

В свою очередь, это заставляет более внимательно присмотреться к эмблеме на “занавесе” доброго театра – молнии.

М. Петровский уверенно полагает: “Из-за межвекового положения сказки (между взрослой и детской литературами – Л.К.) не было замечено – или оценено – то обстоятельство, что в “Золотом ключике” изображены *два театра* (курсив Петровского – Л.К.), резко противопоставленные друг другу по эстетическим и этическим (!? – Л.К.) принципам и композиционно разведенные в противоположные углы – в начало и конец сказочного повествования (...) В одном театре царит гнет, принуждение, в другом Буратино собирается “играть самого себя” [3, с. 185].

Перед тем, как продолжить разговор о театрах, заметим, что во всей компании прототипов и героев сказки *граф* у нас один – это *граф* фон-Боротин, как автор – *граф* Алексей Толстой.

То, что наше предположение не лишено смысла, подтверждает и еще одно умозаключение М. Петровского: «Кроме трагического Пьеро блоковской лирики был еще трагикомический Пьеро “Балаганчика”, и Толстой пародировал Блока “локально” – в том самом образе, в каком поэт пародировал сам себя» [3, с. 175].

Таким образом, элемент самопародии не выпадает из повествовательной структуры сказки Толстого. К тому же, если отказаться от противопоставления двух театров (Станиславского и Мейерхольда), может возникнуть куда более вероятная литературная пара: А. Блок – А. Толстой. Но о возможности ее существования мы поговорим, когда будем рассматривать систему прототипов сказки.

Теперь вернемся к проблеме молнии на занавесе “хорошего” театра. Интересно, что в “третьем” театре (хоть и не на занавесе) этот символ появляется как раз в связи с Блоком и Грильпарцером. Вот что можно прочесть в предисловии Блока к своему переводу: “Чем глубже Грильпарцер погружается в свою мрачную *мистику*, тем больше просыпается во мне *публицистическое* желание перевести пьесу на гибель русского дворянства; в самом деле, тот, кто любил его нежно, чья благодарная память сохранила все чудесные дары его русскому искусству и русской общественности в прошлом столетии, кто ясно понял, что пора уже перестать плакать о том, что его благодатные соки ушли в родную землю безвозвратно, – кто знает все это, тот поймет, каким воздухом был насыщен родовой замок Боротин, сидя в старой дворянской усадьбе, которую сотрясает ночная гроза или дни и ночи не прекращающийся осенний ливень; кругом на версты и версты протянулась равнина, затопленная ливнем, населенная людьми давно непонятными и справедливо не понимающими меня; а на горизонте

стоит тихое зарево далекого пожара: это, вероятно, молния подожгла деревню” [5, с. 295]. Таким образом, сам Блок ввел драму Грильпарцера в революционно-публицистический контекст, который не может не быть нам интересен, если мы рассуждаем о судьбе искусства дореволюционно-го в его советском преломлении в 1930-е гг.

Похоже, что история постановки “Праматери” дает нам возможность ответить и на вопрос о том, каким образом граф Зденко фон-Боротин мог стать итальянской деревянной куклой. То есть, в сущности, кому могла принадлежать идея такого переноса?

Нам представляется, что произошло это долго до того момента, когда Блок перевел, а Александр Бенуа начал готовить эту трагедию к постановке в театре В. Комиссаржевской. Ведь именно Александру Бенуа пришла идея постановки этого сочинения в своем собственном домашнем театре марионеток: «Активный интерес А.Н. Бенуа к постановке “Праматери” объясняется, между прочим, и тем, что ему довелось видеть постановку этой пьесы во время гастролей знаменитой мейнингенской труппы в России в 1885 и 1890 г. Под впечатлением этого спектакля юный Бенуа, мечтавший в то время о профессии театрального художника, создает собственную постановку “Праматери” в домашнем театре марионеток. Тем соблазнительней было для художника вернуться к собственной юности, осуществить полудетскую мечту в профессиональном театре» [4, с. 108].

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); так мог родиться и запасть в голову этот несложный каламбур. Очевидно, уход кукол из “жестокоего” театра в “добрый” в этом контексте выглядит по меньшей мере поверхностно. Скорее, если учитывать символистский контекст 1900-х гг., сам образ молнии выглядит достаточно зловеще.

Однако было бы странно упускать из внимания и соображения о МХАТовском происхождении зигзага молнии на занавесе “доброе” театра. Тем более, что МХАТовский сюжет оказывается определяющим для времени создания “Золотого ключика” (1935). Ведь именно тогда чеховский МХАТ стал именоваться МХАТ им. Горького (1936). И вряд ли мимо внимания А. Толстого мог пройти такой момент, как сохранение на занавесе театра чеховской “Чайки”. Тогда инверсия чеховской Чайки и горьковского Буревестника была очевидной, если вспомнить строки из “Песни о Буревестнике”: “Гордо реет Буревестник, черной молнии подобный...”