

Елена Толстая  
Золотой ключик к Серебряному веку

---

*Памяти Лидии Михайловны Лотман*

**«Золотой ключик» на фоне берлинского периода Толстого.** Почти параллельно с «Аэлитой» в Берлине Толстой редактировал перевод «Приключений Пиноккио» Карло Коллоди, сделанный в Берлине Ниной Петровской, ставшей его сотрудницей в Литературном Приложении к газете «Накануне». Книга Коллоди вышла в Берлине в 1924 г., уже после отъезда Толстого в Россию. В России она была практически неизвестна, поскольку появилась уже после обвала берлинского эмигрантского книгопечатания. В 1935 г. Толстой начал было ее перерабатывать, но с какого-то момента перешел к импровизации, итогом которой стало его собственное сочинение под названием «Золотой ключик, или Приключения Буратино». (Толстая 2011, Петровский *passim*).

Еще в 1910-е годы он писал детские сказки, с опорой на просторечие и на взрослый фольклор в лаконичном ремизовском ключе, для детей, пожалуй, чересчур «черном». Русский текст берлинского «Пиноккио» отличается от предшествующих отечественных переводов просторечием и стремительной краткостью (по резонному предположению М. Петровского, эти качества и были результатом толстовской обработки), а также тем, что переводчики не захотели снимать оккультные моменты Коллоди, которые обычно выбрасывались и из ранних переделок, и из позднейших советских переводов. Даже в «полном» русском переводе Э. Казакевича выпущена сцена первого появления Феи у Коллоди (Толстая 2003). Петровская и Толстой дают эту сцену, более того — добавляют к ней эпизод, которого нет у Коллоди и который подчеркивает оккультную природу Феи. Вместо беспо-

лезных нравочений, в берлинском «Пиноккио» Волшебница успешно воздействует на героя своими страшными превращениями в духе то ли «Вия», то ли «Страшной мести»:

«Волшебница сидела, молчала, щеки у нее начали синеть, глаза проваливаться, нос вытягивался, подбородок лез вперед, лицо становилось таким страшным, точно ей было уже не меньше тысячи лет... И вдруг она начала пропадать, сквозь нее даже стала видна спинка стула. Пиноккио ужасно перепутался и закричал:

— Да буду я учиться... сию минуту в школу побегу, только не пропадите.

Волшебница засмеялась и опять стала похожей на девочку с голубыми волосами». (Коллоди 1924: 64–65).<sup>1</sup>

Голубой — вообще фирменный цвет романтизма. Голубые волосы Феи Коллоди суть такой же отголосок романтического мифа, как и появление Феи во многих обличиях и как ее склонность то и дело умирать, так ярко продемонстрированная Толстым с помощью гоголевского ресурса. В «Аэлите» Толстой «через голову» запоздалого последователя романтиков Коллоди воссоздает главный прототип оккультно-романтической героини — голубой цветок Новалиса. Мотив суггестируется и «лазоровой рощей», окружающей ее дом, и «лазоровыми цветами с «восковыми лепестками», и, не в последнюю очередь, ее статусом не «вполне живой» и «воскрешаемой». Эти мотивы отзываются и в «Золотом ключике»: «уединенный домик» «девочки с голубыми волосами» «на сизой поляне» окружают многократно упоминаемые «лазоровые цветы». За ней, как и за марсианкой Аэлитой, стоит новалисовский миф, а ее условно-романтическое, «нарошное» имя «Мальвина» указывает на переводы Жуковского — ближайший аналог высокого романтизма в отечественной словесности.

Помимо Аэлиты, проективное воздействие на «Золотой ключик» А. Толстого имеют и другие его собственные героини 1920-х годов. Голубой бант на платье девочки Лили и второй голубой бант в виде бабочки в волосах уже обещают девочку с голу-

---

<sup>1</sup> Его, конечно, вставил Толстой. В 1915 г. в военном очерке «Макс Вук» он с помощью метаморфозы колдуна из «Страшной мести» описал внезапное превращение Германии из «добррой» в «ужасную».

быми волосами, с бабочками в ролях прислужниц. Лиля ведь и сама немножко кукла: «Никите показалось, что это не настоящая девочка, до того хорошенькая». Когда Лилю вносят на руках в дом Никиты, она не просыпается, как «девочка с голубыми волосами» у Коллоди. Не может проснуться и Мальвина — в память о своих предшественницах. Но в 1935 году символические цвета будут использованы не без иронии: Мальвина оказывается редкостной занудой; Буратино не влюбляется, а убегает от нее. От «берлинской лазури» «Аэлиты» здесь осталось только эхо: «блаженная страна Азоро» из берлинских записей или марсианская Азора (азуг и есть лазурь) аукнулась известным палиндромом Фета, который Мальвина диктует Буратино: «А роза упала на лапу Азора» (Азор, Азорка — распространенная, ныне забытая собачья кличка). О блоковском круте ассоциаций этой фразы: Изора-роза, и, шире, о блоковском слое, несомненно присутствующем в сказке Толстого, см. Петровский 256—257 и след.)<sup>2</sup>.

**Что освещает пыльный луч?** Кажется, никто еще не обращал внимания на поразительное сходство двух эпизодов, разделенных 12 годами: финалом «Золотого ключика» и сценой первого появления Аэлиты. Совпадения между ними дословные: «Золотой ключик»:

«Буратино обеими руками приподнимал истлевший войлок, — им было занавешено отверстие в каменной стене. Оттуда лился голубой свет (здесь он дан для пушей загадочности, активируя в памяти голубое как сигнал астральности; но и реалистическая мотивировка налицо: слабое проникновение дневного света в темноту будет окрашено в голубой. — Е. Т.). Первое, что они увидели, когда пролезли в отверстие, это расходящиеся лучи солнца. Они падали со сводчатого потолка через круглое окно. Широкие лучи с танцующими в них пылинками освещали круглую комнату из желтоватого мрамора». (ПСС—12:130—131).

Это реминисценция античного Пантеона. В сакральном центре храмового интерьера находится кукольный театрик, что, вообще говоря, странно. Понять это сочетание помогут теории Вя-

---

<sup>2</sup> Я предложила ряд соображений о непрямом характере блоковских аллюзий в «Золотом ключике» и о промежуточных текстах, попадающих в эту игру — ранних текстах самого Толстого (Толстая 2008).

чеслава Иванова, мечтавшего о преображении народной, соборной жизни путем ее театрализации, или пьеса «Самое главное» Евреинова (1920) где говорится о магической и священной, спасительной и вечной природе театра.

В «Аэлите» фактически тот же самый интерьер фигурировал как марсианский: «Пыльный свет с купола падал на желтоватые с золотистыми искрами стены» (ПСС—4: 137). Вскоре мотив пыльного луча повторяется с прорисовыванием: «Лучи света с танцующей в них пылью падали сквозь потолочные окна на мозаичный пол» (там же: 158). Герой встречает прекрасную девушку в нимбе луча — причем в раннем варианте это выглядело ярче: «Над высоко поднятыми ее волосами танцевали пылинки в луче, упавшем, как меч, на золоченые переплеты книг» (Толстой 1923: 102); в каноническом тексте сказано просто «падающим».

Центральной идеей «Аэлиты» станет культ живой любви: Толстой здесь продолжает линию, начатую им еще до революции: рефреном его произведений 1915—1922 годов было «Только бы любить!» Софийно-богородичные черты приобретал женский образ и в предисловии к берлинскому книжному изданию «Хождения по мукам»: «...о прекраснейшем на земле, о милосердной любви, о русской женщине, неслышными стопами прошедшей по всем мукам, заслонив ладонью от ледяных, от смрадных ветров живой огонь светильника Невесты. Книги этой трилогии я посвящаю Наталье Крандиевской-Толстой» (Толстой 1922а: 4). «Счастье живой любви» оказывается в революционном романе залогом победы над сверхчеловеческими силами зла. В 1922 году Толстой пишет статью «Великая страсть» о Горьком — Горьком, только что покинувшем ленинскую Россию, вставшем над схваткой и впервые оказавшемся ему близким по духу: «И вот — путь от хриплого крика Буревестника, к милому, у костра, у ручья, голу отшельника: «...теперь ты свободен. Освободись же от последних, самых страшных цепей, тех, что лежат на сердце — любви». <...> Страстный путь ведет к любви и милосердию. Ими строится дом жизни» (Толстой 1984: 80).

Получается, что в 1922 г. любовь как Бог живой занимала то самое место в центре сакрального пространства, «в луче», которое потом займет театр. Найденный Буратино в подzemелье кукольный театр, освещенный лучом, падающим сверху сквозь

круглое отверстие, является полным «двойником» Аэлиты, впервые увиденной в таком же освещении: сакрализованная любовь замещается сакрализованным же символом творчества. Оказывается, у Толстого такая эквивалентность — дело нередкое. Есть удивительное сходство между фразами из конца рассказа Толстого «Милосердия!» (1918) и из финала романа «Хождение по мукам» (1921) (Толстая 2006а). Вот эта запоминающаяся (похоже, что эхо ее звучит в «Белой гвардии» Булгакова) фраза из рассказа «Милосердия!»:

«Прогремят события, прошумят темные ветры истории, умрут и снова народятся царства, а на озаряемых рампою подмостках всё так же будут похаживать итальяночки с длинными ресницами и итальянцы с наклеенными бородами, затягивая, заманивая из жизни грубой и тяжкой в свою призрачную, легкую жизнь». (ПСС—4: 432).

Так же построена фраза из финала «Хождения по мукам» (впоследствии роман «Сестры»): «...пройдут года, утихнут войны, отшумят революции, и нетленным останется одно только — кроткое, нежное, любимое сердце ваше...» (Толстой ПСС—7: 286). Лишь две вещи на свете нетленны — искусство и любовь. И сам мотив солнечной пыли у Толстого так же двоится. В «Аэлите», в духе теории панспермии, это споры **жизни**, рассеянные по космическому пространству: а в его рецензии на парижские гастроли «Летучей мыши» Никиты Балиева — это радужная пыль **искусства**, животворящая пыль театральных кулис (Толстой 1920).

**Мотив.** Петровский высоко оценил находку Толстого — символический образ золотого ключика, которого нет у Коллоди. Однако в своих разысканиях о семантике этого символа он ограничился упоминанием «ключей счастья» — фольклорной мифологемы, использованной Н. Некрасовым в главе о печальной русской женской доле в поэме «Кому на Руси жить хорошо»; упомянул об эротическом наполнении этой мифологемы в романе Вербицкой «Ключи счастья», и о блоковском «серебряном ключике» к сердцу любимой. Но символ ключа гораздо многозначнее: власть ключей — это духовная власть, огромные ключи к вечной жизни держали в руках египетские боги, и римский Янус держал два ключа, серебряный и золотой, ключи дня и

ночи. Церковь открывает и закрывает небо, в Коране это ключ к раю. «Ключ есть еще и символ тайны, в которую надо проникнуть, загадки, которую надо решить, задачи, которую надо осуществить» (использованы материалы Шевалье и др.). Ключ — как бы память об инициации, древнее, но живое звено ее, через которое сохраняется связь мифа, религии и сказки. В контексте Серебряного века важно, что золотой ключ — это традиционное магическое, а теперь и теософское клише. Термин этот употребляется у Блаватской. В начале века он был весьма востребован у русских символистов. Первая книга любовной лирики Аделаиды Герцкы называлась «Золот ключ» (изд. «Сирин», 1907).

В фольклоре преобладает эротическое значение символа ключа — например в загадках. Юный Толстой во второй книге стихов «За синими реками» (1911), играя в русское язычество, писал: «Подобрался ключ-кремень / К алому замочку» («Весенняя песня»). Это тоже ключ к бессмертию, но в надличном, родовом аспекте. Романтизм как раз и реабилитирует это отторгнутое высокой культурой, забытое значение: по Новалису, главный ключ, ключ к пониманию природы и ее магическому пересозданию, и есть любовь: «Любовь — ключ, открывающий мир чудес» (Венгерова: XXXI), — толкование, видимо, актуальное для берлинского периода Толстого. И только в сказке Толстого ключ реализует весь спектр своих возможностей — и талисмана счастья, и ключа к заветной двери в блаженную страну, и ключа, открывающего внутренние шлюзы художественного дара.

Но фраза «золотой ключик» по-русски появилась на слуху гораздо раньше. Почему-то прочно забыто, что пьеса с названием «Золотой ключик» существовала в русском театре давно: «Золотой ключик („La Clef d'Or“). Комедия в трех действиях Октава Фелье. Переделанная для сцены (с прибавлением 3-го действия, заимствованного из писем, г. Альфонсом Арну». Это был перевод с французского. Сам Фелье (Octave Feuillet, 1821—1890) — знаменитость и придворный любимец времен Второй империи, плодовитый романист и драматург, член французской Академии. Пьеса его, «представленная в первый раз на Михайловском театре 30 марта, 1858 года, в бенефис г-жи Напталъ Арно» (надо понимать, что по-французски) — это типичная «хорошо сделанная пьеса», при этом совершенно чепуховая. Муж, жена и (виртуальный) любовник, квипрокво — банальнейшая и пошлейшая вещь,

предельно легкая в постановке. В центре сюжета оказывается ключик от комнаты, где должен бы скрываться любовник, а вместо него там засел лучший друг, восстанавливающий брак молодоженов: золотой ключик приносит счастье. Это пьеса, идеально пригодная для любительского театра, могла попадаться на глаза Толстому и в самарской юности на любительской сцене, и в каталогах театральных магазинов и библиотек, поэтому и фраза «золотой ключик» могла быть у него на слуху, как у любого тогдашнего театрального зрителя.

Петровский настаивает, что «золотой ключик» сделан Толстым из вышеупомянутого блоковского «серебряного ключика» и кэрролловской «Алисы в стране чудес»: «Алиса» появилась в 1909 году в детском журнале символистского толка «Тропинка», где Толстой сам печатал свои первые детские сказочки. В «Алисе» действительно есть золотой ключик, открывающий маленькую дверцу за занавеской, но он исполняет чисто служебную роль и лишен той семантики талисмана, которую придала ему сказка Толстого.

**Сюжет.** Где прототип этого ключа? По нашей гипотезе, в том же самом романе Новалиса, где фигурирует и голубой цветок. Новалис умер молодым, не закончив романа: план окончания «Гейнриха фон Офтердингена» вкратце изложил его старший друг Людвиг Тик. В конспективном изложении Тика, печатавшемся в качестве дополнения к неоконченному роману Новалиса, обнаруживается и золотой ключик (именно в этой уменьшительной форме) — он открывает герою путь к осуществлению центрального романтического мифа о наступлении царства Софии и конце времен:

«Гейнрих приходит в страну Софии, в природу, какой она могла бы быть <...> Предчувствия рождаются в нем <...> при звуках старой песни, которую он случайно слышит; в ней поется про глубокое озеро в скрытом месте. <...> Он идет к озеру и находит маленький золотой ключик, который у него давно украл ворон и который он так и не мог отыскать. Этот ключик ему дал вскоре после смерти Матильды старый человек. Он сказал Гейнриху, чтобы он понес его императору, и тот скажет, что делать с ключиком. Гейнрих отправляется к императору, который очень обрадован его приходом и дает ему старинную грамоту. В ней сказано, чтобы король дал ее прочесть тому, кто когда-нибудь принесет ему случайно золотой ключик. Че-

ловец этот найдет в скрытом месте старинную драгоценность — талисман, карбункул для короны (в которой оставлено для камня пустое место) <...> По этому описанию Гейнрих отправляется к некоей горе. <...> Он входит в гору <...> Вскоре он приходит в ту чудесную страну, в которой воздух и вода, цветы и животные совершенно другого рода, чем на земле. <...> Люди, животные, растения, камни и звезды, стихии, звуки, краски сходятся, как одна семья <...> Сказочный мир становится видимым, действительный мир кажется сказкой. Он находит голубой цветок — это Матильда. Она спит, и у нее карбункул». (Новалис: 198—199).

Это тот самый карбункул, которого недостает в короне мироздания. (Вспомним скромный камушек, соединяющий собою мироздание, в другом новалисовском романе, «Учениках в Саисе»). Тогда «празднуется праздник души», и остается только отметить время — разрушить царство солнца и сочетать браком времена года, объединив юность и старость, прошлое и будущее.

Мы видим, что ключик, действующий в авторитетном тексте Новалиса — Тика, наделен, так сказать, максимальной полнотой прагматики. Как и в «Золотом ключике», его теряют и крадут, он фигурирует как пароль и как инструмент. Как и в «Золотом ключике», часть его истории знает один персонаж, часть — другой, а герой объединяет эти знания и действует. Как и в «Золотом ключике», золотой ключик ведет в толщу земли (с очевидной семантикой смерти) и вводит в блаженное царство обретения смысла жизни. В пользу гипотезы об интертекстуальной связи с текстом Новалиса — Тика говорит и наличие озера, и роль, которую играют «басенные звери».

Первый русский перевод «Гейнриха фон Офтердингена» (М., 1914), создала Зинаида Венгерова, авторитетная переводчица и критик, принадлежавшая к кругу ранних символистов и посвятившая себя ознакомлению русского читателя с новой западной литературой. Суммируя в своем предисловии интерпретации мифа Новалиса, Венгерова расставляет главные вехи, может быть, небезразличные для Толстого. Она указывает на основной сюжет символической сказки, всегда рассказывающей о «росте духа, постигающего и свершающего свое призвание», о том, что «все переживаемое есть путь домой, к тайне собственного духа, творящего мир». (В 1922—1923 гг. уже пожилая Венгерова работала



с Толстым в «Накануне», хотя это никак не подтверждает и не опровергает наше предположение). Глубочайшая идея о том, что ключ к раю открывает дверь в твоём собственном доме, имела разнообразные воплощения. М. Вайскопф нашёл сюжетный аналог «Золотого ключика» в еврейской легенде, облюбленной хасидами, но восходящей ещё к XVII веку, — это история о некоем рабби Ицике, сыне рабби Йекэля из Кракова (Вайскопф: 239—240), изложенная Мартином Бубером следующим образом:

«После многих лет тяжелой нищеты, ни разу не поколебавшей его веру в Бога, рабби Ицик увидел однажды во сне: некто приказывает ему отправиться за сокровищем в Прагу и отыскать его под мостом, ведущим к царскому дворцу. Когда сон повторился трижды, рабби Ицик собрался в путь и отправился в Прагу. Но мост день и ночь охраняла стража, и поэтому копать он не решался. Тем не менее он приходил к мосту каждое утро и бродил вокруг него до вечера. Наконец, начальник стражи, наблюдавший над ним, благожелательно к нему обратился и спросил, не ищет ли он чего-нибудь, не ожидает ли он кого-нибудь. Рабби Ицик рассказал ему о сне, который привел его сюда из далекой страны. Начальник стражи рассмеялся: «И в угоду сновидению ты, бедняга, истоптал башмаки, добираясь сюда! Ну, а если бы я верил снам, мне пришлось бы отправиться в Краков, потому что во сне я получил указание пойти туда и копать под печкой еврея — Ицика, сына Йекэля! — да, так он зовется! Ицик — сын Йекэля! Легко вообразить, как бы я один за другим обходил бы дома, в которых половину евреев зовут Ицик, а другую половину — Йекэль!» И он снова рассмеялся. Рабби Ицик поклонился, вернулся домой, откопал из-под печки сокровище и построил молитвенный дом, который называют „Синагога рэбэ Ицика, сына рэбэ Йекэля“». (Бубер: 112—113).

Схема рассказа предвосхищает симметричные сюжетные ходы романа А. Н. Толстого «Золотой ключик, или приключения Буратино» (1935), полностью отсутствующие в прототипической повести Карло Коллоди. Герою сообщают о дверце, но он не знает, где она. Более того, тут важен мост. О том, что дверца находится у него дома, он узнает, когда его с моста сбросят. Чудесный театр, найденный в конце пути, эквивалентен храму, построенному в притче, — театр ведь и подан в храмовом антураже.

Хасидские истории, и в том числе рассказ о рабби Ицике, обретшие широчайшую популярность благодаря знаменитым ха-

сидским штудиям М. Бубера, были хорошо известны и до него. Познакомить А. Н. Толстого с этим кладезем сюжетов, сформированным в конце XVIII — начале XIX века, то есть тогда же, когда формировалось романтическое самоощущение, в Берлине, тогдашней столице русского книжного дела, мог кто угодно из русских евреев — его многочисленных коллег по газетным, журнальным и издательским делам (Вайскопф там же).

В венгеровской характеристике Новалиса подчеркивается предпочтение, оказываемое творчеству, поэзии: «Поэт выше философа, — вымысел более реален, чем видимый мир <...> В сказке больше правды, чем в ученой хронике <...> Искусство <...> — цельное бытие, где „все есть цель и все ведет домой“» (Венгерова: XXXIII—XXXIV). Насколько глубоко было убеждение Толстого в правоте этого романтического взгляда, свидетельствуют воспоминания его сына, Никиты Толстого, запомнившего его любимую фразу «Чудо искусства создает то, что вернее действительности» (Толстой Н.: 91).

**Герой.** В истории театра масок описан Финок(к)ио; Finocchio — это вообще анис, а в частности — анисовый корень, бело-зеленая луковица, сочная и сладкая, с ароматом аниса, салатный овощ (finocchio bolognese). По имени местного, болонского овоща называется и местная маска Финоккио, обозначающая выходца из горных местностей близ Болоньи (по той же древней традиции, которая закреплена в значениях имен других старых масок, как Петрушка или Ганс Вурст). Ср.: «Финоккио — этот обманщик, хватающийся даже за соломинку, чтоб не утонуть, кажется тем более ловким и хитрым, чем более доверчивыми изображаются те, кто попадает на его удочку, а его диалект горного жителя из окрестностей Бергамо — не из самых красивых в Италии; его костюм, белый с зеленым, его приплюснутый берет, его маска, напоминающая сурка, все это заставляет смеяться» (Миклашевский 1914: 71). Героя Коллоди зовут Pinocchio, так называется орешек огромной шишки пинии — итальянской сосны, наподобие кедрового — то есть и это имя связано с популярным пищевым продуктом. Напоминая об известной маске провинциального плута, оно тянет за собой шлейф характерологических ассоциаций. Пиноккио, сделанный из полена, находится в генетическом родстве с пинией — итальянской сосной: именно тут зерно — «орешек» того эпизода, которого нет у Коллоди; Бура-

тино бегают вокруг итальянской сосны, Карабас — за ним, и борода его приклеивается к стволу — а затем герой швыряет ему в голову огромную шишку (битком набитую *pinocchi*). Здесь два слоя: явный — деревянный человечек находит неожиданную защиту у своего тотема, дерева, и тайный — по значению родового имени, которое ушло в подтекст. Эта игра на «утопленной» омонимии является отражением или эквивалентом другой игры, содержащейся уже в итальянском оригинале. Появление цыпленка из яйца и параллельное появление на свет Пиноккио у Коллоди — не только поэтическая деталь, подчеркивающая тему рождения, общую для обоих эпизодов, но и мощнейшая идентифицирующая аллюзия. Цыпленок по-итальянски — *pulchino*, он вызывает ассоциацию с Пульчинеллой: у того круглые глаза, нос крючком и вообще вид птичий. Цыпленок — как бы обещание артистической карьеры.

По происхождению Бураттино (*sic!*), как и Финоккио, — маска комедии дель арте. Они практически взаимозаменяемы — оба представляют варианты второго из двух дзанни, комических слуг. Если первый слуга, Бригелла или Скапино — это энергичный и ловкий плут, то второй слуга — плут деревенский, неотесанный. Впоследствии слово «бураттино» стало обобщенным названием марионеток; именно в этом смысле, с маленькой буквы, использует его Коллоди. Но в сказке о Пиноккио это слово получает добавочный, стойкий отрицательный ореол. Герой узнает, что он не такой, как все: *burattini* не растут, они рождаются *burattini*, живут *burattini* и умирают *burattini*. Пиноккио хочет сбросить с себя личину и стать мальчиком: выйти из порочного круга и начать расти. Эта личина и есть «*burattino*», деревянная кукла, болван, слово, возникающее уже в подзаголовке сказки Коллоди — то самое, которое первый переводчик, Данини, перевел как «паяц». Петровская и Толстой переводят *burattino* как «Петрушка», конечно, имея перед глазами и на слуху гениальный балет Стравинского. Этот русифицированный эквивалент еще легче принимает на себя отрицательные коннотации, ср.: «Милая волшебница, зачем ты умерла! Зачем вместо тебя, такой доброй и хорошей, лучше не умер я, злой и гадкий Петрушка!» (Коллоди 1924: 57). В замечательной книге Н. Я. Симонович-Ефимовой Петрушка, этот «гениальный неудачник в семье кукол», противопоставляется «хорошенькой марионетке» с ее романтической и

символистской, высококультурной генеалогией. А Петрушка «всегда был такой: попал в дурную компанию» (Симонович-Ефимова: 51). Толстой в «Золотом ключике» сознательно драматизировал этот контраст: в конце концов, его героем стал не Пиноккио, а Буратино, глупая оболочка, внешний человек, «злой, гадкий Петрушка». Одна из последних сцен сказки — Буратино, зывающий в свой театр, стоит на верху его, над входом — это прямая реминисценция из финала балета Стравинского. После гибели Петрушки раздаётся пронзительный вопль: на ширме театра появляется Петрушка, который гримасничает и угрожает. Петрушка оказывается вечно живым.

М. Липовецкий видит особенность «Золотого ключика» в том, что Толстой, вынужденный примирять невозможные противоречия, начиная с главного — «свобода марионетки», следует моделям не сказки, а мифа в точном леви-стросссовском смысле. Сюжет развивается через модель мифологической медиации, то есть путем постепенного сближения противоположностей. Оно происходит в деятельности медиатора — это трикстер, то есть клоун, шалун, нарушитель правил и границ. Именно в этой роли якобы и выступает Буратино (Липовецкий: 128). Но она вовсе не нова, а присуща подобному герою спокон веков: такова роль старинной марионетки — Пульчинеллы-Панча. Слонимская писала о нем в своем исследовании:

«Понч стал новым ликом демона, мстящего за свое падение разрушением всех моральных уз, наложенных на человека. Дерзость его недоступна обыкновенной человеческой воле, и зритель, осужденный исполнять все земные законы, следит с упоением за его подвигами. Понч воплощал мечту нечеловеческой свободы от всех законов» (Слонимская 1916: 47).

Надо только помнить, что если Панч-Петрушка и был аморален, то сама пьеса твердо помнила о добре и зле и завершалась возмездием. В конце безнравственного героя, забияку и ругателя, ждала расплата — его уносил черт. Спустившаяся в детскую, причесанная для благонравных детей, которых ограждали от безобразий и сквернословия героя, комедия утратила нравственный смысл. Петрушка перестал быть злым, и идея расплаты за содеянное зло повисла в воздухе. Старая комедия распалась.

Итак, аморальный Панч-Петрушка, в отличие от архаического трикстера, подлежит моральному суду. Буратино еще менее

архаичен. Автор отказывается от осуждения кукольного героя за дурные поступки, потому что в новой прозе, которая пишется с начала двадцатых, такого осуждения вообще не может быть. Авторская позиция и авторская мораль реализуется в сюжете. Но этот сюжет у Толстого вовсе не архаичен в леви-стросссовском смысле. Герой проходит путь, в конце которого — все-таки победа моральная, спасение и освобождение гонимых, а также такие ценности нового времени, как обретение самого себя и господство над собой.

**К родословной героя.** Однако герой Толстого демонстративно является героем «новым», вернее, таким, каким представлялся герой будущей литературы в 20-е годы: чумазым, простоватым, несентиментальным, практичным — но на фоне этих «новых» черт тем ярче сияют его храбрость и верность. 1 июня 1922 г., в Берлине, на вечере, озаглавленном есенинской строкой «Мне хочется вам нежное сказать», который «Накануне» устроило в честь прибытия в Берлин советских поэтов — Сергея Есенина и Александра Кусикова, Толстой приветствовал гостей, подчеркивая их непривычность, инородность в традиционном составе русской литературы. Скептический сотрудник правого «Руля» описал происходившее так:

«А. Толстой в своем вступительном слове указал на то, что перед публикой продефилируют сейчас хулиганы, каторжники, подлецы, бесшабашные люди и т.п. Ассортимент этих ласкательных эпитетов Толстого по адресу своих сотоварищей по выступлению мог бы быть еще значительно продолжен. Несмотря на это, Толстой, однако, указал, что их необходимо принимать такими, какие они есть, потому что они — талантливые люди. Их дает нам такими современная Россия, в которой, по выражению Толстого, людям вспарывают живот, конец кишки прибивают к дереву, а затем гоняют вокруг этого дерева. Русские поэты, музыканты, художники не могут отделиться от современной русской жизни, а она — в достаточной мере безобразная». (Л-р А. «В Берлине». // Руль, 3 июня 1922 г.).

Через неделю после этой заметки в «Руле», Толстой напечатал в «Литературном Приложении» развернутый текст своего приветствия. Из него мы узнаем, что кошмарный эпизод, упомянутый Толстым, был заимствован из устного рассказа Всеволода Иванова, где «сибирские мужики, вспоров животы пленных крас-

ноармейцев, навивают тонкую кишку на палочку». Похожий рассказ попал в послесловие Горького к «Книге о еврейских погромах на Украине в 1919 г.» С. Гусева-Оренбургского (Петербург-Берлин, 1921: 62). Но Горького уже опередили эмигранты на целый год: до него в печати сходный эпизод появился в статье Куприна «Русские коммунисты. III», напечатанной в «Общем деле» за 1920 (№ 84, 20 августа; С. 3): «Что думал и чувствовал тот финн, который вспорол живот у священника, прибил его кишки гвоздями к дереву и заставил его ударами резиновой палки бегать вокруг, наматывая на ствол собственные внутренности?» Нечто похожее описал попозже и Бунин в том же «Общем деле» (№ 89, 1920, 24 сентября). Скорее всего, молодой Иванов просто пересказал сюжет, имевший широкое хождение.

Толстой писал: «Всеволод Иванов идет пешком из Сибири в Петербург, по пути насчитывает свыше сорока тысяч трупов, видит, например, как одному человеку распарывают живот, кишку приколачивают к телеграфному столбу и этого человека заставляют бегать кругом столба» (Толстой А. О новой литературе. Накануне, 11 июня 1922 г. № 7: 5—6).

По нашему разумению, именно здесь зародыш той картины из «Золотого ключика», где Карабас-Барабас, приклеенный концом бороды к сосне, бегаёт вокруг нее, при этом на нее «наматывается». Вероятно, именно этот жестокий трюк стоит связать с рассуждением Толстого, высказанным в той же статье, о том, что «новая личность» вовсе не хороша, моральна, приятна и прочее: «Эти черти, выскакивающие из дыма и пламя, почти что адского, — обуглены, испепелены, зубы их стиснуты. Они хотят жить» (там же). Так идея будущего не слишком морального «нового героя», несомненно демонических кровей, зарождалась у Толстого в комплекте с садистской «намоткой» на вертикальную ось человека, пришпиленного к ней «за живое» и бегающего вокруг нее все сокращающимися кругами.

**«Золотой ключик» как очередная «смена вех».** У Коллоди Пиноккио вознагражден за любовь к Фее и верность ей в беде. Буратино живет в мире безлюбья, любовь ему кажется смешной и глупой. В «Золотом ключике», как мы видели, персонифицированная любовь исчезает из центра сакрального пространства, уступив место театру. В сказке не то что нет любви, но любовь не

связывает героя и героиню. Очевидно, тут дело в том, когда, для кого и для чего написана эта вещь.

Озорная сказка о деревянном человечке писалась весной 1935 г., когда готовился разрыв Толстого с Н. В. Крандиевской. Осенью того же 1935 года двадцатилетний брак Толстого и Крандиевской распался. Как нам кажется, «Золотой ключик» был зоной подготовки к расставанию: культурно-политические разногласия с женой, ее далеко не полное одобрение того, что он писал, и далеко не полная поддержка того, что он делал, парируются насмешливым отказом кукольного героя следовать указке жеманной героини и его побегом от нее.

В каких же отношениях находится герой к девочке с голубыми волосами? Придя к ее домику, Буратино не получает никакой помощи от капризной хозяйки, которая никак не может проснуться. Закрытые глаза «мертвой» девочки-Феи у Коллоди становятся тут значимым сюжетным ходом. С самого начала ощущается некоторая противонаправленность героини интересам героя. В целомудренной сказке Коллоди нос Пиноккио волшебным образом вырастает, когда он пытается врать Фее, т. е. сигнализирует о сраме метафорически: нарушено нравственное правило. Зато в сказке Толстого нос совершенно реалистически мешает Буратино соответствовать бытовым приличиям и причиняет постоянные неудобства и порчу имущества в доме хозяйки. Фрейдистский диагноз опустим как чересчур очевидный. Мальвина дрессирует окружающую природу, претворяя все вокруг себя в жеманный и хрупкий круг женских, мелких цивилизационных ритуалов — еды, леченья, ученья. Она даже символически переодевает его в костюмчик, сделанный из лоскутков своих платьев, к чему он ни за что не готов. Хотя по кукольному чину ему и полагается костюм из лоскутков, здесь важно, что он не готов носить девчоночье платье. За неподчинение своей чрезмерно опрятной и придиричливой «серафической» подруге Буратино, спонтанный и неряшливый, как Гек Финн у вдовы Дуглас (сравнение Петровского), сочтен негодным и наказан: он буквально не вмещается в этот маленький мирок, и финальная, зловещая клякса пятнает именно его гротескный, символический нос, виновник всех бед. Диагноз «кастрационного поведения» героини, опять-таки, чересчур очевиден. Следует ее решение запереть его в чулан. В общем, партия героини — это история сплошных неудач: вначале

неготовность помочь, затем бездарные попытки обучить и воспитать героя, и наконец, чересчур жестокое наказание. Девочка с голубыми волосами обижает Буратино своим покровительственным деспотизмом — она оказывается опасной и нежеланной. Сердитый герой от нее убегает, в свой черед ее наказывая: выясняется его незаинтересованность в ее любви и одобрении.

Именно на этом этапе сказка Толстого сближается с советским фоном — агрессией, направленной против «бывших» людей, их цивилизационных ценностей и предпочтений. В 1925 г. у П. Сухотина (будущего соавтора Толстого) в очерке о С. Образцове рассказывается, что у того была кукла «голубая дама» — пародия на любовь бывших людей (Сухотин *passim*).

В назойливой чистоплотности и окультуренности кукольной героини пародируются черты основного романного женского образа Толстого, суммировавшего его отношения с Крандиевской. Героиня, мучающая героя своей чрезмерной чистотой и требовательностью, находится в самом центре толстовского оевнтге'a: это книжная, мечтательная и девственная Даша Булавина, занявшая место ранних «лунных героинь» Толстого. Тягостно чистая, инфантильная Даша, влюбленная в себя, высокомерная и брезгливая — «брезгливая ко всему живому, к людям, к земле, к себе» (ПСС—7: 229) — должна пройти через грязь, грех, кровь, чтоб преодолеть свою неспособность любить. Крандиевская писала: «В лексиконе нашем «козерог» и «синица» были обозначением двух различных женских характеров. Непростота, самолюбивый зажим чувств, всевозможные сложности — это называлось «козерог». Женственность, ясная и милосердная — это называлось «синица». (Крандиевская 1977: 205). Оба характера сочетались в Крандиевской. Сам Толстой говорил, что сделал из нее обеих своих сестер. В декабре 1915 г. Толстой писал: «В тебе сочетание родного, женского, милого с вечно ускользающим своеволием и потому опасным». Поэтические образы в письмах Толстого из Грузии, где звезды названы мыслями Наташи, может быть, имеют в виду весь строй души поэтессы — холодноватой, замкнутой в своей духовной сосредоточенности и нравственной требовательности. Непосредственное всего роман Толстого с Крандиевской отразился в его одесском рассказе «В бреду» (конец 1918). Это зерно, из которого выросли первые два тома «Хождения по мукам». После большевистского переворота герой, офицер Ники-



тин, погружен в безнадежное равнодушие; однако его духовно воскрешает воспоминание о любимой девушке Дуничке (sic!), моральной максималистке. Убив приставленного к нему денщика — большевистского фанатика, он бежит к белым. Именно в этой строгой девушке, из которой развилась потом Даша (в романе сестра один раз даже называет Дашу Дуничкой) как бы угадывается Наталия Васильевна — та самая Туся, ради которой Толстой, по мнению московского кружка Иванова, Эрнов, Бердяевых, сестер Герцык, должен был себя «перекрутить» (Толстая 2006: 34, прим. 44).

В итоге, по нашему предположению, в сказке Толстого различимо некое «сведение счетов». Иначе говоря, автор вместе со своим Буратино иронизирует над старомодными кукольными чувствами, а подтекстом этой иронии может быть обида на то, что его самого недооценивают, и мстительное желание отмежеваться от прежнего круга<sup>3</sup>.

**Внутренний шов.** На протяжении всего эпизода в домике девочки с голубыми волосами вплоть до бегства Буратино, он сам, как и читатель, не знает ее имени! Безымянность ее и некоторая назидательная враждебность идут рука об руку. Но как только герой встречается с Пьеро, героиня совпадает и с упоминавшейся в пьесе «Тридцать три подзатыльника» фиктивной (по пьесе) невестой Пьеро, и с куклой — актрисой, убежавшей из театра, между которыми (и это очаровательно) не делается разницы. Итак, волшебная девочка и есть Мальвина, которую ищет Пьеро. Толстому важно, чтоб она «была другому отдана». Лишь только она идентифицирована как невеста Пьеро и получает имя, конфликт ее с Буратино снимается, как по волшебству. Такое ощущение, что храбрый Мальвина, хороший товарищ, не полностью наследует не слишком приятной, нудной и авторитарной «девочке с голубыми волосами».

Кукольная любовь Пьеро окружена ореолом недетской серьезности и подана иронично. Не стоит сводить дело только к тому, что в сказке для детей любовь неуместна, как считает Петровский. Возвращение Мальвины из волшебной повелительницы

---

<sup>3</sup> Эта новая обида наложилась на обиду давнюю, тяжелейшую: когда-то Толстой принял и казалось бы, полюбил литературный Петербург, но, как выяснилось, принял не полностью и вскоре из себя «исторг», — а потом то же повторилось и в период его разрыва с эмиграцией.

зверюшек в статус невесты Пьеро как бы развенчивает ее: из героини она превращается в эпизодическое лицо. В конце сказки Мальвина как бы сокращается в размерах; ср.: «А если вы найдете у меня талант, то буду играть хорошеньких девочек», — как будто на протяжении сюжета она успела выйти в тираж и нуждается в переквалификации. Лишь на время битвы она возвращает себе власть над лесным мирком. Забавно, что, уже дистанцировавшись от нее, Буратино готов признать некий культурный героизм в действиях беглой бывшей премьерши, даже накануне решительного боя не забывающей — как булгаковская Елена — о своих старорежимных привычках: ср. чарующие сцены гигиенических ритуалов и походных трапез в пещере.

Итак, любовь в сказке Толстого — это несложившиеся отношения героини с героем. Замятый в сказке роман Буратино и Мальвины достроен в фольклоре: «Не плачь, Мальвина — придет твой Буратино!»

Первоначальный подзаголовок «Золотого ключика» был «Новый роман для детей и взрослых». Он сохранился только в рукописи — в печать не пошел. (Петровский 1986: 229). Тем не менее, это важное указание на двойственный, зыблющийся адрес сказки Толстого — тот самый, что подобает романтической сказке.

**Железная крестная?** Нестыковка между Девочкой с голубыми волосами и Мальвиной указывает на паузу в создании сказки. Что-то вмешалось в переработку Коллоди в начале 1935 г.: очевидно, это был отъезд Толстого в марте в Москву после окончания первой части. Из Москвы он поехал показывать ее в Горки.

В Горках сказку слушали Н. А. Пешкова и, между прочим, приехавшая навестить Горького Мария Игнатьевна Будберг. Как и Толстой, она остановилась в Горках<sup>4</sup>. 6 марта Толстой читает в Горках «Пиноккио»: «Очень понравилось. Там была Марья Игнатьевна (10-го она уезжает обратно). Она берет Пиноккио для

---

<sup>4</sup> По одной версии, в этот свой краткий визит в Москву она привезла с собой эмигрантский архив Горького, который он перед возвращением передал ей, не желая, чтобы в руки властей попали документы сотен людей, остающихся в России, — документы, которые могли бы подвергнуть их опасности. Некоторые исследователи с этой версией несогласны. Третьи считают, что архив был привезен, но позже, через год. Причины частых визитов Будберг в СССР в середине 1930-х годов до сих пор доподлинно не известны.

Англии, рисунки будет делать Славка<sup>5</sup>. <...>С 10-го числа начну кончать Пиноккио» (Греков 1991:303).

До этого момента еще нет речи о новом названии. Последний раз старое название книги — Пиноккио — упоминается в письме от середины марта. Однако, вскоре после перерыва в работе появляется новое имя героя — Буратино.

Совет изменить имя героя, оно же и название книги, по моему предположению, скорее всего, исходил именно от Марии Игнатьевны Будберг. Опытный литагент, многолетняя сотрудница Горького и с недавнего времени — Уэлса, она тут же оценила выигрышный проект и выразила желание самой переводить и пристраивать текст Толстого в Англии. При этом, хорошо знакомая с издательским делом, она, очевидно, должна была представить себе естественную неразбериху с авторством и обвинения в плагиате, которые могли возникнуть том случае, если бы название сказки Толстого сохранило явную связь с «Пиноккио» Коллоди. Представляется более чем вероятным, что именно ее профессиональные аргументы убедили Толстого, и он, чтобы обезопасить себя и ее от международного скандала с авторскими правами и проблем с гонораром, предложил альтернативное, и очень удачное, имя героя. (Это могло произойти во время визита в Горки или после его). В этой связи можно даже предположить, что эпитет Мальвины — «железная девочка» может иметь отношение к присутствию в Горках знаменитой «железной женщины»: об этой кличке Будберг Толстой, после визита в Сорренто и двух лет общения с горьковским кругом в Москве, не знать не мог.

Разумеется, все это не более чем гипотеза.

**Барсучья нора.** Травма «отлучения» героя преодолевается тем, что, начиная с обретения ключика, сюжет о Буратино перерастает в его живую апологию. Несмотря на свое поведение «не по правилам», именно он, инициативный и отважный, спасает друзей от могущественных негодяев. Спасает именно такой, какой он есть, т.е. не переродившийся морально, не превращенный из куклы во что-то другое.

---

<sup>5</sup> Бронислав Брониславович Малаховский, 1902—1937, известный карикатурист, репрессирован. Он с женой Мусей въехали в освобожденную Толстым квартиру на Ждановской (где мемориальная доска висит не на том подъезде: жил Толстой в подъезде, который ближе к Большому проспекту). Муся Малаховская повесилась в камере на косе.

Добыв ценной инициационных испытаний золотой ключик, Буратино проявляет хитрость, подслушивает, подглядывает и овладевает тайной ключика, еще не зная о разгроме домика Мальвины и о побеге деревянных актеров в лес. Воссоединившись с ними, он добивается благодарности героини и относительной свободы действий в ее сфере. К этой «женской партии» — «партии культуры» — принадлежит и подчиненный Мальвине Пьеро. Ожидаемый треугольник и тут не возникает, Буратино сохраняет мальчишеский статус, а Пьеро как бы переходит на его сторону, оказавшись без унылых рукавов неудачника и показав мускулы. Буратино спасает гонимых друзей бескорыстно и выказывает незаурядный талант стратега. И хотя спасать надо ту же самую Мальвину, которая его обидела, Буратино благородно забывает о своей обиде. Он осуществляет патронаж над бывшей патроншей, и этим нейтрализуется травма героя/автора, вызванная проявленной по отношению к нему недооценкой.

Борьба слабых против сильных, война деревянных кукол и сочувствующих им лесных зверюшек против монстров, — монстров, облеченных властью и подкрепленных спецназом полканов, — вся эта отчаянная битва, в которой Буратино проявляет свой благородный человеческий потенциал, не находит никакого соответствия у Коллоди. Но если мы вспомним о том, что происходило зимой-весной 1935 года, когда Толстой писал свою сказку, то увидим, что именно он, при всех своих недостатках, для многих оказался заступником. Он был тем адресом, по которому жена и не одобрявший его круг ленинградских бывших дворян — а теперь деятелей театра и искусства, подлежавших высылке, — мог обратиться за помощью.

Тема «художник и власть» в сказке Толстого имеет очевидное сюжетное разрешение: куклы убегают от злого кукольного владыки к свободе и творческой независимости. Но помимо этого, в сказке есть и внесюжетные потайные смыслы, сосредоточенные в эпизоде чудесного спасения героев. Вначале внимание читателястораживают некоторые нотки в характеристике кота, который «служил при губернаторе тайным нашептывателем в ухо» и был «подлец и трус». Следует описание падения и гибели губернатора Лиса: «Губернатор Лис, тоже отчаянный трус, с визгом кинулся удирать по косогору и тут же залез в барсучью нору. Там ему пришлось не сладко: барсуки сурово расправляются с такими го-

стями». Барсучьи норы Толстой описывал в 1912 г., путешествуя по Кавказу. Но в контексте гонений барсучья нора, куда нехстати угодил один из гонителей — не знаменитая ли это «Барсучья нора», статья Мандельштама о Блоке 1921 г., конечно уж, памятная Толстому как автору другого некролога поэту, статьи «Падший ангел» (1921)? В ней появился знаменитый образ литературы как зверя, загнанного враждебным временем в нору. Ср.: «Век — барсучья нора, и человек своего века живет и движется в скупом отмеренном пространстве, лихорадочно стремится расширить свои владения и больше всего дорожит выходами из подземной норы» (Мандельштам—2: 272). Если реализовать эту возможность прочтения, тогда «губернатору» должно не поздоровиться именно в тот момент, когда он посягнул на барсучью нору литературы: но вряд ли есть необходимость прочерчивать все логические выводы — достаточно почувствовать, что на одно мгновение в читательском сознании проблескивает такая связь.

Тремя годами раньше Толстой выступил в неприглядной роли насмешливого судьи по иску Мандельштамов; «Мы будем судить диалектички» — для начала провозгласил он в ерническом тоне, опоздав и придя в подпитии. Взрослый пасынок Толстого Ф. Ф. Волькенштейн был на этом судилище, вместе с Толстым и матерью:

«Мандельштам сказал темпераментную речь. Обвиняемый молчал как истукан. Все выглядело так, как будто судили именно Мандельштама, а не молодого начинающего национального поэта. <...> Довольно быстро Толстой вернулся и объявил решение суда: суд вменил в обязанность молодому поэту вернуть Осипу Мандельштаму взятые у него сорок рублей. Поэт был недоволен такой формулировкой и требовал иной формулировки: вернуть сорок рублей, когда это будет возможно. Суд, кажется, принял эту поправку.

Народ в зале не расходился. Все были возмущены. Ожидалось, что суд призовет к порядку распоясавшегося молодого поэта. Зал бурлил. <...> Щупленький Мандельштам вскочил на стол и, потрясая маленьким кулачком, кричал, что это не «товарищеский суд», что он этого так не оставит, что Толстой ему за это еще ответит. Это было похоже на выступление Камилла Демулена перед Люксембургским дворцом во время Французской революции. Атмосфера накалялась. Отчим, мама и я сочли разумным ретироваться». (Волькенштейн: 56—57).

В 1934 году Толстой, с запозданием на два года, получил за этот суд от Мандельштама пощечину. Волькенштейн, который вряд ли знал об этой истории из первых рук, потому что в доме об этом явно не говорили, описывает пощечину как звонкую, а Толстой у него «схватил Мандельштама за руку. — Что вы делаете? Разве вы не понимаете, что я могу вас у-ни-что-жить! — прошипел Толстой. И когда спустя некоторое время Мандельштам был арестован, а затем сослан, прошел слух, что это дело рук Толстого. Я знал и заверяю читателя, что ни к аресту Мандельштама, ни к его дальнейшей судьбе Толстой не имел ни малейшего отношения. Да разве мог человек произнести такую угрозу, имея в виду ее осуществление?» (там же).

Мысль, что все это запомнилось как обстоятельства, непосредственно предшествующие аресту поэта<sup>6</sup>, может только подкрепить уверенность в том, что Мандельштам и его тексты неотступно присутствовали в толстовской творческой памяти в 1934—35 гг. Зная, разумеется, об аресте поэта в мае 1934 г., Толстой имел смелость упомянуть его в своем выступлении на I Съезде советских писателей, состоявшемся в августе. Он говорил о Мандельштаме в литературно-критическом контексте, как ни в чем не бывало, упомянув его вместе с покойным Гумилевым и благополучным Городецким как акмеистов, пересаживающих парнасские ледяные цветочки на отечественную почву. Сам факт упоминания имени арестованного вслух шел вразрез с советским обычаем, тем более что поводом стала не политическая, а чисто литературная полемика.

Высказываясь об отношениях Толстого с властью, Марк Липовецкий в статье «Утопия свободной марионетки» писал, что, если Буратино — alter ego Толстого, то его длинный от рождения нос означает, что призвание художника и есть вранье, уменьше

---

<sup>6</sup> Н. И. Бухарин, покровитель Мандельштама, писал Сталину о его аресте: «До ареста он приходил со своей женой ко мне и высказывал свои опасения на сей предмет в связи с тем, что он подрался (!) с Алексеем Толстым, которому нанес «символический удар» за то, что тот несправедливо якобы решил его дело, когда другой писатель побил его жену. Я говорил с Аграновым, но он мне ничего конкретного не сказал». (Нерлер 2010: 62). Агранов ничего не сказал, потому что ему нечего было сказать — это была личная ссора. Но миф о том, будто Толстой был повинен в посадке Мандельштама, дошел до наших дней.

плести небылицы. Следует вывод: «Художника-пророка Толстой замещает художником-буратино, который всегда остается в пространстве игры, в пространстве выдуманной реальности — то есть, по большому счету, остается марионеткой. Единственное, что ему нужно, — это право свободно врать, не из-под плетки, а для собственного удовольствия» (Липовецкий: 129). По Липовецкому, цель Толстого — совместить несовместимое: несвободу и художественную свободу. В последнее время сети и различные издания захватила инфляция вторичных интерпретаций «Золотого ключика», все менее учитывающих реальность, все менее основанных на самостоятельных изысканиях, все менее оснащенных ссылками. На столь домодельном фоне разительно выделяются немногие сочинения на эту достаточно серьезную историческую тему, в которых привлекается новый материал. Так, петербургский профессор Владимир Перхин на основании анализа многочисленных публицистических текстов, публиковавшихся Толстым на протяжении 1930-х гг. в газетах, делает вывод о неизменном стремлении Толстого к смягчению и гуманизации политической атмосферы. Делается это во внешне совершенно верно-подданнических статьях, причем делается исподволь, посредством сдвига значений, нарушения публицистической формульности, внесения в ритуальное говорение разумных человеческих соображений. Эти тексты не включались в собрания сочинений, а если включались, то в переработанном виде (конференция в Музее А. Н. Толстого, Москва, октябрь 2009 г.). Подобные исследования дают больше представления о том, как именно совмещались у Толстого несвобода и свобода. Они интереснее старомодных суждений о «роковой двойственности» или «шутовстве» описываемого автора или новомодных концепций о его свободной марионеточности, медиаторстве, трикстерстве и буратинстве.

**Мальвинизация Кати.** Прошло несколько лет, и на свет появились страницы третьей части трилогии — романа «Хмурое утро», где прячутся откровенно сказочные детали, на которые нельзя не обратить внимание после чтения «Золотого ключика». Оказывается, Катя Рощина, пытаясь учить сельских детей, резко сокращается в размерах и фактически превращается в Мальвину! Она живет в «покосившейся избенке в одно окошко, такое низенькое, что лопухи снаружи совсем закрыли его». Столик тоже маленький и низенький! Сестре она пишет: «Мне хочется расска-

зять тебе о маленьком мире, в котором я живу: птицы за окошком меня будят». (В одном из стихотворений Крандиевской есть строка: «просыпаюсь с первыми птицами»). Живя в этом микромире, она молодеет («Прямо стыдно сказать — мне будто опять семнадцать лет»).

У нее «роман воспитания» с маленьким мальчиком — Иваном Гавриковым. Это вариант Буратино: он «невероятный шалун» — и при этом «с голубыми невинными глазами». Кате трудно его наказывать, ср.: «Даю себе честное слово три дня не разговаривать с Иваном Гавриковым», и он же характеризуется как «мой самый любимый мальчик, Иван Гавриков... Он необычайно...» (эта оборванная запись совершенно в духе Мальвининых попыток воспитывать Буратино, но она проясняет их в благожелательном свете).

Лейтмотивом же Ивана Гаврикова — такого же очаровательного хвастуна, вруна и нахала, как Буратино, и такого же любопытного, всезнающего и надежного друга, является галчонок, которого он ловит, — «с круглыми, глупыми глазами», — данный, конечно, в параллель цыпленку, лейтмотиву Буратино, и напоминающий о его собственных круглых «деревянных глазках».

Но почему вдруг Кате дарится волшебная передышка в маленьком мире, возвращающая ей молодость, позицию феи по отношению к маленькому человечку и его любовь? Какие психологические механизмы здесь сработали? Сказочный материал мог переплеснуться в «Хмурое утро», ведь переплеснулся же театральный — в тех строках, где Роцин посещает брошенное кабаре? Или что-то диктовало необходимость тайно утвердить связь женских образов трилогии и сказки? Или хотелось задним числом смягчить раздражающие черты Мальвины? Или, в духе гипотезы об отношении автора к роману как магическому средству воздействия на жизнь, прототипу — брошенной Наталье Васильевне — таким образом как бы сообщалось, на каком пути лежит «возвращенная молодость»? Нечто вроде утешения? А может быть, это демонстрация щедрости, которая должна уравновесить сознание вины, терапевтически вывести ее из собственной психики?

**В защиту Мейерхольда.** Мирон Петровский предположил, что в «Золотом ключике» выражены и театральные предпочтения Толстого. «Свирепо-режиссерский» кукольный театр тира-



нического Карабаса Барабаса он соотнес с театром Мейерхольда; а театр, который в конце сказки с помощью золотого ключика находит Буратино и в котором убежавшие от злого «кукольного владыки» деревянные человечки начинают играть самих себя, Петровский связал с Художественным театром: молния на занавесе театра Буратино, считает он, есть не что иное, как всем известная эмблема чайки, созданная Ф. Шехтелем для занавеса Художественного театра.

Толстой много лет тщетно прорывался в МХТ; последняя из таких попыток относилась к 1913 г., когда Станиславский попытался создать импровизационную студию. Но и в 1920—30-х отношения с МХАТ у него так и не наладились, и причин идеализировать этот театр не было, тем более что он не мог не знать о его тогдашней реальной несвободе, хотя бы о том, что творилось там с пьесами Булгакова, запрещаемыми, возвращаемыми на сцену и снимаемыми опять. Вообще кажется невероятным, чтобы желанный театр, в котором хозяева — актеры, в 1935 г. у кого-то все еще мог отождествляться с МХАТ, разве что с идеальной его программой, выработанной в незапамятном 1898 году.

Традиция, заданная М. Петровским, отождествляет тиранического директора театра с Мейерхольдом. Действительно, в середине 1920-х гг., когда у того царил авангардный эксперимент, Толстой на волне антиавангардных чувств отрицал «эстетизм» Мейерхольда. В ранние двадцатые, в эмиграции, Толстой писал: «Я не принимаю эстетизм ни тогда, когда он выявляется в лордах Брюммелях и бесполох деушках с хризантемой в руке, ни тогда, когда он через огонь революции трансформировался к конструктивизм и доведенные до гениального опустошения сверхызысканные постановки Мейерхольда» (Толстой 1984: 86). Правда, чтобы реагировать не обязательно восторженно на Мейерхольда двадцатых, а отвергать его как презрительно-эстетского, вовсе не требовалось непременно быть ретроградом, предпочитающим «акварели Чехова» и «пиджачные драмы» МХТ. Достаточно было сохранить верность предреволюционным театральным экспериментам того же Мейерхольда. Статья Толстого «Голубой плащ», составленная из нескольких парижских театральных рецензий и перепечатанная в его книге «Нисхождение и преображение» (Берлин, 1922), написана вовсе не с «реалистической», а наоборот, антинатуралистической позиции: в ней автор объявляет «перво-

родным знаменем театра» голубой плащ Миши Бальзамина, подчеркивая условность и идеализм театра.

Вначале МХТ вместе с Комиссаржевской противостояли тому, что тогда виделось как ложная театральность — в частности, романтическому Малому театру А. И. Сумбатова-Южина (кстати, соученика Вл. Немировича-Данченко по Тифлисской гимназии): «Южин — это увлечение, романтика, мелодрама, контраст, декорация. Кавказ <...> наложил на Южина неизгладимую, как кавказская природа, печать <...> Он всегда был мелодраматичен, как и Кавказ — эта географическая, этнографическая, художественная мелодрама <...> Здесь месторождение русского романтизма» (Кутель 1934: 107). Но на рубеже 1910-х гг. театральность в старом смысле перестала быть жупелом — теперь Мейерхольд и Евреинов утверждали забытую условность, и сам МХТ в это время, после Крэгговских «Гамлетов», после яростных споров 1913 г. о постановках Достоевского, после стилизаторской режиссуры Бенуа, после написанной по заказу театра символистской «Синей птицы» уже не был прежним.

Сдвинулось и относительное значение Малого театра: в 1910-х гг., переехав в Москву, Толстой — выкормыш Мейерхольда ставил в Малом театре свои гротескные комедии, по сути, фарсы, нравившиеся старому романтику Южину-Сумбатову. Впоследствии Толстой определял Малый театр предреволюционных лет как театр быта «нетленного и огнеупорного», перегоревшего в символ, в прием, театр «человеческой трагикомедии», «нетленных масок», проверенных тем, что они уцелели после прошедшего катаклизма: «Мопассан умер, Виктор Гюго жив. Чехов выцвел, как акварель. Гоголь бьет неиссякаемым, горячим ключом жизни» (Толстой 1984: 93). Вслед за Южиным Толстой понимал искусство как манипуляцию зрителем. В парижских театральных рецензиях он писал: «Театр уже не вымысел, не притворство, не обольстительный обман. Театр — высшее человеколюбие... Театр — это реальное преобразование зрителя, «магическое» управление его эмоциями, то есть — «колдовство», высшая точка его, преобразование души — чудо». (Толстой 1984: 69). В двадцатые и тридцатые наследовавший мелодраме кинематограф учился управлять эмоциями. Закономерен успех Толстого в кино 1930-х.

А в те 1933—35 гг., о которых идет речь, и сам Мейерхольд, уже отказавшийся от биомеханики и конструктивизма, ставил

«гармонизированные», цельные спектакли, с обостренным психологизмом, дающие простор для сольных актерских примеров: «Свадьба Кречинского», «Дама с камелиями», «Пиковая дама», «33 обморока» (Рудницкий: 149—151). Это вовсе не были угнетающие эксперименты в духе двадцатых — скорее их можно было назвать монументальными реставрациями, как в случае со знаменитой «Дамой с камелиями»; ср. «В этом спектакле он, быть может, единственный раз за всю жизнь в искусстве, выступал не как экспериментатор, а только как мастер» (там же). Применять же понятие «свирепо-режиссерский» к Мейерхольду 1930-х, которого актеры его театра почитали как Бога, и вовсе некорректно. Липовецкий тоже недоумевает, «зачем было нужно Толстому писать завуалированную пародию на Серебряный век в 1935 году, когда модернистские эксперименты были официально заклеены как формализм и буржуазное вырождение? <...> Тайные, замаскированные нападки на Мейерхольда (к 1935 году уже ставшему главной мишенью официальной кампании против «формализма»), якобы скрытые в «Золотом ключике», выглядят бессмысленным анахронизмом» (Липовецкий: 130), — и резонно заключает: «Нет, завуалированные ассоциации с Мейерхольдом и символизмом, скорее всего, нужны были Толстому для того, чтобы в известной степени вернуться к эстетическому опыту этих традиций, к их пониманию искусства как свободной, незаинтересованной игры» (там же).

«Золотой ключик» — итог работы «символиста без символизма», каким был Толстой: это и был его возврат к «огнеупорным», вечным и «нетленным» маскам и ситуациям.

\* \* \*

В «Золотом ключике» Толстой легко и бегло, прощальным и любовным жестом, посмеиваясь, как посмеиваются над собой прежним, прикоснулся к миру своей театральной и литературной юности, воскресив тысячи интонаций и образов, вызвав многозвучное эхо несметных реминисценций. В сказке запечатлелся первоначальный импульс обиды, но он стерся и забылся: сказка исцелила травмы. Благородный и великодушный, несмотря на свою вечную инфантильность, герой победил злых и спас добрых; пройдя тайным ходом по мрачному подземелью, вы-

брался из него немыслимым «выходом с другой стороны» и нашёл счастье. Через полвека мы можем сказать, что в сказке о Буратино Толстой не только описал «выход» своего героя, но и сам, может быть в этом единственном случае, смог вырваться из «барсучьей норы» своего страшного времени.

## Литература

Бубер: Бубер Мартин. Веление духа (Избранные произведения). Иерусалим. 1978. Вайскопф: Вайскопф Михаил. Извлечения. //Новое литературное обозрение № 73, 2005.

Венгерова: Венгерова З. А. Предисловие. // Новалис 1914.

Волькенштейн: Волькенштейн Ф. Ф. Товарищеский суд по иску Осипа Мандельштама. // «Сохрани мою речь...» К столетию со дня рождения О. Э. Мандельштама. М.1991.

Греков 1991: Греков В. (И. Н. Толстой). Письма А. Н. Толстого к Н. В. Крандиевской. Публикация. //Минувшее. Исторический альманах. Т. 3. Париж 1991.

Коллоди 1911: Collodi Carlo (Lorenzini). Le avventure de Pinocchio. Storia di un burattino. Firenze, 1911 (первое издание—1881).

Коллоди 1924: Коллоди Карло. Приключения Пиноккио. История петрушки. Пер. Н. Петровской; Передел. и обраб. А. Толстого. Берлин, 1924.

Кугель 1934: Кугель А. Р. Русские драматурги. М., 1934.

Липовецкий: Липовецкий Марк. Утопия свободной марионетки. // Культурные герои советской эпохи. М., НЛО, 2008.

Мандельштам: Мандельштам Осип. Собр. соч. в 4.т. М.1999.

Материалы: А. Н. Толстой. Материалы и исследования. М. Наука, 1985.

Миклашевский 1914: Миклашевский К. Основные типы в «Commedia dell' arte» // Любовь к трем апельсинам, 1914 №3.

Нерлер: Нерлер: Нерлер Павел. Слово и «дело» Осипа Мандельштама. Книга доносов, допросов и обвинительных заключений. М.,2010.

Новалис: Новалис (Фридрих фон Гарденберг). Гейнрих фон Офтердинген. Пер. и предисл. З. А. Венгеровой. М., 1914.

Переписка : А. М. Крюкова, ред., сост. Переписка А. Н. Толстого: В 2 т. М., 1989. Т. 1.

Петровский: Петровский М. Что отпирает «Золотой ключик?» // Мирон Петровский. Книги нашего детства. СПб., 2006. (Первый вариант: Вопросы литературы. 1979. № 4.

Рудницкий: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969 г.

Симонович-Ефимова 1925: Симонович—Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. М.—Л., Гиз. 1925.

Слонимская 1990: Слонимская, Ю. «Марионетка»// Что же такое театр кукол? В поисках жанра. Сборник статей. — М. : ВТО, 1980: 27—69 (впервые: Аполлон 1916 № 3).

Сухотин: Сухотин П. [Сергей Образцов] // Красная Нива, 1925, № 27.

Толстая 2006: ее же. Деготь или мед: Алексей Толстой как неизвестный писатель (1917—1923). РГГУ. 2006.

Толстая 2006а: ее же. Из комментариев к «Золотому ключику». Проблемы текстологии. Сборник статей. М., РГГУ, 2006.

Толстая 2008: ее же. «„Одна, в плаще весенней мглы“: К тексту Софьи Дымшиц-Толстой в русской литературе». Новое литературное обозрение № 91, 2008.

Толстая 2011: ее же. Директор театра — Мальвина. Любовь Шапорина и А. Н. Толстой. Toronto Slavic Quarterly, № 36, 2011.

ПСС: Толстой А. Н. Полное собрание сочинений. В 15 томах. ОГИЗ, Государственное издательство художественной литературы. Москва, 1947—1953 (далее ПСС): В 15 т. Т.1.1951.

Толстой 1920: его же. В театре. Последние новости (Париж), 5 декабря 1920 г.

Толстой 1922: его же. Нисхождение и преображение. Берлин, 1922.

Толстой 1922а: его же. Хождение по мукам. Берлин, «Москва», 1922.

Толстой 1923: его же. Аэлита. Изд. И. П. Ладыжникова. Берлин, 1923.

Толстой 1965: его же. Записные книжки // Литературное наследство. Т. 74. Из творческого наследия советских писателей. М., 1965.

Толстой 1984: А. Н. Толстой о литературе и искусстве. М., 1984.

Толстой Н.: Толстой Н. А. Из воспоминаний // Аврора. 1983. № 1.

Шевалье и др.: Chevalier Y., Gheerbrandt A. Dictionnaire des coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris, 1973.