

Ирина УВАРОВА

«ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК» И СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК

МИФ И МИСТИФИКАЦИЯ

Памяти Галины Иванченко

Чтобы вывести 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».
Мирон Петровский

Занимаясь куклой как материей исследования, не могу миновать куклу театра, и тут уж не обойтись без Буратино. Оказалось, вокруг Буратино собралась весьма внушительная библиотека, труды авторитетных литературоведов и не менее авторитетных философов.

Когда в конце 1970-х «Золотой ключик» оказался в руках М. Петровского, он и стал первооткрывателем драгоценного пласта культуры Серебряного века, закамуфлированного сюжетом и реалиями сказки.

От этой точки отсчета начинаются поиски ключей, иначе говоря, подходов к сущностям, скрытым в «Приключениях Буратино». Камуфлировал ли их А.Н. Толстой намеренно? Или вообще о них не размышлял, но оказался невольным транслятором могучего духовного потенциала, скопившегося в «петербургском тексте» (определение В.Н. Топорова)? Поистине в сказке А.Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» обнаружилось поле чудес, на котором всходят смелые идеи, а подчас и рискованные расшифровки тайных смыслов, представляющие научный интерес сами по себе, поскольку по ним можно проследить движение научной мысли в отечественных гуманитарных науках на протяжении половины столетия.

В мою задачу не входит составить исчерпывающий обзор буратиноведения как самостоятельной дисциплины. Но несколько трудов показали особо примечательными своим научным инструментарием, приложенным к столь загадочному произведению, каким оказался «Золотой ключик».

1.
 Герой сказок А.Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» оказался в эпицентре культурного мифа. Подобно тому, как деревянная кукла сбежала от мастера и отправилась навстречу приключениям, так и Буратино сбежал из книжки и зажил самостоятельной жизнью. Он уцелел в нашем мире,

меняющемся столь радикально, умудрился остаться на плаву, сохранив неизменной свою длинную маску.

За многие годы своего славного существования, кем только он не был! И без пяти минут пионером, и блатным из жестокого романа, и предпринимателем, и рэкетиром. В отечественной истории

Истоки, традиции, рифмы

ему отведен внушительный слой городского фольклора. Но как бы ни обходилась с ним действительность, он никогда не лишался всенародной симпатии и сочувствия. Конечно, интерес к нему подогревали фильмы, бесчисленные переиздания «Золотого ключика», песенки Б. Окуджавы, игрушка Буратино, «портреты» Буратино, рисуемые художниками.

Популярность его такова, что словом «Буратино» можно назвать и питание для младенцев, и яйцо Фаберже, и дальнобойное орудие устрашающей силы. А также театр, фирму, собачку.

Миф о Буратино берет начало в нашем раннем детстве, и много лет спустя мы отзываемся на пароль «Буратино», где бы ни оказались: в Киеве, Москве или в Лозанне. Но встречаются и взрослые, самозабвенно играющие в Буратино, то ли вписывая себя в культурный миф, то ли корректируя сказку А.Н. Толстого своею собственной биографией и своей персоной.

Мне известен мастер игрушек Виктор Назарити, который всю жизнь сотворяет деревянных буратинов. Они, по его словам, заменяют ему детей, которых нет, они и кормят его – если их покупают. Он искренне вжился в образ папы Карло и, может быть, именно поэтому делает иногда маски итальянского карнавала.

А художник Игорь Макаревич объявил самого себя Буратино. В 1990-е годы авангард новой волны практиковал body-art, художественные акции, в которых принимает участие собственное тело. И Макаревич демонстрировал свое тело, дополняя его маской Буратино и деревянными деталями; доказывая свое древесное

происхождение, даже спал в деревянном ящике. Этот Буратино был одержим «лигноманией» и утратил оптимизм, свойственный прототипу¹.

Не вызывает сомнений искренность художника. Он действительно глубоко прочувствовал свое родство с деревом. Но переживание, вынесенное на обозрение публики, обретает свойство артистически выполненной мистификации. Такая форма мистификации известна современному искусству. Она не рассчитана на то, чтобы кого-либо всерьез ввести в заблуждение, художник словно бы предлагает поиграть вместе с ним, в данном случае, это игра в homo lignum.

Проект Макаревича можно назвать *открытой мистификацией*. Как и любая мистификация, она возникла при мифе. Вообще же миф о Буратино спровоцировал необозримое множество мистификаций, начиная с многих попыток дописать сказку, добавив к биографии Буратино новые приключения, укрывшиеся от внимания А.Н. Толстого.

Мистификацию можно определить как *тень мифа*. Если вынести за

¹ См.: Макаревич И. Лигноман // Кукарт, 2000, № 7. С. 89–91.



Pro memoria

скобки акцию Макаревича, мистификация, как любая тень, не упустит возможности что-либо скрыть, прикрыть, обмануть, ввести в заблуждение. Разыграть, указать ложный путь, отвести глаз.

2.

О том, что в сказке о Буратино имеет место мистификация, догадывался Ю. Олеша и, должно быть, не он один. Однако первым, кто вскрыл и описал мистификацию, был Мирон Петровский, известный литературовед. Его исследование «Что отпирает “Золотой ключик?”» отмечено проницательностью и корректностью².

Мистификацию у А.Н. Толстого он обнаружил вот в чем: в предисловии к первому книжному изданию «Золотого ключика» автор так объяснял происхождение сюжета: «когда я был маленьким, давным-давно» – вот тогда он и прочитал книжку К. Коллоди про Пиноккио, потом многократно рассказывал о Пиноккио ребятам; потом забыл и вот, вдруг вспомнив, взял да и написал своего Буратино, будто бы авторизуя детское воспоминание.

На самом деле, все было не так; итальянского А.Н. Толстой не знал, а переводов «Пиноккио» в пору его детства не было. И со сказкой Коллоди он встретился много позже, в Берлине, где переводился на русский «Пиноккио», и А.Н. Толстой этот перевод редактировал...

По мысли М. Петровского, А.Н. Толстой как будто бы перевел стрелку времени назад: пусть читатель думает, что писатель вдохновлялся воспоминаниями далекого детства; чтобы никто не заподозрил истинного положения дел; не догадался о том, что золотой ключик отпирает вход в Серебряный век.

М. Петровский, разоблачая мистификацию, убедительно доказал, что сквозь невинные строчки увлекательной детской сказки проступает весьма явственный подтекст, доступный лишь просвещенному взрослому, – реалии петербургского мифа 1910-х годов. Сам А.Н. Толстой в ту пору, в 1910-е годы, писал пьесы, вполне соответствующие общей тональности времени, проявлял азартную готовность причаститься к вере в искусство арлекинады, принять участие в кукольной трагедии. И, как ему было свойственно, в дальнейшем осмелял все, чему поклонялся, что и чувствуется в скрытой иронии «Золотого ключика».

А.Н. Толстой вообще был склонен к розыгрышам. Во всяком случае, взрослого читателя этой замечательной сказки он разыгрывал много лет.

Случилось так, что М. Петровский «открыл шлюзы», и следом за его эссе хлынули исследования, в конце концов образовавшие самостоятельную дисциплину – буратиноведение – в свою очередь открывающую все новые горизонты в сюжете сказки о похождениях Буратино.

В подтекстах сказки находят следы учений Вяч. Иванова, П. Флоренского, М. Бахтина и даже (!) Р. Штайнера. Собранные вместе, труды буратиноведов могут составить преинтересную книгу, где глубокие размышления будут мирно соседствовать с идеями парадоксальными. Короче говоря, сам А.Н. был бы в восторге; его, полагаю, удовлетворили бы последствия его мистификаторской проделки.

И вот мистификация, имевшая столь локальный посыл, обретает статус универсальной темы. Ее



² См.: Петровский М. Что отпирает «Золотой ключик»? // Книжки нашего детства. М., 1986. С. 147–220.

Истоки, традиции, рифмы

можно уподобить собранию гипотез по поводу Атлантиды, а каждая гипотеза содержит свою версию прочтения и толкования текста Платона.

Кажется, приключения Буратино, сама фабула этого авантюрного романа для детей и, главное, конечная цель приключений – все это придает дополнительную смелость строителям гипотез. Во всяком случае, ряд положений буратиноведения открывает внезапные повороты темы Серебряного века.

Какое построение верно, а какое ошибочно – сегодня роли не играет, равно как уже и не существенно для нас, какой греческий философ был прав – тот ли, кто утверждал – все живое от воды, тот ли, кто кричал – все живое от огня. Важно другое. Размах толкований, спровоцированных А.Н. Толстым вместе с Буратино, в конечном счете, расширяет, а порой и углубляет пределы «петербургского текста».

И если, по изумительной мысли В. Скуратовского, человек Серебряного века «в некотором смысле знал все»³, то интерпретаторы сказки «Золотой ключик» знают о Серебряном веке если не все, то немногим меньше.

По существу же, всех, кто берется за исследование (а если стремиться к точности – за исследование) сказки А.Н. Толстого, интересует: почему писатель определил в сердцевину сюжета живую куклу. Нужно также найти лиц, скрывающихся под масками кукол и злодеев. И почему столь много места отведено теме театра, хотя сам Буратино, по природе своей, не лицедей. Интригует и занавеска с изображением очага, огня и котелка. Занавеска скрывает дверцу. Заветную дверцу отпирает золотой

ключик. А за дверцей – спуск в подземелье, где спрятан неопишущей прелести механический театрик. Наконец, нуждается в расшировке и искривленное пространство в финале сказки, ведь попав в подземелье, наши герои оказываются на городской площади.

И еще: как соотносится «Золотой ключик» с иными произведениями – и самого А.Н. Толстого, и с мировой литературой, так или иначе привлеченной к «Приключениям Буратино».

3.

По версии М. Петровского, маленький золотой ключик, занавеска и дверца попали в «Приключения Буратино» от Кэрролла, из «Алисы в стране чудес» (что отзовется косвенно и в имени лисы Алисы, и в «поле чудес»).

Однако сама занавеска с изображенной на ней картинкой напомнила М. Петровскому нарисованное на полотне окно у А. Блока: «Этот холст и эта дверца – не в укор ли тому распахнутому и открывающему даль окну (в “Балаганчике”), откуда выскакивает Арлекин»⁴.

В этом исследовании фигура Пьеро выдвигается на первый план, потеснив Буратино. Еще бы! За кукольной маской Пьеро М. Петровский разглядел лик Александра Блока – оба они поэты, оба страдают: «нетрудно заметить, что Толстой, как, впрочем, и другие его современники, был посвящен в семейную драму Блока»⁵.

Едва коснувшись личной темы, М. Петровский говорит с деликатностью, в наше время уникальной: «Дело даже не в том, что отношения Пьеро с Мальвиной становятся романом поэта с актрисой, дело в том, какие стихи он пишет»⁶. И далее:



³ Скуратовский В. «Серебряный век»: люди и положения // *Исторія і культура. Київ*, 1996. С. 263.

⁴ Петровский М. Указ. соч. С. 179.

⁵ Там же. С. 175.

Pro memoria


«Составитель сборника русской пародии XIX века должен будет включить стихи Пьеро из "Золотого ключика" Алексея Толстого как неучтенную до сих пор пародию на Александра Блока»⁷.

Расшифровка текста в ряде случаев предпринята М. Петровским не только ради установления истины, но и для выявления вещества, входящего в состав «Золотого ключика». Это вещество – ирония, и можно догадаться, какой азарт охватывал А.Н. Толстого, как самозабвенно предавался он озорству, как хохотал, – ощутимо чувственное удовольствие от самого письма, от текста сказки.

...Декадент Бессонов из «Хмурого утра» трилогии, поэт Пьеро из «Золотого ключика» – А.Н. Толстой настойчив в пародийных нападках на Блока. Кажется, он не упустил ни одного случая подвергнуть поэта осмеянию, правда, очень остроумному, но и совершенно беспощадному, – мы это узнаем из текста «Что отпирает "Золотой ключик"».

Иронического подтекста хватало и на Мальвину: куколка с голубыми локонами, отмеченная у Толстого невыносимым добродетельным занудством, носит имя Мальвина; Мальвиной во времена Пушкина звали романтическую героиню французского романа, а во времена А. Куприна так именовали уличных девиц. Палиндром А. Фета, пущенный Мальвиной на диктанты, – «А роза упала на лапу Азора» – таит в себе издевку над розами, специально оговоренными в ремарке к «рыцарской» драме Блока «Роза и крест».

Эта расшифровка, предпринятая М. Петровским, высвечивает исключительный дар пародиста

Толстого, действительно остроумный. Однако беспощадную жестокость, с какой он высмеивает Блока, читателю М. Петровского трудно не почувствовать, хотя сам автор вряд ли этого добивался, напротив! И все же, узнав, что скрывает эта сказка, невольно вспоминаешь тридцать три пощечины, их отвешивает бледному Пьеро злой Арлекин так, что со щек Пьеро сыплется пудра.

Что же касается другой видной фигуры, не слишком старательно скрытой длинной бородой Карабаса, – а именно, режиссера Вс. Мейерхольда, – здесь, по объяснению М. Петровского, А.Н. Толстой пародировал не самого режиссера, а тот образ, который создавали слухи и пересуды, окружавшие эту одиозную личность (и, добавлю, карикатуры, усердно украшавшие страницы журналов и газет).

Карабас – доктор кукольных наук; не странно ли, что столько лет в нем не видели пародию на доктора Дапертутто? (Впрочем, нет, как раз не странно!) Тем не менее, оба «доктора» не церемонились с актером – и кто в Петербурге середины 1910-х не знал о разрыве В.Ф. Комиссаржевской с режиссером, решившимся реформировать театр?

– Вы хотели сделать актера марионеткой, – обвиняла Мейерхольда великая актриса.

– Будь ты хоть красotka – у меня есть плетка, – отозвался на скандал Карабас двадцать лет спустя.

Но с особым удовольствием расправлялся А.Н. Толстой с Дуремаром, сподвижником Карабаса, всласть осмеив его имя, его фигуру, его пальто. Напиши он сей пассаж в 1910-е г., артистический Петербург без колебаний



⁶ Там же. С. 176.

⁷ Там же. С. 181.

узнал бы в продавце пива В. Соловьева, верного спутника Мейерхольда. Соловьев принимал участие в журнале Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам» и в занятиях Студии Мейерхольда. И журнал, и Студия отчетливо отражали эстетические установки символистов – поиски идеального актера новой формации. М. Петровский пишет о том, что и Мейерхольд, и Г. Крэг искали идеал в театрах традиционных, в частности, в театрах кукол. Кукла – подобие человека, но куда более совершенна, поскольку создана Художником; отчасти и поэтому кукла стала эталоном искусства Серебряного века в 1910-е годы. Но еще существеннее было то, что образ марионетки – куклы на нитях – стал метафорой человека, зависимого от Рока и им управляемого.

...Но вот куклы сбежали от Карабаса всюю труппой и устремились в «хороший» театр, где можно играть самих себя, где играть самого себя готов и Буратино, даром что не актер.

На занавесе этого превосходного театра изображена молния; в ее зигзаге М. Петровский увидел очертания чайки на занавесе Московского Художественного Театра.

Что же касается «измененного пространства» в финале сказки, М. Петровский интерпретировал его так: «Толстой демистифицировал театральные концепции символистов, отнял у образа театра смысл “небесной родины” и придал ему значение родины земной»⁸.

Такова операция, произведенная М. Петровским над демистификацией, которая скрывается в «Золотом ключике», и такова ее расшифровка.

4. Мне подсказали: для возбуждения жизнеспособности мифа нужен «допинг», мистификация особого свойства, изображающая некий «междусобойчик», дающий понять не допущенным к сокровенному: они, посвященные, что-то знают, чего-то не договаривают; а то и шутят между собою на высочайшем профессиональном уровне.

Текст Л. Кациса «Кто такой Буратино», представляющий бесспорный интерес сам по себе сверхоригинальным направлением мысли, замечателен еще и энергией отталкивания от концепции М. Петровского⁹.

Аналитический и полемический труд Л. Кациса с самого начала переворачивает каждое положение текста «Что отпирает “Золотой ключик?”». Оказывается, золотой ключик в руках Л. Кациса открывает нечто совершенно другое. И если сказка А.Н. Толстого действительно заминирована с помощью мистификации, то и сама мистификация меняет тональность и окраску.

Имя Буратино итальянское – деревянная кукла: так полагал сам А.Н., и это принял М. Петровский. По Л. Кацису же все обстоит не так, а имя деревянная кукла получила от графа Зденко фон *Бортина* (см. драму Ф. Грильпарцера «Праматерь», перевел А. Блок).

В глубинный слой сказки входит творчество и личность Блока, это так; однако его присутствие в пространстве «Золотого ключика» выявлено совсем не в том, что обнаружил М. Петровский.

По толкованию Л. Кациса, Блок явлен в подтексте сказки как переводчик драмы «Праматерь». Л. Кацис дает понять, что трагическое мироощущение Блока



⁸ Петровский М. Указ. соч. С.200.

⁹ См.: Кацис Л. Кто такой Буратино // *Marionette of the Symbolist Era*. Ed. by K. Tribble. N.–Y., 2002. P. 357–375. [*Марионетки в русской прозе 1920-х–1930-х годов.*]

Pro memoria

DM

странным образом созвучно и пьесе Грильпарцера, и ее постановке в Театре В.Ф. Комиссаржевской. Именно здесь намечаются первые контуры еще одного театра; его очертания (впрочем, умозрительные) вырисовываются далее в пространстве текста Л. Кациса, – это *мертвый театр*. Это не МХТ и не Театр Мейерхольда, это театр мистический, театр-призрак. Он скрыт занавесом самой эпохи, оттуда подает отрывочные сигналы, призывая на сцену истории Смерть. Автор пишет: «Без обращения к общей картине русской апокалиптики 1900–1930-х годов мы не поймем сути происходящего»¹⁰. И еще: «Как нетрудно видеть, все, что происходит в “Золотом ключике”, навеивает мысль о смерти, о потустороннем существовании» (курсив мой. – И.У.)¹¹. Мысль эта представляется неожиданной. Во всяком случае, она абсолютно оригинальна. Тем не менее, Л. Кацис приводит многие доказательства.

Так, перевод Блока сначала назывался не «Праматерь», но «Покойница». Так, в описании декораций в Театре В.Ф. Комиссаржевской значилось множество гробов, целый склеп на сцене; и спектакль провалился, и Вера Федоровна вскоре погибла. (На ее уход с великой скорбью отозвался Блок.)

Тема Третьего театра, театра Мертвого, у Л. Кациса выплескивается за пределы «петербургского текста» в направлении Дорнаха, в антропософский храм Гетеанум – здание, связанное с Апокалипсисом. Храм, возводимый во многом руками российских антропософов, в том ряду, и Андреем Белым, яростным приверженцем доктора Штайнера

(очевидно, третьего Доктора после Дапертутто и Карабаса).

Неисповедимы пути аналитической критики! Но оценим замечание о стереоскопичности текста толстовской сказки¹². Арлекин–Пьеро, Блок–Белый, Белый–Штайнер (Штейнер в прежнем написании). Стереоскопичность не заставит себя ждать: как в «Золотом ключике» понимать дверцу и при ней картинку с очагом, с пламенем, с котелком и кипящей бараньей похлебкой? Нас отсылают по уже известному адресу – в Гетеанум: «В этом сооружении за некоей дверцей, перед которой висел портрет д-ра Штейнера во всполохах пламени, находился небольшой крематорий и колумбарий, символизировавшие как раз “переход через очаг”»¹³.

В контексте Мертвого театра оказывается возможным повесить портрет Учителя на то место, где была картинка – котелок с бараниной.

Что ж! В советской Москве шел «Петербург» антропософа Белого с участием антропософа М. Чехова, «а “кукольный владыка” Мейерхольд предпринимал многочисленные попытки постановки “Москвы” Андрея Белого в своем театре»¹⁴. Не говоря уж о том, что в Москве и Ленинграде были активны общества антропософов, их прикончат чуть позже.

По мысли Л. Кациса, «подполье» сказки отнюдь не ограничено пределами Серебряного века, оно расширено до постреволюционной Москвы, когда умерли и Блок, и Белый, и Горький, чье имя уже носил Художественный театр. Прибегая к образной системе, можно сказать о том, что увеличивается численность гробов – на то



¹⁰ Кацис Л. Указ. соч. С. 367.

¹¹ Там же. С. 366.

¹² Там же. С. 362.

¹³ Там же. С. 363.

¹⁴ Там же. С. 365.

Истоки, традиции, рифмы

и Апокалипсис, на то и Мертвый театр. Мы уже поняли, что Л. Кацис обнаруживает тему смерти как основную в «Золотом ключике», причем, смерти тотальной, разлитой по всему подтексту сказки, и это более чем существенно для данной концепции: «Ведь из мира “старого” мы перешли в “мир новый” как бы без Страшного суда?»¹⁵. И далее: «Если же счесть революцию и Гражданскую войну “Страшным судом”, то плотская жизнь после-революционной России представляет собой жизнь плоти (т.е. принадлежащей Завету с Богом Сыном) в мире Завета Св. Духа»¹⁶.

Однако вот к чему необходимо отнестись особенно внимательно: даже если мы имеем дело с графом фон Боротином, хочешь не хочешь, придется выйти к кукле, тем более, деревянной, и это уже не игра в кукольный театр.

«<...> Человек – это тот, кто восстает из пепла, как Феникс, в отличие от куклы, которая, видимо, навсегда уходит в прах и пепел»¹⁷.

Не будем вдаваться в рассуждения по поводу Страшного суда, они могут отправить нас слишком далеко и отвести глаза от «Золотого ключика». Как никак, мы имеем дело со сказкой, хоть и столь безразмерной, а не с религиозно-философским трактатом, потому всякое упоминание о кукольном театре, существенном в сказке А.Н. Толстого, не может не порадовать.

И упоминание имеет место. А.Н. Бенуа, художник постановки «Праматерь», воссоздал «Праматерь» в своем домашнем театре марионеток. «Достаточно было любому из интересующих нас деятелей театра и литературы услышать об этом, как фон Боротин

стал марионеткой – буратино (даже если непосредственный тип куклы у Бенуа был и иным), как мог родиться и запасть в голову этот несложный каламбур»¹⁸.

Остаются два основных возражения Л. Кациса против концепции М. Петровского (речь у нас идет только об основных пунктах полемики). Первое имеет более частный характер и относится к знаку «молнии» на занавесе «хорошего» театра. В нем, как мы помним, М. Петровский увидел схематизированное изображение чайки – эмблемы Художественного Общедоступного театра. А поскольку Л. Кацис раздвигает время «Золотого ключика» до середины 1930-х, когда Чеховский МХТ уже стал МХАТом им. М. Горького, то и молния на занавесе кукольного театрального приютившего беглецов, должна напоминать не столько о чайке, сколько о Буревестнике (Альбатросе). Вот она, стереоскопичность...

У А.Н. Толстого и театр называется «Молния», и на занавесе изображена молния, так упорно напоминающая птицу в полете. Л. Кацис расшифровывает слово «молния» иначе. В предисловии переводчика пьесы «Праматерь» Блок пишет о своем желании увидеть здесь судьбу русского дворянства – усадьба, дождь... молния, которая подожгла деревню. «Сам Блок свел драму Грильпарцера в революционно-публицистический контекст», – пишет Л. Кацис¹⁹.

Наконец, следует возражение М. Петровскому по поводу инверсии «верх-низ», измененного пространства в финале «Золотого ключика».

Оба исследователя не прошли мимо того, что это самое



¹⁵ Кацис Л. Указ. соч. С. 367.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 368.

¹⁸ Там же. С. 361.

¹⁹ Там же. С. 360.

Pro memoria


пространство совершает странный изгиб: по мнению М. Петровского – «вопреки законам физики, но в соответствии с логикой “идеологического пространства”» А.Н. Толстого²⁰, с чем его оппонент категорически не согласен. Во-первых, работа А.Н. Толстого «Нисхождение и преображение» заставляет «более серьезно относиться к мистическому слою этой сказки»²¹. Во-вторых, подобная структура, сюжетная и мистическая, «глубочайшим образом укоренена в русской литературе»²².

Инверсия «верх–низ» известна фольклору (звезды на дне колодца). Л. Кацис ссылается на работу А. Сыркина «Спуститься, чтобы взнестись», но, в конечном счете, в «Золотом ключике» дело оборачивается иначе, куда проще, а инверсия пространства, выстроенного по вертикали, сменяется горизонтальным противостоянием правого-левого. Расширив пространство текста «Золотого ключика» до 1930-х годов, Л. Кацис переносит место действия в Москву, по обе стороны Тверской улицы, и почти друг против друга оказываются два театра, МХАТ и театр Мейерхольда, да и квартира Мейерхольда – почти рядом с театром, в Брюсовом переулке.

Мистический слой в «Золотом ключике», оказалось, чрезвычайно развит. Так, в кукольном театре Карабаса идет пьеса «Девочка с голубыми волосами, или Тридцать три подзатыльника», в чем видится связь с пьесой Л. Зиновьевой-Аннибал, жены Вяч. Иванова, «Тридцать три урода». Так возникает тема Башни, и, если она никак не подала о себе сигнала в «Золотом ключике», все-таки ее присутствие здесь для Л. Кациса не вызывает

ни малейших сомнений; в «мистический слой» сказки тема Башни введена через случай в биографии А.Н. Толстого, когда он, оказавшись в числе гостей Вяч. Иванова, весьма неудачно вмешался в разговор «посвященных» о потусторонних явлениях.

Сквозь смелые конструкции Л. Кациса, возведенные на территории сказки о Буратино, проходит тема Блока, но это не Блок-поэт, как у М. Петровского, а, так сказать, Блок-прозаик. А.Н. Толстой читал берлинское собрание сочинений Блока, где сильны эсхатологические мотивы, где даны в контрасте люди и куклы и откуда Толстой извлек блоковскую теорию сказки.

И: Буратино–Пьеро – это пара Толстой–Блок. А граф Алексей Толстой скрылся за маской другого графа – фон Боротина.

«Герои Толстого – его куклы-марионетки – сыграли свою сказку – антидраму по рецептам Александра Блока, осмысленным и реализованным только тогда, когда только смешная деревянная кукла могла сохранить остаток души писателя Алексея Толстого <...>»²³.

Душа писателя должна расплатиться сполна за «Хлеб», произведение сервильное и фальшивое: то, что и «Хлеб», и «Золотой ключик» создавались одновременно, отмечают едва ли не все исследователи сказки о Буратино. С осторожностью могу предположить, что у Кациса Буратино и его славная кукольная компания могут сыграть роль искупительной жертвы.

5.

М. Чернышева предлагает свою концепцию сказки Толстого – «Утверждая игру... (Из творческой истории “Золотого ключика”



²⁰ Петровский М. Указ. соч. С. 200.

²¹ Кацис Л. Указ. соч. С. 364.

²² Там же.

²³ Там же. С. 375.

Истоки, традиции, рифмы

А.Н. Толстого)»²⁴. Эта работа противоположна исследованию Л. Кациса. Нельзя не поражаться тому, сколь различны точки зрения на эту загадочную сказку!

Для Л. Кациса «все, что происходит в “Золотом ключике”, навеивает мысль о смерти и потустороннем мире»²⁵. Для М. Чернышевой все происходящее здесь – в своем роде торжество жизни, само по себе исключающее мрачность эсхатологии. Куклы здесь – живые дети и одновременно одухотворенные детские игрушки; и, уж конечно, жива природа, в которую вписан сюжет. «Природа обретает черты театра в игровых отношениях детей-человечков с живыми существами»²⁶.

Как и М. Петровский, и Л. Кацис (а потом и М. Липовецкий), М. Чернышева обнаруживает «двойственность», оппозиции, создающие «тесный поэтический ряд» взаимодействующих понятий: живое-неживое, природное-механическое, открытое-замкнутое, веселое-сучное и т.д. Однако такие бинарные оппозиции понятии М. Чернышевой как соучастие природы в игре человечков.

«Двоичность» представлена еще соотношением «Золотого ключика» с «Пиноккио». «Золотой ключик», вне сомнений, выигрывает при таком сравнении как раз потому, что в нем куда больше здоровой и веселой игры. Пиноккио исправился, и кончилась игра, кукла кончилась – явился человек. В случае Буратино – «антитеза снимается: кукла и есть человек, игра и есть жизнь»²⁷.

NB! Определение М. Чернышевой привлекательно своей афористичностью и пользуется авторитетом среди буратиноведов. Но природа куклы иная, вопрос этот

более сложен, и А.Н. Толстой не может этого не знать, затеяв «игру в куклы».

Оппозиция «живое-неживое» в данном случае соотносима как живая природа и ее воспроизведение в детском рисунке, в изображении солнца и звезд на деревянной ставне и на материале занавеса; если в поле зрения М. Чернышевой попадает зеркальце с ватными лебедями, наивная бутафория, то в мире природы «Золотого ключика» заготовлено настоящее озеро, и лебеди, разумеется, настоящие.

Кроме оппозиций, выражающих «счет на два», здесь есть и элементы, подчиняющиеся «счету на три». Это относится к пространственным построениям. Триада пространств такова: театр Карабаса – замкнутое пространство, поляна Мальвины – пространство разомкнутое, где происходит процесс объединения жизни и творчества, т.е. природы и театра, – наверное, главное место действия, происходящего «на пленере». И, наконец, «гармоничный театр Буратино, где театр (игра) организован по законам природы и жизни; где дети будут играть самое жизнь»²⁸. Театральность (игра) выявляет творческое начало в природе и мире.

В тексте М. Чернышевой игра обретает абсолютный характер, увлекая в этот вселенский хоровод и самого А.Н. Толстого. Так в предисловии к «Золотому ключику» – «когда я был маленьким <...>», – в котором М. Петровский увидел мистификацию, М. Чернышева видит установку на творческую игру, да Толстой и не скрывал этого от «своих», ни от Горького, ни от Маршака.

Вторая часть работы М. Чернышевой посвящена педагогическим



²⁴ Чернышева М. Утверждая игру... (Из творческой истории «Золотого ключика» А.Н. Толстого) // А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования. М., 1995. С. 110–119.

²⁵ Кацис Л. Указ. соч. С. 360.

²⁶ Чернышева М. Указ. соч. С. 113.

²⁷ Там же. С. 117.

²⁸ Там же.

проблемам: ангажированная советской идеологией борьба с волшебной сказкой; но не успела сказка дожидаться полной реабилитации и возвращения к детям, как Буратино уже оказался тут как тут.

Интересно сопоставлена позиция А.Н. Толстого, расходящаяся с установкой его собственной матери, выступавшей против сказки. Несмотря на различие взглядов и позиций, мать и сын сохраняли единение, и разница во взглядах не мешала их родственной близости. (Однако примечательно: в «Детстве Никиты» А.Н. Толстой вспоминает приготовления к Рождеству, елочные игрушки и елку; маму за фортепиано, ее рассказ о чудесах, которые ей самой выпало увидеть в детстве, – во всем этом нет и следа от удаления сказки из детской.)

«Золотой ключик» вписан в контекст всего творчества А.Н. Толстого середины 1930-х: творческая свобода, декларированная «Золотым ключиком», соотносена с давлением критики, нападавшей на трилогию «Хождение по мукам». Рациональные предложения по улучшению романа вносил критик В.П. Полонский, Толстой отбивался раздраженно.

«Безусловно, – пишет М. Чернышева, – что весь ход работы над “Золотым ключиком” был связан и с физическим состоянием писателя, поскольку он писал его в пору тяжелого заболевания (после инфаркта)»²⁹.

Толстой только закончил работу над «Золотым ключиком», а его тотчас посетило чувство, изменившее жизнь. В письмах к Л. Баршевой М. Чернышева услышала знакомые отзвуки; если и не прямые цитаты из «Золотого ключика», то «свободное движение вперед», «свобода»,

«счастье»; и постоянный эпитет «веселая». Вывод: «Как утверждают современные психологи, человек, особенно художник, подсознательно строит свою жизнь по законам искусства <...>»³⁰. Так книжке «Золотой ключик, или Приключения Буратино» выпала роль счастливой карты, или, если угодно, своего рода талисмана, оказавшего благотворное влияние на судьбу ее автора. Но вопрос – он ли сам выстраивал свою жизнь по законам своего искусства или в его герое реализовались стратегии, по которым выстраивалась его биография, – вопрос этот как был, так и остался открытым.

6.

Е. Толстая предложила свой вариант расшифровки загадочного произведения; ее работа называется «О лазоревых цветах, пыльных лучах и золотых ключах: Буратино и инварианты Алексея Толстого»³¹.

Здесь взгляд на сказку объективен, но в то же время Е. Толстая имеет возможность добавить биографические подробности жизни родственника, сведения, сохранившиеся в семейных пересказах. Подробности связаны с «Золотым ключиком».

Е. Толстая высоко оценила труд М. Петровского. Хотя: «на сегодняшний взгляд, концепция Петровского, при всей своей блистательности, не во всем верна, и цель этой работы – частично дополнить ее, кое-что уточнить, а в чем-то и оспорить»³².

Взор Е. Толстой сосредоточивается на цвете. Цветовая гамма «Золотого ключика» невелика, потому голубые волосы Мальвины вполне достойны особого внимания. Они, конечно, заимствованы



²⁹ Чернышева М. Указ. соч. С. 118.

³⁰ Там же. С. 119.

³¹ См.: *Marionette of the Symbolist Era* Ed. by K. Tribbl. N.–Y., 2002. P. 327–350.

³² Там же. С. 329.

Истоки, традиции, рифмы

у Феи из «Пинокио», но Толстой прибрал к рукам голубой цвет не случайно. Аэлита связана с итальянской Феей мотивом лазоревого цвета – кожа Аэлиты голубовата, она потомок «голубого племени гор», некогда обитавшего на Марсе.

Когда Буратино и компания оказываются в темном подземелье, а Буратино поднимает истлевший войлок, из отверстия в каменной стене льется голубой свет. И «Голубые города» А.Н. Толстого отмечены заветным цветом не случайно – это цвет Мечты. Е. Толстая видит, откуда идет голубой цвет – от голубого цветка Новалиса (Фридриха фон Гарденберга) в романе «Гейнрих фон Офтердинген», и называет роман «евангелием романтизма». У Новалиса и поиск голубого цветка, и плач по умершей невесте, – романтизм в его идеальном состоянии.

Но и «золотой ключик» хранится в неоконченном романе Новалиса: «он открывает герою путь к осуществлению центрального романтического мифа о наступлении царства Софии и конце времен <...>»³³.

Ценность текста Е. Толстой еще и в том, что она располагала семейными преданиями об обстоятельствах личной жизни А.Н. Толстого.

«Мой отец Д.А. Толстой считает, что оживление интереса к переводу “Пинокио” у Толстого совпало с визитом к Горькому в Сорренто весной 1932 года, когда разгорелась его тайная, неразделенная любовь к Н.А. Пешковой (Тимоше), жене Максима Пешкова»³⁴.

Сорренто, Средиземное море – край сплошной лазури, столь волнующей сердце писателя... «Толстой в 1935 г. пишет сказку,

сознательно подрывающую любовную тему». И далее: «В последние годы “Золотой ключик” все чаще связывается с семейным конфликтом А.Н. Толстого, закончившимся его разводом с Н.В. Крандиевской»³⁵.

Вот, оказалось, в чем причина того, что Буратино свободен от любовных волнений; хотя, вопреки авторской воле, городской фольклор упорно настаивает на романе Буратино с Мальвиной, ибо логика всякой сказки именно такова.

Невозможно обойти еще одно обстоятельство в биографии автора «Золотого ключика»: он увидел театр марионеток Л.В. Шапориной-Яковлевой, «Торжественное заседание» Е. Шварца, где он встретил самого себя в «кукольном варианте», и пародия доставила А.Н. большое удовольствие.

Можно ли допустить, что свободная и независимая марионетка, деревянная кукла, играющая на сцене самое себя, в некотором роде есть автопортрет самого А.Н.? Во всяком случае, потайные пружины собственной биографии писателя, скрытые в сказке, время от времени подвергаются изучению.

7.

Эдуард Надточий своему труду «Рождение и смерть тотального театра»³⁶ предпослал эпиграф из Иосифа Бродского: «В настоящей трагедии гибнет не актер – гибнет хор».

Если исходить из тривиального представления об эпиграфе, он должен помогать в пути по тексту, вроде нити Ариадны. В данном же случае, лабиринт текста столь сложен, а движение мысли столь неожиданно, что об эпиграфе мы вообще вспомним только в конце.



³³ Там же. С. 343.

³⁴ Толстая Е. Указ. соч. С. 347.

³⁵ Там же.

³⁶ См.: Надточий Э. Рождение и смерть тотального театра // Синий диван / Под ред. Е. Петровской. М., 2003, № 2. С. 73–90.

Pro memoria

ЭМ

В подзаголовке – «Некоторые философские аспекты “Нового романа для детей и взрослых”». Театр – вот что может объединить все части исследования, как понимали тему театра великие современники А.Н. Толстого – о. Павел Флоренский, М. Бахтин. Так или иначе, все трое имели свое четкое представление о Театре и его роли в действительности, и Э. Надточий убежден в определенной идентичности их воззваний, хотя, скорее всего, они и не были знакомы между собой.

К ответу на этот вопрос мы, естественно, придем далее, поначалу же Флоренского и Бахтина объединяет время, их труды относятся к 1920-м годам.

П. Флоренский в предисловии к «Запискам петрушечника» Н. Симонович-Ефимовой (1925) описывает свое впечатление от кукольного спектакля, сыгранного Н.Я. и И.С. Ефимовыми в 1922 г. В Загорске. Флоренский в подробностях перечисляет препятствия на пути к театрику. И дождь, и путь между грядками, и канава – все это Э. Надточий сопоставляет с маршрутом Буратино в стране дураков. А далее – спектакль овечьих ореолом праздника, состояния свободного и находящегося в строгой изоляции от будней, – программа, разительно напоминающая жест Буратино, обменявшего азбуку на билет в театр.

Останавливаюсь на этой части своеобразной трилогии Э. Надточего, поскольку, как мне представляется, именно в изложении концепции П. Флоренского исследователь ближе всего подошел к самой сказке А.Н. Толстого.

П. Флоренский пишет о театре кукол – это куклы петрушечного

типа, надетые на руку кукловода. Взаимоотношения куклы и человека тонки и сложны. Человек, создавший куклу из тряпок, тряпчешек и папье-маше, в процессе игры должен ловить сигналы, посылаемые куклой. Священнику (и это все же удивительно) открылось, что у кукол – свои желания и вкусы, и «становится совершенно очевидным, что в известной обстановке через них действуют особые силы»³⁷. И далее: «В кукольном театре выступают основные приемы подражательной магии, которая всегда начинается игрою, подражанием, поддразниванием, чтобы дать затем место привлекаемым таким образом иным силам, которые принимают вызов и наполняют подставленное вместилище»³⁸.

Э. Надточий весьма тонко прочувствовал этот замечательный текст П. Флоренского. Для исследователя сама природа таинственного племени кукол делает «Приключения Буратино», где куклы будут искать самих себя, лучшей иллюстрацией к словам Флоренского: у него куклы принадлежат иной реальности. Она празднична и театральна и в таком виде проявляется перед нами, но куклы знают о ней куда больше нас и время от времени проговариваются. Как театральные куклы узнали Буратино? И как понимать заявление самого Буратино, увидевшего на дверце свое изображение: «Я так и знал!»?

Так сказка А.Н. Толстого оказалась вписанной в контекст кукольного театра в его философском измерении. Через кукол в «Золотом ключике» проявляются высшие силы тотального театра. «Мир с этой стороны дверцы – слабая копия мира по ту сторону дверцы»³⁹.



³⁷ Надточий Э. Указ. соч. С. 76.

³⁸ Там же. С. 77.

³⁹ Там же. С. 78.

Истоки, традиции, рифмы

Как оказалось, куклу Буратино можно вписать и в учение М.М. Бахтина о карнавальной культуре: смеховой мир отделен от мира будней холстом, на котором мастерски нарисован очаг, а любопытный Буратино проткнул картинку носом.

Поистине «наука умеет много гитик», если Л. Кацис обнаружил в этой картинке некую идентичность с портретом Учителя, скрывающим кремационную печь, то мнение Э. Надточего об этой же самой картинке на холсте еще более ошеломляюще: «Протыкание этого холста Буратино <...> – наглядная процедура карнавальной дефлорации вагинного занавеса, скрывающая посюстороннюю реальность от потусторонней». И далее: «Через этот ход в “Буратино” становится куда лучше видно, куда же, собственно, вело столь любимое Бахтиным описание им сексуальных и дефекационных процедур у Рабле»⁴⁰.

Не решаюсь комментировать этот пассаж, он слишком головокружителя для понимания «нового романа для детей и взрослых». Но, очевидно, через такую образную систему необходимо пройти, чтобы прийти к гармоничному целому – тотальному художественному творению. В сказке о Буратино, в конце концов, смешиваются всякие представления о верхе и низе в неразличимое целое, на нас вываливается из пространства по ту сторону вагинальной завесы наш собственный «настоящий мир».

Дихотомия мира, двучастность его, на языке театра выражена трагедией и комедией, и «это, конечно, Вяч. Иванов, мощное влияние которого испытали и Флоренский, и Толстой, и Бахтин, подобно многим другим, сформировавшим

свое мировоззрение на протяжении 10-х – первой половины 20-х годов»⁴¹.

Такими данными я не располагаю, если не считать того появления А.Н. Толстого на Башне Вяч. Иванова, когда он, по его же словам, «сел в лужу»; Флоренского же в списках посетителей знаменитых ивановских собраний нет. Но дело даже не в посещениях какой-либо башенной Среды, скорее, дело в том, что ни Толстой, ни Флоренский, если не ошибаюсь, не принимали участия в петербургских диспутах о Театре: каким он был в прошлом, каким должен стать в будущем. Таким образом, сообщение Э. Надточего о мощном влиянии Вяч. Иванова, которое испытали Флоренский, Бахтин, Толстой есть бесспорное открытие исследователя.

Не имея возможности в рамках моего текста пересказать театральную теорию античного театра по Вяч. Иванову и ее толкование Э. Надточим, коснусь лишь концепции «Ревизора»; публикации в «Театральном Октябре» в 1926 г. после мейерхольдовской постановки. В сущности (это не рецензия, но перенос концепции античного театра на живой спектакль), в постановке Мейерхольда образовалась новая конструкция – трагический герой и комический хор не без влияния Вяч. Иванова.

«Выясняется, что хор, наступающий на зрителей и заставляющий их смеяться очистительным смехом (“парабазис”), объединяясь тем самым с хором, – ближе к прямой и непосредственной реализации чаемого “всемирного действия”»⁴².

Понятие о чаемом всемирном действии у Вяч. Иванова уже



⁴⁰ Там же. С. 81.

⁴¹ Там же. С. 82.

⁴² Там же. С. 86.

Pro memoria

ЭМ

претерпело изменения. До революции он пророчествовал на античный лад совершенно иначе – «страна покроется оркестрами и фимелами». Ко времени размышлений о мейерхольдовом «Ревизоре» и, встретившись с режиссером в Риме, где Иванов с семьей счастливо укрылся, он уже говорил: хор теперь являет собою весь город. Каков хор, таков и герой, хор же – болото.

Отсюда, надо полагать, недалеко и до «Золотого ключика».

А та *иная реальность*, к которой принадлежит тайная жизнь кукол, заглянула в постановку Мейерхольда: Хлестакову сопутствовал безмолвный двойник, и Э. Надточий склонен найти в этом влияние Вяч. Иванова и, должно быть, на весьма, кстати, извилистом пути приблизившись к «Буратино», упомянуть хотя бы «кукольную сцену» финала в «Ревизоре». «Иными словами, Буратино и есть тот самый герой, которого выталкивает из своей среды болото падшего Города»⁴³.

Когда же папа Карло заводит чудесную игрушку – кукольный театрик, спрятанный в подполье, – «тогда миропорядок космоса потрясается до самого основания, рай, чистилище и ад приходят в движение, переворачивающее всю топографию <...>, и сонмище Города обретает соборное единение в тотальном действе зачинательной комедии о приключениях Героя – Буратино»⁴⁴.

...Лишь упомянут фильм, где имеется дирижабль с надписью «СССР»; лишь в самом начале упомянуто едва ли не вскользь о серьезных размышлениях по поводу сталинской культуры. Очевидно, «город», «хор» – производные

этой культуры, и тогда эпиграф из Бродского («В настоящей трагедии гибнет не герой – гибнет хор») в конце концов становится прозрачен: *гибнет хор*; но не герой, который Буратино.

Этим столь невероятным поворотом сюжета исследования Э. Надточий отвечает на вопрос: «что в фигуре Буратино и в структуре данного небольшого произведения обусловило такой потрясающий успех?»⁴⁵. Свою задачу автор представляет себе незаслуженно скромно: «не претендуя сформулировать такой ответ в данных заметках, я попытаюсь немного расширить контекст восприятия лишь внешне простого произведения»⁴⁶.

8.

Можно не соглашаться с некоторыми аспектами расширения контекста, но размах панорамы культуры, развернутой вокруг сказки, даже если она «роман для детей и взрослых», бесспорно, внушительна. И, несомненно, – автор приблизился к пониманию Театра, каким оно было в начале XX в.: Театр – инструмент преобразования действительности.

М. Липовецкий написал «Утопию свободной марионетки», предложив свой «ключик» к загадочной сказке⁴⁷. Работа состоит из трех частей: «Буратино как художник», «Буратино как конформист» и «Буратино как постмодернист».

С большой подробностью перечисляет автор все, связанное со словом «Буратино» и его образом в советское время (включая выражение «Страна Дураков» как синоним «совка» и суперпопулярное телешоу перестроечного времени «Поле чудес»). «Казалось



⁴³ Надточий Э. Указ. соч. С. 88.

⁴⁴ Там же. С. 90.

⁴⁵ Там же. С. 73.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Липовецкий М. Буратино: утопия свободной марионетки // Там же. Веселые человечки: культурные герои советского детства. М., 2008. С. 125–152.

Истоки, традиции, рифмы

бы, все это изобилие в той или иной степени было спонсировано советским дискурсом, и потому Буратино должен был бы уйти в область культурных памятников (вместе с Тимуром и его командой и пионерами-героями), уступив место если не Пиноккио, то, по крайней мере, покемонам и Барби. Ан нет! Достаточно набрать слово "Буратино" на поисковике русского Интернета <...>⁴⁸.

В тщательно составленном списке новых ипостасей Буратино выделен интерактивный музей Буратино–Пиноккио в Москве и текст песни группы «Несчастный случай» с припевом «Буратино – секс-машина». Буратино, как пишет М. Липовецкий, не только был, но и остается влиятельным культурным архетипом, и «прав был Ю. Степанов, поместивший Буратино в ряд "констант русской культуры"»⁴⁹.

Что же позволило деревянной кукле стать архетипом? Тому М. Липовецкий видит ряд причин.

А.Н. Толстой осуществил «проект», если переходить на язык современности, иначе говоря, «раскрутил» тему, начав с «Золотого ключика»-книжки, создал и пьесу, поставленную Н.И. Сац в Москве и с невероятной быстротой подхваченную театрами для детей по всей стране, и сценарий фильма, поставленного А.Л. Птушко. Тогда же А.Н. готовил переделку своего «Пиноккио», вышедшего в Берлине в 1924 году. Таким образом, проект «Буратино» продолжал развиваться между 1933 и 1937 годами.

Это время оказалось порой чрезвычайной творческой активности А.Н. и его приближенности к власти. Он стал настолько близок к Кремлю, что спрашивал совета

у Ворошилова, как ему закончить «Хождение по мукам». Об этом пишет Е. Толстая, и М. Липовецкий цитирует текст Е. Толстой, назвавшей вопрос А.Н., обращенный к Ворошилову, *гениальным ходом*: «<...> и тот [Ворошилов] объясняет, насколько важное упущение сделал Толстой, не показав центральной роли обороны Царицына (в которой участвовал Сталин). Толстой быстро исправляет оплошность и пишет "Хлеб"»⁵⁰.

То обстоятельство, что сервильная повесть «Хлеб» создавалась параллельно с «Буратино», конечно, отмечено почти каждым автором, писавшим о «Золотом ключике», но М. Липовецкий остановился подробно на том, что явил собою на самом деле этот «гениальный ход».

Во-первых, по предположению М. Липовецкого, А.Н. Толстой именно тогда утвердился в мысли, что его герой будет не Пиноккио, а Буратино, и это кажется исследователю важным, так сказать, не столько для сказки, сколько для самого А.Н.: когда Пиноккио у Коллоди врет, у него растет нос, Буратино же волен врать без ущерба своему длинному носу. В этом отличии Липовецкий видит «колоссальное и почти декларативно подчеркнутое отличие Буратино от Пиноккио»⁵¹. И далее: «Если принять версию о Буратино как об alter ego Толстого, то длинный нос Буратино становится лукавой декларацией о предназначении художника <...>. Художника-пророка Толстой замещает художником-буратино <...>. Единственное, что ему нужно, – это право *свободно врать*, не из-под плетки, а для собственного удовольствия»⁵².

Однако то, что может деревянная кукла, – неужели так уж и просто

⁴⁸ Там же. С. 125.

⁴⁹ Там же. С. 126.

⁵⁰ Цит. по: Липовецкий Марк. Указ. соч. С. 127.

⁵¹ Там же. С. 129.

⁵² Там же.

Pro memoria

может писатель? М. Липовецкий прямо не пишет о неминуемой расплате за «гениальный ход», да, собственно, и вообще не говорит о расплате. Скорее, речь идет о некоторых сложностях, возникающих в «творческой лаборатории» А.Н. Толстого: профиль Карабаса (на полях), потерявшего бороду, но украшенного усами, недвусмысленно комментирует мечту писателя о театре «без плетки Карабаса»: Толстой мысленно обращает к Сталину мечты о собственном театре – иными словами, об игре по собственным правилам⁵³.

Таким образом, художник Толстой приравнен к «художнику-буратино», что, очевидно, справедливо, если бы не одно обстоятельство, не учтенное ни М. Липовецким, ни кем иным: деревянному художнику не угрожает апоплексический удар, врачи не будут опасаться за его жизнь, его деяния несовместимы с сервильностью, которая, можно полагать, даром не проходит. Не за нее ли расплатился писатель?..

«<...> ирония Толстого над модернистскими темами и мотивами граничит с попыткой самооправдания – перед самим собой, перед своим прошлым, перед кругом идей и людей, с которыми он был близок и от которых он так решительно отдалился, двинувшись по пути официального советского признания»⁵⁴.

И, отдавая должное М. Петровскому, который «первым выявил этот мощный [“серебряновечный”] ассоциативный пласт в сказке Толстого»⁵⁵, М. Липовецкий сомневается в правомерности интерпретировать театр Карабаса как некую пародию на театр Мейерхольда, поскольку к 1935 году Мейерхольд уже стал мишенью официальной

кампании против формализма. М. Липовецкий прав в том, что в контексте советской идеологии середины 1930-х нападки на Мейерхольда выглядят бессмысленным анахронизмом. Однако нельзя же сбрасывать со счета ангажированность А.Н. Толстого, которая – увы – могла уже не ограничиться лишь готовностью писать по рецепту К. Ворошилова.

9.

Все, сказанное М. Липовецким, проясняет (и, должно быть, практически исчерпывающе) утопию свободной марионетки и взаимоотношения автора и персонажа. Но объясняет ли это «неистребимую живучесть» Буратино, где бытие в культурном пространстве отечества перешагнуло рубеж 1930-х годов и продолжалось едва ли не бесконечно?

Причина такого феномена скрывается в самой структуре сказки. «Как определить центральную структурную модель этого произведения? Бинарность? Скорее всего, да. Но “Золотой ключик” не всегда реализует четкие бинарные оппозиции, часто на их месте появляется и двойственность, и удвоение, граничащее с тавтологией, и даже двусмысленность. Так, например, символистские и вообще модернистские интертексты прекрасно уживаются в сказке Толстого с отчетливо советскими обертонами»⁵⁶.

Так Карабас (и это отметил М. Петровский) несет в себе узнаваемые черты плакатного буржуа, а Дуремар за четыре сольдо нанимает бедняка, чтобы тот собирал пивок, и они присасывались к его телу, т.е. эксплуатирует бедного человека. Сквозь описание

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же. С. 131.

⁵⁵ Там же. С. 130.

⁵⁶ Там же. С. 132.

Истоки, традиции, рифмы

Страны Дураков просвечивает советская карикатура на «мир капитализма». «Наконец, отчетливая классовая логика выступает за сюжетной схемой сказки, демонстрирующей победу бедняка Буратино и его бесправных друзей над богачом и “доктором кукольных наук” Карабасом»⁵⁷.

Двоится пространство «Золотого ключика» – здесь два театра, два города, два водоема; два очага – нарисованный у папы Карло и реальный у Карабаса.

Редкий сюжетный мотив не повторяется в «Золотом ключике» дважды. По два раза повторяются некоторые словесные формулы. Кроме того, все герои за исключением Буратино «ходят парами». Исследователь с безукоризненной тщательностью регистрирует все «двойчатки», на которых строится сказка: «Все эти повторения и удвоения слишком частотны, чтобы быть случайными. <...> автор, по крайней мере, чувствует наличие “двухтактного” ритма в своей сказке»⁵⁸.

И это еще не все: «двойчатки» перекрывают трехчастную структуру, характерную для сказки. Да и получение даров не связано с мотивом испытания. Традиционная же сказка включает неизменное испытание – герой должен обязательно заслужить дары, а Буратино награждается за «неправильное поведение».

Объяснить «все эти особенности “Золотого ключика” можно не через модели сказочного жанра, а через модель мифологической медиации, ... в сказке Толстого именно она вынесена на первый план»⁵⁹. Именно медиация не только оказывается вынесенной на первый план, но и трансформирует сказочную логику (испытания и вознаграждения)

Удвоения заполняют пространство сказки, и отчетлива лишь оппозиция своего/чужого. Это дает основание исследователю обнаружить здесь логику, приближающуюся к логике мифа, описанной К. Леви-Стросом. Процесс преодоления противоположностей (сопоставим с множественными «двойчатками» «Золотого ключика») и замыкается на фигуре медиатора, т.е. трикстера. Буратино – это трикстер, нарушитель правил и норм, а его антиповедение, тем не менее, не только не наказуемо, но и ведет к успеху.

Буратино как медиатора определяет его двойственная природа: он деревянный, но и живой, он кукла, но и мальчишка. Вряд ли А.Н. Толстой сознательно осуществлял логику именно мифа – очевидно, структура мифа возникла словно бы сама собой при осуществлении задачи совместить медиацию между советской культурой и культурой модернизма. Художник-Буратино – это художник-трикстер, «свободно играющий с обстоятельствами полярных систем и реальностей», – пишет М. Липовецкий⁶⁰.

В главе «Буратино как конформист» речь идет не только об апофеозе трикстера, но, в известной степени, и о крушении утопии свободной марионетки. Если и не крушение, то уязвимость утопии уже очевидна, и М. Липовецкий приводит еще и еще доказательства тому, что игры с властью не дают художнику свободы, в играх этого рода художник проигрывает всегда. По мере того, как А.Н. Толстой продолжал работу над проектом, от пьесы к сценарию все отчетливее проступают признаки победы власти, все более прорисовывается маршрут отступления художника от



⁵⁷ Там же. С. 133.

⁵⁸ Там же. С. 135.

⁵⁹ Там же. С. 137.

⁶⁰ Там же. С. 139.

Pro memoria

траектории пути «свободной марионетки». «<...> автор “Золотого ключика” оказывается не столько заложником тоталитарной культуры, сколько заложником модернизма. А сам проект “Буратино” в этом контексте оборачивается впечатляющим и, как ни странно, удавшимся экспериментом на границе этих двух дискурсов»⁶¹.

10.

Заключительная глава «Буратино как постмодернист» касается изменяющейся «жизни» этого трикстера в наши дни. Как может понять исследователь, существование Буратино в пережившемся дискурсе продолжается, но культура, кажется, собирается изменить к нему свое отношение. Не вдаваясь в подробности, можно сказать: новая действительность оказывает ему в победоносности и оптимизме. «Что же касается собственно постмодернистской культуры, то в ней – вопреки ожиданиям – Буратино, как правило, выступает в качестве *трагического медиатора*»⁶².

М. Липовецкий приводит пример – проект Игоря Макаревича «Ното lignum», уже известный нам: только здесь речь идет не об автобиографической его акции, когда сам художник идентифицировал себя лично с деревянным Буратино. Это другая акция с иным персонажем, герой тут – вымышленный счетовод Н.И. Борисов. «Медиация здесь адекватна преодолению человеческого страдания и обретению трансцендентального измерения»⁶³. Насколько можно судить, Н.И. Борисов обречен, постепенно деревенеет, прорастает древесностью и наконец понимает, что сам он и есть Буратино. М. Липовецкий

приходит к поразительному по своему масштабу выводу. «Не случайно Николай Иванович, казалось бы, окончательно ставший Буратино (а это практически тождественно бессмертию), умирает на пике “перестройки”, когда казалось, что история вернулась в Россию»⁶⁴.

На самом деле, метаморфозу, случившуюся с Николаем Ивановичем, следует понимать как развернутую аллегорию *умирания истории*.

Еще более мрачный мир, в котором нынче оказался Буратино, открывается в тексте А. Цветкова-младшего «Последняя речь Буратино»⁶⁵. «Сегодня мне придется сказать правду, – заявляет Цветков-младший. – Ключик больше ничего не открывает, потому что мы сменили замки»⁶⁶. Буратино-победитель потерпел полное поражение, дело кончилось тем, что он ушел рыть себе могилу.

От пронизательного М. Липовецкого вряд ли укрылась причина, по которой сменились замки, и ключик больше ничего не открывает. Но ему (да и не только ему), кажется, не хочется думать, что потенциал образа Буратино исчерпан. Может быть, Буратино просто намерен опробовать постмодернистские стратегии. Вывод из этого глубокого и беспощадного анализа менее всего можно сфокусировать на деревянной кукле. Если «сменится парадигма», Буратино снова сможет безобразничать и врать; если играющие оппозиции «превратятся в незыблемые иерархии <...> *Не дай бог!*» (курсив мой. – **И.У.**)⁶⁷.

Придется признать – отечественная история не оставит Буратино в покое. Да, но судя по всему, покой ему (как нынче говорят дети) «не в кассу».

⁶¹ Там же. С. 143.

⁶² Там же. С. 144.

⁶³ Там же. С. 146.

⁶⁴ Там же. С. 147.

⁶⁵ Цветков-младший А. *Последняя речь Буратино* // *Классика, сетевой проект С. Соколовского. М., 1999.*

⁶⁶ *Цит. по: Липовецкий М. Указ. соч. С. 145.*

⁶⁷ Там же. С. 150.

Истоки, традиции, рифмы

В конце концов, он не виновен в том, что он трикстер. Трикстеру же порой грозит исчезновение. Еще немного – и конец.

«Ан нет!», – не сдаётся М. Липовецкий.

11.

Если все смыслы, намеки и прямые указания, найденные авторами приведенных здесь трудов, – если все они вместились в подтекст сказки, в сущности, очень маленькой, да и написанной легким пером, – тогда «Золотой ключик, или Приключения Буратино» – воистину текст, не знающий себе равных.

Подводный массив айсберга, составленный корпусом исследований, погружен в немислимые глубины культуры, а на малой не затонувшей поверхности отплясывает, строя рожицы, беспечный деревянный человечек.

Или А.Н. Толстой стал невольно подобием медиума в весьма материалистическом варианте, и через него пронеслись разбуженные ненароком энергии ушедшей эпохи?

Во всяком случае, у меня нет предчувствия, что Буратино умер. Нашей культуре не так легко без него обойтись, потому следует ждать продолжения, новых трудов и нового взгляда на эту веселую сказку. Она, что ни говори, угодила в некую ответственную точку эпохи, с которой мы еще долго не сумеем расстаться. Хотя все же – отчего именно на этом поле чудес ищут исследователи ключ и к Сталину, и к Штайнеру, и вообще ко всему на свете? Этот вопрос остается открытым. За пределами упомянутых здесь трудов можно угадать следующие, они или уже есть, или еще будут.

12.

Примечание с позиции кукол. И Буратино, и Пиноккио принадлежат к типу кукол, не играющих на театре. Хотя куклы такого типа могут представлять персон св. Писания, но они представляют, демонстрируют некий образ, а не вступают в театральную игру. Буратино–Пиноккио иногда неосмотрительно называют марионетками, что неправильно. Это так называемые криппы-фигуры, куклы на шарнирах. Объяснить их устройство мог бы модулер – деревянная модель человека. Он обитает в мастерской художника и скульптора, ему можно придавать различные позы, и тогда он работает натурщиком.

А фигуры-криппы живут в частных итальянских домах, хозяева отводят им специальную полку. В дни христианских праздников, когда в костелах идут праздничные службы, и читаются тексты, повествующие о событиях библейских времен, хозяева наряжают своих крипп-кукол по образу какого-нибудь святого и придают им позы, припоминая изображенных на картинах или представленных в скульптурных группах костела. Но позы при этом получаются живыми, жесты – бытовыми, и это свойственно итальянцам: особого различия между св. Анной и неаполитанской торговкой на рыбном базаре они не видят. Потому и в рождественских итальянских инсталляциях с куклами Мадонна рождает Первенца среди бела дня, не покидая городской площади и находясь рядом с посудной лавкой.

Отсутствие границы между сакральным и профанным в итальянском религиозном празднике, надо полагать, не оставило в стороне и криппу – фигуру по имени



Pro memoria

DM

Пиноккио. Его проказы очевидно «человеческого» происхождения, хотя не случайно итальянская педагогическая литература отмечает склонность деревянного человечка к тому, чтобы попадать в ситуации, известные по Библии.

Правда, у шарнирной итальянской куклы родословие выходит за пределы христианского контекста. Стоит вспомнить знаменитого серебряного Лавра на пиру у Трималхиона, увековеченного самим Петронием. Шарнирный Лавр, вынесенный гостям и помещенный в середину пиршественного стола, предоставил возможность Трималхиону произнести речь о бренности бытия. Шарнирный Лавр, несмотря на возможность менять позы, все же изображал покойника, и это придется запомнить.

Но вернемся к Пиноккио. Он появился в итальянской культуре, в которой необычайно разнообразен и безбрежен мир кукол всех систем, да еще он состоит в близости к итальянской скульптуре, и храмовой, и городской, поэтому появление Пиноккио здесь естественно и, пожалуй, закономерно.

С точки зрения анатомии куклы, по ее устройству, да и способу анимирования, отечественная кукла Буратино, конечно же, итальянского фасона. Но, как уже было сказано, А.Н. Толстой произвел дерзкий опыт в области гибридизации, всадив фигуру-криппу в гнездо кукол петрушечных и перчаточных. Операция беспрецедентная, все равно что прививать кактус к березе.

Тем не менее, гибридизация оказалась успешной. Дело в том, что А.Н. Толстой ловко всадил своего героя в «гнездо» трикстера, т.е.

Петрушки. Это был смелый и продуманный ход. Именно о Петрушке вспомнил А.Н., когда беспощадно правил перевод «Пиноккио», который добросовестно выполнила Н. Петровская. Когда оба они оказались в Берлине, А.Н., спасая Н. Петровскую от нищеты, добыл ей работу. И она была несказанно ему благодарна, получив «Пиноккио» Е. Коллоди для перевода с итальянского. Но бесцеремонное вмешательство А.Н. в готовый перевод приводило ее в отчаяние⁶⁸.

Еще бы! Как пишет М. Петровский (кстати, еще одна «двойчатка» – одна фамилия, объединившая двух людей, так или иначе прикоснувшихся к теме деревянной куклы в разных местах и в разное время) – как пишет М. Петровский, «трудно представить себе, что из-под пера Петровской вышли такие простецкие реплики <...> “Вот дурак беспонятный!” – “Вот так штука” – “Болтай, пустомеля” – “Купи? Купишек нет!” <...> а также описание драки “Одного сшиб пинком, другому устроил “вселенскую смазь” <...>. Отведав бурсацкой “вселенской смази”, заграничная физиономия “Приключений Пиноккио” не могла оставаться прежней – она немедленно стала приобретать российские, отечественные черты <...> Пиноккио стал смахивать на Петрушку»⁶⁹.

Тем не менее, беспрецедентный опыт «скрещивания» кукол разных систем удался. А Петрушка – вообще кукла перчаточная, существующая только вместе с рукой человека-кукловода, и никакого отношения к криппам-фигурам не имеющая. Ну, конечно же, в родословии Буратино куда больше признаков Петрушки, чем Пиноккио. Не потому ли, кстати,



⁶⁸ См.: Жизнь и смерть Нины Петровской. Публ. Э. Гарэтто // Минувшее. М., 1992. № 8. С. 127–128.

⁶⁹ Петровский М. Указ. соч. С. 164.

Истоки, традиции, рифмы

все исследователи «Золотого ключика» столь внимательны к самому «кукловоду» А.Н. Толстому?

Буратино оказался подвижным, как Петрушка, – ни минуты покоя, завел себе поперечный характер и ничего не имеет против убиения собеседника (молоток, запущенный в голову моралиста-сверчка). Но есть нечто чрезвычайно важное в их сближении. Есть нечто, что и Петрушку, и Буратино, и самого «кукловода» А.Н. Толстого, если уж на то пошло, роднит всерьез – юмор. Точнее, смех во всех градациях, начиная с гомерического хохота и кончая иронической усмешкой, а то и злой издевкой.

Вообще-то юмор Петрушки – вещь относительная, но он, Петрушка, великий провокатор смеха, а Буратино вызывает невольную улыбку, во всяком случае, у взрослых, потому что трудно сохранять серьезную мину, когда кукла командует кукольному пуделю: «Артемон, снимай часы, будешь драться!».

Сколько бы ни вникала в глубины сказки А.Н. Толстого мудрость исследователей, за редким исключением при препарировании текста улетучивается юмор, ироническая составляющая атмосферы, которую с таким мастерством воссоздал автор.

Написать именно такого Буратино может только художник, у которого в состав дарования входит элемент озорства, отзывчивости на шутку, готовности к розыгрышу. Юмор – вещь врожденная, обучить, натаскать на остряка, в сущности, никого невозможно.

Можно допустить вот что. Этот авторский юмор, то едва скрытый сюжетом, то выступающий весьма

четко, хотя бы тогда, когда дело доходит до описания «хорошенькой» Мальвины, есть предельно редуцированная разновидность смеха, столь обязательного для Петрушки.

Не только Буратино явил пример неунывающей веселой натуры, но и сам А.Н. Толстой. В ту пору, когда все крупные писатели, как известно, находились в поле зоркого зрения самого «хозяина» (куда до него Карабасу!), А.Н. оказался «непотопляем». И дело не столько в его облегченной беспринципности (Д. Бедного беспринципность не спасла от августейшего гнева), но в особенности его природы. Рискну назвать эту особенность «петрушечной».

Пиноккио на улице
Зальцбурга



**Игрушки Буратино
сделаны художником
Игорем Макаревичем**