная им жизненная стратегия.

Авантюризм - явление, характерное для нестабильных времён. Авантюрист пользуется неоднозначностью происходящего: сосуществование разных систем ценностей позволяет ему находить выгодное освещение для своих поступков, превращать всякий экстравагантный жест в свидетельство исключительности. Этический смысл поступка отходит при этом на второй план, важнее его эстетическое оформление.

Достигнутый эффект может быть использован по-разному. Вагиновский Фелинфлеин - бескорыстнейший из авантюристов: из добычи он довольствуется жизненно необходимым, украденное - раздаривает, а то и возвращает (характерная сцена – кража 100 рублей у Торопуло: Фелинфлеин разыгрывает опьянение, валится на диван хозяина в его кабинете и, пользуясь отсутствием гостей, крадёт деньги, а затем... кладёт их назад). Его мошенничество – вариант театра для себя – способ придать своей жизни некий объём, культурную трёхмерность, сделать происшествие событием (со-бытием), то есть связать себя с реальностью особым способом: стать не очередным звеном в цепочке её превращений, а многомерным воплощением самой её сути - её динамики и эстетической выразительности. В отличие от большинства известных классике пикаро, этот плут не ставит перед собой никаких практических задач (обретение высокого социального статуса, обогащение и т.п.), которые должны быть разрешены в итоге его “плутовской карьеры”, но каждым поступком, уже в момент его совершения, добивается желаемого – создаёт для себя стиль жизни, не отягощённой заботами, ответственностью и просто здравым смыслом.

Тактика Фелинфлейна – нарушение предсказуемости: он действует вопреки логике, здравому смыслу, читательским ожиданиям. Он последователен в одном - верен избранной линии поведения. Его вдохновителями оказываются великие авантюристы прошлого. Цинизм авантюристов XVII века “подталкивает” его на кражу единственной драгоценной вещи его невесты Лареньки, отвращение шведского короля Густава III к родным краям, где ему полагалось властвовать, провоцирует отъезд Фелинфлейна из столицы (В тексте романа: *“Честолюбивый Густав III как будто забавная фигура. Не смешивал ли он в своей*

палатке планы битвы с планами своей драмы или оперы? Недаром подданные умоляли, бросаясь перед ним на колени, вспомнить, что он король, а не актёр. И Евгений вспомнил, что где-то читал, что Густав III чаще всех остальных коронованных особ проводил время вне своего государства. То он охотился на красного зверя в лесах неаполитанских, то пробегал галереи во Флоренции, то участвовал в празднике в Трианоне". И следом за этим, уже в начале следующего абзаца: "Как оглушённый вышел Евгений от врача. "Значит, это совсем не сердце, скорей, скорей, бежать отсюда" (330). Но этот мотив (мотив следования образцам) в романе едва намечен: герой романа не жалкий подражатель, - он не повторяет чьих-то поступков: он совершает то, что могли бы сделать его кумиры и тем самым "воскрешает" их в себе, приобщает собственной жизни. Остановленным во времени – сообщает свою энергию безостановочного движения.

Главная функция Фелинфлейна - движение, главная черта - протезизм, артистичность. Эта импровизационность поведения ставит героя "вне закона", превращает в антагониста обыденной реальности, внутри которой любое развитие мнимо, события выступают однотипными сериями, чередой подобиий (однообразны происшествия в доме, где Фелинфлейн снимает квартиру; неизменен песенный "репертуар" его жильцов; серийны истории, которыми Ермилов развлекает компании, дневниковые записи Нунехии Усфазановны и т.д.), - это гирлянды "случаев", по своему художественному назначению очень напоминающих знаменитые "случаи" Хармса – описания происшествий, "вынутых" из времени и не передающих его движения<sup>6</sup>.

Предосудительность поведения Фелинфлейна не скрывается, но и не подчёркивается: всё вокруг до такой степени нелепо, что авантюризм героя выглядит на общем фоне вполне здоровой, оправданной житейской реакцией на происходящее.

Вагинов освобождает своего протагониста от всего, что могло бы "утяжелить" образ легкомысленного сумасброда, лишит его своеобразной балетной пластики. Поэтому отдельные – важнейшие – стороны его существования получают в романе дополнительное бытие, пер-

сонифицируются в лицах, окружающих Фелинфлеина. С их помощью проблематизируется стратегия поведения героя, и за эстетической привлекательностью “порхающего существования” проступает его философский смысл, оно оценивается в координатах “жизнь – смерть”.

Один из ближайших спутников Фелинфлеина, Ермилов, как уже говорилось, поглощён борьбой со смертью - не даёт умереть памяти о Вареньке. Но при этом сам то и дело соскальзывает в плоскость небытия: в мыслях о дочери-самоубийце годами не замечает другого близкого человека - своей живой сестры (эти двое уже много лет не разговаривают между собой, в их доме стоит мёртвая тишина). Он вынашивает план мести покойному (!) обидчику Вареньки - мечтает убить его на дуэли. В сознании Ермилова живое и мёртвое сосуществуют и то и дело меняются местами, как в рассказанном им анекдоте о супружестве гробовщика и акушерки: *“...Поселились они в одной квартире и (...) при каждом звонке молодожёны были в сомнениях, кого сейчас позовут – мужа или жену?”* (315).

Внутреннее родство образов Ермилова и Фелинфлеина подчёркивается тем, что странности первого в глазах его молодого друга не выглядят смешными, - он угадывает их метафизический смысл. Например, рассказывая невесте о намерении Ермилова стреляться с покойником, *“Евгений был бледен. Он видел, как Василий Васильевич странствует по кругам жизни, ведомый своей дочерью, как новым Вергилием. Он вспомнил, что Василий Васильевич не брезговал даже пивными, ночлежными домами, пытаясь всюду занести образ Вареньки”* (329).

Присутствие фигуры Ермилова в романе придаёт особую пронзительность важному для оценки Фелинфлеина мотиву абсурдности, обречённости, но и своего рода героического стоицизма, связанного с человеческими усилиями одолеть неизбежное.

Торопуло дополнительно озвучивает другую важнейшую “фелинфлеинскую” тему - помогает оценить мировоззренческий смысл гедонизма. Благодаря этому персонажу любовь к пирушкам, еде, вещам обобщивается своей поэтической стороной, оказывается не сводимой ни

к варварскому чревоугодию, ни к жадности и человеческой ограниченности жизнелюбцев.

Для Торопуло одинаково ценны и вкус чая, - и картинка с изображением чайной церемонии, и конфета, - и фантик от неё, причём второе едва ли не в большей степени – как своего рода документ, культурное свидетельство о вкусах и нравах эпохи. Взгляд Торопуло-коллекционера обращён не к непосредственному бытию, а к культурному инобытию вещи. В его глазах мёртвые вещи обладают своего рода культурной памятью и поэтому позволяют выйти за пределы данного момента, приблизиться другой ситуации, - вводят в другие измерения бытия.

Со своим кажущимся единомышленником Петревичем Торопуло совпадает в пристрастии к “памятливым вещам” – афишам, спичечным этикеткам, конфетным фантикам, открыткам, – но расходится в понимании смысла коллекционирования. Если для Петревича создание коллекции подобно обустройству кладбища, где экспонаты – памятники эпохи, то для Торопуло общение с предметами из его коллекции скорее напоминает спиритический сеанс, во время которого он выступает в качестве медиума – посредника в контакте прошлого с настоящим: он не хоронит тела, а вызывает души былых эпох.

Но, извлекая живое из омертвевшего, Торопуло (а всё с ним связанное проецируется на Фелинфлеина) при этом тоже балансирует между жизнью и смертью, и рискованность этого занятия к концу романа становится всё ощутимее, достигая наибольшей очевидности в истории с Мурзиком.

Трупик своего любимца, околевшего кота Мурзика, Торопуло вручает чучельщику: *“Вот, – сказал он, – мой любимый кот; вот его фотографическая карточка. Придаёте ему эту позу; пусть он лежит как живой”* (321).

Следует сцена “оживления” кота – с детальным описанием всех жутковатых манипуляций: заменой мозга ватой, глаз - пуговицами и т.д. Своей тягостной технологичностью она напоминает некий магический обряд, то ли по оживлению, то ли по умерщвлению, – процесс в любом случае пугающий, потому что человек здесь выходит за рамки дозво-

ленного, за пределы своих человеческих прерогатив и вторгается на “неподведомственную” территорию. И результат отражает противостественность замысла: появляется нечто не живое, а “как живое” — иммиграция жизни — смерть, переодетая жизнью.

И буквально за этим следует фрагмент, где Торопуло в ожидании гостей “колдует” над очередным блюдом и тоже взрезает мясо, тоже чем-то наспинговывает, — так же умело, профессионально, размеренно. Сцены абсолютно симметричны, одна должна отразиться в другой, срифмоваться с ней, обнаружив чудовищность искусственных попыток “создавать” живое и жизнотворное.

В результате всё, что делают Торопуло и Ермилов, не столько ограничивает небытие, сколько граничит с ним, и сами персонажи выглядят не оппонентами смерти, а скорее — её агентами.

Первая часть романа должна позволить нам рассмотреть героя всесторонне, отметить странности его поведения и угадать, чем они порождены, увидеть их принципиальные основания. Поэтому фигура Фелинфленна при помощи других персонажей “подсвечивается” с разных сторон, даётся во многих проекциях и соотношениях, — так сказать, парадигматически. В дальнейшем речь в романе идёт о внутренних возможностях фелинфлеинской жизненной стратегии: о том, что даёт эстетическое поведение в экзистенциальном плане, насколько надёжной оказывается эстетическая оболочка личности в предельных ситуациях — перед лицом небытия. Здесь образ героя развёрнут синтагматически — дан в своих “контекстуальных” проявлениях, в череде принципиально новых для героя положений.

Театральная реальность и театральные законы, открыто проявившиеся в “Козлиной песни”, в “Бамбочаде” действуют подспудно. Поведение играющего жизнью, меняющего роли Фелинфленна сообщает окружающей его действительности театральные черты, превращает её в сцену с декорациями. Каждая перемена роли Фелинфлеина подаётся как вхождение в новый спектакль, принципиально отличный от прежних по своему жанру и сценическому рисунку.

Изменение драматургии осуществляется трижды. Поначалу герой живёт в Петербурге и выглядит водевильным персонажем: он предель-

но овнешнён, комичен в своих поступках и реакциях на происходящее. Нелености столичного быта, обступающие его со всех сторон, оказывают прекрасным фоном для его собственного причудливо-легкомысленного поведения.

Второй “спектакль” протекает в провинциальном городке, куда Фелинфлеин убегает от смерти, почти настигшей его в столице. Здесь события разыгрываются в стиле модной в начале века итальянской комедии масок, с её иронией и отчётливо выявленным символическим подтекстом. Сценическое решение этого “спектакля” отличается большей условностью по сравнению с прежним. Знаком изменений, происшедших с с Фелинфлеинным, становится присвоение ему нового имени; точнее говоря, автор перестаёт упоминать его фамилию, отныне называя его исключительно Евгением.

Если раньше герой менял роли, то теперь идёт на перемену амблуга: чтобы обмануть смерть, он должен изменить свой статус, из смертных перейти в “бессмертные”, из актёров жизненного спектакля – в число его режиссёров. Кажется, что провинция для этого самое подходящее место. В глазах местной богемы Евгений - столичная штучка, представитель питерского бомонда, знаток тонкостей современного обхождения. Здесь он по праву может претендовать на роль законодателя мод и вероучителя местных эстетов. Это создаст ему особый пьедестал, позволит подняться над реальностью на некий метаровень.

Фелинфлеин настойчиво обольщает главную местную красавицу Нинон, становится предметом обожания для дам и объектом ненависти для мужчин. И, находясь на вершине успеха, испытывает не только разочарование, но и ужас. Дело в том, что реальность покорила ему как-то слишком легко, настолько, что люди показались куклами (*“Весь он, точно кукла, покрыт лаком”, – подумал Евгений о Бамбышеве*” (344); *“Нинон, с её ярко очерченными алыми губами, открытыми голубыми глазами и мягкими золотистыми кудрями, казалась ему настолько куклоподобной, что он и себя опять почувствовал совершенно безответственным”* (347) – мёртвыми подобиями людей. И значит, вступая с ними в отношения любви и соперничества, он не

царил над этим кукольным мирком, а пребывал с ним в одной плоскости, принадлежал ему. Иначе говоря, был не кукловодом, а марионеткой, персонажем арлекинады.

Как известно, *commedia dell'arte* обходится небольшим числом постоянных масок, потому что каждая из них соответствует не характеру или типу личности, а, скорее, одному из проявлений сущности бытия. Вечно страдающий Пьеро, насмешник Арлекин, вероломная Коломбина составляют здесь не просто любовный треугольник, но треугольник субстанциальных начал - страдание, прония, смерть. Первое отрицается вторым, то и другое вместе - третьим. В ходе театрального действия под бытовым обликом героев проступает их сущность, сюжет их отношений оказывается аллегорией человеческой судьбы.

Унизительный для него глубинный смысл происходящего открывается Пьеро-Евгению, когда в Бамбышеве он угадывает злую карикатуру на себя, а в Нинон - угрозу своей свободе: с разных сторон любовница и соперник посягают на его суверенность, отрицают его уникальность и независимость. Становится ясно, что это не он диктовал им свою волю, а они незаметно руководили его поступками. Поэтому Бамбышев и Нинон оказываются единственными в романе персонажами, которые Фелинфлену ненавистны: при появлении соперника он жалеет, что *“опять эта дрянь здесь”* (345), после объятий Нинон чувствует себя *“пришибленным”* (349) и ищет, на ком бы *“сорвать свою злость”* (349).

Характерно, что фамилия Бамбышева прямо перекликается с названием романа, обозначающим, согласно эпиграфу, *“изображение сцен обыденной жизни в карикатурном виде”* (262), а имя Нинон отсылает к латинскому *non* – “нет”, “не”, то есть может быть понято как знак отрицания, уничтожения, в конечном счёте - смерти (как уже говорилось, в комедии *dell'arte* под маской Коломбины скрывается именно она). Таким образом, бегство Евгения от смерти приводит лишь к более близкому знакомству с ней и убеждает в её специфическом артистизме – способности достигать жертву в самых разных обликах.

Третий “спектакль” переносит нас в санаторий для туберкулёзных больных. Все его пациенты обречены, и, соответственно, перед нами

территория смерти. Её владения напоминают о хорошо налаженном производстве: везде чистота и порядок, работники санатория аккуратны и деятельны, процедуры расписаны по часам.

*“Няни разносили пищу; дежурные сёстры следили за тем, чтобы обедающие во время еды не разговаривали и тщательно еду разжёвывали; за тем же наблюдал прогуливающийся по проходам, останавливающийся у большого дубового буфета дежурный врач.*

*Няни в белых халатах вытархивали из кухни, неся жаркое на толстых тяжёлых корабельных тарелках...*

*Врачи встречали прибывающих, сияя вежливостью.*

*Сёстры предупредительно и ласково объясняли правила поведения; уборщицы озабоченно сновали” (354).*

Главный герой здесь занимается тем же, чем и прочие больные – переживает приближение смерти, вглядывается в неё. В преддверии конца Фелинфлеин-персонаж максимально развоплощается (характерно, что нигде не идёт речь о том, изменился ли он внешне, – он попросту утрачивает внешние черты), превращается в ничем не защищённое, оголённое “я”; финал романа – это тексты писем Евгения, где он продолжает играть масками, но они уже не скрывают “первое лицо”.

О физических страданиях героя не упоминается, - он мучается не от боли, а от сознания своего “проигрыша”, испытывает *“не страх смерти, а стыд смерти”*(365), чувство унижения от того, что не сумел её *“обыграть”*(361). Иначе говоря, Евгений воспринимает смерть как удачливого соперника, игрока более высокого класса, чем он сам. И такое отношение к небытию оправдано художественной логикой романа.

Метаморфозы, столь характерные для главного героя, свойственны в “Бамбочаде” не только ему: синхронно с Фелинфлеиным перевоплощается его преследовательница – смерть. Она является Евгению в первой части романа как истинный агрессор, внезапно и разрушительно; вслед затем обнаруживает склонность к партнёрству (вступает с героем в любовный дуэт), позже - врачует, оказывается внимательна и гостеприимна. Что ещё важнее, в ней всё увереннее проступают черты, роднящие её с главным героем: смерть оказывается силой играющей.

В этом отношении она выглядит двойником и конкурентом авторского протагониста.

Как Фелинфлеин поражает всех внезапностью своих действий, так и она совершает внезапный выпад по его адресу.

Как Фелинфлеин дурачит бедных провинциалов, вынуждая их играть в спектакле, смысл которого им непонятен, так и она вовлекает героя в действие, двусмысленность которого он осознает не сразу. Там, где Евгений считает себя творчески самостоятельным, смерть оказывается его соавтором и сорежиссёром: пока он выстраивает действие на авансцене, она ведает распределением ролей на втором, глубинном плане сценического пространства.

Наконец, в итоговой части произведения, где Фелинфлеин лишён творческой активности, игровая инициатива окончательно переходит в руки смерти. У неё свой выдержанный режиссёрский стиль – с однозначно прописанными мизансценами, минимальным числом ролей (клиенты, обслуживающий персонал, посетители), предсказуемостью финала. При всей сухости внешнего рисунка это всё же игра: в ней ощущается присутствие единой воли, внутренняя последовательность, неукоснительное соблюдение единой системы правил; в ней, наконец, присутствует дух состязательности: своим отточенным совершенством она противостоит всем играм, которые известны жизни. Показательно, что в рамках её сурового распорядка отведено место традиционным человеческим забавам:

*“Рядом с пьянино стоял покрытый серебряной краской экран; над пьянино висел портрет Энгельса; под эстрадой, где стояли пьянино и экран, были нагромождены стулья; внизу сидели за шашечными столиками компании больных, играли в шашки. Немного подалее так называемые костюеды дулись в домино; ещё немного подалее - склонялись над шахматами.*

*У окна больные играли на балалайках, щипали гитары”(352-353).*

Чем пародийнее эти подневольные игры обречённых, тем очевиднее игровое своеволие их организатора, поэтому Фелинфлеин вынужден признать родство между собой и победившей его силой: они оба –

игроки. Это позволяет герою перейти от отчаяния к решимости: у игры нет конца, она всегда может быть возобновлена, и можно попытаться всё переиграть, отважиться на очередную партию, уже хорошо зная имя и повадки партнёра.

*“Опять ночью Евгений сидел в парикмахерской и думал, как бы ему обыграть смерть... “Насмешка убивает,- думал Евгений.- Что, если почувствовать, что смерть смешина, что если начать острить над смертью...”*

*Евгений улыбнулся, розовая заря постепенно появлялась в окне” (361).*

Принятое решение возвращает Феллиффленну силы:

*“Стоит ли всякой ерундой заниматься!” - подумал он. Фигура его в глазах его снова получила очарование. Среди мира игры он чувствовал себя первым игроком, игроком по природе. Каждый день стал для Евгения интересен...”(361).*

Евгений хоть и обращается к прежним забавам, но в новом качестве: не как человек резвящийся, а как герой, принявший вызов судьбы и глядящий врагу в глаза. Игра и так была для него не случайно найденной, а сознательно принятой формой существования, но теперь к ней побуждает своего рода героический стоицизм: Евгений ведёт игровой поединок со смертью.

Воскрешая в себе игрока, он снова развлекает себя и друзей мистификациями: пишет Торопуло письма от имени разных незнакомых людей:

*“Одно - от учёного мужа. Другое – от девушки. Третье - от нумизмата. Опустил письма на разных станциях” (365).*

При этом Феллиффленн не только разыгрывает приятеля (кстати, успешно), но и поддразнивает смерть, имитируя что-то вроде переселения души и перевоплощаясь то в одного, то в другого человека, — прячась под чужими масками, как смерть недавно пряталась под маской Нинон. Последнее письмо Евгения, написанное от собственного имени, остаётся неотправленным, — герой умирает, как только прекращает играть и совпадает с самим собой.

За время действия в смысловом целом романа произошли причудливые смещения. С самого начала игра соотносилась в тексте “Бамбо-

чады” с жизнью, серьёзность – со смертью, прекращением движения; эти смысловые связи не разрушились и в финале: перерыв в игре и кончина героя совпадают. Однако мы убеждаемся, что смерть на протяжении всего романа разнообразно и виртуозно ведёт свою игру с героем. Таким образом, игра оказывается явлением всеобъемлющим, в равной степени относящимся и к жизни, и к смерти.

Этот ход вагиновской мысли одинаково характерен как для “Бамбочады”, так и для всей “трилогии”<sup>7</sup> в целом: культура и искусство (игра в широком смысле слова) сначала демонстрируют свои жизнетворческие возможности, затем – разрушительные, после чего видимое противоречие снимается утверждением, что игра и творчество универсальны, охватывают оба полюса бытия.

Признание игровой природы жизни и смерти означает, что они превращены у Вагинова из безусловных величин в условные, из абсолютных - в относительные. Жизнь, ставшая игрой, не слишком надёжна, но и играющая смерть больше не бесповоротна и не окончательна, так как всякая игра предусматривает возможность повторения: “Будучи однажды сыгранной, она остаётся в памяти как некое духовное творение или ценность, передаётся далее как традиция и может быть повторена в любое время, будь то немедленно (...), либо после длительного перерыва”, - свидетельствует Й.Хейзинга<sup>8</sup>.

Оптимизм Вагинова - это, конечно, трагический оптимизм: пусть неунничтожима, даже в смерти, творческая энергия бытия, но человеческое “я” исчезает бесповоротно; им, как пешкой, жертвуют в игре надличных сил. Чем всеохватнее оказывалась игра, тем очевиднее вагиновский протагонист дистанцировался от неё, в его существовании обнаруживалось нечто, не сводимое к игровым формам - тоскующее и страдающее “я”. Показательно, что в той единственной сцене, где Евгений в санатории садится за пианино, он не поёт, а... плачет. Индивидуальные переживания - единственное, в чём герой неповторим и что может противопоставить миру, в остальном похожему на него как двойник. И последнее, что делает вагиновский персонаж, - он даёт высказаться этому сокровенному “человеку в человеке”: роман завершает-

ся письмом Евгения, впервые написанном от собственного лица, письмом-исповедью. Искреннее сожаление о зря прожитой жизни - это уже не игровой жест, это свидетельство того, что герой “выходит из игры”, отвергает её в пользу того, что более ценно. И высшей значимостью в ценностной иерархии романа наделяется, говоря словами А.Платонова, “одинокий голос человека”, уходящего в небытие.

Как видим, и “серебряный”, и “бронзовый век” (так некоторые исследователи стали называть советскую эпоху развития литературы)<sup>9</sup> создавали свои утопические картины бытия, внутри которых смерть находила то или иное оправдание. При этом хорошо известно, что советские писатели яростно винили предшественников в упадочных настроениях. Поэтому одинаково неожиданными кажутся и та легкость, с которой официальная советская литература славит смерть и отдаёт человека ей на заклание, и то упорство, с которым “безвольная” (с советской точки зрения) словесность уходящего “серебряного века” отстаивает и оплакивает человеческую личность.

### ***Примечания***

<sup>1</sup> Старостин Б.А. Пафос самоуничтожения в русской литературе 20-30-х годов // Идея смерти в российском менталитете. Спб., 1999. С.278.

<sup>2</sup> См.: Фесенкова Л.В. Тема смерти в русском менталитете и утопическое сознание // Идея смерти в российском менталитете. Спб., 1999. С.30-47.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитаты из романов Вагинова приводятся по изданию: Конст. Вагинов. Козлиная песнь. Романы. М.: Современник, 1991. В скобках после цитаты указывается страница данной книги.

<sup>4</sup> Цит. по: Вагинов Константин Константинович // Русские писатели. XX век. Библиографический словарь. Т.1. М., 1998. С. 249. См.: Ямпольский М. Беспамятство как исток. М., 1998.

<sup>5</sup> См.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М., 1979. Гл.4.

<sup>6</sup> См.: Ямпольский М. Беспамятство как исток. М., 1998.

<sup>7</sup> Полагаем, что “Козлиная песнь”, “Труды и дни Свистонова” и “Бамбоча-

да” могут рассматриваться как метатекст, обладающий единой художественной логикой. Трудно с уверенностью включать в него “Гарпагоннапу”, поскольку это произведение осталось незавершённым.

<sup>8</sup> Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С.20.

<sup>9</sup> Это наименование Б.А.Старостин использует для обозначения эпохи 20-30-х годов в советской литературе. См. сноску 1 данной статьи.