

рочито идиотических дам и крамольных стариков»¹ [13, с. 190].

В рецензии на «Алинура» читаем: «Резюмируя, я должен сказать, что упрек мой авторам «Алинура» состоит в том, что они перегрузили свое произведение страшными требованиями; они надавали *литературных* векселей, которые *театр* едва ли согласится оплатить». К тому же «авторы ввели в текст указания относительно постановки. Я думаю, что пьеса очень выиграла бы без этих указаний, тем более, что некоторые из них, даже мелкие, кажутся мне просто физически невыполнимыми...» [20, с. 321–322].

Из экономии места мы не цитируем конкретные замечания Блока, но не можем обойти очередной завершающей ремарки его рецензии, которая явно коррелирует с рассуждениями о пьесе Кузмина: «... ни за что не оставил бы я в *детской* пьесе той исполненной иронии ремарки, которой оканчивается пролог: «Вся последняя сцена идет под звуки музыки, которая возникает всякий раз, когда нужно помочь публике растрогаться в местах трогательных и без того». Это – двусмысленность, за которой стоит довольно сложная теория, непонятная для детей» [20, с. 322].

Можно без особого риска сказать, что чтение берлинского собрания сочинений Блока (причем, похоже, чтение сплошное, с особым интересом как раз к новым текстам, типа наших рецензий) позволяет сформулировать блоковскую, а не абстрактную теорию сказки, которая сложилась у Алексея Толстого к 1923 г., году переломному не только в истории «Пиноккио» и «Буратино».

Истории было угодно сыграть еще одну шутку. К моменту написания «Буратино» постепенно утихла давняя борьба против сказки в советской детской литературе [3], однако вряд ли Алексей Толстой не знал о существовании (пусть и рукописного) текста своей матери писательницы А. Бостром о вреде детских сказок для воспитания юношества. Так что оценивая «роль» Блока в обращении Толстого к жанру переработки детской книжки XIX в. «Пиноккио», стоит учитывать и этот личный момент. Тем более, что он позволяет еще раз увидеть в паре Буратино–Пьеро нетривиальные отношения в паре А. Блок–А. Толстой.

Отметим еще один важный элемент критических текстов Блока, связанных с «Жизнью Человека» и «Алинуром». Но прежде, чем обратиться к ним, процитируем несколько слов из исследования М. Петровского: «Пейзажи Коллоди отличаются от пейзажей Толстого, как треплевское детальное перечисление всех примет ночи от лаконичного тригоринского «горлышка бутылки, блестящего на плотине». Вместо пространного описания ноч-

ной грозы – с воем ветра, громом, молнией и прочими бутафорскими эффектами – Толстой вписывает: «Деревья шумели, ставни хлопали», – и вся картина тревожной ночи готова» [3, с. 163].

Забавно, что теми же словами характеризует Блок ремарки Бонди и Мейерхольда: «Прежде всего я должен отдать справедливость блеску некоторых ремарок: например, татарская деревня обозначается так: «Стоит кладезь». Это – достойно чеховского Тригорина: «На плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса, – вот вам лунная ночь и готова». Однако я должен сказать, что чем лучше сказано это *литературно*, тем менее представляется мне возможным выполнить это в *театре*» [20, с. 319].

Кажется, что выбирая жанр своей «переделки вещи XIX века» Толстой помнил указание Блока 1919 г.

И создается впечатление, что столь очевидное противопоставление двух театров: театра жестокого кукольного владыки и театра «молний» – не такое уж глубокое противопоставление, если учесть обстоятельства написания как первой переделки «Пиноккио», так и написания «Буратино».

Ведь сказочные тексты Блока пришли к Алексею Толстому в Берлине 1923 г., где только что вышел «Пиноккио», в Берлине, откуда столь скоро Толстой вернулся в новую Россию. В свою очередь, «Золотой ключик» появился в момент серьезного личного перелома в жизни Толстого уже в советской стране. А сам этот момент совпал с чередой смертей ровесников, соратников, врагов и друзей. Поэтому Реквием своему поколению и своему времени, которого Алексей Толстой не создал в своих эпических полотнах, оказался реализованным в сказке для детей. В сказке о жизни кукол в выдуманном мире для читателей 1930-х гг., но таком реальном для автора, который, противопоставляя два театра, похоже, помнил, «что есть тенденция проникать в глубь человеческого сознания и придавать большое значение моральным проблемам. Меньше страшных и необычайных приключений, меньше «материального» – крови и страсти. Смерть больше не есть *ultima ratio*. Больше нет внешних украшений, не смеют вызывать божество; нет предопределений судьбы, ибо действие совершается в самой глубине сознания, где борется долг и желание (*devoir* и *désir*) {...} Ведь чем глубже проникнуть в сознание человека, тем меньше там «конфликтов», потому что *на самой глубине и во мраке – все одинаково* {...} И все заключается пожеланием «подумать о новом театре мира и красоты без слез» [13, с. 167–168].

Герои Толстого сыграли свою сказку-антидраму по рецептам Александра Блока, осмысленным и реализованным тогда, когда только смешная деревянная кукла могла сохранить живые черты

¹ Ср. с последними словами, цитированными из рецензии на пьесу М. Кузмина.