

УДК 811.161.1 "19"

А.С. Близнюк,
кандидат філологічних наук, доцент
(Житомирський педуніверситет)

КАЗКА О. ТОЛСТОГО "ЗОЛОТИЙ КЛЮЧИК, ЧИ ПРИГОДИ БУРАТИНО" ЯК ПАРОДІЙНО-САТИРИЧНИЙ ТВІР

Предметом статті є пародійно-сатиричний і достатньо призабутий аспект відомої казки О.Толстого. У статті подається історія перекладу казки К. Коллоді О. Толстим, аналізується зміст казки, порівнюються образи, стиль та вірші Толстого й Блока. Автор вказує на культурно-мистецькі реалії Росії початку ХХ століття, які пародіює Толстой.

Кілька років тому в одній з книг я випадково зустрів досить цікаву та абсурдну для мене тоді фразу: "Загальновідомо, що казка Олексія Толстого "Золотий ключик" є пародією на життя Олександра Блока". Ця фраза мене зацікавила й визначила мої пошуки.

1. Біографія Толстого втілювалася в його творах, потрібно тільки знайти у художньому біографічному Толстой, як людина, що була часто схильна до змін, залишав свої колишні пристрасті, піддаючи їх осміянню. Цей принцип здійснювався настільки послідовно, що про біографію Толстого можна говорити лише на основі його творчості, не використовуючи інших матеріалів. Достатньо хронологічно описати, над чим сміявся Толстой,— перед нами виникне як достовірний картина захоплення письменника, так і дати розставань із цими захопленнями.

З молодих років Толстой досить критично, навіть глузуливо ставився до декадентів. Достатньо згадати його "арлекінаду в одній дії" "Молодий письменник" (1914), в якій він зображав дивні, нервові, "нездорові" стосунки в літературному середовищі Петербурга. Він надавав їм комедійних, навіть фарсових рис. Так, молодий поет Аркадій заявляв дружині: *"Я тобі зраджую й буду зраджувати... Пробачте, я поет божою милістю. Мені потрібні переживання. Вашими ревностями ви гальмуєте мій талант"*. І далі, із прозорою гейнівською ремінісценцією: *"Я не можу з пальця висмоктувати вірші. Мені потрібен матеріал"*. Вірність він вважає міщанським забобою і посилається на вірші свого колеги Юрія Блідого (!): поет *"как ветер в волны, всегда влюблен, неся объятий чужих вериги"*. Випхавши дружину, він по телефону викликав коханку (вона — *"у костюмі коломбіни"*) прямо в будинок своєї родини: *"Приходи до мене зараз. Ти з чоловіком? Так нехай він ревнує, нехай стоїть за нашою ставнею і плаче, як п'єро. Ах, твій чоловік у костюмі п'єро?"* Очікуючи появи коханки, поет декламує вірші: *"В этот вечер, вечер душный, ты пришла в мои объятия. И обвил твой раб послушный складки бархатного платья"*. Але замість коханки в костюмі коломбіни приходять дружина і т.д.

"Арлекінада" Толстого мала конкретних прототипів. Читачам тих років не потрібно було ламати голову над питанням, хто ховався за образом поета, на кого натякало ім'я Юрія Блідого і кого пародіюють вірші про кайдани чужих обійм. Усе було ясно. Ставлення Толстого до декадентів як у літературі, так і в побуті, було сповнене неприйняття й глузування. Через сім років це ставлення буде підтверджено в "Сестрах", а через двадцять один рік — в іншій "арлекінаді", яка зветься "Золотий ключик, чи Пригоди Буратіно".

2. У передньому слові до своєї знаменитої казки "Золотий ключик, чи Пригоди Буратіно" О. Толстой писав: *"Коли я був маленький,- дуже, дуже давно,- я читав одну книжку; вона називалася "Піноккіо, чи Пригоди дерев'яної ляльки" (дерев'яна лялька по-італійському – буратіно).*

Я часто розповідав моїм товаришам, дівчаткам і хлопчикам, цікаві пригоди Буратіно. Але тому що книжка загубилася, то я розповідав щораз по-різному, видумував такі пригоди, яких у книзі зовсім і не було.

Тепер, через багато років, я пригадав мого старого друга Буратіно і надумав розповісти вам, дівчатка й хлопчики, надзвичайну історію про цього дерев'яного чоловічка" [1:118].

Здавалося, це переднє слово усе пояснювало – історію сюжету, інше ім'я, розходження характерів і пригод Буратіно й Піноккіо, появу російських фольклорних елементів тощо. Проте саме в ньому й закладена досить серйозна містифікація – Толстой просто не міг читати в дитинстві цю книгу. К. Коллоді написав свою всевітньо відому, гранично моралізаторську і досить нуднувату повість "Пригоди Піноккіо, історія маріонетки" у 1880 р. Італійською Толстой не володів. Уперше на російську мову ця повість була перекладена в 1906 р. [2; 3; 4] Толстому на той час було вже 24 (!) роки. Тому фраза про те, що він у далекому дитинстві читав про дерев'яного хлопчика – справжня містифікація. Але навіщо?

Переднє слово з'явилося замість підзаголовка, який був у рукописі - *"роман для дітей і дорослих"*. Цей підзаголовок – жанрова установка на сприйняття тексту, авторська установка на сприйняття подій твору як абсолютно казкових подій, він примушував забути істину: *"казка – ложь, да в ней – намек"*. Тому автор неодноразово підкреслював віднесеність дати казки до кінця ХІХ ст., приховуючи справжню дату – 1936 р.

3. Як відомо, Толстой уперше зіткнувся з текстом К. Коллоді в 1924 р., коли разом із перекладачкою і чудовою журналісткою Н. Петровською (1884-1928) опублікував у берлінському видавництві "Накануне" книгу під назвою "Пригоди Піноккіо". На титулі книги було зазначено: *"Переклад з італійської Ніни Петровської. Переробив і обробив Олексій Толстой"*. Як відзначав у своєму дослідженні В. Баранів [5], Толстой спочатку хотів лише відредувати переклад "Піноккіо". Проте при зустрічі з абсолютно чужою манерою, невласним стилем, він не втримався й почав не редагувати, а обробляти. Тому на титулі дуже точно зазначено розподіл обов'язків. Толстого привабив, перш за все, герой казки, бешкетник, образ, який завжди був симпатичний авторові. Крім того, *"зміст, світ образів часто розривають сентиментальну тканину книги і роблять її цікавою"* [6]. Зберігши майже всі сюжетні ходи й епізоди казки, Толстой відкинув моралізування, відмовився від об'ємних пейзажів, гранично підсилив сюжет динамікою, наситив вигадливими епізодами і фантастичними

пригодами, типово російськими фразеологізмами, прислів'ями, приказками. Відбулася серйозна русифікація італійського тексту. І головне, образ Піноккіо наблизився до народного російського образу Петрушки [7] (у тексті берлінського видання Піноккіо час від часу називається цим ім'ям). Фінал же твору був принципово різним: у Коллоді Піноккіо виходить із в'язниці завдяки доброму імператору, а у Толстого - завдяки "маленькій революції".

4. Загальноприйнято вважати, що О. Толстой узявся за роботу над "Піноккіо" у січні 1935 р., коли почав одужувати після інфаркту міокарда. Але документи свідчать, що перші кроки були зроблені ще у 1933 р., коли була укладена угода з видавництвом "Детгїз". Відмітимо ще одне: до самої весни 1935 р. в жодному документі немає ні слова про Буратіно. Скрізь Піноккіо і тільки Піноккіо.

Чому саме в середині 30-х років Толстой почав працювати над казкою – не є предметом нашого дослідження. Але зазначимо, що це була відповідь Толстого на боротьбу педологів із казкою. З роками стала невідчутна залежність виходу "Золотого ключика" від поразки ворогів казки, але в ті роки вона чітко усвідомлювалася. Критик О. Александров писав: *"Зараз цей період уже канув у минуле. Репутація казки реабілітована. Детїздат потроху включає кращі зразки казкової літератури у свої плани. Створюються і нові казки. Серед них одне з перших місць безперечно належить новій книжці Олексія Толстого"* [9].

5. Толстой почав писати "Золотий ключик", відклавши роботу над останньою частиною трилогії "Ходіння по мукам". Тобто, працювати над казкою він почав із тими ж думками й тривогами, які турбували його під час роботи над романом. В першій частині трилогії є досить несимпатичний образ поета-декадента Олексія Олексійовича Бессонова, в образі та імені якого читачі досить легко впізнали шаржировані риси О.О. Блока. Пізніше автор пояснював, що мав на увазі не самого поета, а його чисельних епігонів. Але це не пояснювало те, чому для висміювання епігонів використовувалися портретні та біографічні риси Блока. Пояснення лише одне: Толстой не позбавився своєї ворожості до декадентів і виплеснув її на сторінки дитячої книжки в образі Пьєро. І у Коллоді, і в берлінському виданні такий образ відсутній. Це — суто толстовська вигадка середини 30-х років.

6. У Коллоді немає Пьєро, але є Арлекін: це він упізнав Піноккіо серед публіки під час спектаклю, і це йому Піноккіо рятує потім його лялькове життя. На цьому роль Арлекіна в італійській казці завершується. Цю єдину згадку використав Толстой і вивів на сцену постійного партнера Арлекіна — Пьєро, бо Толстому потрібна маска "обманутого чоловіка" (Пьєро), а не "щасливого коханця" (Арлекін). Тема Пьєро вводиться відразу і рішуче, гра йде одночасно на традиційному тексті (діалозі двох традиційних персонажів італійського народного театру) і на підтексті — сатиричному, таємному, повному їдких алюзій. Таким чином, Толстой кардинально змінив образну структуру казки Коллоді, вводячи два нових образи – Пьєро та його кохана Мальвіна. Роман Пьєро і Мальвіни — найсуттєвіша відмінність "Пригод Буратіно" від "Пригод Піноккіо". Чому саме ця трійця? Відповідь лежить не лише у традиційності тих чи інших образів чи у натяках на сімейні стосунки Блока, а у тому, що сам Блок осмислював долю свого ліричного героя в тих же образах: Пьєро — Арлекін — Коломбіна. Не говорячи вже про п'єси, уся рання лірика мовби підсвічена історією трьох театральних масок. Ліричне "Я" нестримно прагне до втілення в образ Пьєро. Цей образ присутній у віршах і тоді, коли він не названий своїм стародавнім ім'ям: *"Я был весь в пестрых лоскутках, // Белый, красный, в безобразной маске. // Хохотал и кривлялся на распустьях, // И рассказывал шуточные сказки..."* [9:122].

7. Крім трагічного Пьєро блоківської лірики потрібно пам'ятати про трагікомічного Пьєро з "Балаганчика". Узагалі, відзначимо, що майже у всіх випадках, коли Толстой відходить від Коллоді, він наближається до Блока — наближається з літературно-сатиричною метою, тим більше, що на початку ХХ століття Пьєро, як і Незнайомка, був улюбленим і звичним образом у незліченних пародіях на Блока.

8. Саме з Блоком, думається, пов'язана одна з найпоетичніших вигадок Толстого — чарівні двері, які заховані за полотном, на якому намальовано вогнище. Подібне вогнище є у Коллоді (намальована на стіні фреска), але за ним нічого не приховується. У берлінському перекладі не згадано, на чому намальоване вогнище. В казці полотно й двері — алюзія на вікно у "Балаганчику", в яке вискакує Арлекін: *"Даль, яку видно у вікно, виявляється намальованою на папері. Папір лопнув. Арлекін полетів шкереберть у порожнечу"* [9:660], — говорить ремарка. У цьому розриві в п'єсі Блока з'являється образ Смерті. Полемічне протистояння образів і ситуацій Блока та Толстого (двері ведуть до щастя) тут досить очевидне і не вимагає ніяких роз'яснень.

9. В казці Толстого Пьєро ліричний поет. Справа навіть не в тому, що стосунки Пьєро з Мальвіною стають романом поета та акторки, справа в тому, які вірші він пише. *"Пляшут тени на стене, — // Ничего не страшно мне. // Лестница пускай крута, // Пусть опасна темнота, // Все равно подземный путь // Приведет куда-нибудь..."* [1:187]. Образ "тіні на стіні" — постійний образ поезії символістів. "Тіні на стіні" з'являються у віршах В. Брюсова [10], у десятках віршів О. Блока та й у назві одного з них [9:295]. "Тіні на стіні" — не просто часто повторювана Блоком деталь освітлення, а постійна метафора його поезики, заснована на різких, кричущих контрастах білого й чорного, зла й добра, ночі й дня. Вже перший рядок в першій книзі Блока "Ante lucem" (До світла) говорить про світло та темряву: *"Пусть светит месяц — ночь темна..."* Якщо перечитати всю книгу, то *"у ній не знайдеш ні людських обличчя, ні речей, а тільки світлі і темні плями, що біжать по ній безперестанку"* [11].

10. Трагічний оптимізм Блока передбачав віру й надію всупереч обставинам, які підштовхують до розпаду та зневір'я. І тому в центрі стилістики поета знаходиться поняття "всупереч" та різні способи передачі заперечення. Шаржуючи Блока, Толстой відтворює навіть у синтаксисі речень Пьєро, як і личить пародії, основні риси стилю поета: *незважаючи на те, що... але... нехай... усе рівно...* Узагалі, вірші Пьєро пародіюють не той чи інший конкретний текст Блока, але саму творчість поета, образ його поезії. *"Мальвіна бежала в*

чужие края, // Мальвина пропала, невеста моя... // Рыдаю, не знаю — куда мне деваться... // Не лучше ли с кукольной жизнью расстаться?" [1:163].

"Ляльковим" самогубством поет Олександр Блок, бути може, рятувався від реального самогубства: "Истекаю я клюквенным соком!" — це Толстой підхопив жорстоко, але влучно. Чотири рядки про зниклу наречену з'явилися у виданні 1943 р., замість нейтрально-дитячих віршиків, які не вкладалися в пародіювання Блока. Отже, пародійність впроваджувалася автором цілком свідомо.

11. Інтонація і слова "болотних мотивів" Блока ("Вот — сидим с тобой на мху Посреди болот") теж почуті і передані пародійно влучно: "Мы сидим на кочке, // Где растут цветочки, — // Желтые, приятные, // Очень ароматные..." [1:168].

Потрібно помітити, що у рукописі казки було набагато більше віршів Пьєро, в яких відчувалися блоківські мотиви. Так, у друкований текст казки не потрапили такі, наприклад, рядки: "Светит месяц прямо в пруд // Там, где лебеди плывут. // Дзынь-ля-ля, дзынь-ля-ля! // Я подружку потерял, — // Месяц, ты ее украл. // Дзынь-ля-ля, дзынь-ля-ля! // Месяц, ты ее украл..." [12].

12. Через рік після смерті Блока Толстой написав статтю "Пропавший ангел", і якщо проаналізувати, які блоківські вірші використовуються в статті, картина вийде досить дивна: у цих цитатах містяться всі ті образи, які потім Толстой спародіює у "Золотому ключику": "Я просыпался и всходил // К окну на темные ступени..." В другому: "Вхожу я в бедные храмы, // Слушаю бедный обряд; // Там жду я прекрасной дамы // В мерцанье красных лампад. // В тени у высокой колонны // Дрожу от скрипа дверей...". В третьому: "Занавески шевелились и падали, // Поднимались от невидимой руки. // На лестнице тени прядали // И осторожные начинались звонки. // Еще никто не взойшел на лестницу, // А уж слышали счет ступень...". А також: "Белое нежней не было зим // И перистей тучек. // Ты дала мне в руки // Серебряный ключик, // И владел я сердцем твоим..." [13].

13. Коли Буратіно потрапляє в будиночок Мальвіни, красуні з блакитним волоссям, то вона змушує його вирішувати задачі і писати диктант, причому текст диктанту такий: "А роза упала на лапу Азора". Чому саме цю фразу, цей відомий паліндром А. Фета з'явився у казці Толстого? Розгадка відкривається завдяки драмі О. Блока "Роза й Хрест". З цього приводу В. Жирмунський писав: "Співставлення прекрасної дами Ізори з трояндою то в чуттєвому, то у зверхчуттєвому аспекті цього символу проходить через усю драму Блока... "Трояндові зарості" у саду Ізори мають таке ж символічне значення, як і квітуча весняна яблуня. Блок спеціально відзначає їх у числі "головних" у декораціях майбутньої постановки Художнього театру. "Рози повинні бути величезні, південні". Чорна троянда, що таємниче упала з рук Ізори на груди Гаєтана, який спить у трояндових заростях, і подарована ним Бертрану, стає символом любовного служіння останнього..." [14].

Толстой пародіює п'єсу Блока, перевернувши фетівський перевертень ще раз — у значеннєвому відношенні: троянда, що упала з рук Ізори, стає трояндою, що упала на лапу Азора. Звуковий збіг імен є основою для пародійного співставлення, а платонічне обожнювання — темою пародії. Паліндром перетворився в глузування над романтичним коханням лицаря, який очікував на свою кохану. Відмітимо, що Ізора замкнена у вежі, а ключ постійно носить при собі Арчибальд, і тема ключа супроводжує кожну появу цього персонажа. Повірницю Ізори в драмі "Роза й Хрест" звать так само, як розбійницю-лисицю в казці Толстого, — Аліса. Узагалі Толстому було не вперше пародіювати цю драму Блока, згадаємо його повість "Без крил", повість, яка є своєрідною попередницею казки про дерев'яного героя.

14. Толстой шаржує мрію Блока — "Солов'їний сад", бо в нього потрапив шибеник Буратіно. Так, саме Буратіно, а не Пьєро, який був закоханий у Мальвіну. Для нього будиночок став би жаданим "Солов'їним садом", а Буратіно, який заклопотаний тільки тим, як здорово пудель Артемон ганяє птахів, здатний лише скомпрометувати ідею "Солов'їного саду". Тільки для цього, для компрометації, він і потрапляє в "Солов'їний сад" Мальвіни.

15. "Солов'їному саду" Блока протистоїть "Країна Дурнів" Толстого, яка стильово різко відрізняється від усієї казки. При уважному читанні "Країна Дурнів" своєю розмитістю фарб, міражністю та неконкретністю обрисів, нагадує Петербург, який зображається у романі "Сестри", яким гуляв поет міражів Бессонов. По вулицях "Країни Дурнів" прогулюється лисиця, яка тримає в лапі "квітку нічної фіалки". Ця лисиця нагадує тих мрійливих дівчат, які у першій главі роману "Сестри" заморожено завмирили над "Нічною фіалкою" Блока. В поемі йшлося про сон і, як визнавав сам автор, народилася вона зі сновидінь, — тому невиразність сну і пронизує зображення "Країни Дурнів"...

Тепер стає зрозуміло, чому в передмові до "Золотого ключика" письменник відніс задум казки у своє далеке дитинство. Указівка на дитинство заздалегідь відводила можливі докори (наприклад, із приводу образу Бессонова). Містифікація вуалювала пародійний шар "Пригод Буратіно" переносом казки в доблоківську епоху.

16. Для Толстого символізм був лише етапом, після якого він пішов далі, в інші ідеологічні та естетичні області. Чим рішучішим був розрив із минулим, тим гострішою була сатирична полеміка. Проти символізму письменник використовував переосмислені образи символістського побуту. Зокрема, пошуки щастя. На цю тему було багато творів у роки молодості Толстого, серед яких славнозвісні: "Пер Гюнт" Г. Ібсена та "Синій птах" М. Метерлінка. І в цих обох творах щастя знаходиться не там, де його шукають, а в будинку, під рідним і убогим дахом.

Саме у Метерлінка всі основні персонажі — маріонетки, а події сповнені сатиричних натяків на мистецтво початку століття. Ім'я цього метру символізму було невіддільно від театру маріонеток. Метерлінк, підкреслюючи маріонеткову залежність людської долі від фатальних і нетутешніх сил, розробив теорію, у якій ниткове водіння ляльок отримало загальноестетичний і філософський зміст: людина, мимовільний учасник незрозумілого йому дійства, — іграшка в руках таємничої й підступної долі, лялька, яку сміє за ниточки

невидимий ляльковод. Устрій театру маріонеток - ідеальна модель світобудови, як її уявляли символісти: видиме тут — лише відображення задумів і рухів, що відбуваються там, за колосниками світової сцени. "Світ — ляльковий театр, ми в ньому маріонетки" — одна з ключових, основних метафор символізму.

17. Ідея "режисерського театру" також вела до образу маріонетки, у яку нібито перетворює актора повновладний режисер - "деміург театру". Саме цим дорікала Мейерхольдові В.Ф. Комісаржевська: "*Шлях, що веде до театру ляльок,— це шлях, по якому Ви йшли увесь час...*" [8]. Такого роду режисерський театр зображений на сторінках "Золотого ключика". У Карабаса Барабаса — володаря цього театру — є навіть своя "теорія", свій "театральний маніфест": "*Кукольний владыка, // Вот кто я, поди-ка... // Куклы предо мною // Стелются травою. // Будь ты хоть красотка — // У меня есть плетка, // Плетка в семь хвостов, // Плетка в семь хвостов. // Погрожу лишь плеткой — // Мой народец кроткий // Песни распекает...*" [7:184].

У "Золотому ключику" зображено два театри, які різко протиставлені естетичними й етичними принципами і композиційно розведені в протилежні кути — у початок і кінець твору. У казці описаний репертуар обох театрів і манера гри. В одному театрі панує гніт і примус, в іншому - Буратіно збирається "грати самого себе".

18. Толстой так будує композицію, що для з'ясування природи конфлікту між театрами досить глянути на театральні завіси. У театрі Карабаса "*на завісі були намальовані танцюючі чоловічки, дівчатка в чорних масках, страшні бородаті люди в ковпаках із зірками, сонце, схоже на млинець із носом і очима, та інші цікаві картинки*". Ця деталь інтер'єра змальована з реально існуюваних, відомих театральних завіс. І вони були нерозривно пов'язані з ім'ям Мейерхольда. У новому ж театрі: "*На завісі його блищав золотий зигзаг блискавки*", що є узагальненим зображенням іншого, не менш знаменитого театального символу. Таким чином, Толстой подає пригоди Буратіно і його друзів як історію суперництва двох театрів, тобто казка не тільки "новий роман для дітей і дорослих", але і свого роду "театральний роман".

19. Цілком імовірно, що титул Карабаса Барабаса — "*Доктор лялькових наук*" — лише іронічно переосмислений літературний псевдонім Мейерхольда — Доктор Дапертутто. Це припущення підсилюється тим, що у режисера В. Соловйова, найближчого помічника Мейерхольда як по сцені, так і по журналу "Любов до трьох апельсинів" (у якому відділ поезії вів Блок), був журнальний псевдонім Вольдемар (Вольмар) Люсциніус, який, очевидно, дав Толстому ідею імені Дуремар. Подібність прослідковується не тільки в іменах, а й у портретах: у Толстого - "*Увійшла довга... людина з маленьким-маленьким обличчям, таким зморщеним, як гриб-зморшок. На ньому було старе зелене пальто*" [1:158]. А це портрет В. Соловйова, намальований мемуаристом: "*...Висока, худя людина з бородою, у довгополому чорному пальто*" [15]

Образ Мейерхольда подано поза портретною подібністю, бо об'єкт іронії Толстого — не конкретна особистість знаменитого режисера, а сформований міф про нього, "міська легенда". Тому самохарактеристика Карабаса Барабаса: "*Я доктор лялькових наук, директор знаменитого театру, кавалер вищих орденів, найбільшчий друг Тарабарського короля*", — дуже близька уявленням про Мейерхольда провінціалів в оповіданні Толстого "Рідні місця": "*Мейергольд — повний генерал... Зранку його государ імператор викликає...*".

20. Так, театр Станіславського був не менш "режисерським", ніж театр Мейерхольда. В цьому сатирик явно перегінає. Проте дає історію взаємин двох реальних театрів — петербурзького й московського. Через театри Толстой вводить у казку старе, традиційне для російської літератури протиставлення "двох столиць" — Петербурга й Москви.

У перше десятиліття століття театральні прихильності Толстого були на боці Мейерхольда. Толстой писав М. Волошину з Петербурга в Париж у грудні 1908 р.: "*Лукомор'я, де всі декаденти улаштували скандал, пішло з Театрального клубу і відкриває свій театр. Мейерхольд винуватець усього, звичайно. От там і покладеться початок нової російської комедії, обновляться й розгорнуться хирляві душі. Я вірю в це...*" [6]. Але автор "Золотого ключика" у 30-і роки вірив уже в інше, а над колишньою своєю вірою — і над собою тодішнім — сміявся. Маріонетки, що відбилися від рук театального "владыки", — полемічний образ, глузливий доказ художника на користь філософії активності, досить актуальної у радянському мистецтві 30-х років ХХ століття.

1. Симонович-Ефимова Н. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. - Л., 1980.
2. Брандис Е. От Эзопа до Джанни Родари. - М., 1980.
3. Гозенпуд А.Н. Центральный детский театр. - М., 1967.
4. Отдел рукописей ИМЛИ. Инв. № 61, л.49
5. Баранов В.И. Творческая индивидуальность писателя и художественный опыт современности: (Из наблюдений над советской литературой 20-30 гг.)//Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения.- Л., 1974.- С. 225-226.
6. Зульфович Т.Л. // Ученые записки Калининградского университета, 1968, Вып.4.- С.148.
7. Потапова З. Зарубежная детская литература. - М., 1974.
8. Литературное обозрение. 1983. — № 1. — С. 110
9. Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. Театр. — М., 1968.
10. Брюсов В.Я. Избранное.- М., 1982.
11. Толстой А.Н. Нисхождение и преображение.- Берлин, 1922.
12. Мейерхольд В.Э. Переписка (1896-1939). - М., 1976. — С. 108
13. Толстой А.Н. Сказки. — М., 1985.
14. Жирмунский В.М. Драма Александра Блока "Роза и Крест".- Л., 1964.
15. Голубенцев Н. Из дневника актера // Встречи с Мейерхольдом: Сб.воспоминаний.-М., 1967.

Матеріал надійшов до редакції 5.03.2004 р.

Близнюк А.С. Сказка А. Толстого "Золотой ключик, или приключения Буратино" как пародийно-сатирическое произведение.

Предметом статьи является пародийно-сатирический и достаточно призабытый аспект известной сказки А.Толстого. В статье дается история перевода сказки К. Коллоди А. Толстым, анализируется содержание сказки, сравниваются образы, стиль и стихи Толстого и Блока. Автор указывает на культурно-художественные реалии России начала XX столетия, которые пародирует Толстой.

Blizniuk A.S. A Fairy Tale "The Golden Key or the Adventures of Buratino" by O.Tolstoy as a Work of Parody and Satire.

The article centers on the parodic and satiric and well-forgotten aspect of a well-known fairy tale by O.Tolstoy. It gives the history of Tolstoy's translation of the tale by K.Kollody, analyzes its contents and compares the images, style and poems by Tolstoy and Blok. The paper points to the cultural and artistic realities of Russia of the beginning of the XXth century parodied by Tolstoy.