

I

Можно искренне пожалеть каждого, кому не посчастливилось прочесть "Золотой ключик" в детстве. Детство, лишенное "Золотого ключика", кажется уже как бы не совсем полноценным. Промелькнувшая в беседе легкая цитата из сказки - это одна из разновидностей современного "шиболета", по которому на чужбине взрослости находят соотечественников выходцы из страны детства.

У Алексея Николаевича Толстого были основания назвать свою сказку "Золотой ключик, или Приключения Буратино" (в рукописи) - "новым романом для детей и взрослых". Снятое в печати, это жанровое определение продолжает взывать именно о таком, сдвоенном подходе к сказке, о взгляде на нее под двумя углами, о включении сказки в два контекста - детской литературы и общелитературный. Забудь Толстой пометить свое произведение словами "для детей и взрослых" - все равно осталась бы необходимость "бинокулярного" взгляда на сказку, сочиненную столь значительным мастером и взысканную столь необыкновенной судьбой.

Обаяние сказки беспримерно и неотразимо. Воспоминание о ней полно томящих загадок. Одна из них - загадочность самого обаяния сказки. Другая - обращение большого художника к жанру детской сказки. В этом есть что-то подмывающее: кажется, это неспроста, что-нибудь тут не так. К тому же новый жанр - не просто сказка для детей, но сказочная повесть с несомненными чертами сатиры. Такая перемена провоцирует предположение, что здесь художник рассказал нечто, не вмещавшееся в другие жанры его творчества, - предположение, как мы увидим дальше, вполне ошибочное, ибо в "Золотом ключике" рассказано как раз о том же, о чем идет речь в других произведениях Толстого. Третья загадка: каким образом фантастические приключения, случившиеся в условной сказочной стране с героями, носящими чужеземные имена, сумели отразить наше, читателей, детство, передать дух и актуальную проблематику эпохи? К этой книге тянет вернуться, как тянет в тот единственный и лучший в мире двор, где прошло наше детство.

Мы возвращаемся во дворы нашего детства и убеждаемся, что они выглядят иначе, чем в наших воспоминаниях. К счастью, взрослое аналитическое видение не отменяет детского поэтического, но начинает жить рядом и вместе с ним. Мы становимся богаче, хоть и не всегда рады этому богатству.

Тут, надо сказать, "Золотому ключику" не повезло: он стал жертвой "ведомственного подхода" к литературе. Авторы серьезных научных монографий о творчестве Толстого не касаются сказки, числа ее, по-видимому, за департаментом детской литературы. А специалисты по детской литературе выбирают аспект "детского чтения", предполагая, очевидно, что сказку включают в свои научные разборы исследователи творчества писателя - представители департамента литературоведческого. Бедный Буратино, лишенный собственной территории, бежит по меже между "взрослым" и "детским" на манер того, как в знаменитом фильме бродяга Чарли нелепо ковыляет вдоль пограничной линии, не смея и шагу ступить ни вправо, ни влево.



Надо рассмотреть сказку в обоих сродственных ей контекстах, соединить непосредственно-поэтическое восприятие сказки с профессиональным анализом, запахать межу. Даже предварительная прогулка по меже сулит немало неожиданных находок.

Для начала следовало бы выяснить - пусть в самых общих чертах - историю сказки. Снабдив "Золотой ключик" предисловием, автор сам позаботился об истории сказки. Едва ли не все писавшие о "Золотом ключике" ссылаются на это предисловие - порой с умилением, впрочем, понятным у взрослых, прикасающихся к детству, но всегда с полным доверием, странным у взрослых, прикосновенных к науке, требующей проверки авторских свидетельств и мемуарных показаний. В предисловии говорится: "Когда я был маленький, - очень, очень давно, - я читал одну книжку: она называлась "Пиноккио, или Похождения деревянной куклы" (деревянная кукла по-итальянски - буратино). Я часто рассказывал моим товарищам, девочкам и мальчикам, занимательные приключения Буратино. Но так как книжка потерялась, то я рассказывал каждый раз по-разному, выдумывал такие похождения, каких в книге совсем и не было.



Теперь, через много-много лет, я припомнил моего старого друга Буратино и надумал рассказать вам, девочки и мальчики, необычайную историю про этого деревянного человечка".

Казалось бы, все ясно: и то, почему герой Толстого носит другое имя, и то, почему приключения Буратино так мало похожи на приключения Пинокио. Названа книга Коллоди и указано, что связь с ней опосредована детским восприятием. Ясен и художественно достоверен образ ребенка - будущего писателя, предающегося творчеству, тогда еще почти бессознательному, в далеком малолетстве. Такой эпизод - мальчик, свободно фантазирующий на тему прочитанной книжки, - вполне мог бы занять место в каком-нибудь рассказе или повести А. Н. Толстого о ребенке, например в "Детстве Никиты"...

Жаль только, что в авторских предисловиях к детским сказкам не принято делать ссылки на источники, - было бы любопытно узнать, по какому изданию читал Толстой ("когда был маленький, - очень, очень давно") книжку "Пинокио, или Похождения деревянной куклы". Жаль также, что Толстой не сообщил нам, на каком языке он читал эту книжку. Итальянским он не владел ни тогда, ни позже, а русские переводы сказки К. Коллоди стали выходить, по авторитетным источникам, начиная с 1906 года (1 Эту дату уверенно называют многие отечественные исследователи. См., напр.: Гозенпуд А. Н. Центральный детский театр М., 1967. С. 39; Зульфович Т. Л. // Учен. зап. / Калинингр. ун-т, 1968. Вып. 4. С. 148; Потапова З. // Зарубежная детская литература.

М., 1974. С. 172; Брандис Е. От Эзопа до Джанни Родари. М., 1980. С. 167) , когда Толстому шел двадцать четвертый год и он готовил к печати первую книгу своих стихов, так что ни о каком "чтении в детстве" не может быть и речи. Предисловие Толстого к "Золотому ключику" - авторская легенда о происхождении сказки, маленькая мистификация сказочника.

Мистификацию, насколько мне известно, заподозрил только один читатель. Правда, этим читателем был Ю. Олеша. Предисловие к сказке о Буратино привело в восторг автора сказки о трех толстяках. "Мне кажется, что это замечательно!" - воскликнул он и добавил: "Выдуманно ли это Толстым или так и было на самом деле, - это роли не играет..." (Лит. газ. 1937. 20 дек.) Ю. Олеша допускал выдумку, ибо понимал, что предисловие к сказке - это часть сказки, а правдивость сказочных событий не проверяется на бытовом языке - прямым накладыванием на события реальные.

Толстой пошел на мистификацию, чтобы на собственном языке сказки объяснить, как, в каком ключе следует ее читать. Писатель снял надпись о "романе для детей и взрослых" и заменил ее предисловием - текстом, трактующим о том же, но по-другому. Предисловие Толстого к "Золотому ключику" - это авторское истолкование жанра, развернутое жанровое определение, жанровая установка. Двойная адресация сказки заложена в ней как творческий метод.

Потому-то и поверили, потому-то и не заподозрили мистификацию, что сказочная повесть о Буратино рассказана в полном соответствии с предупреждением писателя. Но особенности его сказочного повествования - плод расчетливого художества, а не наивной детской памяти. Предисловие сдвигает читательское восприятие целенаправленно. В чем же эта цель?

Нетрудно заметить, что предисловие стремится как бы затушевать, ослабить, стереть подлинную дату создания сказки - 30-е годы нашего столетия - а датировать ее, пускай даже условно, концом XIX века, ко-



гда писатель был маленьким. Эту вымышленную, условную, но настойчиво предлагаемую автором дату следует учесть и запомнить. Она так же важна, как и другая, знаменитая дата - "22 июня 1941 г.", - завершающая трилогию "Хождение по мукам". Обе датировки сравнимы по своей художественной функции, обе требуют не столько историко-литературного или биографического, сколько - и прежде всего - собственно эстетического истолкования.

Почему автор так настаивал на переносе даты своей сказки - вопрос особый, и к нему еще придется вернуться.

II

В 1924 году в Берлине вышла на русском языке книга К. Коллоди "Приключения Пиноккио". Книгу выпустило издательство "Накануне" - орган тех русских эмигрантских кругов, которые ратовали за возвращение на родину и мыслили себя как бы уже накануне возвращения. На титуле этой книги стояло: "Перевод с итальянского Нины Петровской. Переделал и обработал Алексей Толстой". Именно с этой книги начинается подлинная, не легендарная история "Золотого ключика".

Эта книга напоминает о том, что между итальянским оригиналом Коллоди и классическим произведением русской советской литературы для детей следует поместить текст, созданный посредником-переводчиком.

Быть может, со временем архивные документы помогут восстановить во всей полноте историю берлинского издания "Приключений Пиноккио". Но и сейчас эта история реконструируется с высокой степенью вероятности. Тут на помощь приходит, прежде всего, стилистический анализ. Зная, с одной стороны, стиль и творческие принципы А. Толстого, с другой - стилистические возможности Н. Петровской, нетрудно заключить, что уже самый ранний из подписанных Толстым вариантов переработки итальянской сказки - по сути, толстовское произведение. Если бы строки, написанные А. Толстым и Н. Петровской, были набраны в берлинском издании разными шрифтами, то и тогда этот вывод не был бы очевидней.

Имя Нины Ивановны Петровской (1884 - 1928) мало что говорит нынешнему читателю. Современники знали ее как писательницу из круга символистов и человека бурной трагической судьбы. Ее брак с владельцем издательства "Гриф" С. А. Соколовым (писавшим под псевдонимом С. Кречетов) оказался неудачным и непродолжительным. Страстный порывистый характер бросал ее от одной привязанности к

другой. Современники без труда разглядели в образе Ренаты из "Огненного ангела" В. Брюсова черты Н. Петровской. Тяжело больная, она в 1911 году покинула Россию (вместе с маленькой сестрой, тоже тяжело больной) и поселилась в Италии. Здесь Н. Петровская дошла до края нищеты и отчаяния (См., напр., публикацию отрывка из воспоминаний Н. И. Петровской и вступительную заметку Ю. А. Красовского (Лит, наследство. 1976. Т. 85. С. 759-789).) . В 1922 году в надежде на литературный заработок она приехала в Берлин и просила Толстого, своего давнишнего знакомого, способствовать изданию ее переводов. Вот тут-то сказка Коллоди и появляется впервые в биографии автора "Приключений Буратино".

Писательница весьма скромных возможностей (хотя В. Брюсов, например, полагал иначе), Нина Петровская ко времени приезда в Берлин стала превосходной журналисткой. С конца 1922 года на страницах газеты "Накануне" стали появляться ее антифашистские репортажи и памфлеты - "Рим", "Муссолини-диктатор", "Муссолини и terra incognita". Ее стиль окреп, избавился от символистских излишеств и дамского рассусоливания, обрел выстраданную четкость и определенность. Ее отзывы на текущую русскую литературу - на книги В. Пяста, М. Шкапской, В. Фигнер, С. Подъячева, А. Амфитеатрова, Ф. Сологуба и А. Н. Толстого - отмечены демократизмом, глубиной и вкусом.

Вся рецензия Петровской (Лит. прил. э 29 к газ. Накануне, Берлин, 1922. 3 дек. С. 10.) на книгу стихов Н. Крандиевской "От лукавого" ориентирована на Толстого - не потому лишь, что рецензентка с уважительным сочувствием воспроизводит строки поэтессы, посвященные Толстому. Нет, рецензентка в самом толстовском смысле противопоставляет стихи Крандиевской неприемлемому футуризму - с одной стороны, а с другой - уже преодоленному (вернее - преодолеваемому) символизму. В рецензии на альманах "Наши дни" Петровская отмечает, что многие современные произведения "носят несомненные следы сильного влияния А. Толстого" (Там же. С. 11.) . С творчеством писателя она связывает надежды на будущее русской литературы: "... огромные преодоления Алексея Толстого, каждой строчкой распинаящего "канунную литературу"... - разве все это уже не колокольные звоны грядущего искусства?" (Накануне, Берлин, 1922. 16 нояб.)

К пятнадцатилетию литературной деятельности Толстого Петровская опубликовала большую статью о писателе, которая почему-то обойдена нашими исследователями. Статья начинается личными воспоминаниями Петровской о дебюте Толстого и постепенно переходит в разбор его произведений. "Формула писательской личности А. Толстого, - писала Петровская, - определилась сразу и одним только словом: художник. Чистый, кристаллизованный художник, связанный с пред-

шествующими литературными школами лишь благородной культурной преемственностью, но самобытный в методах творчества" (Там же) . Особо отличает Петровская Толстого как художника современной темы, автора романа "Хождение по мукам" (так называлась тогда первая часть будущей трилогии), причем весь разбор романа сводит, по сути, к рассмотрению образа Бессонова. Смерть Бессонова, наступающая "в тот самый момент, когда не остается пяди земли, чтобы идти вперед", - "может быть, самая потрясающая сцена в романе" (Там же.)

Стиль журналистики, даже крепкой, едва ли годится для сказки. Толстой, по-видимому, хотел поначалу лишь отредактировать перевод "Пиноккио", выполненный Петровской. Но в силах ли большой художник ограничиться редактированием книги, которая осуществлена в чуждой ему манере? Такое редактирование неизбежно перерастет в дискуссию. В результате появится не отредактированный перевод, а художественно переосмысленная переделка (См. статью В. И. Баранова "Творческая индивидуальность писателя и художественный опыт современности (Из наблюдений над сов. лит. 20-30 гг.)"//Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. Л., 1974. С. 225-226.) . Поэтому на титуле берлинского издания "Приключений Пиноккио" появилось указание, четко определяющее степень участия сотрудников в общей работе: Н. Петровская перевела сказку, А. Толстой - переделал и обработал.

Имена А. Толстого и Н. Петровской встретились в одном и том же издании не впервые. Я хотел бы напомнить об одной такой встрече, откликнувшейся самым неожиданным и причудливым образом в судьбе сказки о Пиноккио - Буратино. Эта встреча произошла в 1914 году на страницах десятого (юбилейного) альманаха "Гриф". Среди других произведений в альманахе были напечатаны рассказ Н. Петровской "Смерть Артура Линдау" и "арлекинада в одном действии" А. Толстого "Молодой писатель".

В рассказе Петровской юноша-поэт Артур Линдау за столиком не то ресторана, не то кабака читает условному рассказчику свое стихотворение о странном наслаждении, которое принесла ему измена любимой женщины: поэт испытывает не муки ревности, а высочайшую полноту счастья, какую только может подарить бескорыстная любовь.

Дается портрет поэта: "Классический профиль юноши, с кудрями пажа, с длинными загнутыми ресницами, с ярким нежным ртом, похожим на какой-то редкий экзотический цветок". Портрет акцентируется: "Его редкостная красота магически притягивала к себе взоры даже самых равнодушных людей". Облик Артура Линдау можно соотнести,

например, с портретом Блока в воспоминаниях А. Толстого: "У него были зеленовато-серые, ясные глаза, вьющиеся волосы. Его голова напоминала античные изваяния. Он был очень красив, надменен, холоден..." (Толстой А. Н. Нисхождение и преображение. Берлин, 1922. С. 19-20) Или с портретом Блока в воспоминаниях М. Горького: "Красивый такой, очень гордое лицо... иностранец... кудрявый... Строгое лицо и голова флорентийца эпохи Возрождения" (Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1951. Т. 15. С. 333-334) . Друг и удачливый соперник Артура Линдау являет другой тип красоты: "с золотыми волосами и голубыми глазами".

Главное в рассказе - не самоубийство Артура Линдау "под занавес", которое выглядит пустым сюжетным привеском, а самораскрытие героя в монологах и стихах, впрочем, имеющих достаточно известные параллели в лирике той эпохи.

В "арлекинаде" Толстого изображаются отношения в той же литературной среде (с точки зрения автора - странные, изломанные, "нездоровые"). Но в отличие от трагического пафоса Петровской, Толстой придает им комедийные, даже фарсовые черты. Молодой поэт Аркадий заявляет жене: "Я тебе изменяю и буду изменять... Извините, я поэт божьей милостью. Мне нужны переживания. Вашей ревностью вы тормозите мой талант". И дальше, с выразительной гейневской реминисценцией: "Я не могу из пальца высасывать стишки. Мне нужен материал". Постоянство он считает мещанским предрассудком и ссылается на стихи своего коллеги Юрия Бледного (!): поэт "как ветер в волны, всегда влюблен, неся объятий чужих вериги". Спровадив жену, он по телефону вызывает любовницу (она - "в костюме коломбины") прямо в свой семейный дом: "Приходи ко мне сейчас. Ты с мужем? Так пусть он ревнует, пусть стоит за нашей ставней и плачет, как пьеро. Ах, твой муж в костюме пьеро?" Ожидая появления любовницы, поэт декламирует стишки: "В этот вечер, вечер душный, ты пришла в мои объятия. И обвил твой раб послушный складки бархатного платья". Но вместо любовницы в костюме коломбины является жена и т. д.

Бытийственный трагизм символистов пародировался в "арлекинаде" бытовым фарсом - эффективным, но едва ли адекватным ходом сатирической мысли. В рассказе Петровской и "арлекинаде" Толстого даже конкретные прототипы и обстоятельства одни и те же. Тогдашним читателям не нужно было ломать голову, кто невольно позировал для портретов Артура Линдау "с кудрями пажа" и его друга "с золотыми волосами", на кого намекает имя Юрия Бледного и кого пародируют стихи о веригах чужих объятий. Все это было ясней ясного. Альманах "Гриф" был изданием "герметическим" - его юбилейный выпуск вышел тиражом в 600 экземпляров (из них - 30 именных и 570 нумеро-

ванных), и, словно для того, чтобы просветить недогадливых, вместе с рассказом Петровской и "арлекинадой" Толстого в нем были помещены три стихотворения Блока и портрет поэта работы К. Сомова. Один из этих экземпляров попал в руки Блока: "От Соколова получил юбилейный альманах "Гриф", - внес он в записную книжку 4 января 1914 года.

Сравнимое с журналистикой по мгновенности и с мифологией по методу, перевоплощение жизненного бытового материала в литературу было в обычаях той эпохи и среды, которые изображены в рассказе Н. Петровской и "арлекинаде" А. Толстого, так же, как и обратный ход - построение житейских, бытовых отношений по законам и меркам литературных жанров. Подобно тому, как характер и судьба Н. Петровской сделались достоянием брюсовского романа, характеры и судьбы других людей того же круга символистов запечатлелись в альманашных произведениях Н. Петровской и А. Толстого.

Стоит отметить, что уже в ту пору отношение Толстого к "декадентским изломам" - в литературе, равно как и в литературном быту, - было отношением неприятия и насмешки. Через семь лет это отношение будет подтверждено в "Сестрах", а через двадцать один год - в другой "арлекинаде", которая называется "Золотой ключик, или Приключения Буратино".

III

Это было странное сотрудничество, больше похожее на жестокий спор, который А. Толстой вел с автором итальянской сказки и ее переводчицей на русский язык.

Количество переводов сказки о Пиноккио на иностранные языки давно перевалило за две сотни. Карло Лоренцини, известный всему миру под литературным именем Коллоди (по названию пригорода, где прошли его детские годы), начал сочинять свою знаменитую сказку в том возрасте, когда редко совершают открытия - ему было тогда пятьдесят пять лет. Он прожил жизнь профессионального литератора, наполненную каждодневным лихорадочным трудом и дарящую мало радостей. Первые успехи пришли к Коллоди, когда он стал писать для детей. Сначала это были переводы волшебных сказок Шарля Перро, затем - "серия очень удачных книг, написанных под влиянием известного педагога и писателя Дж. Паррваччини... Эти книги и сами полюбили читатели, но что особенно важно - они подготовили появление "Пиноккио" (Послесловие Г. Зорько в кн.: Collodi C. *Le avventure di Pinocchio*. Moska, 1974. P. 214.)

Сказка о деревянном человечке тоже носит следы спешки и творческого неуютя - описки, обмолвки, мелкие, незамеченные автором несогласованности. Публикация сказки - под названием "История одной марионетки" - началась в первом номере нового еженедельника "Детская газета", вышедшего в Риме 7 июля 1881 года под редакцией Фернандо Мартини. После сцены повешенья Пиноккио был объявлен конец сказки, но дети, очевидно, не согласились с такой судьбой уже любимшегося им героя, и автор был вынужден воскресить деревянного человечка. Коллоди продолжал работу урывками, от случая к случаю. Газетная публикация завершилась только в 1883 году, и тогда же вышло первое отдельное издание - "Приключения Пиноккио. История одной марионетки" - с шестьюдесятью двумя рисунками Энрико Мандзанти. К началу XX века сказка, по некоторым сведениям, выдержала около пятисот (500!) изданий.

Влияние этой книги на итальянских читателей и писателей огромно - ведь все писатели были некогда детьми, и книга о Пиноккио вошла в их жизнь в числе "первых впечатлений". История одной марионетки стала главным мифом детства многих поколений - так сказать, светским мифом, противостоящим официально-католическому. Безоговорочная светскость "Приключений Пиноккио" смущала многих - от фашиствующего библиографа Олиндо Джакоббе, объяснявшего учителям, что книга Коллоди, "где преднамеренно никогда не упоминается о боге, не может и не должна быть идеальной книгой, которую мы хотели бы видеть в руках у наших детей" (Дет. лит. 1936. э 7. С. 45.), до Джан Луки Пьеротти, пытавшегося навязать детской сказке "христологический символизм" (в нашумевшем эссе "Ессе Puer").

Итало Кальвино писал по этому поводу: "Идея прочтения истории этого детища столяра как аллегории жизни Христа не нова: она была выдвинута в книге Пьеро Барджеллини, вышедшей в 1942 году... Делается вывод, что каждый образ человека и животного, каждый предмет и ситуация в истории Пиноккио имеют свою аналогию в евангелии, и наоборот: крещение (старик в ночном колпаке выливает таз воды на голову Пиноккио); тайная вечеря (в таверне "Красный рак"); Ирод - это владелец кукольного театра Манджофоко (пожиратель огня) и даже сделанный из хлебного мякиша колпак Пиноккио связывается с причастием" (Курьер ЮНЕСКО. 1982. Июль. С. 12) .

Итало Кальвино справедливо обвиняет Пьеротти в интерпретационном фокусничестве, основанном, увы, не на одной лишь ловкости рук, и рассудительно заключает: "Единственный возможный вывод - тот, что творческое воображение определенной цивилизации порождает ряд персонажей, которые могут взаимодействовать различным - но не

любим - образом, поэтому две занимательные истории обязательно имеют много общего" (Там же.) . Кальвино не оценил парадоксальность материала, который он держал в руках: ведь если соответствия между "Пиноккио" и христианским мифом существуют реально, а не только в разгоряченном воображении истолкователя, то они резко усиливают светский характер детской сказки! В этом случае сказка становится нерелигиозным вариантом тех же образов и ситуаций.

Светский характер сказки должен был привлечь Толстого прежде всего. Герой-озорник был его героем. Интеллигентские игры в религию писатель воспринимал как безвкусно-аляповатое декадентство. Но, сойдясь в этом с автором итальянской сказки, Толстой тут же должен был вступить с ним в нешуточный спор.

В споре с Коллоди Толстой выяснял, что есть детская сказка, каким должно быть повествование для детей, из чего и как оно строится. Дело в том, что "Приключения Пиноккио" написаны, "как и большинство произведений детской литературы прошлого века, в заметно устаревшей манере. Но ее содержание, мир ее образов часто разрывают сентиментальную ткань книги и делают ее интересной..." (Учен. зап. Калнингр. ун-та. 1969. Вып. 4. С. 148) Сохранив почти все сюжетные движения и эпизоды сказки, А. Толстой сделал свою берлинскую обработку в полтора-два раза короче оригинала.

Сказка Коллоди - произведение откровенно и насыщено морализаторское. Едва ли не каждый эпизод сопровождается пространными моральными сентенциями. Морализирует автор, морализируют его герои - и Карло, и волшебница с голубыми волосами, и сверчок, и белочка, и ворона, и собака Алидоро (прообраз Артемона из "Золотого ключика"), и "таинственный голос", и сам Пиноккио. Их мораль достопочтенна и скучна: бумажные скрижали, сто тысяч мелочных заповедей, назойливое напоминание о том, как следует вести себя бедняку, навсегда согласному с тем, что существуют богачи. У Коллоди морализируют все, у Толстого - никто.

Пейзажи Коллоди отличаются от пейзажей Толстого, как треплевское детальное перечисление всех примет ночи от лаконичного тригоринского "горлышка бутылки, блестящего на плотине". Вместо пространного описания ночной грозы - с воем ветра, громом, молнией и прочими бутафорскими эффектами - Толстой вписывает: "Деревья шумели, ставни хлопали", - и вся картина тревожной ночи готова. На каждой странице берлинской переработки Толстой дает уроки лаконизма и динамичности повествования. Эти уроки естественным образом откликаются в образе главного героя: освобожденный от груза сентенциозности, Пиноккио Толстого куда больше озорничает, чем

обремененный этим балластом Пиноккио Коллоди. Меняется и авторское отношение к герою: вместо наставничества - любование.

Толстой сохранял и усиливал то, что сделало сказку Коллоди произведением для детей и обеспечило ей грандиозную популярность - повествовательную насыщенность, обилие причудливых эпизодов и фантастических приключений, неожиданных поворотов действия от смешного к страшному и обратно. Сдвинулась вся сказка: обращенная у Коллоди из мира взрослых в мир детей, она под пером Толстого стала приближаться к представлениям детского мира о себе самом.

В сотрудничестве с переводчицей, более похожем на спор, Толстой выяснял вопрос о стиле повествования для детей, попросту - каким языком рассказывать литературную сказку. Каков бы ни был стиль перевода (нам неизвестного), он вытеснялся реалистической живописью Толстого, насыщался бытовыми реалиями и оборотами живой разговорной речи. Правда, полностью вытеснить чужой стиль Толстому тогда не удалось, и в берлинском пересказе нет-нет да и всплывет абсолютно чуждая ему фраза.

Трудно представить себе, чтобы из-под пера Петровской вышли такие простецкие реплики, чарующие своей непосредственностью, а порой - и выразительной "неправильностью": "Значит, это мне просто примстилось" - "Вот дурак беспонятный!" - "Вот так штука!" - "Болтай, пустомеля!" - "Купи? Купишек нет!" - "Нечего зубы скалить!" - "А за то, что не суйся не в свои дела!" - "Стрекнул в кусты" - и так далее. Конечно, от Толстого, а не от переводчицы, чуждой фольклорному стилю, в тексте берлинского издания "Пиноккио" типично русские фразеологизмы, пословицы, поговорки, экспрессивные, еще не остывшие, словно только сейчас из языковой печи выхваченные речения, вроде "одного сшиб пинком, другому устроил "вселенскую смазь"..." - и прочее в этом же роде.

Отведав бурсацкой "вселенской смази", заграничная физиономия "Приключений Пиноккио" не могла оставаться прежней - она немедленно стала приобретать российские, отечественные черты. Стилистические намеренья Толстого очевидны: перевод итальянской сказки подвергся активной, хотя и не вполне последовательной русификации. Непоследовательность - результат скорее всего поспешной работы, тем не менее итальянский антураж сказки заметно потускнел и вылинялся. Сквозь него стала просвечивать - местами слабее, местами очень основательно - какая-то русская провинция, возможно - городок степного Поволжья, а герои стали смахивать на излюбленных толстовских чудаков, и когда на перекрестке сказочного городка вместо полицейского вдруг возникает городской, - это не кажется ни языковым ляпсу-

сом, ни фактической ошибкой. Нет, на улицах, где звучит такая речь, вполне может выситься фигура отечественного держиморды. Толстой сохранил в своей "переделке и обработке" поступки главного героя, но, погруженные в другую языковую стихию, выраженные в ином стилистическом ключе, они приобрели новый, отличный от прежнего смысл: Пиноккио стал смахивать на Петрушку.

Летом 1917 года А. Толстому случилось увидеть кукольное представление о Петрушке в постановке Н. Я. Симонович-Ефимовой. Влюбленный в фольклор писатель пришел в восторг от этого спектакля и, по свидетельству режиссера, поинтересовался: "Кто писал вам текст Петрушки? Вы знаете, он очень, очень хорошо написан" (Симонович-Ефимова Н. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980. С. 70.) . Стиль русского народного зрелища и образ его героя определили направление "переделки и обработки" итальянской сказки. "Плебейский", низкий фольклорный жанр оказался носителем того простонародного, несокрушимо здорового начала, которое так импортировало Толстому.

В точном смысле Петрушка далеко не тождествен Пиноккио (даже Пульчинелле), но художника волновали не академические проблемы фольклористики, а практические задачи воплощения национального характера, поэтому в своем Пиноккио он усилил все, что напоминает Петрушку, ослабил то, что отличает их друг от друга, и образовал как бы "синонимическую пару" образов. В тексте берлинского издания Пиноккио то и дело зовется Петрушкой, да притом не со строчной буквы, что обозначало бы попросту куклу, надеваемую на руку (не марионетку), а с прописной, образующей имя героикомического персонажа русской кукольной пьесы. А встреча с городовым - неременная сцена кукольного действия о Петрушке.

Лишь в одном месте Толстой, сохранив эпизод, решительно изменил его мотивировку. У Коллоди попавший в тюрьму Пиноккио выходит на волю благодаря тому, что молодой император, одержав большую победу над своими врагами, устроил праздник и на радостях приказал открыть тюрьмы. У Толстого героя выпускает на волю случившаяся в сказочной стране "небольшая революция". В дальнейших эпизодах сказки эта замена никак не откликнулась, тем не менее она знаменательна: "маленькая революция" в сказочной стране - отзвук той большой революции, которая произошла на родине писателя.

IV

Вернувшись в Россию, Толстой стал одним из наиболее творчески активных советских писателей. Продуктивность заводского конвейера сочеталась в его работе с художественным изяществом ювелирной мастерской. Его литературный багаж - произведения, созданные за рубежом, - шел за ним как бы "малой скоростью": Толстой одну за другой перерабатывал свои вещи зарубежного периода, приближая их к своему новому миропониманию. На своих героев и на все, что происходило с героями, писатель смотрел теперь иначе, под другим углом, с советской стороны границы, разделившей мир. В течение нескольких лет были подвергнуты серьезной переделке повесть "Аэлита" и роман "Сестры" (свое прежнее название - "Хождение по мукам" - этот роман уступил будущей трилогии). Писатель возвратился домой, теперь он заботился о репатриации своих литературных детищ, увидевших свет на чужбине.

Почему же вместе с "Аэлитой" и "Сестрами" не вернулась на рабочий стол писателя сказка о приключениях Пиноккио, требовавшая, казалось бы, минимальных усилий для переделки? Почему только через двенадцать лет после возвращения Толстой преобразил Пиноккио в Буратино и решительно порвал при этом не только со сказкой Коллоди, но и со своей собственной "переделкой и обработкой"? Может показаться, будто писатель сначала накрепко забыл о своей сказке, а потом - в середине 30-х годов - вдруг вспомнил о ней. Что же произошло?

Соответствующее место в биографии А. Толстого звучит строго, как выписка из истории болезни. 27 декабря 1934 года с писателем случился инфаркт миокарда; жизнь его была под угрозой; только к концу января следующего, 1935 года он стал поправляться.

На эту болезнь часто ссылаются биографы и исследователи творчества Толстого. Ситуация, действительно, необычная: тяжело больной, чуть ли не на краю гибели, писатель пишет жизнерадостнейшую сказку для детей. Исследователи не утверждают решительно, что болезнь писателя - причина появления сказки, но события, совпадающие во времени, осторожно изображаются связанными как причина и следствие. Биограф Толстого Ю. А. Крестинский пишет об этом так: "В конце января Толстой хотел приступить к роману "Девятнадцатый год", но врачи категорически запретили ему серьезную работу. Не выдержав бездействия, он начал писать сказку "Золотой ключик" по мотивам повести Коллоди "Пиноккио" (Крестинский Ю. А. А. Н. Толстой: Жизнь и творчество. М., 1960. С. 222.) . Создается впечатление, что продолжай

Алексей Николаевич пользоваться крепким здоровьем, мы были бы лишены одной из прекраснейших сказок нашего времени.

Благодаря свидетельству мемуариста - писателя Н. Никитина - мы можем убедиться, что несокрушимая жизнерадостность и жажда деятельности не оставляли А. Толстого даже в дни болезни. "... С ним случилось что-то вроде удара. Боялись за его жизнь. Но через несколько дней, лежа в постели, приладив папку у себя на коленях, как пюпитр, он уже работал над "Золотым ключиком", делая сказку для детей. Подобно природе, он не терпел пустоты. Он уже увлекался.

- Это чудовищно интересно, - убеждал он меня. - Этот Буратино... Превосходный сюжет! Надо написать, пока этого не сделал Маршак. Он захохотал" (Звезда. 1958. э 1. С. 192.) .

Толстой шутил и сам радовался своим шуткам, и ни единая запятая его сказки не выдает в авторе больного, за жизнь которого опасаются врачи. Но в чем смысл его шутки, - почему надо спешить со сказкой, пока ее не написал Маршак? Это отчасти проясняется письмом, которое Толстой отправил М. Горькому в начале февраля 1935 года, когда едва-едва вышел из кризисного состояния. "Я работаю над "Пиноккио", - сообщал Толстой, - вначале хотел только русским языком написать содержание Коллоди. Но потом отказался от этого, выходит скучновато и пресновато. С благословения Маршака пишу на ту же тему по-своему" (Лит. наследство. 1963. Т. 70. С. 420.) .

Тут речь идет уже не о соперничестве - о благословении, между тем в беседе с Н. Никитиным и в письме М. Горькому писатель имел в виду одни и те же события. "Консультант детской редакции Ленинградского отделения Государственного издательства" - так официально называлась тогдашняя должность С. Маршака. Фактически его роль лучше всего характеризуется формулой М. Горького: Маршак - "основоположник и знаток детлитературы у нас" (Горький М. О детской литературе. М., 1958. С. 204.) . Невидимый широкой публике из-за ширмы своего "консультантства", Маршак с неистовой энергией "вербовал" в детскую литературу профессиональных писателей и "бывалых людей", работал над рукописями и авторами, заражал всех, кто приближался к нему, своей страстью к расширению пространств "большой литературы для маленьких".

Увлеченность Маршака не всем приходилась по вкусу. "Он утверждал, - вспоминает Е. Шварц, - что каждого можно заставить работать над рукописью. Помню, как пытался он заставить Алексея Толстого переделать какой-то рассказ для "Ежа". Спорил с Пришвиным. Если он и

не заставлял писателей с именем переделывать свои вещи, то все-таки каждый раз пробовал убедить их в том, что в их рассказах еще не все в порядке. Но, помнится, никто из них не приходил в восторг от этого" (Жизнь и творчество С. Маршака: Сб. М., 1975. С. 155) .

Реакцией на маршаковский "безудерж" и была записанная Н. Никитиным шутка Толстого. Маршаку свойственно было убеждать с таким напором, что и впрямь могло показаться, будто он готов выполнить всю работу - сам и сейчас же. Благословение Маршака было напряженным волевым актом. Впоследствии Маршак таким образом рассказывал историю сказки Толстого: "Он принес в редакцию перевод итальянской повести Коллоди "Приключения Пиноккио". Эта повесть, впервые вышедшая в русском переводе еще до революции, почему-то не пользовалась у нас таким успехом, как на Западе. Не знаю, завоевала ли бы она любовь в этом новом переводе, но мне казалось, что такой мастер, как Алексей Толстой, мог бы проявить себя гораздо ярче и полнее в свободном пересказе повести, чем в переводе...

А. Н. Толстой взялся за работу с большим аппетитом. Он как бы играл с читателем в какую-то веселую игру, доставлявшую удовольствие прежде всего ему самому" (Маршак С. Я. Собр. соч.: В 8 т. М., 1971. Т. 7. С. 569.) .

Взялся за работу Толстой, как мы знаем, во время болезни 1935 года. Но первые попытки вернуться к "Пиноккио" были предприняты гораздо раньше. Деловые документы свидетельствуют, что еще 7 октября 1933 года Толстой заключил с Детгизом договор на рукопись "Пиноккио", которую должен был представить через пять недель (!). Однако в договорное время рукопись не была сдана, и, прождав почти год, Детгиз письмом от 2 сентября 1934 года предложил писателю расторгнуть договор (Отд. рукописей ИМЛИ, ф. 43, оп. 1, ед. хр. 1434, л. 2.) . Толстой, по-видимому, обратился к издательству с контрпредложением, потому что 19 октября того же года директор Детгиза Н. Семашко сообщил Толстому: "Я не возражаю, чтобы работа над "Пиноккио" велась ленинградской редакцией Детгиза" (Там же) . Невозможно представить себе, чтобы Толстой просил передать работу над рукописью ленинградской редакции, не заручившись предварительно согласием Маршака. Просьбу писателя к московскому Детгизу о передаче рукописи в Ленинград нужно понимать как прямое следствие предварительного соглашения с Маршаком. Таким образом, беседа с Маршаком и его "благословение" писать сказку по-новому следует отнести к осени 1934 года (конец сентября - начало октября). Хронологическая канва событий опровергает предположение, будто болезнь писателя в декабре 1934 года сыграла какую-то роль в творческой истории сказки.

Заметим еще вот что: до самой весны 1935 года ни в одном документе нет ни словечка о Буратино. Везде Пиноккио и только Пиноккио. Почти десятилетний перерыв в работе над сказкой так и останется загадкой, если не поставить его в связь с условиями литературной жизни и борьбы 20 - 30-х годов, прежде всего - в связь с шумной антисказочной кампанией, которую развернула "педагогическая критика".

Сказка как жанр детской литературы этой критикой безусловно отрицалась. На педологических конференциях ораторы заканчивали свои выступления призывом "развернуть широкую антисказочную кампанию". "Сказка отжила свое", "Кто за сказку - тот против современной педагогики" и, совсем коротко и просто, "Долой всякую сказку" - таковы были лозунги педологов. При активном участии руководителей "Харьковской педагогической школы" вышел "основополагающий" сборник статей "Мы против сказки". Вульгаризаторские антисказочные идеи подвигли Э. Яновскую на создание развернутых трактатов: "Сказка как фактор классового воспитания" и "Нужна ли сказка пролетарскому ребенку". Доказать, что сказка является сугубо отрицательным "фактором классового воспитания" и потому вредна "пролетарскому ребенку", - другой цели у этих трактатов не было.

Автор книжки "О вреде сказок", вышедшей в Оренбурге, снабдил свое сочинение подзаголовком: "Настольная книга для работников просвещения трудовой школы". Изданная педологами двухтомная "Педагогическая энциклопедия" утверждала, что "вопрос о сказке для ребенка-дошкольника является не только спорным вопросом, но имеющим тенденцию разрешиться в отрицательном смысле" (Педагогическая энциклопедия. М., 1928. Т. 2. Стлб. 91). Педагогические энциклопедисты излагали на заумном академическом языке то, что в журналистике называлось прямо и с наивным бесстыдством.

Натиск педагогической и рапповской критики на сказку был так сокрушителен, успех врагов сказки выглядел таким прочным, что казалось, будто это уже навсегда. Будущее литературы рисовалось поэту "очищенным" от сказок: "Тут не бродить уже туфельке Золушки, на самобранке не есть", - с меланхолической грустью писал Илья Сельвинский.

Вместе с книжками, в подзаголовке которых стояло опасное слово "сказка", из школьных и детских библиотек удалялись книги, где элемент вымысла превышал некую установленную педагогами норму, - "Путешествие Гулливера", "Робинзон Крузо" и в особенности - "Приключения Мюнхаузена". Ведь означенный барон (страшно сказать - барон!) откровенно бросал вызов мещанскому "здравому смыслу" и,

защищая вымысел, фантастику, небывальщину, готов был драться за них - верхом хотя бы и на половине лошади!

С первых шагов в литературе Толстой заявил себя страстным приверженцем родного фольклора; поздний период его творчества отмечен грандиозными фольклористическими замыслами. Интерес писателя к фольклору был многообразен и горяч, но, составляя по годовому "температурный листок" этого интереса, мы с удивлением обнаружим в нем резкий спад, почти пробел, совпадающий с десятилетним перерывом в работе над сказкой о Пиноккио - Буратино. И неудивительно: ведь в центре фольклорных интересов Толстого находился как раз сказочный жанр, а десятилетие отнюдь не благоприятствовало этому жанру.

Было бы оплошностью утверждать, будто Толстой на эти годы и думать запретил себе о сказке, о фольклоре. Можно найти в творчестве писателя в эти годы примеры прямых фольклорных заимствований и влияний. Тем не менее десятилетие до 1933 года, когда А. Толстой "вспомнил" о своем Пиноккио, было для писателя временем, так сказать, неявного фольклоризма. В этот период фольклоризм Толстого носил приглушенный, чтобы не сказать - скрытый характер. Но не прошло и месяца после Постановления ЦК ВКП(б) от 9 сентября 1933 года, где сказка была причислена к жанрам, необходимым советской литературе для детей, как Толстой, вспомнив свою берлинскую переделку, подписал с Детгизом договор на книжку о Пиноккио, еще не зная, что это будет другая книжка - о Буратино. Дело тут, конечно, не в особенностях памяти писателя, а в общественной ситуации: "Пиноккио" всплыл, когда буйство гонителей сказки оказалось пройденной вехой.

За далью лет стала неявной зависимость выхода "Золотого ключика" от поражения врагов сказки, но в те годы она осознавалась современниками. Критик А. Александров писал: "Сейчас этот период (гонений на сказку. - М. П.) уже канул в прошлое. Репутация сказки реабилитирована. Детиздат понемногу включает лучшие образцы сказочной литературы в свои планы. Создаются и новые сказки. Среди них одно из первых мест бесспорно принадлежит новой книжке Алексея Толстого" (Лит. современник. 1936. э 11. С. 167.) .

Вознамерившись сочинить сказку для детей, художник не перестает быть самим собой. Писатель может отложить одну работу и взяться за другую (предполагается - более легкую), но отложить бремя замыслов и образов художнику не дано. Замыслы настойчиво требуют реализации, образы - воплощения, и может случиться так, что строительные материалы, заготовленные для одного здания, с неожиданной органичностью улягутся в стены и своды другого.

Толстой начал писать "Золотой ключик", отложив работу над последней частью трилогии "Хождение по мукам". За детскую сказку он взялся с теми же мыслями и тревогами, которые заботили писателя "взрослого", и хотя было бы чрезмерностью утверждать, что "Приключения Буратино" - это "Хождение по мукам" для детей, но для композиции, для некоторых сюжетных линий и персонажей сказки такое утверждение очень основательно.

В первой части трилогии есть несимпатичный образ поэта-декадента Алексея Алексеевича Бессонова, в котором читатели без труда разглядели шаржированные черты А. Блока. Автор объяснял впоследствии, что он имел в виду не самого Александра Александровича, а его многочисленных и малоталантливых эпигонов. Объяснение автора можно, конечно, принять на веру, не задумываясь, почему эпигоны Блока должны быть осмеяны в физическом и биографическом облике поэта. Во всяком случае, приступая к "Приключениям Буратино", Алексей Толстой еще не изжил своей неприязни и выплеснул ее на страницы детской книжки образом Пьеро.

Ни в итальянском первоисточнике, ни в берлинской "переделке и обработке" никакого Пьеро нет. Это - чисто толстовское создание, и потому образ Пьеро заслуживает, чтобы к нему приглядеться попристальной. Ничто так не характеризует творческую манеру переводчика (пересказчика и т. п.), как "доминанта отклонений от подлинника", по терминологии К. Чуковского. Отличный от замысла оригинала, замысел пересказа просто непонятен вне системы отклонений, а в этой системе образ Пьеро и связанные с ним сюжетные движения очень заметны и значительны.

У Коллоди нет Пьеро, но есть Арлекин: это он узнает Пиноккио среди публики во время спектакля, и это ему Пиноккио спасает потом его кукольную жизнь. Здесь роль Арлекина в итальянской сказке кончается, и Коллоди больше его не упоминает. Вот за это единственное упоминание ухватывается русский автор и вытаскивает на сцену естественного партнера Арлекина - Пьеро, потому что Толстому не нужна

маска "удачливый любовник" (Арлекин), а нужна - "обманутый муж" (Пьеро). Вызвать на сцену Пьеро - другой функции у Арлекина в русской сказке нет: Буратино узнан всеми куклами, сцена спасения Арлекина опущена, в других сценах он не занят. Тема Пьеро вводится сразу и решительно, игра идет одновременно на тексте - традиционном диалоге двух традиционных персонажей итальянского народного театра и на подтексте - сатирическом, сокровенном, полном едких аллюзий: "Из-за картонного дерева появился маленький человечек в длинной белой рубашке с длинными рукавами.

Его лицо было обсыпано пудрой, белой, как зубной порошок. Он поклонился почтеннейшей публике и сказал грустно: - Здравствуйте, меня зовут Пьеро... Сейчас мы разыграем перед вами комедию под названием: "Девочка с голубыми волосами, или Тридцать три подзатыльника". Меня будут колотить палкой, давать пощечины и подзатыльники. Это очень смешная комедия... Из-за другого картонного дерева выскочил другой человек, весь клетчатый, как шахматная доска.

Он поклонился почтеннейшей публике: - Здравствуйте, я - Арлекин!

После этого обернулся к Пьеро и отпустил ему две пощечины, такие звонкие, что у того со щек посыпалась пудра".

Арлекина А. Толстой вводит словами "выскочил другой человек". Но никакого "первого человека" не было, был "человечек" - этим "человечком" Пьеро унижен раньше, чем назван по имени. Дальше оказывается, что Пьеро любит девочку с голубыми волосами. Арлекин смеется над ним - с голубыми волосами девочек не бывает! (мотив исключительности невесты Пьеро) - и бьет его снова. Мальвина - тоже создание русского писателя, и нужна она, прежде всего, чтобы ее беззаветной любовью любил Пьеро. Роман Пьеро и Мальвины - одно из существеннейших отличий "Приключений Буратино" от "Приключений Пинокио", и по развитию этого романа нетрудно заметить, что Толстой, как, впрочем, и другие его современники, был посвящен в семейную драму Блока.

Но ведь и сам Блок осмыслял судьбу своего лирического героя в тех же образах: Пьеро - Арлекин - Коломбина. Не говоря уже о пьесах, вся лирика первого тома (начиная с середины) как бы подсвечена историей трех театральных масок. Лирическое "Я" неудержимо стремится к воплощению в образ Пьеро. Этот образ присутствует в стихах и тогда, когда он не назван своим старинным именем:

Я был весь в пестрых лоскутках,
Белый, красный, в безобразной маске.

Хохотал и кривлялся на распутьях,
И рассказывал шуточные сказки...

"Это очень смешная комедия", - говорит Пьеро у Толстого. Кроме трагического Пьеро блоковской лирики был еще трагикомический Пьеро "Балаганчика", и Толстой пародировал Блока "локально" - в том самом образе, в котором поэт пародировал сам себя. Вообще почти во всех случаях, когда Толстой отходит от Коллоди, он приближается к Блоку - приближается с литературно-сатирической целью. И то сказать: дорожка была проторена - Пьеро был излюбленным и привычным образом в бесчисленных пародиях на Блока (Пьеро и еще Незнакомка).

С Блоком, надо полагать, связана одна из самых поэтичных выдумок Толстого - чудесная дверца, спрятанная за холстом, на котором нарисован очаг. Нарисованный очаг есть у Коллоди - там он нарисован на стене (фреска) и за ним решительно ничего не скрывается. В берлинских "Приключениях Пиноккио" не упомянуто, на чем нарисован очаг: Толстой еще и сам не догадывался, что О - на холсте, за которым скрыта дверца в стене, ведущая к счастью. Этот холст и эта дверца - не в укор ли тому распахнутому и открывающему даль окну (в "Балаганчике"), куда выскакивает Арлекин: "Даль, видимая в окно, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту", - гласит ремарка. В этом разрыве у Блока появляется видение смерти. Полемическое противостояние образов и ситуаций Алексея Толстого блоковским здесь достаточно очевидно и не требует никаких разъяснений.

Но и это еще не все: оказывается, Пьеро толстовской сказки - поэт. Лирический поэт. Дело даже не в том, что отношения Пьеро с Мальвиной становятся романом поэта с актрисой, дело в том, какие стихи он пишет. Стихи он пишет такие:

Пляшут тени на стене, -
Ничего не страшно мне.
Лестница пускай крута,
Пусть опасна темнота,
Все равно подземный путь
Приведет куда-нибудь...

"Тени на стене" - регулярный образ поэзии символистов. "Тени на стене" пляшут в стихах В. Брюсова, в десятках стихотворений А. Блока и в названии одного из них. "Тени на стене" - не просто часто повторяемая Блоком подробность освещения, но принципиальная метафора его поэтики, основанной на резких, режущих и рвущих контрастах бе-

лого и черного, злобы и доброты, ночи и дня. "Первая же строка в этой книге ("Ante lucem". - М. П.) говорит о свете и тьме:

Пусть светит месяц - ночь темна...

И если перелистать ее всю, в ней не найдешь ни человеческих лиц, ни вещей, а только _светлые и темные пятна, бегущие по ней непрерывно_" (Чуковский К. Книга об Александре Блоке. Пб., 1922. С. 14. (Курсив мой. - М. П.).)

Трагический оптимизм Блока подразумевал веру и надежду вопреки обстоятельствам, склоняющим к неверию и отчаянию. Слово "вопреки", все способы передачи заключенного в нем мужественного смысла оказывались в центре блоковской стилистики. Поэтому даже синтаксис Пьеро воспроизводит, как и подобает пародии, главные черты пародируемого объекта: несмотря на то, что... но... пусть... все равно... Вообще, стихи Пьеро пародируют не тот или иной блоковский текст, но именно творчество поэта, образ его поэзии.

Мальвина бежала в чужие края,
Мальвина пропала, невеста моя...
Рыдаю, не знаю - куда мне деваться...
Не лучше ли с кукольной жизнью расстаться?

"Кукольным" самоубийством поэт Александр Блок, быть может, спасался от самоубийства настоящего: "Истекаю я клюквенным соком!" - это Толстой ухватил недобро, но метко. Четыре строчки о пропавшей невесте появились в сказке только с издания 1943 года, когда Толстой заменил ими другие, нейтрально-детские стишки, не становящиеся в ряд пародий на Блока. Следовательно, пародийность внедрялась автором вполне сознательно. Интонация и словесный состав "болотных мотивов" Блока ("Вот - сидим с тобой на мху // Посреди болот") тоже услышаны и переданы пародически точно:

Мы сидим на кочке,
Где растут цветочки, -
Желтые, приятные,
Очень ароматные...

В рукописи блоковские мотивы прорывались сквозь стишки Пьеро еще заметней: в печатный текст сказки не попали такие, например, строки:

Светит месяц прямо в пруд
Там, где лебеди плывут.
Дзынь-ля-ля, дзынь-ля-ля!
Я подружку потерял, -
Месяц, ты ее украл.
Дзынь-ля-ля, дзынь-ля-ля!
Месяц, ты ее украл... (Отдел рукописей ИМЛИ, инв. э 61, л. 49.)

Через год после смерти Блока Толстой написал посвященную поэту статью "Падший ангел", и если посмотреть, какие блоковские стихи приводятся в статье, картина получится удивительная: в этих цитатах содержатся все те образы, которые Толстой потом спародирует в "Золотом ключике". В одном месте приводятся такие строки Блока:

Я просыпался и всходил
К окну на темные ступени...

В другом:
Вхожу я в бедные храмы
Слушаю бедный обряд;
Там жду я прекрасной дамы
В мерцанье красных лампад.
Дрожу от скрипа дверей...

В третьем:
Занавески шевелились и падали,
Поднимались от невидимой руки.
На лестнице тени прядали
И осторожные начинались звонки.
Еще никто не взошел на лестницу
А уж слышали счет ступень...

И даже:
Белоснежней не было зим
И перистей тучек.
Ты дала мне в руки
Серебряный ключик,
И владел я сердцем твоим... (Стихи А. Блока цитируются здесь по:
Толстой А. Н. Нисхождение и преображение. Берлин, 1922. С. 21, 22.)

Когда Буратино попадает в лесной домик Мальвины, голубоволосая красотка с места в карьер приступает к воспитанию озорника. Она заставляет его решать задачи и писать диктовки, причем текст диктанта такой: "А роза упала на лапу Азора". Каким ветром занесло в сказку Толстого знаменитый палиндром А. Фета? Превратить в учебную про-

пись поэтическую строчку, читающуюся одинаково слева направо и справа налево,- в этом, несомненно, есть какая-то насмешка, но над кем или над чем, по какому поводу? Эта загадка опять-таки открывается блоковским ключом. Отгадка сатирически направлена на драму А. Блока "Роза и Крест".

"Сопоставление прекрасной дамы Изоры с розой то в чувственном, то в сверхчувственном аспекте этого символа проходит через всю драму Блока... - писал В. Жирмунский. - "Розовые заросли" в саду Изоры имеют такое же символическое значение, как и зацветающая весенняя яблоня. Блок специально отмечает их в числе "главного" в декорациях будущей постановки Художественного театра. "Розы должны быть огромные, южные". Черная роза, таинственно упавшая из рук Изоры на грудь Гаэтана, спящего в розовой заросли, и подаренная им Бертрану, становится символом любовного служения последнего..." (Жирмунский В. М. Драма Александра Блока "Роза и Крест". Л., 1964. С. 53. (Курсив мой. - М. П.).)

Толстой пародирует драму Блока, перевернув фетовский перевертень еще раз - в смысловом отношении: роза, упавшая из рук Изоры, становится розой, упавшей на лапу Азора. Звуковое совпадение имен служит основой для пародийного сопоставления, а платоническое обожание - темой пародии. Палиндром превращается в насмешку над романтической любовью рыцаря, который - на блоковской драматической картине - на звезды смотрит и ждет. Заметим, что у Блока Изора заперта в башне, а ключ непрестанно носит при себе Арчибальд - говорят, он так и спит с ключом,- и тема ключа сопровождает все появления этого персонажа. Наперсницу Изоры в драме "Роза и Крест" зовут так же, как разбойницу-лису в сказке Толстого, - Алисой. Толстому было не впервой пародировать драму Блока, здесь у "Золотого ключика" есть предшественница - повесть "Без крыльев". Озорство этих пародий уравнивает автора с его непрестанно озорничающим деревянным героем.

Строчка "А роза упала на лапу Азора", читающаяся одинаково от начала к концу и от конца к началу, поставлена в центр сказки, сюжет которой тоже образует, условно говоря, палиндром. Замкнутая кольцом композиция выводит Буратино на дорогу приключений, а затем возвращает назад, в каморку папы Карло, и если бы мы вздумали листать сказку в обратном направлении - от конца к началу, то прошли бы почти тот самый путь, что и при последовательном - от начала к концу - перелистывании. Фетовский палиндром как бы обозначает точку слома сказки: судьба Буратино, катившаяся вниз, несмотря на кажущиеся успехи, с этого момента пойдет вверх, несмотря на многие несчастья, ожидающие героя впереди.

Судьба, нарисованная Толстым, - весьма ироничная особа: как иначе объяснить, что в окруженный стеной леса, отгороженный от мира бед и приключений домик красоты Мальвины попадает Буратино? Почему Буратино, которому эта красота без надобности, а не влюбленный в Мальвину Пьеро? Для Пьеро этот домик стал бы вождеденным "Соловьиным садом", а Буратино, озабоченный только тем, как здорово пудель Артемон гоняет птиц, способен лишь скомпрометировать саму идею "Соловьиного сада". Вот для этого, для компрометации, он и попадает в "Соловьиный сад" Мальвины.

"Соловьиному саду" противостоит "Страна Дураков", резко отличающаяся стилистически от всей сказки. В плотной реалистической живописи сказки "Страна Дураков" выделяется размытостью рисунка, почти миражной зыбкостью очертаний, как начинающая трилогию картина выморочного Петербурга, сквозь который - неведомо куда, неведомо зачем - несетя поэт миражей Бессонов. По улицам в "Стране Дураков" гуляет лисица (не путать с лисой Алисой!) и держит в руке - то есть в лапе, конечно, - "цветок ночной фиалки". Эта лисица оказывается сказочным эквивалентом тех мечтательных девушек, которые во вступительной главе романа "Сестры" одурманенно замирают над "Ночной фиалкой" Блока. Блоковская поэма рассказывает о сне и, по известному признанию автора, родилась из сновидений, - вот зыбкость сна и пронизывает изображение "Страны Дураков"...

Теперь становится понятно, для чего в предисловии к "Золотому ключику" писатель отнес замысел и повествовательные особенности этой сказки в далекое свое детство, затерянное в поволжской провинции конца прошлого столетия. Кивок в сторону детства - мол, сказка целиком оттуда - заранее отводил возможные упреки, вроде тех, какие были брошены, например, по поводу образа Бессонова. Мистификация вуалировала пародийный слой "Приключений Буратино" переносом сказки в доблоковскую эпоху.

Составитель сборника русской пародии XX века должен будет включить стихи Пьеро из "Золотого ключика" Алексея Толстого как неучтенную до сих пор пародию на Александра Блока. А исследователь проблемы "А. Толстой и русский символизм" должен будет вместе с другими произведениями писателя рассматривать сказку для детей (или, если угодно, - "новый роман для детей и взрослых") - "Золотой ключик, или Приключения Буратино".

VI

"Я - человек этого общества символистов", - говорил Алексей Толстой, выступая перед советскими писателями (Цит. по: Щербина В. А. Н. Толстой. М., 1956. С. 161.) . Он, разумеется, имел в виду, что был одно время человеком этого общества. На пути писателя символизм был лишь ветхой, за которую он ушел далеко - в другие идеологические, эстетические и нравственные области. Он оставлял свое прошлое со смехом неопита, обретшего истинную веру и попирающего языческие капища. Чем решительней был разрыв с прошлым, тем острее была сатирическая полемика, которую Толстой вел оружием противника и на его территории. Против символизма писатель пустил в ход переосмысленные образы символистского обихода. Пародия подвергла эти образы внутреннему опустошению - опустошенные, они легко наполнились новым содержанием.

Поиски счастья - рубрика столь обширная, столь человечески универсальная, что под нее с очевидностью становится - ни много ни мало - вся мировая литература. Но если ограничиться созданными на фольклорной основе литературными произведениями, в которых счастье получает материальное и в то же время условное выражение, конкретизируется в образе-символе (как в "Золотом ключике"), то выбор сразу сузится. В пору молодости Толстого было немало произведений этого рода, среди них два - знаменитейшие: "Пер Гюнт" Г. Ибсена и "Синяя птица" М. Метерлинка. И надо же случиться, что в обоих этих произведениях счастье отыскивается не там, где его ищут, не на путях скитаний, а дома, под родимым и убогим кровом. Весь свет прошел, возносясь и падая, бродяга Пер, а счастье дожидалось его в избушке Сольвейг. Все сказочные миры прошли Тильтиль и Митиль в поисках Синей птицы, а она была там, откуда они отправились в путь, - в родительском доме. Такое решение сюжета - и вопроса о том, где искать счастье, - будет потом у Толстого не только в "Золотом ключике", но и в "Хождении по мукам". Завершая трилогию, Толстой был обогащен опытом работы над сказкой: он уже знал, что за холстом, на котором нарисован огонь, за этим бедным воплощением мечты о тепле и сытости в холодном и голодном доме, скрывается такая дверца...

Метерлинка, во всяком случае, нельзя было обойти, сочиняя сказку, где все основные персонажи - марионетки, а события полны сатирических намеков на искусство начала века. Намеченный Толстым курс неизбежно пересекал владения Метерлинка. В культурном сознании эпохи имя Метерлинка - одного из мэтров символизма - было неотделимо от театра марионеток. Свою литературную деятельность Метерлинк начал пьесами для этого театра, и жанру, выбранному для дебюта, придавал принципиальное значение. Выбор устанавливал равнове-

сие, почти тождество между идеологией драматургии и технологией театра, подчеркивая марионеточную зависимость человеческой судьбы от роковых и нездешних сил. Впоследствии Метерлинк разработал теорию, в которой технологическая особенность театра марионеток - ниточное кукловодство - приобретала общеэстетический и философский смысл.

Человек - невольный участник непонятого ему действия, игрушка в руках таинственной и коварной судьбы, кукла, которую дергает за ниточки невидимый кукловод,- по традиции, восходящей к Метерлинку, изображался в искусстве символизма марионеткой. Процесс шел в обе стороны: литературный герой превращался в марионетку, марионетка становилась литературным героем. Высмеивая это увлечение, "Сатирикон" только увеличивал число марионеток, дергающихся на подмостках литературы.

Устройство театра марионеток было идеальной моделью мироустройства, как его представляли себе правоверные символисты: видимое здесь - лишь отражение замыслов и движений, происходящих там, за колосниками мировой сцены. "Мир - театр, мы в нем актеры" - старая-престарая, многократно использованная метафора, но "мир - кукольный театр, мы в нем марионетки" - не просто типичная - одна из ключевых, основополагающих метафор символизма.

"... Мне особенно, но и Саше, всегда казалось, что мы, напротив, игрушки в руках Рока, ведущего нас определенной дорогой,- вспоминала Любовь Дмитриевна Блок. - У меня даже была песенка, из какого-то водевиля:

Марионетки мы с тобою,
И нашей жизни дни не тяжки...

Саша иногда ею забавлялся, а иногда на нее сердился" (Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 2. С. 183)

У Брюсова тоже была подобная "песенка", им самим сочиненная:

Мы все - игрушки сил, незримых, но могучих,
Марионетки - мы, и Рок играет в нас...

Время марионеточного поветрия в литературе совпало с театральными исканиями, которые иным путем привели все к тому же образу: Гордон Крэг - актер, режиссер и реформатор театра - провозгласил необходимость воспитания "актера-сверхмарионетки". В расхожем употреблении идеи Крэга приобрели совсем уж сомнительный вид. На самом деле ничего одиозного в предложениях Крэга не было: приблизившись к пониманию противоречия между материалом искусства и

произведением искусства ("Создание тем прекрасней, чем взятый материал бесстрастней..."), он мучительно воспринимал то, что нынешний теоретик назвал бы недостаточной знаковостью актерской игры. Спонтанность этой игры Крэг хотел преодолеть созданием театра, ориентированного на театральную традицию Востока (Индии, например, или Японии), где за каждым актерским жестом строго закреплено одно определенное значение. Книга Крэга вышла на русском языке в 1912 году, и "человек общества символистов", человек театра, Алексей Толстой не мог ее не заметить. Следы полемики с нею - верней, с ее банализированным устным "вариантом" - прослеживаются в его сказке "Золотой ключик".

Идея "режиссерского театра" также вела к образу марионетки, в которую будто бы превращает актера полномочный режиссер - "демиург театра". Именно в этом упрекала Мейерхольда В. Ф. Комиссаржевская (и многие другие, впрочем): "Путь, ведущий к театру кукол, - это путь, по которому Вы шли все время..." (Мейерхольд В. Э. Переписка (1896-1939). М., 1976. С. 108.)

Такого рода свирепо-режиссерский театр изображен на страницах "Золотого ключика". У Карабаса Барабаса - повелителя этого театра - есть даже своя "теория", соответствующая практике и воплощенная в следующем "театральном манифесте":

Кукольный владыка,
Вот кто я, поди-ка...
Куклы предо мною
Стелются травой.
Будь ты хоть красотка -
У меня есть плетка,
Плетка в семь хвостов,
Плетка в семь хвостов.

Погрожу лишь плеткой -
Мой народец кроткий
Песни распевает...

Нет ничего удивительного, что из такого театра бегут артисты, и первой убегает именно "красотка" Мальвина, за ней бежит Пьеро, а после, когда Буратино и его спутники с помощью золотого ключика обретают новый театр, к ним присоединяются уже все решительно куклы-актеры, и театр "кукольного владыки" терпит крах.

Из-за межевого положения сказки не было замечено - или оценено - то обстоятельство, что в "Золотом ключике" изображены два театра,

резко противопоставленные друг другу по эстетическим и этическим принципам и композиционно разведенные в противоположные углы - в начало и конец сказочного повествования. В сказке описан репертуар обоих театров и свойственная каждому манера игры. В одном театре царит гнет и принуждение, в другом Буратино собирается "играть самого себя".

Оказывается, для выяснения природы конфликта между двумя изображенными в сказке театрами нет нужды анализировать две театральные системы - достаточно взглянуть на театральные занавесы. В театре, из которого куклы бегут, "на занавесе были нарисованы танцующие человечки, девочки в черных масках, страшные бородатые люди в колпаках со звездами, солнце, похожее на блин с носом и глазами, и другие занимательные картинки".

Если этот занавес и не срисован "с природы", то, следует признать, композиция выполнена из элементов - и в духе - реально существовавших, притом громко известных театральных занавесов. Не может быть и тени сомнения, каким живописным образом соответствует словесный рисунок Толстого: это, конечно, восходящая к Гоцци и Гофману романтическая стилизация, неразрывно связанная в театральном сознании начала века с именем Мейерхольда.

Но вот куклы попадают в новый театр: "На занавесе его блеснул золотой зигзаг молнии".

Стоит на мгновенье представить себе (или бегло начертать) этот "зигзаг молнии", чтобы тут же стало ясно: он является обобщенным изображением другого - знаменитого! - театрального символа.

Занавесы еще опущены, действие не началось, но уже все ясно, все предопределено столкновением избыточной детализации и строгого лаконизма, стилем рисунков, характером графической условности, а также исторически безусловной театральной оппозицией. Приключения Буратино и его друзей предстают в известном смысле как история соперничества двух театров, перипетии борьбы за театр, тяжба о театре. "Золотой ключик" не только "новый роман для детей и взрослых", но и своего рода "театральный роман".

Титул Карабаса Барабаса - "Доктор кукольных наук" - возможно, всего лишь иронически превращенный литературный псевдоним Мейерхольда - Доктор Дапертутто. Это тем более вероятно, что у режиссера В. Соловьева, ближайшего помощника Мейерхольда как по сцене, так и по журналу "Любовь к трем апельсинам" (где отдел поэзии вел Блок), был журнальный псевдоним Вольдемар (Вольмар) Люсциниус, который, по-видимому, дал Толстому "идею" имени Дуремар. Имя ближайшего помощника доктора кукольных наук Карабаса Барабаса образовано из отечественных слов "дурак", "дурень" и заграничного

имени Вольмар (Вольдемар). "Сходство" прослеживается не только в именах - вот портрет Дуремара у Толстого: "Вошел длинный... человек с маленьким-маленьким лицом, таким сморщенным, как гриб-сморчок. На нем было старое зеленое пальто". А вот портрет В. Соловьева, нарисованный мемуаристом: "... Высокий, худой человек с бородой, в длинном черном пальто" Мейерхольда Толстой подразумевает вне портретного сходства. Объект иронии Толстого - не подлинная личность знаменитого режиссера, а слухи и сплетни, особого рода "городская легенда" о нем. Поэтому самохарактеристика Карабаса Барабаса: "Я доктор кукольных наук, директор знаменитого театра, кавалер высших орденов, ближайший друг Тарабарского короля" - так поразительно соответствует представлениям о Мейерхольде наивных и невежественных провинциалов в рассказе Толстого "Родные места": "Мейергольд - полный генерал... Поутру его государь император призывает..."

Если обратиться к "Хождению по мукам", то можно заметить, что театральная тема и там занимает заметное и четко очерченное место. Встреча Телегина с бывшим артистом императорской сцены, режиссерские попытки Даши, внезапно открывшийся драматический талант Анисьи, лекции Сапожникова по истории театра - все это образует своеобразный "сгусток" театральной темы в последней части трилогии. Едва ли случайно театральная тема появляется впервые лишь в начале "Хмурого утра" - на страницах, написанных почти одновременно со сказкой о марионетках или непосредственно после нее.

Конечно, театр Станиславского был ничуть не менее "режиссерским", чем театр Мейерхольда, различались они как раз другими качествами. Тут сатирик явно перегибает, и в сказке нужно отметить некоторые сатирические издержки. Тем не менее сказка по-своему, по-сказочному преломляет "любовь-вражду" двух исторически подлинных театров - петербургского и московского. Через театр Толстой вводит в сказку старое, традиционное для русской литературы противопоставление "двух столиц" - Петербурга и Москвы, противопоставление, которое по особому зазвучит в трилогии, когда она будет завершена. Герои трилогии начинают свои "хождения по мукам" в Петербурге и завершают их, возвращаясь - по смыслу сюжета - как бы на то же самое место, но оно оказывается - Москвой.

Биография Толстого достоверно воплотилась в его произведениях, нужно только правильно определить "коэффициент преломления" биографического в художественное, найти соответствующий ключ к биографическому в художественном. Человек увлекающийся и склонный к переменам, Толстой оставлял свои былые пристрастия, подвергая их осмеянию. Этот принцип осуществлялся настолько последова-

тельно, что биографию Толстого можно построить на основе изучения только его творчества, не прибегая к иным материалам. Достаточно хронологически описать, над чем смеялся Толстой, - перед нами возникнет и достоверная картина увлечений писателя, и даты расставаний с этими увлечениями.

"Я вообще, - заметил Толстой, - не принадлежу к драматургам, привязанным к какому-то одному театру. Театры должны быть разными, с различными режиссерскими принципами и исканиями" (Голубенцев Н. Из дневника актера//Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. М., 1967. С. 168. (Благодарю А. Е. Парниса, обратившего мое внимание на этот эпизод).) . Это признание, записанное А. Дымшицем, - такая же мистификация, как и предисловие к сказке, и предпринято оно, конечно, с теми же целями. Театральные - и прочие - пристрастия Толстого были строго однозначны в каждый определенный момент его жизни. В первое десятилетие века театральные привязанности Толстого были как раз на стороне Мейерхольда. Толстой писал М. Волошину из Петербурга в Париж в декабре 1908 года: "Лукоморье", где все декаденты устроили скандал, ушло из "Театрального клуба" и открывает свой театр. Мейерхольд зачинщик всего, конечно. Вот там-то и положится начало новой русской комедии, обновятся и распахнутся чахлые души. Я верю в это..." (Лит. обозрение. 1983. э 1. С. 110.) Но автор "Золотого ключика" - Толстой 30-х годов - верил уже в другое, а над прежней своей верой - и над собой тогдашним - смеялся. Пародирование театральные искания Мейерхольда, относящихся к началу века, совпало с трагическими обстоятельствами, которые к вопросу об исканиях не имели никакого отношения. В нескольких кварталах от того места, где жил Толстой (на улице, носящей теперь его имя), сооружалось новое здание для театра Мейерхольда - давно уже не "кукольного владыки"; переезд театра в это здание так и не состоялся, а сам театр прекратил существование. Вопрос о новом театре в действительности решался не так, как в сказке, но, прекрасно зная об этом, Толстой сохранил наилучшие отношения с Мейерхольдом до последних его дней.

Для Толстого была легкая, почти опереточная кощунственность в том, чтобы оспорить пассивность марионеток, изобразив, как они сорвались с ниточек и отправились сами устраивать свои дела, искать счастья, творить судьбу. Марионетки, отбившиеся от рук театрального "владыки", - полемический образ, насмешливый довод художника в пользу философии активности, столь актуальной в советском искусстве 30-х годов.

VII

Чтобы выведать тайну золотого ключика и спастись от преследователей, Буратино спрятался за петуха.

Чтобы скрыть тайну "Золотого ключика" и отвести возможные обвинения в намеках на лица, Алексей Николаевич Толстой спрятался за "Пиноккио".

Цель была достигнута: от "Золотого ключика" стали отделяться фразами о переработке и переделке, не слишком настаивая на "особости" сказки, ее самодостаточности, поразительном сходстве с другими вещами Толстого - и на отличиях от сказки Коллоди. Толстой словно бы заморозил всех своим предисловием - не было замечено даже то, что отличия кричат, как говорится, с переплета: ведь в итальянской сказке нет главного образа сказки о Буратино, нет ее ключевой метафоры и наиболее значимого символа - именно золотого ключика.

Впрочем, причина столь странного невнимания, возможно, объясняется по-другому: "золотой ключик" мог показаться не созданием личного творчества, а общеязыковой формулой или стилистическим клише. "Ключи от счастья женского, от нашей вольной волюшки, заброшены, потеряны у бога самого", - читаем, например, у Н. А. Некрасова.

Эти некрасовские строки поставила эпиграфом к своему роману "Неугомонное сердце" мать Алексея Николаевича - Александра Бостром. Анонимный рецензент "Отечественных записок" писал о "Неугомонном сердце" в 1882 году: "Мы не знаем, как воздействует мораль этого романа на неугомонные сердца современных женщин, но знаем наверное, что гр. Толстая немало-таки потрудилась с целью угомонить эти сердца, отучив их от "искания счастья". Открытый ею секрет в самом деле прелестен: к чему искать счастья, когда оно тут же под рукою?" (Цит. по: Оклянский Ю. Шумное захолустье: Из жизни двух писателей. 2-е изд., доп. Куйбышев, 1969. С. 199)

Едва ли Толстой читал в детстве "Пиноккио", но вот роман с эпиграфом о ключах счастья, роман о том, что не к чему "искать счастья, когда оно тут же под рукою", - он читал и с детской непосредственностью находил его "лучше Тургенева и Толстого" (Там же, с. 198. По-видимому, неслучайно сразу после выхода "Золотого ключика" отдельной книгой А. Н. Толстой предпринял попытку переиздать произведения своей матери, написанные для детей. В ЦГАЛИ (ф. 630, оп. 6, ед. хр. 11) хранится переписка по этому поводу между Ленинградским и Московским отделениями Детгиза) (Льва, конечно).

Образ ключа был находкой для искусства символизма - и в его высоких проявлениях, вроде блоковских строк "Ты дала мне в руки серебряный ключик, и владел я сердцем твоим", и в его низких, эпигонских поделках. Одно из таких второстепенных произведений - роман А. Вербицкой "Ключи счастья" - Толстой хорошо знал и за год до смерти, в феврале 1943 года, охарактеризовал как "сентиментально-благонамеренное" сочинение. Между тем "Золотой ключик" - это именно "ключ счастья", хотя героя сказки трудно заподозрить в благонамеренности, а в сказке не найти и следа сентиментальности.

Так откуда же у нашего писателя образ "золотого ключика"? Не из бытового ли словоупотребления, не из общеязыковой ли метафоры? Быть может, из воспоминаний о романе, сочиненном матерью, тем более, что и у сына речь идет о поисках счастья, которое, оказывается, под рукой? Или от распространеннейшей метафоры искусства символизма - объекта сатиры зрелого Толстого? Возможно, но все-таки - сомнительно. Сомнения возникают, стоит лишь познакомиться со следующим эпизодом из знаменитой сказки Льюиса Кэрролла "Алиса в стране чудес": "На столе ничего не было, кроме маленького золотого ключика, и Алисе тотчас же пришло в голову, что ключик от одной из дверей. Но увы! или замочные скважины были слишком велики, или ключик был слишком мал, только им нельзя было открыть ни одной из дверей. Но, обходя двери вторично, Алиса обратила внимание на маленькую занавесочку, которой не заметила раньше, и за этой занавесочкой нашла маленькую дверку, около пятнадцати дюймов высоты. Она попробовала отпереть дверцу золотым ключиком, и, к ее великой радости, ключик подошел" (Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес/Пер. Allegro (П. Соловьевой)//Тропинка. 1909. э2. С. 65 (общегодовая паг.). (Курсив мой. -М. П.).) . Перед Алисой открывается проход "не больше крысиной норы", сквозь который она "увидала сад, самый очаровательный, какой только можно себе представить" (Там же.) .

"Алису" я цитирую по старому - и уже немного смешному своей архаичностью - переводу Allegro (П. Соловьевой). Выбор перевода будет объяснен чуть позже, здесь же мне хотелось бы отметить замечательные совпадения со сказкой о Буратино: речь в отрывке идет не о ключе просто, но именно о ключике, к тому же золотом; отпирается этим ключиком маленькая дверца; наконец - едва ли не самое поразительное - эта дверца до времени скрыта занавеской. Эпизод из "Алисы" дает нам не совпадение одной детали, которое могло бы оказаться случайным, но совпадение ряда определяющих деталей, связанный ряд деталей. И связаны они точно так, как в "Буратино". Вероятность за-

имствования из "Алисы" резко повышается как раз совокупностью, связанностью, соотнесенностью совпадений.

Но дверца, отпирающаяся золотым ключиком, занавешена у Толстого не занавеской, а куском холста, на котором нарисован очаг и котел с похлебкой. Остается сделать предположение: Толстой просто поместил на кэрролловскую занавеску изображение, нанесенное в коллодиевской сказке прямо на стену. Такой перенос тем более обоснован, что его можно было осуществить, не нарушая жанровых границ: при всем несходстве "Пиноккио" и "Алиса" - все же произведения одного жанра. Оба произведения - литературные сказки, и для сочиняющего третью сказку "третьего Толстого" было легко и естественно включиться в их жанровый ряд.

Это предположение так и осталось бы предположением, если бы другие факты не подтвердили: Толстой неоднократно прибегал к "Алисе", чтобы "оттолкнуться" от "Пиноккио", "расподобиться" с итальянской сказкой. Об этом свидетельствует происхождение образа Мальвины, девочки с голубыми волосами.

У Коллоди есть девушка с голубыми волосами, она в итальянской сказке - добрая волшебница, ставящая нравственные эксперименты над судьбой бедного Пиноккио. В здраво-рассудительной сказке Толстого никакая волшебница невозможна. В отличие от коллодиевской девушки толстовская девочка с голубыми волосами - не волшебный, а бытовой, притом сатирически освещенный персонаж. И ничего общего, кроме этих голубых волос, у них нет: наш сказочник снял голубые волосы, как паричок, с одной головы - и надел на другую. Характер Мальвины (а она девочка с характером, "железная девочка", как удивленно отмечает деревянный мальчик) настойчиво напоминает другую маленькую героиню, но из другой - английской сказки. У Коллоди есть смешная обмолвка, проникшая в берлинский пересказ Толстого: Пиноккио не попадает в школу и, следовательно, остается неграмотным, тем не менее в одной из следующих сцен он со слезами на глазах читает надпись на могиле волшебницы. Быть может, заметив эту смешную неувязку, Толстой и придумал сцену обучения своего героя грамоте, когда началась переделка "Пиноккио" в "Буратино"? Как бы там ни было, но педагогический темперамент, страсть давать уроки при любых обстоятельствах, чисто учительский педантизм, чрезмерная и порой откровенно неуместная благовоспитанность, упорная и мелочная ригористичность - стали определяющим чертами образа Мальвины.

Но ведь это же - от Алисы! Английская школьница попадает в странный мир и все время сопоставляет его странность с тем, чему ее учили на уроках. Уроки, школа, школьные задания, школьная прописная премудрость в столкновении со странным миром проходят через всю сказку об Алисе - вместе с Алисой. Ее благовоспитанность в самых диких ситуациях - один из главных иронических пластов сказки. Она постоянно вспоминает приобретенные в школе "правильные" сведения и непрерывно пытается давать уроки всем сказочным персонажам - в самых "неурочных" обстоятельствах. Эта черта Алисы отмечалась едва ли не всеми, писавшими о сказке Кэрролла.

Должно быть, нечто подобное ощутил и Толстой: уж ему-то, с его отношением к школьной премудрости и "благовоспитанности", это просто должно было кинуться в глаза. И своей Мальвиной он спародировал Алису, резко усилив насмешку над педантизмом и, так сказать, педагогизмом кукольной красоты. Подобно примерной воспитаннице, копирующей свою наставницу, Мальвина говорит на жаргоне гувернанток. Ее речь стилизована под плохой перевод с французского: "Буратино, мой друг, раскаиваетесь ли вы, наконец?" Отвлеченные прописи и условные ценности Мальвины явно проигрывают от ближайшего соседства с житейской находчивостью и простодушной рассудительностью Буратино. Идет проверка персонажей на жизнеспособность, и становится ясно: жизнеспособность - величайшая и все решающая ценность в художественном мышлении Толстого.

Впрочем, назвав героиню Мальвиной, Толстой и Алису сохранил в своей сказке. Это имя он дал другой, совсем уж не симпатичной особе - лисе: лиса Алиса...

В отчаянной битве с полицейскими псами Крабаса Барабаса на помощь кукольным человечкам приходят все добрые обитатели лесов, лугов и озер. Похоже, сама природа сражается на стороне Буратино и его друзей с общим врагом. Вот и семейство ежей приползло, несмотря на то, что ежиное оружие годится только для защиты. В сказке это выглядит так: "Еж, ежиха, ежова теща, две ежовые незамужние тетки и маленькие еженята свернулись клубком и со скоростью крокетного шара ударили иголками бульдогов в морду".

Странное впечатление производят эти "крокетные шары". У крокета - репутация очень английской игры (хотя играть ежами вместо шаров - это, пожалуй, слишком - даже для англичан). Нет крокета и в "Пиноккио" (вся эта сцена не имеет там соответствий). Откуда же крокетные ежи в русской сказке по итальянской канве? Конечно, из английской сказки, из "Алисы", из главы "Королевский крокет".

"Алисе казалось, что никогда еще ей не приходилось видеть такого удивительного крокетного поля: оно все было в бороздках и выемках. Крокетными шарами служили живые ежи, молотками - живые фла-

минго... Главная трудность для Алисы заключалась в том, чтобы управлять своими фламинго... Когда же ей удавалось наклонить его голову и она готова была начать игру, то с раздражением замечала, что еж развернулся и собирается уползти... Все игроки играли сразу, не дожидаясь очереди, непрерывно при этом ссорились и дрались из-за ежей..." (Тропинка. 1909. э 13. С. 495-496. (Курсив мой. - М. П.). Этим наблюдением я обязан И. М. Коневой, которой приношу искреннюю благодарность.) - и так далее.

В этой же сцене битвы - и в предшествующей сцене бегства - есть у Толстого маленькая деталь. Совсем незаметная деталь, если бы автор не привлек к ней читательское внимание, повторив ее трижды на протяжении нескольких страниц: "Из трубы (домика. - М. П.) поднимался дымок. Выше его плыло небольшое облако, похожее на кошачью голову. Пудель Артемон сидел на крыльце и время от времени рычал на это облако".

Облако настолько похоже на кошачью голову, что даже пес замечает сходство и рычит! Это запоминается, но дальше снова: Мальвина "подняла хорошенькие глаза к облаку, похожему на кошачью голову". И еще немного дальше: "Из облака, похожего на кошачью голову, упал черный коршун - тот, что обыкновенно приносил Мальвине дичь..."

Живописно-выразительная, но сюжетно не имеющая никакого значения деталь повторена трижды - неслыханное расточительство для этой предельно экономной и лаконичной сказки. Конечно, причудливая форма облаков всегда будила воображение, и вопрос об их конфигурации обсуждал, например, еще Гамлет. Но почему именно на кошачью голову должно быть похоже облако у Толстого? Скажем прямо, эта форма не так уж необыкновенна - некая округлость с уголками ушей. Но Толстой настаивает: похоже - и точка. Неисповедимы пути художника. Что выхватит он из океана образов, клубящихся, как облака? На этот раз он выхватил нечто из иллюстраций Дж. Тенниела к "Алисе" (они неоднократно воспроизводились в русских изданиях сказки Кэрролла). Там есть несколько рисунков, изображающих знаменитую "тающую" улыбку Чеширского кота: кошачья голова висит над персонажами в воздухе, как облако. Как облако, похожее на кошачью голову. Один из рисунков сопровождает главу "Королевский крокет": лишь только Алиса решила выйти из игры, отчаявшись поймать ежиный шар, над девочкой прямо из воздуха сооткалась кошачья улыбка...

Золотой ключик и дверца за занавеской, образ благовоспитанной маленькой педантки, имя Алиса, ежиный крокет и облако, похожее на кошачью голову, - все эти сопоставления повиснут в воздухе, как насмешливая улыбка Чеширского кота, если мы не ответим на вопрос:

а знал ли Алексей Николаевич сказку Кэрролла? В наиболее полном из существующих собраний его сочинений ни имя английского писателя, ни имена его героев не встречаются. Мемуаристы по этому поводу - молчок...

В 1909 году Толстой напечатал несколько своих маленьких рассказов и сказок в журнале для детей "Тропинка". В этом же самом журнале на протяжении почти всего года (начиная со второго номера и кончая двадцатым) печаталась "Алиса" Л. Кэрролла в переводе Allegro (П. Соловьевой - вот почему выше сказка цитировалась по ее переводу). В № 15 "Тропинки" на соседних страницах напечатаны сказка Толстого "Сорока" и глава "Пляски омаров" из "Алисы", а в № 9 - рассказ Толстого "Полкан" соседствует с тем эпизодом из сказки Льюиса Кэрролла, где Алиса беседует с Чеширским котом. Журнал сопровождает английскую сказку иллюстрациями Дж. Тенниела, и Полкан глядит с картинки к рассказу Толстого на рисунок, изображающий Чеширского кота, совсем так, как пудель Артемон на облачко, напоминающее кошачью голову...

В детской журналистике 900-х годов "Тропинка" была едва ли не единственным изданием, где могла появиться столь эксцентричная и "неприкладная" вещь, как "Алиса". Журнал издавала - совместно с Н. И. Манассеиной - все та же П. С. Соловьева, человек, которого А. Блок числил среди избранных - "близь души". С. Городецкий вспоминал о "болезненно-нежной и наивно-мистической атмосфере "Тропинки"... куда Блок прежде всего меня направил и где он сам чувствовал себя хорошо" (Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 1.) . В. Пяст - тоже в связи с "Тропинкой" - вспоминал о Блоке, "который принимал такое близкое участие в судьбе этого органа и так часто "наставлял" вдвое старшую его по летам издательницу, - что видно из его "Дневников" (Пяст В. Встречи. М., 1929. С. 20-21. С. 325.) . Одним словом, в глазах автора "Золотого ключика" "Тропинка" должна была выглядеть "блоковским" журналом, и все, что относилось к "Тропинке", подверглось пародированию - вместе с Блоком и его эпохой, вместе с собственным прошлым Толстого.

В то же время к восприятию "Алисы" Толстой был хорошо подготовлен своей художнической любовью к эксцентрическим чудачкам, ко всяческим алогизмам и нелепицам. К. Чуковский сопоставил любовь Толстого к эксцентрике с английской традицией нонсенса и показал, как они похожи. Но, не остановившись на этом, Чуковский со свойственной ему критической интуицией, производящей иногда впечатление интеллектуального фокуса, напророчил Толстому встречу с "Алисой" - за одиннадцать лет до "Буратино":

"Поразителен был аппетит, проявленный Алексеем Толстым к подобным нелепицам в самом начале его литературной дороги, - писал К. Чуковский в статье 1924 года. - ...Очевидно, эта чепуха ему дороже всего, потому что он с большим пиететом воспроизводит ее у себя на страницах. С таким же пиететом относимся к ней и мы... Она нередко бывала основой драгоценнейших литературных творений. Чудесный английский поэт Эдуард Лир безбоязненно назвал свою вдохновенную книгу "Книга Чепухи" ("The Book of the Nonsense"), и я не отдам этой книги за тысячу умных книг... И можно ли представить себе чепуху более откровенную, чем хотя бы "Алиса в волшебной стране", а между тем это собрание гениальных нелепостей давно уже сделалось библией английских детей..." (Чуковский К. Портреты современных писателей: Алексей Толстой//Рус. современник. 1924. э 1. С. 225-226)

Сказка о Буратино, как губка, вобрала множество откликов Толстого на культуру времен его писательской молодости - между первой русской революцией и первой мировой войной, - а предисловие, отсылающее к детским впечатлениям писателя, предохраняет эту губку от слишком грубого выжимания. И все-таки в "Золотом ключике" (не вопреки всему сказанному, а лишь в дополнение к нему) есть отзвуки детства Толстого. Они открываются сопоставлением "Золотого ключика" с "Детством Никиты". Сопоставлением тем более обоснованным, что обе вещи - сказка и повесть - ставят знак равенства между двумя видами ностальгии: тоской по родной стране и по стране детства.

В Москве 1935 года, перерабатывая сказку заново, насыщая ее лирикой и сатирой, Толстой сконцентрировал память на всех сопутствующих обстоятельствах - и житейского, и литературного свойства. Наблюдаемые художником объекты он сравнивал с теми стекляшками, которыми прикрывают цифры на карте лото, а "карта лото - это дремлющий во мне потенциал, - разъяснял Толстой. - Я буду бродить по свету, ища этих стекляшек..." (Толстой А. Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 13. С) Сделав мысленно поправку на неуместную механистичность этого сравнения, признаем, что на одну из цифр толстовского лото легла кэрролловская "стекляшка"...

VIII

Однажды на утренней прогулке по паркам Детского Села, где Толстой поселился после возвращения на родину, он сказал Наталье Крандиевской: "Кончится дело тем, что напишу когда-нибудь роман с привидениями, с подземельем, с зарытыми кладами, со всякой чертовщиной. С детских лет не утолена эта мечта..." А потом добавил: "Насчет привидений - это, конечно, ерунда. Но, знаешь, без фантастики скучно все же художнику" (Крандиевская-Толстая Н. В. Воспоминания. Л., 1977. С. 210) .

Свою детскую мечту о романе приключений Толстой удовлетворял всю жизнь - всем своим творчеством. Ничего он так не любил, как живописать героя, ставшего на путь приключений. Любимым героем писателя (в школьном понимании) называют того персонажа, который с наибольшей полнотой выражает точку зрения писателя, его взгляды, его представления о человеческом идеале. При таком подходе возникает смущающее противоречие: в любимцах оказывается персонаж-рупор, самое бледное и немощное из порождений писателя. Не правильней ли называть любимым героем того, кто больше соблазняет писателя как взывающая к изображению натура и кого он живописует с наибольшим художническим аппетитом?

Сотни разнообразных персонажей населяют книги Толстого, у каждого свое лицо и своя повадка, свой социальный статус и нравственный комплекс, но любой читатель, не лишенный художественного слуха, без труда заметит, как оживляется Толстой, как начинают играть под его рукой краски, какая улыбка лакомки, удовлетворяющего свою давнюю страсть, угадывается на его губах, едва только он добирается до героя, вышедшего (или выведенного) на дорогу приключений. Что, казалось бы, общего у "чудаков" раннего и "эмигрантов" зрелого Толстого, у Алексашки Меншикова и красноармейца Гусева, ренегата Азефа и временщика Распутина, знаменитого Калиостро и мелкой сошки Невзорова, очаровательного Телегина и отвратительного Махно, у Саньки Бровкиной и "гадюки" Ольги Вячеславовны?

Даже патологический скепсис не заставил бы нас подозревать Толстого в том, что Невзорова, Азефа и Распутина он любит так же, как Меншикова, Гусева и Телегина. Это неколебимо верно, если мыслить и тех и других как живых людей вызывающих такое-то и такое-то наше человеческое отношение. Но если представить их объектами искусства, натурой, которую изображает художник, то окажется, что и тех и других писатель любит живописать. Любит не любовью, а любованием.

Следовало бы определить тип любимого героя Толстого, но вот беда: слова "приключенец" - в значении "человек приключений" - в нашем языке нет, а слово "авантюрист" безнадежно скомпрометировано. Авантюрист для нас слово ругательное, и вряд ли возможно освободить его от этой эмоциональной окраски, да и нужно ли? Нам сейчас - нужно: если бы это удалось, слово авантюрист стало бы самым точным обозначением для любимого героя Толстого. Герой, выпавший из рутинного быта, идущий от одного похождения к другому, не уклоняющийся от приключений, встречающий в приключения, втягиваемый в них личными склонностями или ходом событий, - вот определенный самым широким образом любимец нашего писателя.

Но такой герой не может действовать в размеренном, устойчивом укладе - он требует для себя особого рода сюжет. Он создает жанр повествования о себе - жанр приключенческий. Репутация этого жанра не слишком высока: принято считать, что приключения - литература "второго сорта". История литературы свидетельствует, что так было не всегда и что Толстой возвратил приключенческому жанру статус высокой литературы, соединив низовую традицию с классической. На этом соединении и основан неотразимый художественный эффект наиболее известных произведений Толстого и его "романа для детей и взрослых", "романа тайн", "пикареска" - авантюрной сказочной повести "Приключения Буратино".

Загадочные обстоятельства, таинственные лестницы, ведущие в подземелья, фальшивые, нарисованные на стене окна, поразительные по неожиданности встречи, тайные ходы и лазы, вообще всякие тайны, нечаянные подслушивания, удачные бегства, маскировки, розыгрыши, узнавания - все эти неперемные атрибуты авантюрного романа и "романа тайн" густо уснащают произведения Толстого, а "Золотой ключик" только из них и состоит. Признание Г. Честертон в не любви к сентиментальным сказкам и любви к сказкам авантюрным было бы уместным эпиграфом к рассказу о "Приключениях Буратино": "... Ставят одни только плаксивые сказки. Я хочу видеть хорошую потасовку, раскаленную кочергу, полисмена, которого разделяют на котлеты, а мне преподносят принцесс, разглагольствующих при лунном свете, синих птиц и тому подобную ерунду. Синяя Борода - это по мне, да и тот нравится мне больше всего в виде Панталоне" (Честертон Г. К. Рассказы. М., 1975. С. 47) .

Как в авантюрном романе, перед читателем "Приключений Буратино" мелькают, сменяя друг друга, улица, площадь, берег моря, балаган, лес, поляна, харчевня, пустырь, домик в лесу, река и пруд, пещера, скалистые откосы, снова улица, и за этим мельканием можно и не

углядеть, что главное место действия - это дорога. Большая дорога из городка, где живет папа Карло, в Город Дураков - и обратно. Все сказочные приключения, как и положено приключениям, происходят на большой дороге и прилежащих к ней местностях. Эта дорога, повторяя своими поворотами и петлями изгибы судьбы героев, кончается там же, где и началась, и замыкает кольцом композицию сказки. Вся топография "Золотого ключика" изображена с такой реалистической достоверностью, что не составляет труда вычертить карту сказочной страны.

Лишь один участок пути - от чудесной дверцы до чудесного театра - не удастся нанести на карту никакими пунктирами. Здесь пространство у А. Толстого изогнуто самым фантастическим образом: найденный глубоко под землей, театр в следующей главе оказывается рядом с заведением Карабаса Барабаса - на площади, причем подразумевается, что его туда никто не переносил. Вопреки физическим законам путь вниз приводит вверх.

Склонный к мистификациям, писатель разыграл как-то в Кисловодске простака-курортника: "Толстой уверил его, будто высочайшая из вершин Кавказа называется "Алла-Верды" и что вечером состоится восхождение. "Алла-Верды", - объяснял К. Чуковский, - кабачок, или, вернее, шашлычная, приютившаяся не на горе, а в низине. Вечером мы втроем совершили "восхождение вниз".

- Почему же вниз? - удивлялся всю дорогу простак.
- Диалектика" (Чуковский К. Современники. С. 355.), - совершенно серьезно отвечал Толстой.

Подобная "диалектика" осуществляется и в "Золотом ключике" с той, правда, разницей, что герои сказки совершают "нисхождение вверх". С ними происходит "нисхождение и преобразование", если воспользоваться названием книги Толстого, вышедшей в Берлине за год до "Приключений Пинокио" и дающей публицистическую версию той программы, которая впоследствии была развернута в трилогии - и в сказке о Буратино. "Преобразование" в этой программе связывается - с театром. Толстой демистифицировал театральные концепции символистов, отнял у образа театра смысл "небесной родины" и придал ему значение родины земной. Театральный всплеск в "Хождении по мукам" порожден революцией, в сказке - стремлением вернуться в отечество, в страну детства. Путь Буратино и его друзей вниз приводит вверх вопреки всем законам физики, но в полном соответствии с логикой "идеологического пространства" Толстого.

В этот завершающий момент с пространством сказки происходит еще одно изменение: оно становится непроницаемым для злых сил. Вот

он, новенький балаган кукольного театра на площади _в той же сказочной стране_, протяни руку и схвати, - но злая сила Карабаса и его полицейских тут иссякает. Счет времени в сказке очень точен: писатель ни разу не забыл отметить смену суток сном и пробуждением героев, вечерними и утренними зорями, восходами луны и солнца. От того утра, когда папа Карло получил у столяра Джузеппе необыкновенное полено, до того вечера, когда героям достался замечательный театр, проходит шесть суток, и, надо полагать, уже начался седьмой день творения - вечный праздник. Уменьшается количество приключений за сутки - и время растягивается, идет медленней; количество эпизодов растет - и время идет быстрее, сжимается; на последние два дня приходится больше всего сказочных событий (две трети объема сказки) - и время, задыхаясь, летит вперед (только дважды - в рассказе Пьеро о золотом ключике и в рассказе крота об аресте кукол - время возвращено вспять, к уже минувшим событиям).

Но в предпоследней главе сказки, там, где герои (и, должно быть, автор) до самозабвения захвачены обретенным счастьем, время начинает "мерцать", теряет выраженность, расплывается, и нельзя понять, день или три дня отделяют эту главу от заключительной. Сказка, близясь к благополучному завершению, перестает наблюдать часы, подготавливая переход от тягот времени к блаженной вечности, от бедственного "прежде" к счастливому "всегда".

Исследователь творчества А. Толстого отмечает, что хронология в романе "Хмурое утро" (последней, написанной уже после сказки части трилогии) - "в основном, строгая и точная", но лишь до заключительных сцен, когда "вечером в день приезда вся группа слушает доклад Г. М. Кржижановского об электрификации России. В этом пункте календарь автором явно оставлен, и события смещаются во времени. На каком общереспубликанском съезде присутствуют герои А. Н. Толстого - установить исторически точно и в то же время в соответствии с календарем романа не представляется возможным" (50) (Векслер И. И. Алексей Николаевич Толстой: Жизнь и творч. путь. М., 1948. С. 245-246.) .

Время в романе организовано таким же образом, как в сказке, - в конце происходит подготовка к прорыву из "реального" в "утопическое" время. Не случайно в последней строчке романа стоит значительное слово "навсегда".

Парадоксальным образом в собственной сказке Толстого "Золотой ключик" лучше просматривается Италия, чем в его обработке сказки Коллоди "Приключения Пиноккио". Никаких российских реалий, вроде Петрушки или городского, здесь нет и в помине. Писатель "ру-

сифицировал" итальянскую сказку и "итальянизировал" русскую. Тот комплекс национальных идей, который в обработке сказки Коллоди выражен языком и антуражем, в "Золотом ключике" выражается всем характером персонажей и подоплекой сказочных событий. Действие сказки нужно было перенести в Италию, чтобы создать необходимое для художественности опосредование.

Мир "Золотого ключика" сказочен, но у всякого сказочного мира есть своя "реальность", своя мера условности, свои "естественные законы", в пределах которых этот мир воспринимает себя как подлинный, за пределами - как вымышленный, нереальный. Законы "Золотого ключика" допускают придание человеческих черт животным, но ни в коем случае не волшебство: "Насчет привидений - это, конечно, ерунда". Волшебные превращения (их немало у Коллоди) выводятся из "Золотого ключика" - они чрезмерно фантастичны для мира этой сказки, несовместимы с ее здравым смыслом.

Свое отношение к волшебным чудесам сказка подтверждает парадоксально: не только исторгая волшебство, но и включая его. На страницах "Золотого ключика" есть волшебство: живым попадает на небо один персонаж, с помощью нечистой силы проходит сквозь стену другой. В тексте это выглядит так: "Униженно виляя задами, они (сыщики. - М. П.) побежали в Город Дураков, чтобы наврать в полицейском отделении, будто губернатор был взят на небо живым, - так по дороге они придумали в свое оправдание". И еще: "Нет, здесь работа очень тяжелая, - ответили они (полицейские. - М. П.) и пошли к начальнику города сказать, что ими все сделано по закону, но старому шарманщику, видимо, помогает сам дьявол, потому что он ушел сквозь стенку". Чудеса в сказке - гнусное полицейское вранье, ложь трусов и бездельников, порождение лакейского и чиновничьего страха и лени. Кот и лиса превращаются то в нищих, то в разбойников, но волшебством здесь и не пахнет: это притворство, интрига, маскировка (в жанровом смысле - не столько сказка, сколько приключенческий роман). Поле Чудес, где будто бы можно вырастить монетное дерево, - тоже вранье жуликов, задумавших надуть простака.

Единственное несомненно чудесное превращение в сказке - выход Буратино из полена. Словно ради того, чтобы читатель не принял эту метафору рождения за волшебство, рядом помещена параллельная метафора - выход цыпленка из яйца.

Во всем творчестве Толстого вспоминается еще только один случай превращения неживого в живое: "воплощение" портрета мадам Тулуповой в рассказе "Граф Калиостро". Маг и чародей Калиостро, сотворивший это чудо, замечает: "Отменный получился кадавр", - и Толстой с удовлетворением присоединился бы к этой оценке, даром что

она исходит от омерзительного персонажа. В рассказе "Граф Калиостро" - издевательская насмешка над символистским кокетливым заигрыванием с потусторонними силами.

Толстой хорошо помнил, как он оконфузился, попытавшись подыграть отечественным мистикам. Об этом эпизоде рассказывал (со слов Максимилиана Волошина) Илья Эренбург на башне у Вячеслава Иванова "зашел разговор о Блаватской и Штейнере. Толстому захотелось показать, что он тоже не профан, и вдруг он выпалил: "Мне в Берлине говорили, будто теперь египтяне перевоплощаются..." Все засмеялись, а Толстой похолодел от ужаса. Много лет спустя я, - вспоминал Илья Эренбург, - спросил Алексея Николаевича, не выдумал ли Макс эту историю с египтянами. Толстой рассмеялся: "Я, понимаешь, сел в лужу..." (Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь. М., 1961. С. 196; Об этом эпизоде А. Н. Толстой упоминает в письме к М. А. Волошину от 8 января 1909 г. См.: Лит. обозрение. 1983. э 1. С. 110.) Не в эту ли лужу автор сказки о Буратино усадил потом Карабаса Барабаса?

Какое дело было земному до мозга костей, чуждому всякой мистики Толстому до кабинетно-декадентского русского оккультизма и прочего в этом же роде? Но изображение сеанса магии в "Графе Калиостро" показывает, что Толстой добросовестно познакомился с магической технологией и предавал ее осмеянию со знанием дела.

Заимствованная у Коллоди сцена превращения полена в мальчишку переосмыслена Толстым как пародия на "магическое действие". Условия "оккультной науки" требуют, чтобы занятия магией проходили в особом помещении. Во всех пособиях по магии и в рассказе "Граф Калиостро" это помещение описывается одинаково: просторная комната, освобожденная от всего лишнего, так что в ней не остается ничего, кроме стола, шкафчика с магическими принадлежностями и куска ткани с нанесенными на нее каббалистическими знаками. Бедная каморка папы Карло как нельзя лучше соответствует описанию комнаты, необходимой для совершения магических манипуляций: вся обстановка состоит из стола (верстака) и куска холста с изображением очага, который переосмысливается в магический знак огня. Толстой был замечательным мастером переосмысления заимствованных деталей и занимался таким переосмыслением с превеликой охотой. Превращение полена в человечка - сказочный пародийный эквивалент оживления портрета в рассказе "Граф Калиостро".

Суеверия, спиритизм, магия были решительно противопоказаны здоровой натуре Толстого, и он, продолжая насмешничать по тем же адресам, зло и едко спародировал в "Золотом ключике" спиритические увлечения современников своей молодости.

"Тогда Буратино завывающим голосом проговорил из глубины кувшина:

- Открой тайну, несчастный, открой тайну!

Карабас Барабас от неожиданности громко щелкнул челюстями и выпучился на Дуремара.

- Это ты?

- Нет, это не я...

- Кто же сказал, чтобы я открыл тайну?

Дуремар был суеверен...

- Открой тайну, - опять завыл таинственный голос из глубины кувшина, - иначе не сойдешь с этого стула, несчастный!"

Не верящий ни в какой спиритизм, трезво-реалистический, как его создатель, Буратино устроил "спиритический сеанс" своим суеверным врагам - и победил. По меткому замечанию В. Рабиновича, "тайное деланье", основанное на вере в чудеса, постепенно становится "священной литературой", а потом и просто литературой - авантюрной, плутовской - какой угодно (См.: Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1980. С. 163.) . "Тайное деланье" мистиков начала века стало у Толстого в "Золотом ключике" именно плутовской, авантюрной литературой.

IX

Едва вылупившись на свет, Буратино уже проказничает и озорничает. Такой беззаботный по части высоких материй, но полный здравого смысла и неутомимо деятельный, побеждающий своих врагов "при помощи остроумия, смелости и присутствия духа", - он запоминается читателям как преданный друг и сердечный, добрый малый. В Буратино - черты многих любимых героев А. Толстого, склонных скорее к действию, чем к размышлению, и здесь, в сфере действия, обретающих и воплощающих себя. В Буратино есть нечто от удачливой пройдошливости Алексашки Меншикова, боевой напористости Гусева, озорства Никиты. В известном смысле "Золотой ключик" - ключ к этим толстовским образам, открывающий их фольклорную основу, связь с не мудрствующим лукаво и неустанно активным героем сказочной традиции. Задорно торчащий нос Буратино (у Коллоди никак не связанный с характером Пинокио) у Толстого стал обозначать как раз героя, не вешающего носа.

Буратино бесконечно обаятелен даже в своих грехах "малого чина": и в своем любопытстве (в духе русского фразеологизма "совать нос не в свое дело"), и в своей наивности (проткнув носом холст, он не догадывается, что за дверца там виднеется, - т. е. "не видит дальше собственного носа"), и в нарушающей благопристойность естественности своего поведения. Любопытство, простодушие, естественность... Писатель доверил Буратино выражение не только своих самых заветных убеждений, но и самых симпатичных человеческих качеств, если только позволено говорить о человеческих качествах деревянной куклы.

А почему бы и нет? У Коллоди марионетка превращается в мальчика: вочеловеченье - награда за добродетель. В берлинской "переделке и обработке" Толстого было нечто похожее: сознание марионетки переходило к хорошенькому мальчугану, покидая деревянное тельце в пестрых лохмотьях. Превращать в человека Буратино было бы нелепостью - он и так человек. Даже "Пудель у Алексея Толстого - живой человек", () как заметил всегда остроумный В. Шкловский.

Безвольно свисающие длинные рукава балахона, в который облачен Пьеро,- выразительная художественная деталь, противопоставленная задорно торчащему носу Буратино, как безвольная рефлексия одного (конечно, "интеллигентская",- в духе словоупотребления 30-х годов) противопоставлена мускулистой энергичности другого. Длинные рукава сугубо итальянского балахона становятся у Толстого реализацией русского фразеологизма "спустя рукава", то есть - безвольно, вяло, пассивно, кое-как. Здесь все то же умение А. Толстого находить место для чужой детали и заставлять ее "работать" по-новому, переосмыслить деталь контекстом, ничего не меняя в ней самой. Незаурядная режиссерская одаренность писателя в полной мере сказалась в остром драматизме повествования о Буратино и куклах-актерах.

Все писавшие о сказке, отмечали элемент развития в характере героев; меняется и Пьеро, но, пожалуй, самое замечательное, что это изменение обрисовано (режиссерская работа с деталью!) все теми же рукавами того же балахона. По примеру Буратино, Пьеро ввязывается в драку с яростными полицейскими псами, которые обрывают пресловутые рукава, и в результате Пьеро приходит к заключительной сцене в нечаянном подобии спортивной безрукавки! Мера дозволенного Пьеро "исправления" уменьшена тем, что читатель не видит этой драки, только слышит сообщение о ней (правда, подтвержденное Мальвиной) из уст новоявленного храбреца. Отряхнув с лица пудру, как отрясают с ног прах прошлого, Пьеро оказывается вполне румяным парнем.

Кукольные герои сказки наделены характерами не слишком сложными (сложные противоречили бы законам жанра), но выраженными

чрезвычайно интенсивно. "Человеческий" характер папы Карло оказывается бледнее и даже "кукольной" - в нем проглядывают шаблонные черты театрального ампула (что-то вроде "благородного отца").

Больше повезло паре злодеев - доктору кукольных наук и продавцу пиявок. В Карабасе каким-то чудом соединились в нерасчленимый образ черты плакатного буржуа и сказочного злого волшебника. Пьяница, обжора и сквернослов, друг сильных мира сего, беспощадный эксплуататор кукольного народца, ученый-искусствовед, эстетическая программа которого состоит из семи пунктов - семи хвостов его плетки,- Карабас не зря пользуется услугами продавца пиявок: он и сам пиявка - жадная жирная пиявка, паразитирующая на театре. Его друг Дуремар - сказочный вариант Смердякова, лакейская душонка, чья профессия наводит ужас омерзения даже на Карабаса,- ничтожество, продающееся за ужин, доносчик и предатель. Он бросает своего покровителя, едва только удача оставляет Карабаса, и с готовностью меняет хозяина - идет проситься на службу к победителям. Толстой деликатно умалчивает, принимают ли победители услуги недавнего продавца пиявок.

В создании образов участвуют имена сказочных героев. Мы уже знаем, что Буратино - ставшее собственным именем родовое название марионетки, Пьеро - партнер Арлекина в итальянской народной комедии, Дуремар - дурень, произнесенный на иностранный манер, а кот Базилио - произнесенный подобным же манером кот Васька; что же касается лисы Алисы, ее имя восходит то ли к персонажу блоковской пьесы, то ли к персонажу кэрролловской сказки, но в любом случае построено по русской фольклорной модели: "лиса Алиса" созвучно "лисе-олисае" народных сказок.

Сложнее осмысляется имя Карабаса Барабаса. Аналогичный персонаж сказки Коллоди носит имя Манджофоко, что значит "пожиратель огня". "Барабас" созвучно итальянским словам со значением негодяй, мошенник ("barabba") или борода ("barba") - и то и другое вполне соответствует образу.

Давая своей кукольной красотке имя Мальвина, Толстой опирался на давнюю традицию, хорошо известную ему, знатоку русского XVIII века. Имя Мальвина попало в Россию вместе с поэмами шотландского барда Оссиана. Явленные миру в конце XVIII века английским литератором Джеймсом Макферсоном, эти произведения, как выяснилось потом, были грандиозной мистификацией. Имя Мальвины - спутницы престарелого Оссиана и подруги его погибшего сына Оскара - приобрело огромную литературную популярность и стало самым привлекательным знаком романтической возлюбленной. В круг чтения Татья-

ны Лариной, например, входил многотомный роман французской писательницы Марии Коттенъ "Мальвина".

В бесчисленных переводах, пересказах, перепевах Оссиана, в массиве подражаний ему русские авторы ставили имя Мальвина даже там, где в оригинале стояли другие имена. Весь начальный период русского романтизма был, в сущности, "оссианическим" - имя Мальвина вошло и в стихи молодого Жуковского, и в стихи юного Пушкина, и в десятки других стихотворений. Впоследствии В. И. Маслов внес в свой библиографический указатель русских оссианических произведений даже вполне оригинальные вещи - только на том основании, что в них упоминалось имя Мальвина (См.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Л., 1980. С. 144 и др) .

Потом это имя проникло в романс и стало устойчивым знаком романсовой героини. К началу нашего века имя Мальвина опустилось в самые низы и отразилось в литературе той эпохи (например, в "Поединке" А. Куприна и в рассказе А. Ремизова "Мальвина" из его книги "Шумы города") как профессиональный псевдоним девицы легкого поведения. Вот в каком ореоле значений в сказку Толстого входит имя Мальвина, подмигивающее, сверх того, в сторону другой знаменитой мистификации.

Все имена в сказке - "играют", но каждое на свой лад. Только легкий намек на русские смыслы иностранных имен скрыто прочерчивает систему. Эта система соединяет имена персонажей с замыслом сказки, вводит имена в круг идейных задач произведения, противопоставляющего свое - чужому, родное - иноземному.

Незадолго до возвращения на родину (почти одновременно с работой над берлинским пересказом "Приключений Пиноккио") Толстой писал Чуковскому: "Не знаю - чувствуете ли Вы с такой пронзительной остротой, что такое родина, свое солнце над крышей? Должно быть, мы еще очень первобытны, или в нас еще очень много растительного, - и это хорошо, без этого мы были бы просто аллегориями. Пускай наша крыша убогая, но под ней мы живы" (Лит. зап. 1922. э 1. С. 4) . Пусть убога каморка папы Карло, но это - отчий дом.

"У папуаса - собственный шалаш. А у меня - нет", - жалуется герой рассказа Толстого "В Париже". Жалоба на бездомность звучит едва ли не во всех его рассказах эмигрантского периода: "Этот лейтмотив определяет не только сюжет, характеры, общий тон повествования, но и придает социальную заостренность толстовским рассказам" (Поляк А. М. Алексей Толстой - художник: Проза. М., 1964. С. 216) .

Полосатый столб на границе РСФСР стал важнейшей вехой в жизни и творчестве писателя. Начав работу над сказкой, он взял экземпляр берлинского издания "Приключений Пиноккио" и принялся править

прямо на полях книги: менял имена и реплики, вычеркивал и дописывал. Так продолжалось до тех пор, пока перо писателя не споткнулось на сцене Буратино со Сверчком. Волшебный у Коллоди Сверчок, разумеется, стал у Толстого "бытовым" персонажем, но дело не в этом: Сверчок говорил что-то о родном доме и о больших несчастьях, которые ожидают тех, кто убегает из дома...

"Такие понятия, как "дом", "дорога", "огонь", пронизывая всю толщу человеческой культуры и приобретая целые комплексы связей в каждом ее эпохальном пласте, насытились сложными и столь ассоциативно богатыми связями, что введение их в текст сразу же создает многочисленные потенциальные возможности для непредвиденных, с точки зрения основного сюжета, изгибов повествования" (Учен. зап. Тартус. ун-та. 1975. Вып. 7. Тр. по знаковым системам. С. 121.) , - эта мысль Ю. М. Лотмана сформулирована словно бы нарочно, чтобы прокомментировать конфликт деревянного человечка с мудрым Сверчком. Итальянский Сверчок в каморке с нарисованным на холсте огнем произнес главное слово русского писателя - дом - и напроорочил дорогу бедствий тому, кто покинет отчий кров. Своей репликой Сверчок создал неожиданные для сказки Коллоди возможности, подсказал способ лирического освоения, "захвата" (а не просто пересказа) чужого сюжета, изогнул повествование.

Нравственная пропись о доме и о несчастьях, которые поджидают каждого, кто покидает родной дом, - единственная сентенция, перенесенная на страницы "Приключений Буратино" со страниц "Приключений Пиноккио". Ее значение подчеркнуто единственностью, исключительностью и тем, что она произнесена Сверчком - символическим хранителем домашнего очага. Агния Барто рассказывала такой эпизод:

"... В клубе писателей подошел ко мне Алексей Николаевич Толстой и сказал:

- У тебя, говорят, есть стихотворение о сверчке?

- Есть! - удивилась я.

- Прочти его мне, а?

Я охотно согласилась, нашла комнату, где никого не было, Алексей Николаевич сел в кресло, и я ему прочла...

Алексей Николаевич слушал с детским вниманием, и я ждала, что он скажет. Но он сидел молча, задумавшись. Потом произнес громко, отчетливо своим высоким голосом:

- "Везде мы искали", - и сказал, поднявшись с кресла: - У меня был сверчок.

Больше ничего не добавил. Я хотела попросить: расскажите, Алексей Николаевич... но кто-то заглянул в комнату, позвал его.

И вот вчера в книге об А. Н. Толстом, в воспоминаниях Н. В. Толстой-Крандиевской, читаю: "... Мы жили на Оке, возле Тарусы... По вечерам... когда на столе зажигали лампу и под абажуром кружились ночные бабочки, вылезал откуда-то сверчок, похожий на маленький сухой сучочек. Он садился всегда на одно и то же место, около чернильницы, и помалкивал. Когда же в стук машинки наступали долгие паузы и Толстой в тишине обдумывал еще не написанное, сверчок осмеливался напомнить ему о своем присутствии. Возьмет вдруг и стрекотнет, и опять замолчит надолго.

- Это он тебя стесняется, - говорил Толстой, - а ко мне он уже привык. Мы - друзья".

По словам Крандиевской, Алексей Николаевич часто вспоминал этого сверчка, его не хватало Толстому, когда он был далеко от России..." (. Барто А. Л. Записки детского поэта. М., 1978. С. 93-95.)

До встречи со Сверчком рассказ о Буратино идет почти след в след за рассказом о Пиноккио. С этого момента правка пошла по-крупному и переросла в свободное творчество; продолжать работу по печатному экземпляру стало невозможно. Реплика Сверчка - точка разрыва А. Толстого с К. Коллоди и начало стремительного приближения сказки к задачам и средствам собственно толстовского творчества. Архив свидетельствует, что за три месяца работы писатель несколько раз переписывал всю сказку от начала до конца.

Счастье, которое находят куклы, предстает перед ними в образе идеального утопического театра. Свой театр - это родная стихия героев сказки, отечество кукольного народца. Сказка для детей приобретала значение, важное и для взрослых читателей А. Толстого, важное, прежде всего, для самого автора.

Распространенное представление об ограниченной оригинальности сказки А. Толстого, о ее вторичности по отношению к сказке Коллоди - категорически неверно (Напр.: "... он создал во многом самостоятельное произведение" (Крестинский Ю. А. А. Н. Толстой: Жизнь и творчество. М., 1960. С. 222).) . Для "Золотого ключика" итальянская сказка послужила лишь стартовой площадкой, ничего не ведающей о полете. Говорить о зависимости "Приключений Буратино" от "Приключений Пиноккио" ровно столько же оснований, сколько о зависимости толстовской трилогии "Хождение по мукам" от древнерусской повести "Хождение богородицы по мукам". Во время работы над сказкой мысль художника была куда больше занята романом, который он пока отложил и к которому потом вернется, чем сказкой Коллоди.

Литературоведам давно известна одна особенность толстовского творческого процесса: свою мысль писатель поначалу отработывал на произведениях малых жанров, прежде чем воплотить ее в крупной вещи.

Эта особенность почему-то не была распространена на соотношение "малой" сказки и романа-эпопеи. Даже предварительный анализ показывает, что, работая над сказкой, писатель прокладывал путь к завершению романа, строил, опробовал, испытывал "романную модель" - композицию, равную концепции. То обстоятельство, что после скитаний в дальних краях герои обретут цель своих поисков в "родной каморке", у отчего очага, было выяснено автором не в 1941 году, когда была поставлена последняя точка в "Хмурым утре", а гораздо раньше - весной 1935 года при окончании сказки "Золотой ключик, или Приключения Буратино". В синхронном плане сказка примыкает к историко-культурной и лирической темам трилогии почти в том же смысле, в каком повесть "Хлеб" примыкает к историко-революционной теме "Хождения по мукам".

Х

Алексей Николаевич Толстой любил читать вслух свои старые и новые произведения и, говорят, делал это мастерски. Благодаря выразительному описанию Л. Варковицкой мы располагаем счастливой возможностью присутствовать при авторском чтении "Золотого ключика". Чтение происходило в доме художника Б. Малаховского, иллюстратора первого издания сказки.

"Алексей Николаевич сидел за большим обеденным столом, рядом с художником, который пробовал делать наброски будущих рисунков, но ему это плохо удавалось, потому что и он сам, и все присутствующие безудержно хохотали. Не было никакой возможности не смеяться. Не смеялся только один автор. Выражение его лица было благожелательным и безмятежным. Он откладывал в сторону лист за листом, выпивал глоток-другой вина и продолжал ровным, спокойным голосом повествовать... Часы отзванивали час за часом, уже наступил рассвет, а мы, взрослые люди, сидели, как очарованные, и слушали детскую сказку..." (Воспоминания об А. Н. Толстом: Сб. 2-е изд., доп. М., 1982. С. 188-189)

Толстой был не только мастером выразительного чтения, но и мастером всяческих розыгрышей. Чтение в доме Б. Малаховского он затеял, несомненно, с умыслом: внедрить авторскую трактовку сказки в сознание художника. Б. Малаховский принадлежал к тому поколению, которое знало Пиноккио, и возникала опасность, что художник перенесет на Буратино черты его прототипа. Буратино же, как мы видели, образ родственник Пиноккио, но далеко не тождественный.

И тут судьба сказки выкинула коленце. Родство между двумя художниками - иллюстратором "Золотого ключика" и иллюстратором "Приключений Пиноккио", обработанных и пересказанных Толстым в Берлине,- оказалось более близким, нежели родство между Буратино и Пиноккио. Бронислав Малаховский, оформлявший "Золотой ключик", приходился родным братом Льву Малаховскому, нарисовавшему картинку к берлинскому изданию "Приключений Пиноккио". Этот биографический казус может показаться нарочно подстроенным, чтобы подчеркнуть преемственность и различия двух книг, но приключился он, по-видимому, непроизвольно, сам собой.

Бронислав Малаховский, "будучи первым иллюстратором сказки, стал, в известной мере, и ее первым читателем - непосредственным, увлеченным, чутким. Пожалуй, никогда ранее иллюстрации Малаховского не были так органично связаны с текстом... Образ Карабаса Барабаса настолько характерен и убедителен, что мимо него не могли пройти все последующие иллюстраторы "Золотого ключика". К сожалению, полиграфическое исполнение книги было не на должном уровне. Не были воспроизведены, в частности, задуманные художником нарядные цветные вклады" (Боровский Н. Художник-сатирик Б. Малаховский//Искусство. 1974) .

Публикация "Золотого ключика" в "Пионерской правде", начавшаяся летом 1936 года, стала событием в жизни тогдашних мальчиков и девочек. Принадлежащий как раз к этому поколению писатель Валентин Берестов вспоминал: "Продолжение следует", - эти слова и огорчали, и радовали. Огорчали потому, что целых два дня я так и не узнаю, догнали полицейские псы бедненького Буратино или нет. Радовали потому, что до конца далеко и нас, читателей, ждут новые жуткие и веселые приключения..." (Пионер. правда. 1983. 11 янв. э 6. С. 36)

В редакцию хлынул поток писем. Среди детей оказались и начитанные, знавшие итальянского родича и предшественника Буратино. Они упрекали писателя в заимствовании, призывали его к ответу, требовали разъяснений. Тогда-то Толстой и придумал предисловие, которое появилось впервые в книжной публикации сказки. Но, отвечая по форме детям, писатель по существу отвечал на еще не поступившие реплики взрослых читателей своего "нового романа для детей и взрослых". Предисловие, как и книга в целом, отправлялось по двум адресам, а пародийно-сатирическая линия "Золотого ключика", хотя и завуалированная, но несомненная в своей реальности, для читателя-ребенка попросту не существует.

Первое издание "Золотого ключика" вышло в Ленинграде в 1936 году (50 тыс. экз.) и было снабжено надписью: "Посвящаю эту книгу Людмиле Ильиничне Крестинской". Пока длилось издание книги, Л. И. Крестинская стала Л. И. Толстой, что вызвало при повторных изданиях резонный запрос редакции: "Когда я был в Москве, - писал директор Лендетиздата Н. И. Комолкин К. Ф. Пискунову 19 сентября 1938 года, - то не сумел договориться с А. Н. Толстым о снятии или замене посвящения книги "Золотой ключик"... Прошу Вас связаться с А. Н. Толстым и дать ответ, - как быть с посвящением... Посылаю книгу "Золотой ключик", вышедшую в 1937 г. См. посвящение..." (ЦГАЛИ, ф. 630, оп. 6, ед. хр. 11, л. 14) Дело быстро решилось, и с тех пор на всех изданиях "Золотого ключика" стоит: "Посвящаю эту книгу Людмиле Ильиничне Толстой".

Успех, наметившийся при газетной публикации сказки, перешел в настоящий бум, когда вышла книга. Достаточно сказать, что на протяжении второй половины 1936 года "Правда" трижды предоставляла свои страницы для рецензий на "Золотой ключик" (В. Шкловского, Г. Ефимова, Б. Ивантера). Журнал "Детская литература" за это же время писал о "Золотом ключике" дважды. "Рабочая Москва", "Комсомольская правда", "Литературная газета", журнал "Литературный современник" подробными и восторженными разборами приветствовали выход книги. Чуть позже стали поступать отзывы из-за рубежа. В Праге полагали, что в "Золотом ключике" писатель сумел "мастерски сочетать старомодную прелесть государства оживших кукол с поэтическими сравнениями современного мира" (Руде право, Прага, 1937. 7 окт. Пер. - Отд. рукописей ИМЛИ, ф. 43, оп. 1, ед. хр. 2421, л. 2) . В Братиславе объясняли: "Классическая простота этой детской книги не является ее стилистической бедностью; за ней скрывается богатый художественный опыт и мастерская уверенность, которая дана не каждому писателю" (Словенске звести, Братислава, 1937. 21 окт. Пер. Там же.)

Наталия Сац, уже и в ту пору опытный режиссер и педагог, сразу поняла острую характерность образов, четкость интриги, драматизм (и более того, - театральность, "драматургичность") сказки Толстого.

Прочитанная на Художественном совете, а затем на общем собрании всех артистов Московского детского театра, сказка очаровала всех, и было решено перенести ее на сцену. Дело за пьесой, которую, конечно, должен написать сам Толстой.

"... Не дожидаясь его приезда в Москву, тут же, ночью, после заседания села в поезд и поехала в Ленинград, - рассказывала впоследствии Н. Сац. -... Предложение сделать пьесу "Золотой ключик" он встретил приветливо. "Мне и самому будет очень интересно посмотреть все это

на сцене,- пошутил он. - Вот только где взять время, чтобы сесть за эту пьесу?" Он перечислил, кому и что обещал сделать, и сам расхохотался - один перечень занял минут двадцать" (Сац Н. И. Дети приходят в театр. М., 1961. С. 268-287) .

И все же писатель обещал пьесу - именно пьесу, а не инсценировку, ибо - "инсценировок терпеть не могу. Пьесу надо строить заново, даже если в ней будут действовать те же лица" (Там же) , - заявил Толстой. Но сроки оставались неясными, и Н. Сац засыпала Толстого письмами. В подробном письме от 15 мая 1936 года она рассказала, какой ей видится будущая пьеса. По замыслу режиссера, следовало усилить контраст между театром Карабаса Барабаса и тем театром, который знаком советским детям - зрителям будущего спектакля; финал сказочных приключений перенести в Москву, а образу Буратино добавить "положительности": "Вы, наверно, найдете нужным добавить, что Буратино вообще очень творческая личность, большой выдумщик и любитель искусства. Такая красочка есть в поступке Буратино, когда он продает азбуку, чтобы попасть в театр" (Отд. рукописей ИМЛИ, ф. 43, оп. 1, инв. э 1121, ед. хр. 4) , - писала Н. Сац, предлагая, сверх того, чтобы Буратино любил стихи (!).

И снова судьба подыграла сказке: подобно тому, как ее герои обретают с помощью золотого ключика новый театр, московские дети обрели свой - с помощью "Золотого ключика". Спектаклем по пьесе Толстого 10 декабря 1936 года открылся Центральный детский театр - в новом помещении на площади Свердлова. Этот "ход судьбы" был придуман режиссером спектакля: Н. Сац предложила Толстому, "чтобы золотой ключик в конце пьесы открывал не театр "Молнию", а Центральный детский театр" (Сац Н. И. Указ. соч. С. 287. В то же время было приостановлено сооружение здания для театра Мейерхольда. Архитекторы М. Бархин и С. Вахтангов успели осуществить свой замысел лишь в кирпиче и бетоне - окончательный вид зданию (в котором сейчас располагается Концертный за им. П. И. Чайковского) был придан по другому проекту.).

Театральный Буратино вызвал новую волну интереса к Буратино книжному. Успех спектакля не уступал успеху книги. Это был общий успех автора пьесы, постановщиков Н. Сац и В. Королева, художника В. Рындина, исполнителей К. Кореновой (Буратино), Е. Васильева (папа Карло), Н. Чкауссели (Пьеро), А. Ознобкиной (Мальвина), Н. Остаповой (лиса Алиса) - и всех-всех участников спектакля. Песенки на музыку Л. Половинкина распевала вся Москва - и стар и млад - особенно вот эту, немедленно изданную вместе с нотами, исполненную по радио и напетую на пластинку:

Был поленом,
Стал мальчишкой,
Обзавелся умной книжкой.
Это очень хорошо,
Даже очень хорошо...

Сказку хотели ставить и играть все. Пьеса Толстого "Золотой ключик" была выпущена отдельной книжкой - для самодеятельных театров. Предисловие А. Гроссмана, написанное, несомненно, в результате обмена мнениями с Толстым, показывает, что автор и в детских постановках хотел сохранить - пусть даже невидимую для зрителей, неосязаемую для исполнителей - сатирически-пародийную линию сказки. Толстого завалили заказами и предложениями: написать по "Золотому ключику" пьесу для театра кукол, сценарий для диафильма, сценарий для цирка, балетное либретто (музыку соглашался писать С. Прокофьев); клуб завода имени Осоавиахима умолял написать либретто для оперы. Художественный фонд, с разрешения автора сказки, выпустил настольную игру "Золотой ключик".

Восприятие той - уже отдаленной - эпохи, когда сказка Толстого впервые вышла отдельной книгой, распределило смысловые акценты, исходя из своих нужд и забот. В Буратино пытались увидеть чуть ли не двойника пионера Губерта: сын немецких безработных, привезенный в СССР Михаилом Кольцовым, он стал героем популярной книжки Марии Остен "Губерт в стране чудес" (1935). Сказку связывали с гражданской войной в Испании: "Все думаю над тем, как было бы хорошо связать концовку с приездом испанских детей в СССР" (Отд. рукописей ИМЛИ, ф. 43, оп. 1, инв. э1138, ед. хр. 5) , - писал режиссер А. Птушко Толстому 13 октября 1937 года, когда еще только вызревал сценарий будущего фильма "Золотой ключик".

Фильм А. Птушко понравился большим и маленьким зрителям прежде всего своим замечательным по тем временам искусством комбинированных съемок. В фильме было применено и такое новшество, как, условно говоря, "комбинированный звук", с помощью которого был создан "кукольный" голос Буратино. Живой Буратино, говорящий с экрана "кукольным" голосом, был радостно узан зрителями 30-х годов, как узнали его куклы в сказке. Полюбилась им и песенка папы Карло, исполнявшаяся "под шарманку":

Далеко, далеко за морем
Стоит золотая стена;
В стене той заветная дверца,
За дверцей большая страна...

Ключом золотым отпирают
Заветную дверцу в стене,
Но где отыскать этот ключик -
Никто не рассказывал мне...

Песенка словно бы воскрешала ритмы, интонации, образы блоковской поэзии, ставила их в другой контекст. Песенка пелась на слова Мих. Фромана, чьи стихи, по замечанию Конст. Федина, издавна создавались "в явной традиции Александра Блока... Фроман любил поэзию Блока, и, вероятно, именно та ее сторона, в которой преобладало трагедийное начало - лирика Блока, - воздействовала на него в сильнейшей степени. Он и не утаивает своей связи с блоковскими образами..." (Ленинград. 1941. э5. С. 9) Ее и невозможно утаить в песенке папы Карло из кинофильма "Золотой ключик". Тут пути сказки - в который раз и теперь уже помимо воли автора - пересеклись с путями поэзии Блока.

Обаяние сказки было столь велико и неотразимо, что соблазнило Елену Данько написать продолжение "Золотого ключика" - сказочную повесть "Побежденный Карабас". Книгу талантливой писательницы постигла судьба большинства (если не всех) подобных попыток эксплуатировать успех чужого произведения: "Побежденный Карабас" оказался вещью безнадежно вторичной. Одновременно Е. Данько предприняла попытку освоить материал и образы Толстого, написав "кукольную комедию в 4-х действиях с прологом" под названием "Буратино у нас в гостях".

Образ остроносого озорника закрепился в общественном сознании и много времени спустя продолжал кочевать из книги в книгу. Через тридцать пять лет после выхода "Золотого ключика" появилась "Деревянная книга" Э. Шима - научно-популярный рассказ о роли дерева и древесины в быту и технике, о том, что люди делали прежде и что делают сейчас из этого материала. Из этого материала был некогда сделан Буратино, и кому же, как не деревянному человечку, надлежит рассказывать о том, что делается из дерева? Проводником читателя по кругам деревянного мира в этой книге - в ее тексте и рисунках Е. Кршишановского - выступает наш старый знакомец Буратино.

Через сорок лет после выхода "Золотого ключика" он все еще взывал к продлению той радости, которую читатель пережил над его страницами, и в 1975 году два автора - А. Кумма и С. Рунге - выпустили книжку "Вторая тайна золотого ключика. Новые приключения Буратино и его друзей..."

Все эти вещи, не оставившие заметного следа в искусстве, интересны нам не теми или иными своими достоинствами, а как поразительное свидетельство успеха, обаяния и влиятельности сказки Толстого, которая своим легким совершенством ошеломила и читателей и литераторов. Ее "легкость" - результат таланта и труда - обманывала и соблазняла кажущейся доступностью повторения, но не давалась в руки. В истории книги "Золотой ключик, или Приключения Буратино" есть "древний" и "новый" периоды. Древняя история закончилась и началась новая - во время войны, когда художник А. Каневский нарисовал для книги (для издания 1943 года) черно-белые рисунки пером. Затем, для издания 1950 г. художник переделал эти рисунки, перевел их на язык цветной иллюстрации. "Они исполнены в обычной для его детских книжек технике: рисунок пером сочетается с акварельной расцветкой - смелой, свободной, выделяющей и подчеркивающей главное в рисунке, во многом определяющей его эмоциональное звучание... Для иллюстрирования выбраны, как правило, те сюжетные моменты повествования, которые позволяли художнику показать главных персонажей в действии, в различных взаимоотношениях друг с другом..." (Иоффе М. Десять очерков о художниках-сатириках. М., 1970. С. 212)

Рисунки А. Каневского к "Золотому ключику" - общепризнанная классика оформления советской детской книги. Этим рисункам посвящены специальные исследования, статьи, диссертации; в качестве образцовых они рассматриваются в учебниках детской литературы. Ими задан чрезвычайно высокий уровень, вызывающий на соревнование последующих оформителей книги Толстого.

Книга Толстого была переведена на многие иностранные языки, так что теперь Буратино на равных правах с Пинокио "присутствует" в мировой литературе, не без успеха соперничая со своим предшественником. Архивные фонды и театральные афиши свидетельствуют о непрекращающихся попытках - то более, то менее удачных - освоить образы сказки средствами других искусств. По мотивам сказки Толстого Д. Дайлис написал пьесу "Похождения деревянного мальчика" (ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 5, ед. хр. 2545), В. Балюнас и А. Федорова - пьесу "Золотой ключик" (ЦГАЛИ, ф. 656, оп. 5, ед. хр. 9547), Е. Борисова - пьесу "Буратино" (ЦГАЛИ, ф. 656, оп. 5, ед. хр. 865-866), А. Таямов - либретто для балета "Золотой ключик" (ЦГАЛИ, ф. 2779, оп. 1, ед. хр. 24) и так далее. Пьеса о Буратино идет в театре кукол С. Образцова, балет - в Музыкальном академическом театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (музыка композитора И. Морозова), мюзикл В. Дружинина - в Алтайском краевом театре оперетты. Миллионы зрителей посмотрели снятый в конце 70-х годов на студии Беларусьфильм режиссером Л. Нечаевым двухсерийный телефильм

по сказке Толстого. Черепахой Тортилой в этом фильме была Рина Зеленая, Карабасом - В. Этуш, Дуремаром - В. Басов, котом Базилио - Р. Быков. Песни композитора А. Рыбникова на слова Б. Окуджавы и Ю. Энтина немедленно сошли с телеэкрана и стали распеваться повсюду.

Затем появилась пластинка, где в инсценировке Л. Закашанской были заняты основные исполнители телефильма. На другой пластинке (инсценировка А. Жеромского) все песни А. Рыбникова были исполнены девушками из грузинского вокально-инструментального ансамбля "Мзиури" (художественные руководители Г. Джиани и В. Схиртладзе). "Золотой ключик" давно уже не только книга, Буратино давно не "литературный герой".

Живет себе на свете такой славный народ - дети, и Буратино превратился в его "национального" героя. Буратино стал абсолютным и универсальным символом детства. Мы привыкли к этому и уже не замечаем, что весь наш быт (особенно - детский) переполнен образами сказки, вернее - образами, перешедшими из разряда сказочных в разряд общекультурных.

Дети вырастают, другие приходят им на смену, а деревянный человечек, который в огне не горит и в воде не тонет, продолжает свой бег в поисках золотого ключика - все такой же озорной и нисколько не смущенный своей "деревянностью". Противопоставляя золото - деревяшке, сказка внушает каждому новому поколению несомненную истину о том, что настоящая драгоценность - это золотое человеческое сердце, в котором живет дружба, верность, надежда и отвага.

Петровский М.С. Книги нашего детства. М. : 1986 . – С. 147-220.