

**«КРАСНЫЙ СМЕХ» «ЦАРЯ ГОЛОДА»:
МИГРАЦИЯ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ
В ТВОРЧЕСТВЕ Л. Н. АНДРЕЕВА 1900-Х ГОДОВ**

В письме от 12–14 ноября 1904 года Л. Н. Андреев обращается к М. Горькому с просьбой прочитать его повесть «Красный смех»: «Некто посоветовал мне выбросить отрывок 15-й, говорит, рассудочно очень — посмотри, друже, может, и правда».¹ Горький в ответном письме от 16–18 ноября 1904 года рекомендовал: «...15-й отрывок надо выбросить вон, он не усиливает впечатления, он разбавляет кровь мутной водой и даже написан не в тоне».² Андреев прислушался к Горькому и полностью изменил этот фрагмент. В окончательном тексте повести его нет, но в ранних редакциях сохранилось два варианта первой версии пятнадцатого отрывка (далее — Т1). Позже Андреев возвращается к исключенному материалу, перерабатывает его и включает в пьесу «Царь Голод».

Целью данного исследования является анализ межтекстовых связей: генезис, пути миграции и специфика трансформации художественных образов в повести «Красный смех» (1904), пьесах «К звездам» (1905) и «Царь Голод» (1908), а также ранних редакциях указанных произведений.

В повести «Красный смех» исключенный эпизод представлял собой сон героя, в котором «умственная чернь города» устроила «настоящее правильное собрание». В пьесе этот образ выступает уже как элемент реального действия, где «голодная чернь пародирует настоящее деловое заседание» (картина вторая). Происходит своего рода экстериоризация образа внутри двух художественных систем. Сравним эти эпизоды. Впервые в пьесе мы встречаемся с элементами Т1, но уже переработанными, в ремарке во второй картине. Портрет черни («низкие и приплюснутые лбы»³) не только гипертрофировался в «почти полное отсутствие лба, уродливое развитие черепа, широкие челюсти» (6, 201), «головы микроцефалов», «низенький лоб» (6, 207), но и трансформировался в пространственную характеристику подвала («сводчатые потолки очень низки», «помещение имеет форму сплюснутого полуовала» — 6, 201). Пространство в пьесе выполняет характерологическую функцию по отношению к хоровым персонажам черни. Мы наблюдаем семиотическую синонимию: низкие лбы — низкие потолки, приплюснутые лбы — сплюснутая форма помещения. Отсутствие лба и широкие челюсти образуют форму полуовала, с которой также сравнивается помещение. Подобный параллелизм усиливает суггестивный эффект художественного образа.

Обратимся к номинации черни. В ранней редакции «Красного смеха» Андреев называет ее «умственной чернью города», в «Царе Голоде» — «голодной чернью». В Т1 герой узнает этих людей «по хищному и тревожному голодному выражению скотских лиц» (4, 318) — акцентируем внимание на лексеме «голодный», которая встречается и в Т1, и в тексте пьесы.

Также в обоих текстах присутствует мотив потери человеческого облика («не-человеческого»), «звериного» в образах.⁴ В Т1 — «хищное выражение скотских лиц», в пьесе — «сплошное, дикое и злое уродство, только смутно напоминающее человека»,

¹ Переписка Горького и Андреева / Комм. В. Н. Чувакова // Лит. наследство. 1965. Т. 72. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. С. 236.

² Там же. С. 243.

³ Андреев Л. Н. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2017. Т. 4. С. 318. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера тома и страницы.

⁴ Этот мотив присущ и другим произведениям Андреева, см.: *Догнал Й.* Крик у Э. Мунка и Л. Андреева // На рубеже веков: Российско-скандинавский диалог. Доклады междунар. науч. конф. Москва, 23–27 апреля 2000 г. М., 2001. С. 248–256.

«что-то скотское или звериное в походке и движениях делают их существами как бы совсем особой расы», председатель походит на «задыхающуюся пьяную жабу» (6, 201), «в зверином оскале зубов» (6, 202), «свирепо оскалив зубы» (6, 203), «мы голодны и, как собаки, выброшены в ночь», «мы хуже скотов, потому что когда-то были людьми» (6, 204), «сударыня, и вы могли любить эту свинью» (6, 205), «мы раньше перегрыземся сами» (6, 206), «выползайте понемногу из ваших нор», «свободнее выходит наружу зверь» (6, 211), «дикий свист. Кто-то в безумии кружится как юла» (6, 212), «председатель с злобно оскаленными зубами» (6, 214).

В пьесе образ черни более детализирован: перечисляются ее представители («уличные дешевые проститутки, хулиганы и их подруги, сутенеры, мелкие воры, убийцы, нищие, калеки и другие отбросы большого города, все самое ужасное, что может дать нищета, порок, преступление и вечный, неутолимый голод» — 6, 201), увеличивается общее число выступающих «членов собрания», появляются два-три персонажа с «обыкновенными человеческими лицами и платьями», а «кочки изорванных одежд» (4, 318) в «Царе Голоде» превращаются в «фантастическую и грязную» одежду и «нелепо-франтовские наряды» сутенеров с «пестрыми галстуками».

Интересно проявил себя в тексте пьесы образ мертвой черни. В Т1 он дан через поэтику сна и галлюцинаций: «„Они, должно быть, мертвые“, подумал я, и мне стало страшно, и они все сразу побледнели, закрыли глаза и заколыхались в багровом и дымном огне, пропадая в живой, подвижной темноте углов» (4, 319). В «Царе Голоде»: «Некоторые лица очень темны; другие очень красны; и есть несколько зловещих лиц, бледных смертельно, совершенно белых, с яркими пятнами румянца на скулах» (6, 201). Если в Т1 чернь бледнеет после того, как герой подумал, что они мертвые, то в пьесе в описании живой черни используется эпитет «смертельно» бледные. Близка и цветовая гамма: красный, белый, черный. В Т1 встречаются: красный — багровый, огонь; белый — побледнели; черный — темнота углов, дым. В «Царе Голоде»: красный — красные лица, яркие пятна румянца на скулах; белый — бледные и совершенно белые лица; черный — очень темные лица. Живая темнота углов, контрастирующая с пропадающей в ней мертвой чернью, в пьесе также связана с семантикой смерти: труп первого председателя «грубо оттаскивают в угол, и там лежит он все время» (6, 205). Тема «живых мертвецов» развивается в момент голосования («Мертвые также имеют голос» — 6, 209), когда председателя поднимают («Подходят трое и, среди молчания, поднимают мертвого и держат его стоя» — Там же).

В Т1 герой не слышит слов председателя, они кажутся ему «строчками — красными строчками на черной бумаге» (4, 319). В пьесе эта деталь отсутствует, но красный цвет переходит в портрет председателя: «Лицо красное» (6, 201).

Тема уничтожения книг, звучащая на собрании в Т1, в эпизоде «заседания» в пьесе представлена в сильно редуцированном виде, но она получила свое продолжение в четвертой картине. Во дворце, где прячется от бунта «сытое» общество, «видна библиотека — ряды шкапов, уставленных книгами в богатых переплетах» (6, 232). Книжки здесь выступают в качестве атрибута этого общества и являются одним из средств противопоставления пространств разных социальных групп (ср.: «В углах помещения и в дальнем конце его валяется всякая рухлядь: пустые, полурассыпавшиеся бочки без обручей, какие-то доски, деревянные козла и т. п.» — 6, 201). Профессор сокрушается, увидев, что во время бунта жгут книги: «Наше сокровище — нашу человеческую гордость — нашу великую святыню — они жгут книги, господа», — но не находит отклика в этом обществе: люди «пренебрежительно, с улыбками, не достаивая ответа, как сумасшедшего или ребенка, отходят» (6, 239).

В ранней редакции «Царя Голода» тема уничтожения книг на «заседании» отсутствует, она возникает только в реплике Профессора во время бунта («Когда я увидел сегодня, как они рвали и жгли книги — понимаете, книги! Ведь это сокровище! Ведь если когда-нибудь совсем погибнет человек, и останется только книга — новый пришлец благословит имя человека. А они жгли их! Рвали! Даже не подозревая, что они делают!» — 6, 509).

Стоит отметить, что Андреев обращается к этой теме и в работе над пьесой «К звездам» (на это указывает и В. Н. Чуваков).⁵ В черновиках мы встречаем в репликах Высокого такие суждения: «От книги вся неправда. Были люди равны, а выдумал дьявол книгу, и стали господа. <...> Барин тот, у кого книга. Научи собаку читать, она с собаками жить не захочет» (4, 469). В другом варианте появляется тема уничтожения книг: «Книги нужно сжечь. От книг все. Много книг, много народу горя. Книг не было — лучше жили» (4, 485). В окончательный текст пьесы «К звездам» эти эпизоды не вошли.

Интересно также то, что в черновых вариантах «К звездам» содержатся эпизоды со зверями: «Зверинец тут приехал <...>. Так зверей бы выпустить. Замок у них дешевый, я видел» (4, 476); «Они нынешней зимою зверей хотели выпустить. Зверинец приезжал, так они ночью хотели клетки пораскрывать» (4, 484). В итоге эти фрагменты «перекочевали» в «Царя Голода»: «Тут есть сад с зверями, с тиграми... Я предлагаю: взломать клетки и выпустить зверей» (6, 205).

Мотив огня как средства борьбы является сквозным для Т1 («Огонь также хорошее [орудие] средство...» — 4, 319) и пьесы «Царь Голод» («Запасайтесь спичками. Спички дешевы! <...> Огонь! Будет светло. <...> Будем жечь! <...> Сожжем весь город!» — 6, 211–212). Тема захвата артиллерии, возникающая в Т1 («Также приняты меры к тому, чтобы хотя часть их прекрасной артиллерии была своевременно захвачена в наши руки» — 4, 320), перешла в «Царя Голода» в трансформированном виде не в сцену заседания голодной черни, а в картину первую — «Царь Голод призывает к бунту работающих»:

«Голоса. У них пушки!

Царь Голод. Так отнимите их!

Первый рабочий. А кто будет управлять? Мы не умеем, царь!

Царь Голод. <...> Безумцы! Пушки нужны им, а не вам. Отнимите их только, и они станут бессильны и кротки, как домашние животные, они будут плакать и молить вас о пощаде.

Голоса. Это правда!

Царь Голод. Отнимите пушки — и к вам на службу придут инженеры и ученые, и вы станете господами земли!» (6, 198).

Из речи оратора, представителя черни, призыв захватить артиллерию перешел в речь Царя Голода, поменялся и адресат: в Т1 — чернь, в «Царе Голоде» — рабочие. В пьесе артиллерия (орудия, снаряды, пушки) фигурирует также в четвертой и пятой картинах, и, собственно, артиллерия становится тем средством, с помощью которого подавляется бунт.

Имитируя «правильное собрание» в Т1 «председатель спросил, как настоящий и все рассмеялись: / — Кто имеет возразить?» (4, 320). В «Царе Голоде» Андреев перерабатывает этот эпизод, пародирующий «настоящее деловое заседание», и расширяет его:

«Председатель. <...> Но чтобы не вышло (*рисуясь*) юридической ошибки, я ставлю вопрос на баллотировку.

<...>

Председатель. Но, чтобы впоследствии не заслужить упрека в несправедливости и соблудности все необходимые...

Запинается.

Царь Голод (*подсказывает*). ...Процессуальные.

Председатель. Да, я знаю... Процессуальные формы, я предложил бы кому-нибудь из присутствующих взять на себя их защиту. Кто желает?» (6, 209).

Мольба героя Т1 не убивать детей («Не надо детей!» — 4, 321) после заявления представителя черни, «что их дети также подлежат истреблению», переросла в пьесе в обсуждение:

«Встает старая пьяная женщина.

⁵ См.: Переписка Горького и Андреева. С. 244 (комм.).

— Вот только насчет детей. Детей бы не нужно убивать.

Вскакивает худой, длинноволосый, с близоруким, ошалелым взглядом.

— Ну да: не надо детей, а потом не надо женщин. А дети вырастут, а женщины нарожают новых... Это, тетка, называется гуманизм; нам, тетка, это не к лицу... Детей!

— Ну не знаю, как хотите. Я думала... а может, и ваша правда. Я не знаю» (6, 210).

Андреевым трансформирован и эпизод рассуждения черни по поводу «морганатического брака». В пьесе этот фрагмент более развернутый, автор включает стилистическую игру (канцеляризм, специальную лексику, усложненный синтаксис и т. д.), пародирующую заседание.

Т1 и картину четвертую пьесы «Царь Голод» объединяет также мотив горящего города: «Город уже горит: смотрите какое зарево!» (4, 321); «...окна, за которыми клубится ярко огненно-красное зарево пожаров» (6, 232).

В комментариях к переписке Андреева и Горького Чуваков утверждает, что «по уцелевшим фрагментам ранней редакции „отрывка пятнадцатого“ (собрание «умственной черни города», решающей уничтожить книги), у Андреева еще в 1904 году зрел замысел будущей пьесы „Царь Голод“». ⁶ На наш взгляд, данное предположение необоснованно. Первые упоминания Андреева о его задумке фиксируются только в 1906 году в письмах К. С. Станиславскому и В. И. Немировичу-Данченко. ⁷ Вдобавок этот образ Андреев включает в работу над пьесой «К звездам», о чем говорит сам Чуваков: «Ср. также образ полусумасшедшего старика „Высокого“ из первого действия ранней редакции драмы „К звездам“». ⁸ Это также свидетельствует о том, что созданный в работе над повестью «Красный смех» образ автор не планировал использовать в «Царе Голоде», и это не может служить основанием для гипотезы.

Отдельно стоит сказать об «Отрывке четырнадцатом» окончательного варианта повести «Красный смех», из которого Андреев переносит часть образов. Паника в театре, которую рисует у себя в сознании герой повести, находит отражение в пьесе «Царь Голод» (картина четвертая). Интересно, что таким образом события эпического текста переходят в текст драматургический, а мы наблюдаем очередную экстерниоризацию образов и мотивов (см. выше) из сознания персонажа в реальное действие пьесы.

Первое, что совпадает в текстах, — это «крик». В «Красном смехе» зрители в театре «заорут, они завоюют, как животные, <...> женщины будут визжать» (4, 66). В «Царе Голоде» четвертая картина сопровождается неоднократно подчеркиваемым ужасом гостей, истерическим плачем, рыданиями, криками, воплями, стонами.

Второе — «передвижение». В повести: «Судорога безумия охватит их спокойные члены. Они вскачат, <...> они начнут метаться, точно пораженные внезапной слепотой» (4, 66). В пьесе «все мечутся» (6, 233), «охваченные паническим страхом, молча, точно слепые, все движутся в разные стороны и натываются друг на друга» (6, 242). В обоих текстах встречаются разные словоформы лексемы «метаться» и сравнения со слепотой, при этом в синтаксических конструкциях сравнительный оборот присоединяется с помощью союза «точно».

Третье — «музыка и свет». В четырнадцатом отрывке: «Пусть яркий свет, и кто-то бледный со сцены будет кричать, что все спокойно и пожара нет, и дико-весело заиграет дрожащая, обрывающаяся музыка...» (4, 66). Из ремарки в четвертой картине: «Музыка, помещающаяся на хорах, то начинает играть громко и бравурно, то беспорядочно замолкает; и одна какая-нибудь труба нелепо долбит свою ногу и сразу испуганно обрывается...» (6, 232). Здесь мы опять видим однокоренные слова (обрывающаяся — обрывается), музыка в обоих случаях характеризуется прерывистостью, неровностью, отсутствием плавности. В диалоге хозяина дома с гостями проявляется попытка успокоить, уверение, что все в порядке, как и в крике со сцены в «Красном смехе»:

⁶ Переписка Горького и Андреева. С. 244.

⁷ Незданное письмо Леонида Андреева (К творческой истории пьес периода первой русской революции) / Вступ. статья, публ. и комм. В. И. Беззубова // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1962. Вып. 119. С. 378–393.

⁸ Переписка Горького и Андреева. С. 244.

«— Что случилось? В чем дело?

— Кто-то приказал музыке молчать, и вот все в ужасе.

— Кто приказал? Как он смел? Музыканты, играйте. Господа, ничего не случилось. Сейчас будем танцевать. Кавалеры, приглашайте дам на котильон» (6, 233).

В один из эпизодов четвертой картины в речь Девушки в черном из «Красного смеха» мигрировал образ «яркого света», противостоящего темноте и происходящему ужасу в момент паники и приближающейся смерти: «Что с вами? Отчего вы не танцуете? Где музыка? Музыканты, играйте! <...> Что же вы? Вы боитесь? Почему горят не все огни? Вы боитесь? О трусы! Мне стыдно быть с вами! Да танцуйте же! <...> Не в темноте, а в ярком свете нашей жизни должны мы их встретить — танцую — танцую — танцую! Пусть красотой будет наша смерть!» (6, 240).

Четвертое — бестиялизация или «расчеловечение». В «Красном смехе» зрители сравниваются с животными («Они вскочат, они заорут, они завоюют, как животные...» (4, 66); «...они всегда убийцы, и их спокойствие, их благородство — спокойствие сытого зверя, чувствующего себя в безопасности» (Там же); «...оборванной кучкой устыдившихся зверей соберутся у выхода...» — 4, 67). Особое внимание уделим сопоставлению этого общества с «сытыми зверями», так как в пьесе общество, против которого направлен бунт, предстает как «сытое» общество в противоположность «голодной» черни, рабочим и крестьянам. В четвертой картине есть эпизод в обращении Профессора к «сытым», который напоминает дневные похождения Диогена с фонарем в поисках людей: «Где же лица? Где же лица? Что это? Кто это? (Громко.) Кто это?» (6, 239). Мотив потери человеческого облика в «Царе Голоде» распространяется не только на «сытое» общество, но и на представителей других социальных слоев (см. выше).

«Озверевшие» зрители в театре «забудут, что у них есть жены, сестры, матери» (4, 66), и гости во дворце думают только о себе:

«— <...> Мы можем погибнуть, вот что важно. Вы понимаете это: мы!

Все с яростью наступают на Старичка и бьют себя кулаками в грудь.

— Мы можем погибнуть, вот что важно. Мы!

— Мы!

— Вы понимаете это: мы!

— Мы! Мы!

Яростными криками: „мы! мы! мы!“ , двигаясь толпой, загоняют Старичка куда-то в угол» (6, 238).

Зрители «в безумии своем будут душить друг друга этими белыми пальцами, от которых пахнет духами» (4, 66). Один из гостей говорит про Девушку в черном: «Еще немного — и я бы схватил ее за горло» (6, 241).

Женщины в театре «будут визжать и биться, беспомощные, у их ног, обнимая колени» (4, 66). В четвертой картине дважды появляется мотив вставания на колени: «Жить так приятно. Если они придут сюда, я стану на колени, я буду умолять их: не убивайте меня, жить так приятно» (6, 238). Во второй раз Андреев доводит эту ситуацию до свойственной ему крайней степени:

«Очень красивая дама, Жена Хозяина дома, говорит громко:

— Господин Инженер! Вы некрасивы, у вас грязный носовой платок, вы вульгарны и не умеете держаться в порядочном обществе, но вы наш спаситель, и я становлюсь перед вами на колени.

Становится на колени. Остальные кричат:

— И я! И я! И я!

Дама (*продолжает*). И от вас еще пахнет чем-то очень дурным, но, если вы захотите, я буду принадлежать вам!

— И я! И я!

— И мой муж позволит это, потому что и он, как и все мы, понимает, что вы наш спаситель. Позвольте поцеловать вашу руку.

Тянется на коленях за рукою. Другие также» (6, 244–245).

Мотив потери человеческого облика также связан с утратой ценностей культуры, искусства и религии. В театре «дико-весело заиграет дрожащая, обрывающаяся музыка, — а они не будут слышать ничего — они будут душить, топтать ногами, бить женщин по головам» (4, 66). Во время бунта в пьесе гости обесценивают науку, книги, живопись, музыку, начинают молиться Дьяволу.

Если в «Красном смехе» «сытое» общество убивает друг друга («И когда половину они сделают трупами...» — 4, 67), то в пьесе во время бунта друг друга убивает «голодная чернь» («...эти идиоты уже начали великолепнейшим образом истреблять друг друга» — 6, 244). А вопрос о том, кто поджег Национальную галерею, остается открытым («Впрочем, очень возможно, что галерея зажжена нашими же снарядами» — 6, 243).

Андреев показывает, что потеря человеческого облика («озверение») — это не специфическая черта «голодной черни» (при всем их «не-человеческом» «фантастическом» виде), а антропологическая категория, присущая виду вне социальной принадлежности.

Пятое — «вести с полей». В четырнадцатом отрывке «Красного смеха», когда герой выходит из театра и на мгновение задумывается, что «быть может, все это сон и никакой войны нет», перед ним неожиданно появляется мальчик, который кричит: «Громовое сражение. Огромные потери. Купите телеграмму — ночную телеграмму!» (4, 67). В четвертой картине «Царя Голода» во время бунта несколько раз приходят люди во дворец с «новостями» (молодой человек, который потом стреляется, Профессор и Инженер).

Сравнивая «Отрывок четырнадцатый» и «Картину четвертую. Бунт голодных и предательство Царя Голода», необходимо также отметить, что оба текста объединяют мотивы пожара и большого количества трупов.

Данный анализ показывает, что из четырнадцатого отрывка «Красного смеха» и из ранней редакции пятнадцатого отрывка, а также из ранних редакций пьесы «К звездам» множество образов в трансформированном виде мигрировало в пьесу «Царь Голод». Часть метаморфоз обусловлена транспонированием эпического текста в драматургический. Обновленные элементы мы встречаем как в авторских ремарках, так и в речи героев.

Ряд образов подвергся специфической экстерниоризации: переходу из сознания персонажа (сон, мысли) в реальное драматическое действие. В «Красном смехе» они выполняют функцию отражения и изображения психических переживаний. Их экстерниоризация в драматургическом тексте позволила Андрееву углубить (в качестве идеи, оставляя максимально широкое пространство для наполнения его индивидуальными чертами) характеры, положения, обстановку и дала возможность «охватить столь широкие и общие темы»,⁹ отвечая эстетическим установкам, задуманной новой форме драмы (из письма Андреева Станиславскому: «Голод я хочу подвергнуть исследованию со стороны философской и широко-общественной и дать вневременное художественное обобщение его»¹⁰). Экстерниоризация образов придала действию особую динамику, также значимой является роль визуального эффекта, так как Андреев еще в ходе работы над пьесой писал о постановке: «Сложная, громоздкая, декоративная почти до степени оперы или балета»,¹¹ «Очень сложная, даже грандиозная постановка, много действующих лиц и в центре — любопытная фигура самого Царя Голода».¹²

Некоторые образы расширены и переработаны автором, при этом семантические доминанты остаются прежними. Межтекстовые связи обнаруживаются в образе черни, бестиализации, теме уничтожения книг и захвата артиллерии, в цветовой

⁹ Неизданные письма Леонида Андреева (К творческой истории пьес периода первой русской революции). С. 390.

¹⁰ Там же. С. 384.

¹¹ Там же. С. 382.

¹² Там же. С. 384.

палитре, мотивах огня и пожара, в образах панического страха и связанных с ними крика и хаотичного передвижения (метания), в образах музыки и света, вставании на колени и т. д. Генетическое родство художественных образов проявляется на идейном, мотивном, стилистическом и лексическом уровнях.

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-2-180-190

© Е. Р. Обатнина

ВОКРУГ КНИГИ «ПОСОЛОНЬ»: СКАЗКА «НОЧЬ ТЕМНАЯ» В КОНТЕКСТЕ ПЕТЕРБУРГСКИХ ВСТРЕЧ А. М. РЕМИЗОВА И М. В. САБАШНИКОВОЙ

В биографии Алексея Михайловича Ремизова (1877–1957) с именем Маргариты Васильевны Сабашниковой (1882–1973) устойчиво связывается начало иконографии писателя, которое было положено графической работой молодой художницы, запечатлевшей необычный образ «восходящей звезды» русского символизма.¹ В известной книге Сабашниковой «Зеленая Змея: история одной жизни»,² ставшей ценным источником исследовательских реконструкций литературного быта и умонастроений первых десятилетий XX века, представлен и литературный портрет Ремизова, отобразивший его личность на момент знакомства осенью 1906 года. Опираясь на содержательные впечатления мемуаристики, мы намерены в нескольких эпизодах конкретизировать мотивы взаимного интереса писателя и художницы и в русле сложившегося к настоящему времени в научной литературе осмысления символистского мифотворчества и жизнестроительства описать оставшийся незамеченным случай переноса логики мифа на события реальной жизни. В центре нашего внимания окажутся события 1906–1907 годов, получившие отражение в некоторых, как может показаться, незначительных документах литературного быта.

Ко времени первой встречи с Ремизовым, состоявшейся в десятых числах октября 1906 года,³ Сабашникова, во многом благодаря влиянию ее мужа М. А. Волошина, уже не ограничивалась самовыражением в области изобразительного искусства, но также «пробовала перо» в поэзии и прозе. Ремизов в это время подготовил к изданию книгу сказок «Посолонь», двенадцать новелл из которой с конца июля печатались на страницах журнала «Золотое руно». Новая проза, основанная на образах русского фольклора, не только существенно изменила его творческое реноме, но и утвердила в статусе писателя-символиста, черпающего вдохновение в фольклорно-мифологической традиции.⁴ Воспоминания Сабашниковой воссоздают атмосферу бесед с Ремизовым, обращенных к образам фольклорного бестиария. В частности, художницу интересовал вопрос: «как может выглядеть кикимора — женский стихийный дух, которым пугают

¹ О портрете работы Сабашниковой см.: *Розанов Ю. В.* «Лик творчества» писателя А. М. Ремизова // *Вестник Вологодского гос. ун-та. Сер. Гуманитарные, общественные, педагогические науки.* 2017. № 1 (4). С. 58–63; *Обатнина Е. Р.* Портрет писателя: взгляд извне и самоотжествление героя (Алексей Ремизов в художественной галерее 1906–1910 гг.) // «Учителя, ученики, коллеги...»: Сб. статей к 60-летию Дмитрия Петровича Бака. М., 2022. С. 340–351.

² Первоначально книга издана на немецком языке: *Woloschin M.* Die grüne Schlange. Stuttgart, 1954. Далее цитируется по изданию: *Волошина (Сабашникова) М. В.* Зеленая Змея: история одной жизни / Пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой; комм. С. В. Казачкова и Т. Л. Стрижак. М., 1993.

³ См.: Легопись жизни и творчества Маргариты Васильевны Сабашниковой / Сост. В. П. Купченко // *Ежеквартальник русской филологии и культуры.* 2000. Т. III. № 3. С. 368.

⁴ См. подробнее: *Данилова И. Ф.* Литературная сказка А. М. Ремизова (1900–1920-е годы). Helsinki, 2010. С. 28–58 (*Slavica Helsingiensia*; vol. 39).