



О. М. СКИБИНА

**ТВОРЧЕСТВО  
В. Л. КИГНА-ДЕДЛОВА  
ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА**

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФГБОУ ВПО «ОРЕНБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

---

О. М. Скибина

ТВОРЧЕСТВО В. Л. КИГНА-ДЕДЛОВА  
ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА

Издание второе, исправленное и дополненное

---

Оренбург  
Издательство ОГПУ  
2013

УДК 82.09  
ББК 83.3(2Рос = Рус)  
С 42

### **Рецензенты**

*Л. Д. Громова-Опульская*, доктор филологических наук,  
член-корреспондент РАН

*С. В. Тихомиров*, кандидат филологических наук, доцент

*На обложке использован фрагмент портрета*

*В. Л. Кигна-Дедлова работы члена Союза художников России*

*А. Г. Романюка*

### **Скибина, О. М.**

C42 **Творчество В. Л. Кигна-Дедлова: Проблематика и поэтика :**  
монография / О. М. Скибина ; Мин-во образования и науки  
Рос. Федерации, ФГБОУ ВПО «Оренб. гос. пед. ун-т». — 2-е  
изд., испр. и доп. — Оренбург : Изд-во ОГПУ, 2013. — 360 с.  
ISBN 978-5-85859-548-9

В монографии впервые исследуется жизнь и творчество неза-  
служенно забытого писателя чеховской поры Владимира Львовича  
Кигна-Дедлова (1856—1908). На основе архивных документов воспро-  
изводится жизненный путь яркого и самобытного публициста, знатока  
русской культуры, беллетриста. Исследуется поэтика путевых очерков  
и повести «Сашенька» Кигна-Дедлова на широком фоне русской лите-  
ратуры 80—90-х годов XIX века. Монография рассчитана на специали-  
стов-филологов, учителей-словесников, студентов и самый широкий  
круг читателей, интересующихся русской словесностью.

УДК 82.09  
ББК 83.3(2Рос = Рус)

**ISBN 978-5-85859-548-9**

© Скибина О. М., 2003  
© Скибина О. М., 2013, с изменениями  
© Оформление. Изд-во ОГПУ, 2013

# ОГЛАВЛЕНИЕ

---

---

ВВЕДЕНИЕ.....	4
1. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО В. Л. КИГНА-ДЕДЛОВА. ЛИТЕРАТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ. НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ .....	16
2. В. Л. КИГН-ДЕДЛОВ И А. П. ЧЕХОВ: ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ.....	54
3. ПУТЕВОЙ ОЧЕРК В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ В. Л. КИГНА-ДЕДЛОВА: СИНКРЕТИЗМ ЖАНРА .....	84
3.1. Жанр путевого очерка в русской литературе 80—90-х годов XIX века.....	84
3.2. «Сценка» как элемент путевого очерка и роль В. Л. Кигна-Дедлова в ее создании.....	110
3.3. Поэтика жанра путевого очерка 80—90-х годов XIX века .....	120
3.4. Предметный мир Дедлова-очеркиста.....	140
3.5. Пейзаж в путевых очерках В. Л. Кигна-Дедлова .....	170
4. БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В. Л. КИГНА-ДЕДЛОВА .....	191
4.1. Натурализм как метод массовой литературы.....	191
4.2. Повесть «Сашенька» в свете традиций высокой и массовой литературы 80—90-х годов XIX века .....	212
4.3. Особенности психологизма в повести «Сашенька» ....	241
4.4. Рассказы В. Дедлова. Чеховская школа. Особенности повествования Дедлова-беллетриста .....	298
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	337
ПОСЛЕСЛОВИЕ.....	344
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ .....	348

## ВВЕДЕНИЕ

Великие писатели создают великую литературу, раздвигая рамки своей эпохи и выходя далеко за ее пределы. Они претендуют на долгую память потомков, ибо моделируют в своих произведениях ситуации и характеры, которые принято называть вечными. Писатели «не великие», которые образуют пестрый и многообразный фон литературы, как бы призванный оттенить величие титанов, как правило, пишут много и разнообразно, стараясь работать в самых популярных жанрах своего времени, тем самым отражая не только сиюминутные интересы и настроения своей эпохи, но и удивительным образом выражая саму эту эпоху и смысл литературного процесса. Но они чаще всего обречены на забвение, а изучение их творчества становится предметом узкого интереса историков литературы и специалистов.

Среди выдающихся русских писателей конца прошлого века имя Владимира Людвиговича Кигна-Дедлова (1856—1908) не значит — в памяти потомков едва ли удержалось название хоть одного его произведения. Переиздать их не решаются и сегодня — отчасти виной тому слишком самокритичные высказывания писателя: «Настоящего таланта у меня нет, а с ненастоящим и писать не стоит...» [24], «...не быть лишним — вот все, чего я желаю» [26]. Между тем в конце 80-х годов XIX столетия, в так называемое «застойное время» русской словесности, когда в обращение вошла звонкая фраза, брошенная одним из критиков: «Писателю не хочется писать, а читателю — читать», в петербургской газете «Неделя» одна за другой стали появляться публицистические заметки В. Л. Кигна, подписывающегося псевдонимом Дедлов. При общей бесцветности языка газеты написанное им запоминалось, изящная форма «путевых картин» восхищала, мотив о самобытности русской культуры в сравнении с западноевропейской, объединяющий калейдоскоп замечаний, звучал как нельзя кстати. Сразу же имя этого молодого автора привлекло внимание читателей. Это был новый тип журналиста-популяризатора, чьи увлекательные статьи по

самым разнообразным отраслям знаний не только несли новую информацию или интерпретацию научных достижений, но и воспитывали бесстрашие перед фактом — научным, эстетическим, социальным. Кроме того, читателей подкупала язвительная интонация Дедлова, его яростные нападки на бюрократию и твердое убеждение: «Я не верю, чтобы народ и историю делали учреждения. Народ сам себя создает» [74, с. 428].

Появление в периодической печати путевых очерков В. Л. Кигна-Дедлова, его критические разборы произведений русских писателей, а впоследствии и собственное художественное творчество сделало его имя не просто популярным среди современников, но и позволило историкам литературы поставить его в один ряд с такими писателями конца прошлого века, как М. Альбов, К. Баранцевич, И. Ясинский, И. Потапенко, С. Каронин (Петропавловский), П. Гнедич, Д. Мамин-Сибиряк и др. [300, с. 499]. Позже имя В. Л. Кигна-Дедлова постоянно упоминалось уже в качестве писателя «чеховской поры», ассоциируясь с беллетристами так называемой чеховской школы: А. Тихоновым-Луговым, В. Бибиковым, А. Лазаревым-Грузинским, Л. Авиловой, Е. Шавровой, И. Леонтьевым-Щегловым и др. Забвение пришло столь же стремительно, как и взлет. Неожиданная трагическая смерть прервавшая задуманное и подготовленное издание собственных сочинений, отсутствие наследников, способных продолжить начатое им дело, жизнь на окраине России — все это никак не способствовало сохранению его имени в памяти потомков. Во многом его судьба схожа с забытыми еще при жизни талантливыми писателями Эртелем и Леонтьевым-Щегловым, которые, блеснув буквально на короткий миг, столь же стремительно исчезли с небосклона русской словесности.

Творчество Владимира Кигна-Дедлова, публициста, критика, беллетриста, патриота русского Отечества и прекрасного знатока русского искусства, впервые становится объектом научного исследования, а имя писателя получает «право на биографию» [151, т. 1, с. 369]. Кроме того, интерес к личности, возвращение биографии в исследования, посвященные

историко-литературному процессу, обращение к «микроистории», истории семьи и частной жизни индивида восстанавливают исчезающие из современной науки процессы гуманизации знания. В таком случае создание биографии писателя «второго ряда» приобретает исключительный смысл, ибо теперь она становится постоянным спутником его произведений, которые, в свою очередь, прочитываются с особым вниманием. Биография В. Л. Кигна-Дедлова, неумолимого путешественника, знатока Европы и русских окраин, проповедника самостоятельного пути России в мировой истории, станет ярким тому подтверждением. Впервые предметом исследования становится *поэтика*<sup>1</sup> творчества Кигна-Дедлова и беллетристов-восьмидесятников (Альбова, Баранцевича, Тихонова-Лугового, Потапенко) в сравнении с поэтикой Чехова.

Исследование проблемы «литературного фона», «литературного потока», с одной стороны, имеет самостоятельное значение, ибо, по меткому замечанию А. П. Чехова, «в литературе маленькие чины так же необходимы, как и в армии» (из письма М. В. Киселевой от 14 января 1887 года) [285]<sup>2</sup>. С другой стороны, творчество этих «маленьких чинов» — своеобразный отсвет времени подлинных шедевров русской литературы XIX века, и тем острее этот вопрос встает, когда речь заходит о новых средствах художественного познания внутреннего мира «среднего человека» буржуазного общества.

Восьмидесятые годы XIX века — особая эпоха русской общественной и литературной жизни. Эти годы считаются пасмурными, невеселыми. Е. Соловьев (Андреевич) называл их «скучными годами», Иванов-Разумник — «эпохой общественного мещанства». Если кратко изложить все известные высказывания об этой «эпохе застоя», то они составят краткий перечень так называемых «минус-ценностей»: мысль страдала утомлением, косностью, творческим бесплодием, чувства по-

<sup>1</sup> Здесь и далее в работе курсив наш. Если он принадлежит автору цитаты, это оговаривается особо.

<sup>2</sup> Последующие ссылки на собрание сочинений и писем А. П. Чехова в 30 томах (М., 1974—1982) даются в тексте: в скобках указываются буквой П — письма, буквой С — сочинения. Если письма в тексте приводятся с полной датой, ссылка не делается.

низились, притупились, воля была парализована. Героизм без веры, тоска без надежды, падение энергии, депрессия, злостная апатия... «...Никому в эту эпоху не суждено было ничего совершить, создать... Восьмидесятые годы — это какая-то кошмарная ночь в общей истории русского сознания» [223, с. 119]. В статье «Мыслящий человек 80-х годов. Письма А. И. Эртеля» Д. Н. Овсяннико-Куликовский, как бы возражая общепринятому мнению, писал о том, что «эпоха была богата разнообразными, часто противоречивыми элементами», указывая на то, что в ней наряду с «худосочными», склонными к «нытью и бездействию» появлялись фигуры «полнокровные», «слышались среди уныния и затишья бойкие речи, раздавался веселый смех (хотя бы того же Чехова), появлялись бодрые натуры и смелые умы» [201, с. 130]. К «полнокровным натурам» он относил В. Г. Короленко и А. И. Эртеля, для которых «жизнь шла своим чередом» и к которым вполне можно было отнести и В. Кигна-Дедлова. Критик Г. Новополин писал: «Это время характеризуется омертвлением общественной мысли, праздною болтовней, пасквилями и падением изящной литературы <...> Могучее освободительное движение, дававшее когда-то тон жизни, оцепенело. Огни, ее согревавшие, потухли. Всему закоснелому и реакционному открыты были все пути <...> Русская жизнь отлилась в формы, воспетые консервативной печатью <...> Но губительно отразились восьмидесятые годы на общем характере нашей литературы, на общем облике беллетристики, на общей физиономии наших журналов. Общая тень сразу легла на беллетристику и толстые журналы, литературные посты захватывают пигмеи, и литература приобретает направление, характерное для эпохи упадка <...> Беспринципность, индифферентизм, узость мысли восьмидесятых годов врываются в нашу литературу. Все это не было новым явлением в русской жизни. Но оно всегда боязливо таилось на задворках литературы, вызывая общее презрение. В восьмидесятых годах карты перетасовываются. Могучие идейные течения, игравшие так недавно огромную роль, стухеваются под напором беспринципности, узости мысли и индифферентизма и, проникнув в



литературу, заявляют себя так резко и победоносно, что могиканам семидесятых годов приходится отложить всю свою положительную работу и начать энергичную с ними борьбу» [199, с. 13, 14]. Публицист считает, что восьмидесятые годы выдвигают целый ряд новых имен беллетристов, ставших апологетами теории «малых дел» и «среднего человека». Резко критикуя беллетристов-восьмидесятников за «пришибленность мысли, чувства и воли», «узость картин и случайность в выборе сюжетов», «порнографический элемент», «легкий скептицизм, примирительное или безразличное отношение к изображаемому миру» [там же, с. 21], Г. Новополин все же называет «настоящими талантами» таких писателей, как М. Н. Альбов, И. Н. Потапенко, В. Бибииков. В качестве талантов «не первостепенных, но несомненно крупных» он отмечает фигуры И. И. Ясинского и В. Л. Кигна-Дедлова. Не будем оспаривать мнение столетней давности не самого известного литературного критика, выстраивающего своеобразную иерархическую лестницу из имен беллетристов восьмидесятых годов XIX века. Но сам перечень писателей и подробные характеристики их произведений доказывают, что они не были обойдены вниманием ни читателей, ни критиков и, следовательно, во многом определяли облик прозы 80—90-х годов. Разная степень талантливости и известности этих писателей не должны препятствовать изучению их творчества. Об этом говорил Лев Толстой: «...по отношению так называемых великих писателей существует большая несправедливость: их знают все, знают все их произведения, среди которых есть много неудачных и просто слабых. А между тем у никому не известных, всеми забытых писателей часто попадаются удивительные вещи, выше многих и многих произведений признанных...» [50, с. 86] и писал М. Горький: «У нас есть огромная литература «второстепенных», которую мы совсем не знаем и которая может дать и чувству и мысли значительно больше того, что дают сейчас» [56, с. 418].

Против превращения истории литературы в «историю генералов» предостерегал Ю. Н. Тынянов, делая упор на том,

что изучение второстепенных писателей требует «ясного теоретического осознания методов... изучения» [278, с. 270]. Мы видим для себя цель вполне конкретную: всесторонне исследовав творчество и общественно-литературную деятельность В. Л. Кигна-Дедлова, создать его творческую биографию и определить место в литературном потоке писателей — «спутников» Чехова.

Для решения этой проблемы нам потребовалось изучение архивов, сплошной просмотр периодической прессы 80-х годов XIX века и анализ поэтики беллетристов из литературного окружения Чехова — собратьев по перу В. Л. Кигна-Дедлова. Были обследованы газеты «Неделя», «Новое время», «Оренбургский край», «Оренбургский листок», «Южный край», «Слово», журналы «Вестник Европы», «Русский архив», «Наблюдатель», «Мир Божий», «Русская мысль», «Книжки «Недели», «Русское богатство», «Семейные вечера», «Литературное приложение «Нивы», «Пчела» и др., в которых сотрудничал В. Кигн и публиковал свои статьи, путевые очерки, повести и рассказы. Отбор имен беллетристов-восьмидесятников шел по принципу наиболее частотного упоминания их критикой этого периода и наличия их произведений на страницах вышеуказанных периодических изданий. Мы понимаем, что такой принцип отбора несколько сужает исследовательский кругозор, однако включение остальных имен, не попавших в наше исследование, открывает перспективу дальнейшей научной работы над темой.

В предисловии к «Критико-библиографическому словарю русских писателей и учёных» С. Венгеров писал: «Совершенно неправильно думать, что именно большие люди прокладывают «новые пути». Ничего они не прокладывают, а только блеском своего дарования освещают тропы, проторенные до них. Они только углубляют то, что вырабатывает коллективная мысль века, а коллективная мысль вовсе не нуждается непременно в великих выразителях. Нет ни одного великого писателя, относительно которого исследователи не установили бы предшественников. Бывает даже так, что

мелкий писатель, все равно как в биологии известный маленький ланцетник, сплошь да рядом ярче характеризует ту или другую эпоху, чем писатель крупный» [28, с. XIV—XV].

Проблема всестороннего изучения творчества писателя «второго ряда» в процессе исследования приобрела новое качество, связанное с взаимодействием и взаимовлиянием писателя первой величины (в данном случае Чехова) и его литературных товарищей. Проблема «влияния» как одна из естественных форм развития литературной индивидуальности в литературоведении исследована, на наш взгляд, лишь односторонне: «большая литература» воздействует и влияет на «малую» — и примеров тому несть числа. Перед нами встал закономерный вопрос: может ли так называемая «массовая литература» формировать типологию жанра? Способна ли она создать какие-то свои приемы и способы освоения действительности, плодами которых впоследствии могут воспользоваться и те, кто прочно занял первые позиции на литературном Олимпе? Могут ли писатели «второго ряда» какими-то сторонами своего творчества соперничать с корифеями русской литературы? Утверждение Венгерова, по-видимому, спорно в отношении жанра романа, но вполне приемлемо, если речь идет о *путевом очерке*. Более того: жанр путевого очерка утвердился в русской литературе исключительно благодаря писателям «второго» и даже «третьего» ряда. Сплошной просмотр журналов «Наблюдатель», «Вестник Европы», «Русская мысль», «Русский вестник», газет «Неделя» и «Новое время» только за 1885—1889 гг. позволяет говорить не только об огромном интересе русской читающей публики 80—90-х гг. XIX в. к подобной беллетристике (за один только 1886 год было опубликовано около двух десятков путевых очерков), но и о *типологии* и *поэтике* данного жанра. Доказательство типологической общности очерков Чехова «Из Сибири» и «Остров Сахалин» с анализируемыми путевыми очерками беллетристов восьмидесятих годов составляет одну из *задач* данной работы. Анализ жанра *путевого очерка 80—90-х годов*, сделавшего имя Кигну-Дедлову и придавшего особую оригинальность его стилю и

поэтике, на широком фоне других беллетристов-восьмидесятников, чье творчество также не было предметом специального анализа в истории литературы (речь идет о путевых очерках К. Скальковского, Л. Нельмина (Станюковича), Е. Маркова, В. Верещагина и др.), поможет в решении данной проблемы [263]. В поиске закономерностей жанра мы будем исходить из анализа каждого конкретного текста, условно разделив их на *собственно художественные* и *ученые* (этнографические, географические, исторические). Разнообразие путевых очерков и их количество на страницах периодики только 80-х годов вполне позволяют осуществить подобный срез. В первых присутствует авторское «я», что определяет авторитетность его оценок в тексте, делает их точкой отсчета в системе определений и характеристик. Вторые, как правило, хоть и допускают наличие «я» путешественника, однако факт самоидентификации в них — не основное, и цепь самооценок в них, *самопрезентации*, в отличие от очерков художественных, не является основной. *Ученые путешественники* были озабочены одним: как можно полнее представить увиденное обилием фактов, цифр, ссылками на источники и справочники, намеренно игнорируя собственные эмоции и переживания. *Беллетристы* же старались облечь увиденное в фельетонную форму «для занятых людей», при которой создавалось впечатление, что бывалый человек в легкой, умной беседе передает то, что охотно выслушивается и прочитывается всеми, кому «недосуг гнуться над томами большого калибра» [182]. При этом самопрезентация становится едва ли не главным структурным компонентом художественного очерка — повествователю важна передача *собственных* эмоций, запечатление *собственных* ценностей. Еще Н. Г. Чернышевский отмечал, что «путешествия везде составляют популярную часть литературы ... приближаясь к так называемой легкой литературе своею формою, как рассказ о личных приключениях, чувствах ... совмещает в самой легкой форме самое богатое и заманчивое содержание», «путешествие — это отчасти роман, отчасти сборник анекдотов, отчасти политика, отчасти естествоведение» [283, с. 222—232]. По сути, определяя границы

жанра путешествий, Чернышевский относит его к *массовой литературе*, нисколько не принижая это понятие, а напротив, подмечая те его особенности, которые дают право путевому очерку претендовать на достойное место в литературном ряду. (При этом, естественно, следует учитывать и *исторический отсев*, и *временную дистанцию*.) Одной из задач нашей работы была попытка разобраться, что выводит путевые очерки беллетристов 80—90-х годов XIX века за рамки *литературного низа*.

Все это позволит внести некоторую ясность в понятия *массовая литература*, *беллетристика*, *классика*, а кроме того, рассмотреть «пограничную» ситуацию — превращение беллетриста в классика (что чрезвычайно редко случается в литературе). Под беллетристикой мы вслед за Н. Л. Вершининой понимаем лучшую часть массовой литературы [32]. Одновременно беллетристика — это своеобразный фон, на котором вершинные достижения писателей первого ряда особенно очевидны. Подробнее о разграничении этих понятий речь пойдет в главе 4.

***Степень изученности темы.*** Попытки сопоставить творчество беллетристов 80—90-х годов XIX века с прозой А. П. Чехова делались неоднократно [265, 145, 294, 221, 141, 101, 5]. Этой проблеме был посвящен один из выпусков «Чеховианы» [286]. Основательно изучил творчество многих забытых писателей Л. П. Громов, сравнил их беллерику с прозой Чехова. Однако В. Л. Кигна-Дедлова в этом ряду не было, а анализ произведений Щеглова, Бежецкого, Потапенко, Ясинского, Бибикова и других беллетристов шел преимущественно по пресловутому идейно-тематическому принципу: отыскивалась общность тематики, говорилось о «демократических симпатиях», «серьезных обличительных нотках» и других «ценных сторонах творческой деятельности беллетристов-восьмидесятников» [60]. Кроме того, Громов, говоря об этих писателях как об «артели» восьмидесятников, называет их «модными беллетристами» и обозначает их творчество как «буржуазно-мещанскую литературу», «отражавшую идеалы и вкусы буржуазного и мещанского чита-

теля» [там же, с. 95]. Не анализируя *поэтику* произведений, в качестве объединяющих принципов типологии исследователь называет «отказ от освободительной борьбы», «реабилитацию действительности», «культ малых дел», прославление «среднего человека», «не героя» [там же].

Первая справка о В. Л. Кигне-Дедлове с опорой на словарь Брокгауза принадлежит Б. Л. Модзалевскому [171]. Однако в статье, предшествующей публикации неизвестных до той поры писем Чехова, нет комментариев к некоторым принципиальным моментам, фигурирующим в письмах. Неверно указана газета «Оренбургский край», выходящая, по мнению Модзалевского, в Уфе (эта ошибка будет впоследствии перенесена и в ПССП А. П. Чехова).

Несколько строк, посвященных В. Л. Кигну во вступительной статье С. Букчина к изданному в 1982 году двухтомнику «Писатели чеховской поры» [217], и публикация двух далеко не самых лучших рассказов Дедлова («Лес» и «Двадцать пять тысяч»), безусловно, факт отрядный, но он не может полностью удовлетворить исследователя литературы. Нашей задачей было проделать текстологический анализ нескольких рассказов Дедлова, подвергшихся наиболее значительной правке, и показать, как под влиянием лаконизма и скрытого, подтекстового психологизма Чехова формировался стиль Дедлова-беллетриста, лучшими своими произведениями приближающегося к поэтике высокой литературы. В книге С. Букчина, посвященной двум корреспондентам Чехова, впервые опубликованы письма В. Л. Кигна Чехову [23], однако книга не может претендовать на научное исследование. Автор публикации, не ставя своей целью комментировать письма и не претендуя на точность их прочтения, уже в заглавии подчеркивал очерковый характер своей книги. Она имеет неизбежные в таком случае недостатки: неполнота источников, неточность датировок, произвольность мотивировки некоторых поступков Дедлова и т.п. А. В. Чанцев, автор основательной статьи о Дедлове (Кигне В. Л.) [249] во втором томе словаря «Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь», исправил неточности в датировке некото-

рых биографических моментов писателя, но и он опирался в основном на те же источники, которые указал в своей книге С. Букчин. Даже в таком, казалось бы, солидном издании, как «Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887—1914). Антология» (сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих, примеч. А. Д. Степанова. СПб., 2002. 1072 с.), куда включена, наконец, статья Кигна-Дедлова о Чехове и которая оценивается достаточно высоко, критик назван Владимиром Львовичем. Нами исправлены некоторые ошибки в прочтении двенадцати писем Кигна Чехову [262].

Ценные биографические сведения, необходимые для восстановления генеалогии рода Кигнов, его собственной биографии, содержат разные архивы, в том числе и ГАОО (Государственный архив Оренбургской области). Нами были обследованы семь архивохранилищ (РГАЛИ, ИРЛИ, РГБ, РНБ, РГИА, ЦГАОР, ГАОО) и более 500 единиц хранения — большинство из них не попало в поле зрения исследователей. Много ценных сведений есть в письмах корреспондентов В. Л. Кигна, которые также хранятся в разных архивах и порой имеют обозначения «Письма В. Л. Кигна неустановленным лицам» [233].

Период 80—90-х годов XIX столетия современные исследователи характеризуют как «весьма разнородное и достаточно аморфное художественное образование, не имеющее каких-то четко оформленных ни в эстетическом, ни в стилевом отношении «направлений» и «школ» [254]. И все же, говоря о беллетристах этого времени, ученые склоняются к мысли о господствующей в их среде *эстетике натурализма*, исключаяющей романтизацию личности, присущую высокой литературе конца века. Одновременно с этим, признавая существование натурализма как литературного метода и направления в *зарубежной* литературе, отказывают в этом *русскому* натурализму, осторожно определяя его то как *тенденцию*, то как *прием*, то как *фазу или стадию реализма*, иногда заключая слово натурализм даже в кавычки [254]. Дело,

по-видимому, не столько в отсутствии четкой терминологии<sup>1</sup>, сколько в полной неизученности историко-литературного контекста прозы 80—90-х годов. Даже такие известные писатели, как П. Боборыкин, М. Альбов, И. Потапенко, К. Баранцевич и И. Ясинский, изучены пока только со стороны описательной поэтики, в синхроническом аспекте.

Продукция же массовой литературы, представленная именами третьеразрядных беллетристов, вообще находится за рамками большинства исследований. Не претендуя на полноту охвата, мы делаем попытку, говоря словами Чехова, «индивидуализировать каждый отдельный случай», рассмотрим поэтику В. Л. Кигна-Дедлова на фоне высокой и массовой литературы, принимая за исходное положение мысль о том, что *натурализм явился основным методом массовой литературы*. Не случайно «русские золаисты» группировались именно вокруг газеты «Неделя», на страницах которой шло активное обсуждение натуралистической концепции Золя, активным участником которого был и В. Кигн-Дедлов. Сложность нашего случая заключается в том, что В. Л. Кигн-Дедлов, сформировавшись сначала как литературный критик, резко отрицательно относился к натурализму и в своих блестящих разборах очередного натуралистического произведения камня на камне не оставлял от беллетриста, представившего на суд читателя свое детище. Однако сам Дедлов зачастую оставался в русле поэтики натурализма с его философией позитивизма, отсутствием высшей точки зрения на изображаемые явления, протоколизмом и шаблонностью. Особенно это качество сказывается в крупных по объему произведениях. Одной из задач данного исследования было определение *поэтики русского натурализма* и его роли в литературе конца XIX века. При этом натурализм мы понимаем как самостоятельную художественную дефиницию, соотносимую с реализмом по аксиологическому принципу.

<sup>1</sup> И. Н. Сухих справедливо считает, что «категориально-терминологический язык никогда не может быть абсолютным» (Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887—1914). Антология / сост., предисл., общая редакция И. Н. Сухих, примеч. А. Д. Степанова. СПб., 2002. С. 40).



# 1. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

## В. Л. КИГНА-ДЕДЛОВА. ЛИТЕРАТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ. НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ

---

В. Дедлов — под таким именем публиковались основные его произведения. Настоящее имя и фамилия Дедлова — Владимир Людвигович Кигн. Он родился 15 (27) января 1856 г. в Тамбове в православной семье. Отец Кигн Людвиг Иванович — выходец из северогерманских бюргеров, «возведенных в 1667 году... в дворянское достоинство» [120], чиновник Министерства внутренних дел (коллежский асессор), адвокат. «Человек уже не первой молодости, он был умный, добрый, чрезвычайно деятельный, заботливый хозяин и преданный своему семейству душой и телом», — писала о нем впоследствии жена [134, с. 106].

Мать — Елизавета Ивановна Кигн (урожд. Павловская), из белорусской дворянской семьи, писательница, фольклористка, автор сборника «Народные белорусские песни» (1853), который А. Н. Пыпин считал «первым отдельным собранием белорусских песен... иногда прекрасных по поэтическому обороту и обрядовому содержанию» [229, с. 77]. Как отмечено в автобиографии, написанной самим В. Л. Кигном в третьем лице для Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, «дворянское достоинство» и «католические корни» — по отцу, православие — по религии матери, «женщины весьма умной и строгих правил, имевшей склонность к писательству и вселившей в сына любовь к литературе». Годы жизни ее точно неизвестны, хотя, по всей видимости, она ненадолго пережила своего старшего сына и было ей под 80. В 1855 году в Могилеве Елизавета Павловская обвенчалась с коллежским асессором Людвигом Ивановичем Кигном, кото-

рого по службе перевели в Тамбов, где и родились трое их детей — Володя, Алеша, Оля. «День и час рождения Володи отец записал в особую книжечку, где назвал его «сын-надежда». В выборе имени колебались между тремя: Владимир, Николай, Сергей. Сделали три билетика, написали имена и... вынулся Владимир» [134, с. 107].

В 1860 году после пожара в тамбовском доме семья Кигнов поселилась у родственников Елизаветы Ивановны в Белоруссии, сначала в деревне Федоровка Рогачевского уезда, а затем в селе Дедлово, которое удалось приобрести в собственность (отсюда будущий псевдоним В. Л. Кигна). Именно отцу и матери Владимир Людвигович обязан своим рано проснувшимся интересом к литературе. То, что мать не была чужда литературе, было известно [23]. А вот о литературных пристрастиях отца не упоминалось нигде. Между тем в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге в архиве С. Н. Шубинского хранится письмо В. Л. Кигна от 9 сентября 1887 года, в котором он благодарит редактора «Исторического вестника» за гонорар, полученный за статью Людвиг Кигна «Рассказы об императоре Николае I» [203]. Здесь же находится рукопись заметки Л. И. Кигна «Странные люди», предназначенная также для «Исторического вестника». В ней Кигн-старший отразил случаи людоедства в Витебской и Тамбовской губерниях, приведя в качестве аргументов людоедов мысль о том, что, мол, «материя едина».

Тяга к литературному творчеству обнаружилась у Владимира Кигна еще в детстве. Ученическая тетрадь девятилетнего мальчика, бережно сохраненная матерью, — яркое тому подтверждение. Здесь помещены и первые рассказы юного писателя «Святки в Федоровке», «В поле», «В доме», «Таракашка-мурашка», и стихотворение «Новый год». На полях тетрадки — эпиграф: «Ежели Вы глупы, не читайте, ежели напротив, то читайте». И подпись: «Володя Кюн» [110]. Кюн — по-гречески «собака», может, поэтому не совсем благозвучная настоящая фамилия предков

была заменена его дедом сначала на «Кин», а впоследствии «Кигн» (лебедь), о чем в автобиографии рассказал позже сам Владимир Кигн [196].

В 1865—1871 годах Володя учился в Москве сначала в немецком училище при лютеранской церкви Петра и Павла, затем в 1-й московской гимназии, из которой был исключен за организацию тайного революционного кружка. Учебу продолжал в «частных учебных заведениях» — сначала Келлера и Беренса, где «рекомендовали с разборчивостью пользоваться Пушкиным и Гоголем и верить только Кантемиру, Ломоносову и Державину <...> Словом, нас учили обманывать и от нас этого не скрывали». Затем начались «мытарства по частным учебным заведениям, из которых одно содержал сумасшедший (настоящий), другое — картежник, торговавший аттестатами своей гимназии... Ну как не похвастаться таким материалом из истории русского воспитания!» [90]. Впечатления об этих годах вошли в первый, опубликованный в 1876 году рассказ «Экзамен зрелости» [176]. Рассказ имеет подзаголовок «психологический очерк». Попытка запечатлеть переживания подростка бессонной ночью накануне экзамена: стремление к успеху и горечь поражения, переходящая в отчаяние в связи с переэкзаменовкой, кроме того, анализ чувств, связанных с воображаемой влюбленностью, — все это мастерски передано В. Кигном (пожалуй, это единственный случай, когда он решился на использование подлинной фамилии в качестве подписи). Об этом рассказе благожелательно отозвался И. С. Тургенев — к нему Кигн обратился с «наивным вопросом, как распознать в себе объективный талант» [88]. Впоследствии В. Дедлов написал на эту же тему автобиографическую повесть «Школьные воспоминания», которая заняла достойное место в типологии «романа воспитания»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В 1890 году в «Вестнике Европы», № 7—8, была опубликована повесть Софьи Ковалевской «Воспоминания детства», а в 1892 г. в «Русском богатстве» — «Детство Темы» Н. Г. Гарина-Михайловского.

В 1875 году Владимир Кигн окончил 6-ю петербургскую гимназию и поступил в Петербургский университет сначала на физико-математический факультет с переводом затем на юридический факультет, который окончил в 1881 г. Диплом об окончании университета, подписанный ректором А. Бекетовым, В. Л. Кигн получил после защиты диссертации и присвоения степени кандидата права 10 апреля 1882 г. [237]. После окончания университета Кигн начал службу в Земском отделе Министерства внутренних дел в чине коллежского секретаря, попутно сотрудничая с газетой «Неделя», где и началась его карьера критика и публициста.

С 1882 года В. Л. Кигн — один из ведущих сотрудников «Недели». В его ведении — литературный отдел, в каждом номере газеты одна за другой появляются критические разборы новых романов и повестей М. Е. Салтыкова-Щедрина, Д. Н. Мамина-Сибиряка, Вас. И. Немировича-Данченко, И. Н. Потапенко, И. И. Ясинского (М. Белинского), К. С. Баранцевича, М. Н. Альбова и других известных беллетристов. Подписывается В. Л. Кигн псевдонимом «А. Б.», «В. Дедлов» или «1». Кроме того, он печатается в газетах и журналах «Пчела», «Русское богатство», «Наблюдатель», «Вестник Европы», «Дело», «Нива», публикуя в них свои рассказы. В приложении «Книжки «Недели»» ведет раздел «Беседы о литературе».

Свое кредо литературного критика В. Л. Кигн формулирует, исходя из понимания прекрасного: «Прекрасное не в изящном, не в красивом, не в грациозном, ибо что красиво для одного, для другого некрасиво, что изящно сегодня — безвкусно завтра. Прекрасное также не в изображении полной и напряженной умственной жизни. Прекрасно все то, что передано художником при полном напряжении *его* (выделено В. Дедловым. — О. С.) умственной и нравственной жизни, передано, выражаясь по-старинному, *вдохновенно*. Вне художника и вне искусства, в действительности, нет прекрасного <...> А задача искусства, единственная и величественная, передать вдох-

новенное волнение художника слушателю, зрителю или читателю. Чем более художник способен воодушевиться, тем он сильнее. Чем полнее передаст произведение это воодушевление другим, тем произведение прекраснее ... Величие и красота искусства в нем самом, а не в темах, не в заглавиях книг и нот, не в подписях под картинами и не в вывесках над зданиями» [179].

Эстетические вкусы Владимира Кигна формировались под непосредственным влиянием его учителя, историка искусства, археолога, профессора Петербургского университета Адриана Викторовича Прахова<sup>1</sup>, к которому его привела потребность в духовном авторитете. Прахов был земляком Дедлова (родом из Белоруссии), и дом его в Петербурге всегда был открыт для талантливой молодежи.

Частыми гостями были скульптор М. Антокольский, химик Д. Менделеев, художники И. Репин, В. Васнецов, М. Нестеров, А. Куинджи, И. Шишкин, М. Врубель, поэт А. Майков. Великолепного знатока древней и западноевропейской культуры, защитившего докторскую диссертацию на тему «Зодчество древнего Египта», А. Прахова с годами увлекла «родная старина» — им были открыты и восстановлены фрески Софийского и Владимирского соборов в Киеве. В поистине титанической работе во Владимирском соборе, продолжавшейся десять лет (1886—1896), участвовали М. Врубель, М. Несте-

---

<sup>1</sup> Адриан Викторович Прахов (1846—1916) — историк искусства и археолог. Закончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета, продолжил обучение в Мюнхене. Специалист по древнегреческому и египетскому искусству, преподавал историю и теорию изящных искусств в Императорской Академии художеств и Санкт-Петербургском университете. В 1875—78 гг. редактировал журнал «Пчела». В 1881—82 гг. путешествовал по Египту, Палестине, Сирии, Греции, Европейской Турции, в 1886 г. исследовал фрески Успенского собора. В 1886—87 повторно посетил Египет, Италию и Восток вместе с В. Л. Кигном-Дедловым. В 90-е годы руководил внутренней отделкой Владимирского собора в Киеве. Им же открыты и восстановлены фрески киевской Кирилловской церкви XII в.

ров, братья А. и В. Васнецовы, с которыми был знаком и дружен Кигн-Дедлов. (Кстати, Дедлов был первым биографом В. Васнецова — см.: «Киевский Владимирский собор и его художественные творцы».) Дедлов всячески поддерживал молодых талантливых русских художников: в «Неделе» периодически появлялись его статьи о М. Нестерове (см. письмо М. Нестерова родным: «Вчера с утра снова был Ап. Васнецов с Кигном (Дедлов, что писал обо мне в «Неделе»). Апполинарий нашел вещь изменившейся до основания, Кигну тоже она сильно пришлось по душе. Особенно понравилась ее тихость и нежность. Он будет писать в «Неделе», и, кажется, благополучие ее в этой газете обеспечено. Кигн уехал вечером в Петербург, где пробудет месяца полтора, потом снова в Оренбург, где он служит по переселенческому делу» [194]).

Известно также, что В. Васнецов побывал у Кигна-Дедлова в Оренбурге, когда тот служил там «по переселенческому делу», после чего буквально влюбился в город, в котором, по меткому замечанию Дедлова, «был конец железной дороги — вроде как бы конец света <...> К удивлению, необитаемый остров оказался настоящей маленькой столицей» [215]. Возможно, согласие расписывать собор в Оренбурге возникло у Васнецова под непосредственным влиянием В. Л. Кигна-Дедлова. В архиве сохранилось письмо Дедлова В. А. Тихонову от 20 мая 1892 г., где он описывает эту поездку: «... Поводом к выпивке послужил приезд Васнецова <...>. С Васнецовым я поступаю энергично: напаиваю и заставляю писать. На днях ездили в «Сырты», оттуда привезли два прямо хороших этюда. С одного из них уже начата картина» [233].

В письме С. Н. Сыромятникову (Сигме) от 12 февраля 1894 г. Кигн советует съездить в Киев взглянуть на работы Васнецова и Нестерова. «От Васнецова немного отдает скифщиной, его родиной, Вяткой ... но воодушевление удивительное, а чистота и величественная святость его богов и угодников, действительно, а не Стасовски, не-

бывалая. <...>. Нестеров так же свят, менее силен и ... не всегда ровен <...> Писать о Васнецове и Нестерове самое время теперь, потому что храм будет освящен в текущем году. Забочусь я также о Васнецове и Нестерове, лично о них, так как оба мне приятели, — но, увидев их работы, ты убедишься, что я избрал для моей приязни предмет достойный» [106].

В одном из писем А. П. Чехову Кигн признавался, что картины Васнецова он «очень ценит, очень любит и пропагандирует, сколько может» [207]. Виктор Васнецов в свою очередь сделал рисунок для обложки книги В. Дедлова «Варвар. Эллины. Еврей», вышедшей в Санкт-Петербурге в 1894 г.

Книги В. Дедлова «Путешествие по Италии и Египту» (1888), «Франко-русские впечатления. Письма с Парижской выставки» (1890), «Киевский Владимирский собор и его художественные творцы» (1901) были результатом его непосредственного участия в экспедициях Прахова и знакомства с русскими художниками. «Православный модерн», — так обозначил он движение близких ему по духу художников.

Мысль о необходимости максимально полного национального самоопределения как единственного способа изжить расколотость и смуту современной России, где «национальное» в силу исторических причин утрачено либо недопроявлено, постоянно присутствует во всех публицистических заметках, статьях и книгах Дедлова: «Пока искусство не стало на национальную почву, — нет искусства» [135, с. 53]. Описывая Парижскую выставку 1889 г., Дедлов едко и одновременно с горечью и болью констатирует: «Живопись — ожидал увидеть картины замечательных русских живописцев — судя по фамилиям, между гениями ... почти совсем нет русских: Алхимович Казимир, Хелмонский Юзеф, Гедройц, Герсон, Шимановский <...> Сколько же немецких имен! Если откинуть еще имена еврейские, греческие и армянские, то останется

очень небольшое число, между которыми внушительней остальных звучат следующие: Товстолеувский, Чумаков, Лысенко, Кудашев <...> Как, скажут нам. Мы можем назвать Репина, Шишкина, Васнецова, Поленова, Верещагина, Куинджи, Айвазовского, Антокольского, не считая других, менее зрелых, но столько же даровитых художников, имена которых действительно составляют нашу славу и гордость... Россия все-таки оскорблена. И представьте, во всей этой невероятной глупости виновата сама же Россия, сами ее «гордости» и «славы» — ее позорные апатия, инертность и сварливость... Первую награду по отделу *русской живописи* получил г. Хелмонский, варшавский поляк, о котором Россия слышала столько же, сколько и он о России» [84, с. 171].

В 80-х годах Кигн совершил ряд путешествий по русскому западному краю и Средиземноморью: во Францию, Турцию, Италию и Египет — результатом стали его путевые очерки, которые составили сборник «Приключения и впечатления в Италии и Египте. Заметки о Турции» (СПб., 1887), «Из далека. Письма с пути» (СПб., 1887), «Франко-русские впечатления. Письма с Парижской выставки» (СПб., 1890), «Вокруг России. Портреты и пейзажи» (СПб., 1895).

Очерки, навеянные путешествиями по Италии, Франции, Египту и Турции, позволили современникам вспомнить «Письма русского путешественника» Карамзина, «Фрегат Паллада» Гончарова, «Письма об Испании» Боткина. А критика заговорила о «простоте и благородстве манер, плавной и рассудительной речи, прямо чарующей приветливости и подлинном добросердечии» автора [251, 33, 165, 247].

Читатели полюбили Дедлова уже за один только язык — искрометный, сочный, а здоровый юмор и тонкая наблюдательность автора сразу же приподняли его очерки над сочинениями признанных мастеров подобного жанра. «Это ряд путевых картин, написанных весьма талантливо,



живо, остроумно, — писал критик. — Настроение автора все время добродушно-юмористическое, и от этого книга проникнута такою заразительною веселостью, что большую часть страниц невозможно читать без смеха. Однако из этого не следует выводить, что книга Дедлова принадлежит к роду так называемых «юмористических путешествий». Нет, это вполне художественное произведение, как и «путевые картины» Гейне <...> Книга читается поэтому с большим художественным интересом, от нее не оторвешься, пока не закроешь последней страницы, так в ней все образно, живо, весело, просто, — главное просто, жизненно, — качество весьма редкое в описаниях путешествий, всегда несколько напыщенных» [251, с. 237—239].

«Литература, произведения искусства и скитания по белу свету были три его страсти», — напишет о нем в некрологе один из его современников [213]. Объездив всю Европу и страны Ближнего Востока, посетив знаменитую выставку художников в Париже в 1889 г. и создав серию очерков об этих путешествиях, В. Л. Кигн-Дедлов принялся за художественную прозу. «<...> пишу много, роман продвигается, в «Неделю» отправил уже два листа», — сообщал он В. А. Тихонову 31 декабря 1890 г. из Довска. А спустя полгода сообщал: «Телемахида кончена и отослана Стасюлевичу, нет особых причин думать, что он ее не возьмет, но авторское мое самочувствие все-таки плохо. Нет настоящей силы. Нет объективного образа, а только нервные лирические и полемические вспышки, которые по неопытности можно принять за торопливость. Нет трезвого спокойствия в понимании жизни и спокойного и уверенного усилия в ее воспроизведении. Нет оригинальности. Словом, совсем нервическая дама. Скверно, очень скверно, и лучше об этом не думать и не писать, а то совсем можно впасть в мрачность» [236].

Герой повести (именно так впоследствии определил жанр своего произведения сам Дедлов) Сашенька Кирпичев, провинциальный молодой человек, получивший стро-

гое семейное воспитание, окончив гимназию и поступив в Петербургский университет, пускается во все тяжкие и, наделав за два года массу глупостей, ищет точки опоры — духовного учителя с прочным и непререкаемым авторитетом. Им становится знаменитый писатель, нечто среднее между Толстым и Достоевским, — он и учит его науке самоотречения, опрощения и жизни в вере. После этого Сашенька — полу-Гамлет по заявленным претензиям, полу-Молчалин по поведению — возвращается в отчий дом вещать открывшуюся ему истину: «Сашенька время от времени подымал руку прямо вверх, причем шинель падала с плеч, и торжественным голосом возглашал: «Иду! Великий демон земли русской послал меня! Иду обновленным, иным, небывшим и несу обновление всем!» [83, с. 143], а на пороге, смеясь над его видом, встречают младшие брат и сестра...

Тип героя-восьмидесятника, выведенного в «Сашеньке», вызвал полемику среди критиков: создал ли писатель новый тип юноши «отцов-шестидесятников», давших своим «детям» рационалистическое воспитание в духе «*mens sana in corpore sano*», либо это пародия на современное поколение «восьмидесятников», выросшее в эпоху кризиса религиозного сознания? Во всяком случае, повесть вписывалась, с одной стороны, в типологию старой беллетристической школы (Тургенев, Гончаров, Помяловский), с другой — как бы являлась продуктом новой эпохи беллетристического декаданса (герои Боборыкина, Альбова и Баранцевича). «Я только что прочитал новую повесть г. Дедлова — «Сашенька», — писал Ал. Амфитеатров. — В молодой школе русских беллетристов г. Дедлов — один из старших. Поэтому, может быть, его сочинительство ближе к традициям старых беллетристов, самостоятельно развившихся в тургеневскую эпоху, чем к началам, руководящим современный беллетристический декаданс» [10, с. 2].

Н. Энгельгардт в «Истории русской литературы XIX столетия» писал: «Народ, помещики и интеллигенция 80-х гг. воспроизведены в четырех замечательных произве-

дениях. Мы имеем в виду «Власть земли» Гл. Успенского и «Устой» Златовратского, «Оскудение» Сергея Аттавы и «Сашеньку», повесть Дедлова... В своей повести «Сашенька» В. Л. Кигн (Дедлов) дал яркую картину интеллигенции 80-х годов и образ тогдашнего юноши Сашеньки, после многих мытарств стучащего в двери дома «великого демона» земли русской в Хамовническом переулке»<sup>1</sup> [300, с. 492].

Сам Дедлов так описал первую реакцию критики на свою повесть: «Жил-был маленький литературный мальчик, он ленился и писал с кляксами и некрасиво; потом он ужасно шалил с гадкими девчонками; потом он даже пил, говорят, вино целыми рюмками и без воды!.. И вдруг такого гадкого мальчика посылают читателям!.. Это может иметь дурной пример!.. Добрый дядя Костя Коробчевский написал об мальчишке маленький рассказ, и так серьезно, как будто мальчик серьезный и прилежный. От этого мне еще больше стыдно, и я надеюсь исправиться» [236].

Когда повесть уже вышла из печати, мнение Дедлова по поводу его художественной несостоятельности вновь появляется в письмах:

«14 октября 1892. Оренбург.

Милый Владимир Алексеевич, ты осыпаешь меня благодатями. Портрет, статья, отзывы о «Сашеньке», рекомендация последнего Григоровичу. Мне остается только поминать тебя в моих грешных молитвах и просить для тебя у небес денег, здоровья, хорошего вина и веселых собутыльников. Спасибо, большое спасибо.

В «Сашеньке» я разочаровался, настоящего таланта у меня нет, а с ненастоящим писать не стоит. Тем не менее ты меня в высшей степени обяжешь, если сообщишь мнение Григоровича во всей его неприкосновенности (подчеркнуто Дедловым. — О. С.). Я никак не думал, чтобы

<sup>1</sup> Н. Энгельгардт слишком прямолинейно отсылает читателя к прототипу Л. Толстого. Действие романа происходит в Петербурге, и «стучится» герой там же.

этот старый жуир интересовался литературой. Иначе я послал бы ему повесть, потому что безусловно доверяю его художественному вкусу, судя по его суждениям о живописи и скульптуре. Это большой артист» [236].

В чем причина столь быстрой смены настроения по поводу своего любимого детища, ради которого Дедлов бросил службу в Петербурге и удалился в деревню? Оценки повести критикой были противоречивы, но в большей степени достаточно высоки. Да и сам Дедлов, судя по всему, собирался даже участвовать в представлении его на Пушкинскую премию. 20 августа 1892 г. он просит В. А. Тихонова: «... Прикажи своим подчиненным немедленно добыть правила представления книг на Пушкинскую премию — в Российскую академию и пришли мне. Смерть захотелось получить от бессмертного покойника под ж... коленом» [236]. Возможно, дело тут в отрицательной оценке образа главного героя — Сашеньки — матерью, Елизаветой Ивановной Кигн, которая всегда была первым другом и советчиком Дедлова-беллетриста. Письмо родным от 18 октября 1892 года во многом объясняет это: «Сашенька у меня задуман плутоватым и черствым, запутавшимся в собственных плутнях. Таков он, кажется, и вышел в повести. Репин (художник) назвал Сашеньку Чичиковым нашего времени, конечно, в молодости, — и очень верно назвал. Таков Сашенька, и если бы мамаша так его поняла, она, конечно, не написала те желчные строки по поводу повести, которые — ей писать, а мне — читать — было неприятно» [112].

Большую роль также сыграло то обстоятельство, что повесть была отвергнута многими периодическими изданиями Петербурга («Вестником Европы», «Книжками «Недели», «Северным вестником»); причина этого, как считал сам В. Дедлов, заключалась в том, что он отрицательно изобразил толстовщину. 25 ноября 1891 г. он писал М. Н. Альбову, предложившему ему опубликовать что-

нибудь в «Северном вестнике»: «Я решаюсь предложить «Северному вестнику» мою большую вещь. Это повесть, в 3-х частях, объемом около 25 листов. Содержание — обращение к «толстовщине» молодого человека наших дней. Повесть была на прочтении у г. Стасюлевича, но он не признал возможным поместить ее в «Вестнике Европы», в виду излишней, по его мнению, «обнаженности», с которою набросаны герои и жизнь. Теперь рукопись находится у Гайдебурова, который в виду наших довольно хороших отношений пожелал ознакомиться с ее содержанием. Я почти уверен, что он не возьмет повесть по причине моего отрицательного отношения к толстовщине и заранее решит выпустить мою работу книгой» [109].

В повести, действительно, во многом в карикатурном виде, жестко и неприязненно выведены легко узнаваемые известные лица Петербурга: чиновники, артисты, поэты, светские дамы и пр. Почти пародийно выписан образ духовного наставника молодежи старца Андрея: «Знаменитый писатель, угрюмый, сдержанный, с разбитыми, страдающими нервами, иногда на агреевских пятницах вдруг загорался, вдруг его осеняло вдохновение. Он начинал говорить о современном обществе, о Боге, о грехе, о счастье, о страданиях. Он бывал обаятелен. Он разом превращался в великана, каким он чудился в прошлом году нашему знакомцу беллетристу. Его речи потрясали. Поклонники встревоженно озирались: куда это их перенесли из столовой, где они только что сидели рядом со своими председателями и директорами? Откуда взялась эта атмосфера, которою их вдруг окружили, атмосфера страдающей великой души, неутолимой совести, неутолимого ума и беспредельно сильного воображения? <...> Что значат в такие супернатуральные минуты какие-нибудь триста рублей или даровые билеты до Севастополя, а оттуда пароходом до Ялты! Что значило дать, что значило попросить! Все это ничто в сравнении с высоким потрясением духа, совести, ума, воображения! Агреевы

28

были счастливые люди, и просить им случалось именно в такие супернатуральные минуты. Получив деньги, отец с тяжелым вздохом клал их в карман брюк и, мало помедлив, заговаривал о чем-то супернатуральном. Дочь захлопывала бумажки в последний роман дяди Андрея, с собственноручным надписанием, — и у нее с поклонницей начинались поцелуи, объятия, легонький плач» [83, ч. 3, гл. 1, с. 9].

Ощущение творческой неудачи, по-видимому, возникло у Дедлова не столько из-за понимания им своей крайней тенденциозности в изображении молодого поколения, сколько из-за работы над формой произведения, которая «заставляла ... краснеть до испарины» (из письма В. В. Розанову от 7 сентября 1901 г. [26]), а самоирония подсаживала эпитафию из «великих»: «Простите, что у меня нет времени написать коротко, и я по необходимости пишу пространно».

Едкие отзывы современников («Какой он романист — у него не было ни одного романа с порядочной женщиной!» [163]) доходили до писателя — в 1892 г. он решительно оставил беллетристику и, будучи причисленным к Министерству внутренних дел, вернулся на государственную службу.

«<...> Я действительно послал в Петербург свое согласие отправиться в Оренбург на службу. Это, однако, еще не значит, что я туда поеду. Департамент — это страна неожиданностей ...» [236].

С этого времени в его письмах появился новый адрес: «Оренбург. Переселенческая контора». Два с лишним года работы в Оренбурге, с которым он, по его словам, «был знаком только по биографии Тараса Шевченко да по «Капитанской дочке» Пушкина» [81, с. 7], поездки по губернии, изучение жизни переселенцев в крае открыли новую страницу творчества незаурядного писателя. Встреча же с бывшим сокурсником по юридическому факультету Ни-

колаем Баратынским<sup>1</sup>, редактором газеты «Оренбургский край», вдохновила его на создание очерков из жизни «наших окраин»: с октября 1892 года в газете стали появляться заметки Кигна под псевдонимом «Переселенец». К декабрю он стал столь популярен в читающем Оренбурге, что редакция сочла возможным опубликовать восторженные отзывы о его «Заметках и картинках». Приводим один из них:

О, милый мой Переселенец,  
С «Недели» Вас еще люблю...  
Хотя мешал мне муж, младенец, —  
Вчера читала Вас в «Краю».  
Мужчины (гадкие зоилы!)  
Уже редактора бранят:  
«Нам номера не будут милы», —  
Передовых они хотят.  
Но мы, все дамы и девицы,  
Поверьте, Вам не изменим  
И в благодарность Вам за «вицы» («остроты» —  
нем. — *О. С.*)  
«Край» через край распространим.  
Но если три раза в неделю  
Не будем видеть Вас в «Краю», —  
Не только «Край», но и «Неделю»  
Мы истребим в своем краю [210].

Оренбургский период был весьма плодотворным для В. Л. Кигна-Дедлова не только в плане собственного творчества. Посетив местный театр и ужаснувшись его репертуару, он пишет письмо Антону Павловичу Чехову, с которым еще не был знаком лично, с просьбой разрешить перепечатать в «Оренбургском крае» только что появив-

<sup>1</sup> Баратынский Николай Алексеевич (1857—1899), адвокат, бывший сокурсник В. Л. Кигна по юридическому факультету Петербургского университета (ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. № 18343), редактор-издатель газеты «Оренбургский край». С 1881 г. служил в Оренбурге сначала младшим делопроизводителем генерал-губернаторской канцелярии, а с 1885 г. адвокатом городской Управы (ГАОО. Ф. 6. Оп. 6. Д. 14686. № 3008). Умер в 1899 г. (некролог опубликован в газете «Оренбургский листок» 10.01.1899 г.

шуюся в петербургском журнале «Север» «Попрыгунью»: которая «будет служить иллюстрацией к статье о Вас» и тем самым содействовать просвещению «дикого Оренбурга» (П. Т. 5. С. 423—424). Получив разрешение, предвзвил публикацию рассказа очерком о Чехове мемуарного характера, который по праву считается одним из первых (ко времени появления «Попрыгуньи» в «Оренбургском крае» уже состоялась их встреча в Петербурге). Став горячим пропагандистом творчества Чехова в губернии, Дедлов содействует появлению в газете в октябре 1894 г. и рассказа «Черный монах». С этого времени для оренбургского читателя Чехов перестал быть просто «одним из современных беллетристов», а в репертуаре Оренбургского театра, кроме чеховских водевилей, появились впоследствии «Чайка» и «Дядя Ваня»<sup>1</sup>.

Вернувшись в Петербург, вплоть до 1907 г. Дедлов находится на службе, периодически совершая поездки по стране и публикуя «путевые заметки» о Сибири, Дальнем Востоке, Маньчжурии. Его литературный багаж, кроме новых путевых очерков «Переселенцы и новые места» (1894), «Вокруг России» (1895), «Панорама Сибири» (1900), пополнился повестью «Школьные воспоминания (К истории нашего воспитания)» (1902), тремя повестями, объединенными в книгу «Варвар. Эллин. Еврей» (1895), сборниками «Лирические рассказы» (1902) и «Просто рассказы» (1903).

В 1902 г. Дедлов был одним из 47 кандидатов на звание почетного академика. Об этом сообщал в письме Чехову от 2 апреля 1902 г. академик Н. П. Кондаков. Среди претендентов на звание были: К. Бальмонт, С. Венгеров, К. Баранцевич, М. Лохвицкая, П. Гнедич, Д. Овсянико-Куликовский, А. Скабичевский и др. Победу одержали М. Горький и А. Сухово-Кобылин, но выборы были признаны недействительными, и в знак протеста сложили с себя звание почетных академиков Короленко и Чехов.

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. гл. 2.



Книга «Варвар. Эллин. Еврей» (1895) вызвала многочисленные отклики в прессе [148, с. 683; 198, с. 157—160; 246, с. 295]. Автора упрекали — и справедливо — в претенциозном названии, не подозревая о том, что Дедлов сам постоянно страдал, выбирая их: «... заглавия — мое больное место», — писал он в декабре 1907 г. И. Л. Леонтьеву-Щеглову [116]; в том, что у книги «вычурная обложка с еще более заманчивым рисунком профессора В. М. Васнецова» [246, с. 295]. На рисунке, действительно, изображен сфинкс, по сторонам его дымятся курильницы, у его подножия три человека: один стоит, другой сидит, третий лежит навзничь; на всех троих античные одежды. «Рисунок и заглавие книги одинаково не имеют никакого отношения к содержанию повестей г. Дедлова, т.к. в них нет и помина ни об античной жизни, ни о какой-либо старине, ни даже о современных евреях, эллинах и варварах» [там же]. Она посвящена изображению «трех типов нашего чиновничества», «три вечные типа человека, три отличительные черты: инстинкты, эпикуреизм и страсть» [198, с. 157]. О книге сочувственно отозвался Чехов, отметив великолепный финал «Варвара» (П. Т. 5. С. 313). Восторженный отзыв в письме В. Л. Кигну от 5 июля 1894 г. прислал В. А. Тихонов:

«Жаба! Пита суринамский!

Сейчас окончил твоего «Эллина». Анафема ты! Знаешь ли ты сам, какой ты художник?! Черт! По части художественности не только никого из современных писателей, но и самого Чехова не поставлю я рядом с тобой! Ты громадный художник! Твой «Эллин» — восторг! Прием у светлейшего (sic) могу сравнить только с приемом русского генерала — забыл его фамилию — у Наполеона I в «Войне и мире». Ты художник! Для определения твоего художественного таланта приходится упоминать такое имя, как Лев Толстой. Дьявол ты. Душа, люблю тебя. Твой Тихонов. Приезжай, дорогой. Обниму и расцелую. О чем хочу!» [235].

Конечно, это слишком восторженное письмо вызвано желанием как-то поддержать разочаровавшегося в своих

литературных возможностях товарища, который был предельно откровенен в оценках собственного мастерства, но отчасти Тихонов оказался прав: трилогия действительно претендовала на заметное место в литературе 90-х годов XIX века. Дедлов пытался изобразить в своей трилогии три вечных, как ему казалось, русских типа: эпикурейца, подверженного античному безделью (художник Наследов из повести «Эллин»); одержимого, страстного «варвара» Умовского, одновременно напоминающего купцов Островского и нижегородского губернатора Баранова (на что Дедлову указал Чехов, знавший Баранова по участию в борьбе с голодом, а чуть позже с холерой в Нижегородской губернии); и расчетливого «еврея», чиновника Малахова, «известного своими дарованиями, трудолюбием, стойкими убеждениями и чистотою репутации, тридцативосьмилетнего тайного советника», метящего в министры (повесть «Еврей»).

В эпоху 70—80-х гг. XIX века, когда научные и художественные типы познания сблизились, а естественнонаучный подход соединился с гуманитарным, литературными героями стали оперировать почти как реальными людьми (Д. Овсяннико-Куликовский и его «История русской интеллигенции») — появилась проблема прототипов, причем не только персонажей, но и ситуаций. За это Дедлову досталось особо: кроме Чехова (письмо от 5 сентября 1894 г), на «похожесть» героев с реальными людьми, известными в столичных кругах, ему стали указывать критики, причем в резкой, нелюбезной манере: «Г. Дедлов взялся за очень мудреную задачу — изображать сановников, великосветских дам, жите-бытие большого света своим умом, от собственного измышления, да понаслышке от «верного» человека. Заверить можем читателя, незнакомого с кругом, описанным в повести «Еврей», что в действительности нет ничего подобного» [246, с. 296].

Во многом отрицательное отношение к повести «Еврей» вызвано повышенным вниманием критиков к заглавию. Желание героя «добраться до высшего поста и обеспечить

большим состоянием посредством выгодной женитьбы» [там же, с. 297] расценивалось как пасквиль на иудеев, отвратительный тем более, что «еврей» г. Дедлова — русский.

Стоит, по-видимому, особо оговорить такую «слабость» В. Дедлова, как отношение к евреям. Его нескрываемый, а порой даже воинствующий антисемитизм проходит сквозь все его творчество — от хлестких эпиграмм<sup>1</sup> в «Альбоме обеденных благоглупостей российских беллетристов» [204] до резких публицистических выпадов при описании евреев в путевых очерках: «Чем дальше на запад, тем больше евреев... Станции и вагоны кишат евреями. Они ведут себя, как хозяева жизни, как дома. Их суетня и говор ничем не стесняются. В вагоны они лезут, как в давно насиженное место. С кондукторами обращаются, как с соседями по лавке, с которыми вместе делают «гешефт». Евреи — это сухая логика, холодная рассудочность. От увлечений они уберегают себя, как от заразы, и действительно должны оберегать. Если нервы у поляков расстроены, то у евреев они разбиты. Малейшее излишество, малейшее потрясение нравственной или физической природы — и еврей пропал. Поэтому он никогда не борется, а приспособляется, терпеливо выжидает. Он никогда не кутит, а живет по гигиене. У него нет друзей, а есть связи. Еврей-пьяница — погибшее существо. Быть пьяным в праздник и на следующий день придти на работу, как это делает русский ... для него невозможно: один пьяный день разбивает его на две недели. Дети евреев-пьяниц — всегда калеки и идиоты. Это слабость тела и духа по необходимости, под страхом гибели, ведет к умеренности и аккуратности, пред которыми умеренность и аккуратность Молчалина ничто. В низшем классе еврейства эти качества выродились в кровопийство, в образованном и достаточном — в несокрушимый эгоизм.

<sup>1</sup> Каков бы ни был приговор,  
К Дрейфусу сердце не лежит.  
Так вор оправданный — все вор!  
Еврей крестившийся — все жид!

Это роковое несчастье. И евреи сознают это несчастье. Оно им самим тяжело, и отсюда притворство и актерничанье и перед другими, и перед самим собой. Прослыть верным другом, беззаветным последователем идеи, человеком, обуреваемым страстями, — пламеннейшая мечта этого холодного и слабого человека. Иногда это притворство доходит до подлинного вдохновения, до полной искренности, до самозабвения, но только до тех пор, пока не коснется дела.

Тут выступает роковой эгоизм, и от вдохновенных слов и даже намерений остается один прах холодного расчета и, в лучшем случае, стыд. Стыд этот, однако, проходит очень скоро и изглаживается минутами нового неистового притворства. Так проходит жизнь — обыкновенно недолгая, отравляемая болезнями и нравственными мучениями. Евреи — это необыкновенно сложное и на редкость несчастное существо!» [69].

В Архиве В. Л. Кигна-Дедлова в ИРЛИ хранятся две вырезки из газеты «Новое время» № 6931, № 6935 за 1895 г. В одной из них в рубрике «Письмо в редакцию» помещено возражение В. Кигна-Дедлова против опубликованного в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона выражения: «Кигн Владимир Людвигович родился в немецко-польской семье, но сам православный». Это, во-первых, неверно. Во-вторых, это звучит нехорошо: будто я какой-то немецко-польский перекрест, какой-то «едва ли не жид». В моей семье и не было ничего ни немецкого, ни польского. Мой отец, по религии католик, знал только один язык, русский; даже молился по-русски. Моя матушка православная и из православного рода. Поэтому я — православный и русский, так сказать, наследственный, а не то чтобы *сам* «сознавал свои национальные и религиозные заблуждения». Делаю эту поправку потому, что я не охотник до перекрестов, выкрестов, двойственных патриотов и тому подобных национальных амфибий. И за такую прослыть не желаю. 14 июня 1895. В. Кигн (Дедлов)».

Во второй заметке в той же самой рубрике «Письмо в редакцию» — объяснение редактора отдела истории литературы С. Венгерова, который указывает, что якобы заметка составлена «на основании собственноручной автобиографической записки» самого Кигна, «куда она любезно была доставлена В. Л. Кигном несколько лет тому назад». И далее приводится тот текст, который был опубликован в Словаре. Не будем вдаваться в подробности полемики — она интересна «Примечанием» к заметке Венгерова, сделанным С. Сыромятниковым: «Из объяснений г. Венгерова мы все-таки не видим, почему г. Кигн родился в польско-немецкой семье. Отец его был немец, а мать белоруска. Мы не думаем, что белорусы — поляки, как не думаем, что евреи — русские». — «Есть еще на жидов управа», — благодарил Дедлов Сыромятникова в письме [123].

Резкие высказывания Дедлова против Михайловского, Скрибы «и других еврейско-думских литературных захребетников, мнящих себя невесть какими свобододолюбивыми, умными и знающими...» [115], снискали ему славу воинствующего антисемита и существенно осложнили отношения со многими литературными собратьями, а вступление в 1906 г. в члены монархического Русского собрания [282] окончательно расставило точки над «i». Достаточно сказать, что в огромном шеститомном издании «Критико-библиографического словаря русских писателей и ученых» С. Венгерова (СПб., 1889—1904) для В. Л. Кигна-Дедлова не нашлось места вообще, за исключением одной строки: «А. Б. — псевдоним В. Кигна-Дедлова» (с. 233). Во втором издании этого словаря, вышедшем в 1915 г., есть страничка библиографии В. Кигна, но вновь ни слова о нем как публицисте, писателе, критике...

В своей книге «Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века» Н. А. Бердяев писал о том, что «русский народ есть в высшей степени поляризованный народ, он есть совмещение противоположностей. Им можно очаровываться и разочаровываться, от него всегда можно ждать неожиданностей, он в высшей

степени способен внушать к себе сильную любовь и сильную ненависть <...> По поляризованности и противоречивости русский народ можно сравнить лишь с народом еврейским. И не случайно именно у этих народов сильно мессианское сознание» [19, с. 86]. В. Л. Кигн-Дедлов был буквально одержим «русской идеей», она пронизывает все его творчество — от путевых очерков, в которых он настаивает на том, что он — «русский литератор», до гневно-обличительных публицистических заметок с театра военных действий 1904 г. в адрес русских же военачальников. Он понимал, что и в русской душе существует два противоположных начала: деспотизм и анархизм, жестокость, склонность к насилию и доброта, человечность и мягкость, национализм и всечеловечность. Возможно, он испытывал и комплексы неполноценности от собственного происхождения — отсюда такая агрессивность в определении своей национальной принадлежности и отстаивание права на то, чтобы считаться русским.

Четыре последних года жизни В. Л. Кигна-Дедлова вновь были заполнены поездками по России, Средней Азии и Маньчжурии. Но Дедлов уже был не просто путешественником. Его горячая любовь к родине, ясная и четкая позиция в отношении проблемы русского человека и роли России на Западе и Востоке, публицистический дар, искренность, доступность в изложении материала — все это отличает его заметки о положении дел в Сибири и Маньчжурии. В архиве сохранились листовки Дедлова, написанные им по возвращении из командировки из Маньчжурии, «К русским людям», «Беседа с народом», «Воззвание к товарищам», отрывок из статьи «По поводу травли Руси»: «Товарищи! Наши истинные, настоящие товарищи именно только рабочие, мастеровые и ремесленники, но отнюдь не люди, называющие себя демократами <...> Мы — люди труда; они — люди вольнодумства и разума <...> Неужели мы теперь ослабели, что ли? Неужели мы не сыны могучей России, чтобы отступить перед японцами и отдать им то, что отцы наши приобретали еще

за 500 лет? <...> Они готовы продать русское достояние и честь, они предатели своей веры и родины за японские деньги. Товарищи! Не входите в сношения с внутренними врагами, дабы не отдать русское достояние внешним врагам!» [115]. Эти листовки были предназначены для населения Федоровки, Рогачева и Довска Могилевской губернии, они призывали сохранять спокойствие в трудный для родины период, разъясняли крестьянам «из-за чего война», «что такое Маньчжурия» и почему «японца никак не возможно оставить в Маньчжурии». Тема «желтой опасности» — основная в заметках Дедлова этого времени.

Стоящий на позициях национального самоопределения России и разделяющий в этом вопросе официальную националистическую доктрину, которая полностью подчинила его мысли, В. Л. Кигн-Дедлов был, согласно воспоминаниям близко знавшего его М. О. Меньшикова, «по воззрениям глубокий консерватор. Это уже такой темперамент, такой склад души. Он просто любит Россию, как она есть, с ее самодержавием и суровым климатом, с достоинствами и недостатками, — ну, как художник любит природу или искренний человек женщину — всю, как она есть» [163]. Тот же Меньшиков писал Дедлову 23 июля 1904 года, огорчаясь по поводу того, что Кигн ушел из газеты «Слово»: «Перо ... — не бог вещь какое оружие, но в Ваших руках оно (в эпоху, например, «1») превращается подчас в рыцарское копье, в казацкую пику. В последние годы растет много газетных крайне бойких публицистов и философов, но все они из хора балалаечников. То же и беллетристы самоновейшего фасона» [118].

Дедлов до конца своей жизни оставался верен русской националистической доктрине, правда так и не представляя себе историческую перспективу России. Свой отказ от подписки на журнал «Вече» на 1906 г. он мотивировал тем, что прочел опубликованную в «Новом времени» телеграмму из Москвы, неуважительно высказывающуюся в адрес царя: «Оскорбление Величества — это уже неладно. Царь — это знамя страны, а знамя неприкосновенно» [111]. Называя

это «консерватизмом», Меньшиков утверждал, что «в консерватизме таких людей меньше эгоизма, чем у радикалов. Те недовольны, и все требования их — из недовольства. Консерваторы родились довольными, и их требования идут из одобрения, из любви к существующему... Как у плохой матери, у России есть и любящие дети, и не любящие. Консерваторы больше похожи на первых» [163].

Рассуждая о связи родины с нацией, русский философ Иван Александрович Ильин писал: «Истинный патриот любит дух своего народа и гордится им, и видит в нем источник величия и славы именно потому, что выше Духа и прекраснее Духа на земле нет ничего, и еще потому, что его личный дух следует путем своего народа» [105, с. 29]. Он же говорил о двух видах критики своей родины и своего народа: критики иронической, злобной, нигилистической и — любовной, озабоченной, воспитывающей, гневно-созидательной — «так критикуют верные друзья <...> Так критикуют *свое, любимое*, не отрываясь от него, но пребывая в нем ... говоря о «нас», для «нас», из крепкого и единого национального «мы» [там же, с. 22].

Критика В. Дедлова — из разряда второй. Продолжая тему русского народа, он пишет: «В другое время, когда эти бабы и эти казаки не пьяны, лучших людей и не надо. Какая простота и благородство манер; степенная, плавная и рассудительная речь, прямо чарующая приветливость и подлинное добросердечие...». И далее — рассказ о том, как баба-казачка вылечила его, ничего не взяв за свой труд и «народное снадобье»: «Чем же поблагодарить тебя? — Ничего, милый, не стоит. Ты все равно как переселенец: вот куда с родимой стороны заехал! Участие непритворное, взгляд ласковый, спокойный. Ни денег не берет, не льстит, не суетится. Как есть добрый и хороший человек. Кто ж его разберет, этот странный, почти загадочный народ. То он полуживь, подобный киргизу и обнимающийся с ним, то до такой степени человек, что прямо завидуешь ему, даешь себе обещание подражать ему» [81, с. 35].



Очерки «Переселенцы и новые места» (1894), «Вокруг России: Портреты и пейзажи» (1895), «Панорама Сибири (Путевые заметки)» (1900), «Война» (1904—1905) открыли новую грань таланта Владимира Кигна-Дедлова. В газете «Новое время», журналах «Вестник Европы», «Мир Божий» появились рецензии, отмечающие как подвижничество автора в деле изучения переселенческого дела в России, так и его несомненный талант в изображении «типов переселенческой толпы и ее героев», а позднее — в описании военных событий [195; 34, с. 851—861; 165, с. 297—304].

Описать «без лести» значило для Дедлова найти такие краски, которые, с одной стороны, рисовали бы картины с натуры, а с другой — были «закруглены фантазией автора» [34]. Вот, казалось бы, знакомый по жизни тип уральского казака, но в литературе практически не затронутый, под пером Дедлова приобретает оригинальное воплощение: через портрет к натуре и к смелым обобщениям: казак красив, высок, строен, «зол, как перед боевой схваткой, и хитер, как человек, которому всюду грозят засады. Беседа казака — допрос. Его вопросы — ловушки. И так наглы и подозрительны все — и мужчины, и женщины, старики и дети. Должно быть, в XVI, в XVII столетии, до Юрьева дня и первых признаков культурности, вся Русь была такова: сильная, жесткая, смелая и полудикая» [81, с. 19].

В трудные для России времена войны с Японией В. Л. Кигн, откликаясь на приглашение А. С. Суворина сотрудничать с «Новым временем», писал о том, что «готов ехать, куда угодно, в Россию или за границу, в Европу или в другие части света, как угодно: по железной ли дороге, на лошадях или пешком, присматриваясь к мелочам быта и подробностям нравов, к которым меня всегда влекло и влечет» [234], лишь бы быть полезным своей родине. М. О. Меншиков, в то время сотрудник «Нового времени», написал Дедлову о том, что «на днях, я дал ему (Суворину. — О. С.) мысль, которая, быть может, Вам не понравится — просить Вас поехать от «Нового времени» на театр войны...» [118]. По всей видимости, предложение было принято, и уже с

18 марта 1904 года в «Новом времени» вплоть до 7 апреля 1905 года почти в каждом номере в разделе «Военные заметки» появляются публикации В. Дедлова, названные «Война», за подписью «А. Б.» (один из прежних его псевдонимов) — всего более семидесяти.

18 октября 1904 года Меньшиков пишет Дедлову: «...На командировку вашу Суворин смотрит серьезно... О первой корреспонденции я тотчас же спросил, она очень понравилась. Говорил с ним, что Вы не рассчитываете участвовать в самих битвах. Он согласился, что этого не надо. Однако чем ближе к великим событиям, тем, конечно, картины будут интереснее для публики. Да и для Вас будет проигрыш — вернулся с войны, не выдав ее. Я бы на Вашем месте хоть издалека, а все же посмотрел бы на эту грозу Божию» [118].

Некоторые корреспонденции Дедлова с «театра военных действий» так и не были опубликованы из цензурных соображений — они сохранились в архиве А. С. Суворина в виде писем, острых, публицистических, обличающих халатность, распущенность, воровство и апатию русских военных: «...меня здесь уверяли, что мы отступили под Лаодяном потому, что Маньчжурия не подвезла вовремя боевые припасы. Во всяком случае и на Забайкальской, и на Маньчжурской дорогах полный беспорядок <...>. Но нехороши и наши солдаты. В бою черти, в лазаретах ангелы, в промежутках это — недисциплинированная, своевольная, грубая русская простонародная толпа...» [4].

Тем не менее «...теперешняя война — это пролог к борьбе рас; по отношению к России она — эпизод нашего рокового стремления к востоку; Россия же, как ни корява она, — носительница христианских начал; Япония, со всем ее японским миром, — все же более низкий тип духовной культуры <...> Россия не слаба, не нища, не дезорганизована...» [4]. Вернувшись на родину, Дедлов готовит к изданию серию очерков «Мирные на войне», публиковавшихся в газете «Слово». 8 февраля 1907 г. он пишет И. Л. Леонтьеву-Щеглову: «Вчера выслал еще очерк, чет-

вертый. Очень рад, что мои «Мирные на войне» приняты» [116]. О своих творческих планах Дедлов сообщает и Суворину 6 августа 1904 г.:

«Моей мечтой, ради которой я оставил Петербург и службу, был роман, роман общественный, какие писал Писемский, попытку которого я сделал 10 лет тому назад в своей «Сашеньке», но оказалось, что имение, чтобы прокормить меня с матерью и сестрой, отнимает все мое время, а потому литературная работа подвигается очень медленно. Чтобы устроить себе нужный для этой работы досуг, я предложил продать (навсегда) мои сочинения, выходявшие отдельными книгами и раскупленные, одни совсем, другие — большей частью (150 листов, половина беллетристики, половина — путешествия). Покойный Чехов рекомендовал меня Марксу, но что-то заставляло меня медлить вступить с Марксом в переговоры. Просить у Маркса я думал или 25 тысяч единовременно, или по 3 тысячи в год, в течение 10 лет. Нечего и говорить, что я с радостью предпочел бы Марксу Ваше книгоиздательство. Мои книжки, несмотря на редкие объявления, которые в большом количестве мне не под силу, и на отсутствие литературных доброжелателей, все-таки помаленьку идут.

Таковы мои обстоятельства, планы и предложения, о которых я и говорю Вам начистоту. Еще раз благодарю Вас за Ваше письмо; в литературе добрым отношением меня не балуют. Войну мы в деревне переживаем тяжело и болезненно, особенно здесь, в западном крае, кишашем еврейством, которое всеми своими скверными жидовскими неистовыми кошачьими нервами жаждет наших поражений, убытков и стыда. Кроме того, для меня тяжелым ударом была и смерть Чехова, которого лично я знал очень мало, но который, как писатель, меня не только утешал, но и тешил. Позвольте пожелать Вам сил и удач на Вашем посту, который был труден — но и почетен — всегда, а теперь в особенности» [234].

Всю жизнь В. Дедлов прожил одиноким холостяком, страдая диабетом. Он чувствовал себя счастливым лишь

«дома, в собственноручном и уже тенистом саду, в своем огороде, со своими ягодами, редьками и ботвой», из которой делал ботвинью, и где, «за неимением осетров и лососины», ел раков. «Как бы чудно жить, если бы всегда был июль. Но придет зима, настанут долгие вечера, — и такие одолеют старого холостяка мысли и «хвалософии», что либо запыешь, либо удавишься. Пробовать жениться же теперь — смешно» [25].

На вопрос Чехова, женат ли он? — отвечал: «Я не женат. Вы спрашиваете: отчего? Надо думать, просто от легкомыслия. Это не очень хорошо — быть старым холостяком, — я очень ценю семейную жизнь, а потому от души поздравляю Вас с женитьбой. Я свое одиночество переношу довольно легко и только длинными деревенскими зимними вечерами не то что скучаю, а чувствую, что медленно отравляюсь одиночеством» [207]. Тем не менее В. Дедлов мечтал о выходе Собрания сочинений и готовил для его издания свои прежние вещи. Еще в октябре 1901 г. он писал А. И. Введенскому: «...в свободное от занятий время я просматриваю свое старое и оболваниваю (подчеркнуто В. Д. — О. С.) его, насколько это возможно. Разных разностей, беллетристики и путешествий, воспоминаний и еще кое-чего наберется томиков (небольших, рублевых) 10—12. Собираюсь выпускать их по мере того, как буду приводить в порядок <...> Подготовлено уже два томика. Издать их думаю в конце этого года или в начале будущего, но ехать для этого в Петербург не предполагаю. Не укажете ли Вы, по милости Вашей, добросовестной типографии с хорошими шрифтами, которой к тому же можно было доверить приобретение бумаги, а главное, не порекомендуете ли корректора, который бы безукоризненно соблюл оригинал...» [232].

3 октября 1903 года он отправил Чехову бандероль со своими книгами, сопроводив ее письмом: «...То, что я Вам посылаю, — мои старые и очень старые грехи. Поселившись в деревне, я начал их просматривать и ужаснулся их невозможной дилетантщины. Потомства в обширном

смысле у меня не будет, потомства прямого нет, но есть племянники. Нельзя же допустить, чтобы они конфузились родного дяди, — и я — племянники должны это со временем оценить — сел за нелегкую работу, за перепеканье старого хлеба. Эти «бисквиты» вышли хоть по форме приличными. Таким образом, к концу пятого десятка я немного подучился, как писать...» [207]. Редактору религиозно-философского журнала «Новый путь» П. П. Перцову он писал чуть позже:

«Вы были так добры, что приняли участие в моем плане продать второе издание «Сашеньки»... Укажите мой литературный багаж, состоящий из 150 листов (по 3500 знаков), из которых большая половина — путешествия, а меньшая часть — беллетристика. Все это исправлено и приведено в приличный вид и заключается в отдельно изданных книжках, числом 11» [107].

Ему хотелось выпустить их в издательстве А. Ф. Маркса, и с этой просьбой он обратился к Чехову: «...не будете ли Вы так добры помочь мне продать мои сочинения? Я говорю о том, чтобы пристроить их в какой-нибудь журнал, дающий приложения, причем мечтаю, конечно, о «Ниве» и Марксе, хотя по нужде и в действительности примирюсь и с другим каким-нибудь изданием» [207]. Чехов взялся вести переговоры с Марксом, несмотря на то что сам лично этой затее Дедлова он не одобрял: «... что Вам за охота закабалить свои сочинения, повторять ту же ошибку, которая заставляет меня теперь ежеминутно почесываться? Не проще ли самому издать свои сочинения?» (П. Т. 12. С. 51). Это было в начале 1904 года, а 2 июля Чехов скончался. Последние два письма Кигна-Дедлова Чехову написаны в январе 1904 года и представляют особый интерес для исследователей. Дедлов проявил себя как вдумчивый и проницательный читатель Чехова и одним из первых усмотрел в чеховской «Дуэли» «сахалинские краски»: «... Не откажите прибавить, с какого рассказа начинаются (по приложению к «Ниве») Ваши

сочинения, написанные после поездки на Сахалин? Когда я читал «Сахалин», мне думалось, что тамошние краски сильно пристали к Вашей палитре. Почему-то мне кажется, что и великолепная «Дуэль» вывезена отчасти оттуда» [207]. Одновременно с письмом Кигн выслал Чехову французский текст «Дуэли». 30 января он откликнулся на сообщения газет о чествовании Чехова в Москве в связи с премьерой «Вишневого сада»: «... читал я в газетах о том, как Вас чествовали в Москве, и радовался, но только за Вас, а не за чествователей, потому что эти не сумели сказать о Вас настоящего. Впрочем, тут Вы виноваты, потому что оригинальны, а все новое раскусывается толпою удивительно медленно; чувствовать — удел души. На это публика чутка, но осмысливает она с трудом» [там же].

.....

Его собственная смерть была как будто predeterminedена свыше: 4 июня 1908 года «в гражданском клубе акцизный контролер Клятецкий, защищаясь, убил из револьвера дворянина Вл. Кигна, писавшего под псевдонимом «Дедлов». Холодная, как мрамор, телеграмма, и прямо-таки недостойная Владимира Людвиговича смерть...». Так писал о нем «Русский архив». В некрологах, появившихся сразу после смерти В. Кигна в столичных газетах, говорилось: «...Как беллетрист, покойный невольно подкупал своей искренностью. У него не было тех натяжек и вычурностей, которые так любят писатели последнего времени. Все выходило из-под его пера просто, естественно и безусловно литературно. Словарь Дедлова отличался живостью и образностью. Он любил иногда щегольнуть юмором, но и юмор оставался у него простым, неприятельным, чуждым всякого сгущения красок и тем более пафоса» [173].

Писатель Иван Леонтьевич Леонтьев-Щеглов спустя год после смерти Владимира Кигна-Дедлова посетил его родную усадьбу, погостил у матери и написал статью, так

и не увидевшую свет «Как был убит Вл. Дедлов (4 июня 1908 г.<sup>1</sup> — 4 июня 1910 г.)» [108]. Позволим себе привести ее целиком, ибо, кроме некоторых подробностей, проливающих свет на убийство Дедлова, рукопись Щеглова является образцом хорошей литературы.

### Как был убит В. Л. Дедлов

Удивительная, какая-то нежная, вдумчивая тишина окружает безвременную могилу Владимира Дедлова!

Сначала, когда вы очутитесь в темном сосновом лесу, окружающем кладбище, вам и в голову не придет о таком близком соседстве... но вдруг — просвет... И перед вами небольшая поляна, посреди которой белеет высокий, высокий, почти вровень со старыми соснами деревянный крест, с надписью крупными буквами: «Да будет воля Твоя»... Впечатление неожиданное, почти фантастическое. В нескольких шагах от деревянного креста — большой железный крест над могильной плитой отца Дедлова-Кигна — Людвиг Иванович Кигна, а рядом: могила его сына Владимира Людвиговича, огражденная высокой белой решеткой. Тоже очень высокий белый крест, пока без надписи, с маленьким образком посередине. В головах могильной насыпи, в кувшине, букет свежих белых и алых роз, а самая надпись украшена желтыми и лиловыми астрами, бледно-розовым флоксом и огненно-красными лепестками бальзамина. В двух шагах от могилы, под столетней развесистой сосной, маленькая скамеечка для отдыха... И тихо, тихо все кругом, таинственно тихо, умирительно тихо; а под вечер, когда солнце скроется за горизонтом полей и нив, даже жутко тихо — трудно себе представить более живописный и уединенно трогательный уголок для вечного успокоения человека!..

<sup>1</sup> Дата устанавливается по сообщениям газет. На самом деле В. Кигн был убит 3 июня 1908 г.

Много раз сидел я на этой маленькой скамеечке, возле дорогой могилы, и много о чем передумал, больше всего о странных превратностях в судьбе русского оригинального, независимого писателя... Незавидна эта судьба, что и говорить!..

Таинственная сосновая роща, где похоронен В. Л. Дедлов, спустя несколько дней после фатального убийства 4 июня 1908 г. в Рогачеве, — находится менее чем в полуверсте от самой усадьбы Дедлова Федоровки, ныне принадлежащей его матери Е. И. Кигн, почтенной 80-летней старушке, глубоко сокрушенной и удрученной потерей в продолжение двух лет двух высоких сыновей (в живых осталась только дочь, сестра писателя, Ольга Людвиговна Кигн).

Дедловская Федоровка — пленительный уголок белорусской природы... в 8 верстах от Довска (почтовая станция), в 30-ти верстах от г. Рогачева, затерянная среди полей и лесов Могилевской губернии, она представляет завидный образчик деревенского затишья и патриархальности... Но Боже, как грустно, как невыразимо грустно, одиноко блуждать среди этого деревенского простора, тишины и красоты!.. Он на каждом шагу дает о себе знать... Если интеллигентные друзья и поклонники Вл. Дедлова знают и ценят его как писателя, то федоровские крестьяне любят и ценят его исключительно как Вл. Кигна — доброго и заботливого хозяина...

Одно из красивейших мест Федоровки — находящееся в полуверсте от усадьбы озеро, окруженное со всех четырех сторон лесом. И подумать, несколько лет тому назад здесь ничего не было, кроме грязной болотной впадины: озеро искусственно устроил Владимир Людвигович — теперь здесь чудное купанье, обильная рыбная ловля, катанье на лодке и любимое место прогулок в праздничные дни федоровских крестьян. Фруктовые сады с редкими сортами яблок — опять насажденья В. Л... И затем, повсюду в саду и в лесу, следы любовного отношения к родному месту, к родной природе... От веранды дома тянется кра-



сивая липовая аллея — это тоже дело рук В. Л., когда он был совсем юношей. А живописная елка у самой веранды, посаженная им еще в детстве с помощью няни... Пройдите далее и поверните налево за роскошный цветник — перед вами новая фантазия В. Л.: оригинальный татарский клен, оригинально засаженный кустами сирени. Даже кладбище не ушло от его внимания — он рассадил там кусты акаций и какую-то редкую породу американской елки. Дикий виноград, украшающий стены дедловского дома, — «амурский виноград», вывезенный им из Сибири, и т.д., и т.д. Всего не перечить!

Вот кому, казалось бы, жить да радоваться на дела рук своих! Он и меня звал усиленно жить да радоваться в Федоровку — порадоваться на свои нелитературные создания, которыми он, по-видимому, дорожил не менее, чем литературными.

И вдруг...

Надо же было случиться такому совпадению, что радужное письмо<sup>1</sup> его из деревни я получил одновременно с номером газеты, сообщавшей «об убийстве в рогачевском клубе дворянина Вл. Кигна акцизным чиновником Клятецким». Можете судить о моем душевном состоянии! Убийство это до сих пор подернуто туманом, и, разумеется, не в интересах виновной стороны его рассеять... Говорили сначала, что убийство произошло на национальной почве, что Клятецкий сказал что-то оскорбительное для чести Владимира Людвиговича, — наконец. Даже болтали, что в столкновении замешана женщина. Ничего по-

<sup>1</sup> 1 июня 1908 г. — последнее письмо Дедлова Леонтьеву-Щеглову. Пишет по поводу завещания, советует без юриста ничего не делать. По поводу «Слова»: «Остаться в «Слове» последнего времени я не могу. Для «Слова» потеря не велика. Можно остаться «ради праведника Щеглова-Леонтьева — Вы не политик». «...Пишите комедию. Не смогу ли Вам быть немножко полезным: при свидании, между прочим, случайно: у меня, по словам Ант. Чехова, диалог удачный, — если (это уже мое убеждение) на меня накричать и велеть, что именно писать. Без этого в драме я беспомощней рыбы на суше» (ИРЛИ. Ф. «Кигн В. Л.». Ед. хр. 821).

добного, в сущности, не происходило, и никакой женщины замечено не было. А было замешано в сильной степени вино и с ним вместе провинциальная пошлость и тупость — иначе грубая шутка, спьяна разыгранная гг. Клятецким и Медведевым над бедным Дедловым, никогда бы не превратилась в кровавую трагедию.

Наиболее вероятным следует считать рассказ «об экспроприации» — по крайней мере, большинство голосов сходятся именно на нем. Передаю, как было дело со слов свидетельства рогачевского обывателя и близкого друга семьи Кигна, как человека, наиболее осведомленного в подробностях катастрофы 4 июня.

4 июня Владимир Людвигович выехал из Федоровки на Рогачев спозаранку, когда его домашние еще спали. Он должен был получить в рогачевском казначействе изрядную сумму денег, для расплаты с рабочими. Но решился он на поездку не сразу — томило ли его недоброе предчувствие, Бог весть, но вышел он на крыльцо хмурый, расстроенный, с тоской на душе. Заявил он своему кучеру Михайле:

— Не хочется мне что-то сегодня ехать в Рогачев... Уж не знаю — не отпрячь ли лошадей... отложить поездку до другого раза?

Надо сказать, что незадолго перед тем в Рогачеве был убит и ограблен экспроприаторами рогачевский купец, и эта истории, по-видимому, произвела сильное впечатление на мнительного В. Л. Михайло, отлично понимая опасность своего барина насчет обратного путешествия с деньгами поздним вечером, стал уговаривать, чтобы скорей уехать...

— Не сомневайтесь, панич, даст Бог, вернемся домой засветло!

Владимир Людвигович, наконец, решил:

— Ладно, едем!

Поехали.

Получив в казначействе деньги, В. Л. уложил их из предосторожности в свой портфель с бумагами, чтобы иметь деньги постоянно при себе, а не в чемодане, как это

делал обыкновенно, а чемодан оставил в гостинице «Новый Свет», где постоянно останавливался в свои поездки в Рогачев.

Покончив с делами, В. Л. отправился в гражданский клуб пообедать и велел кучеру заехать за ним в клуб, чтобы заблаговременно вернуться в Федоровку.

В столовой клуба он застал веселую компанию, с которой и сел обедать, положив портфель с деньгами рядом с собой на окно. Компания, впрочем, скоро разбрелась, остались в столовой только трое: В. Л., староста клуба Клятецкий и его приятель Медведев (член управы). Клятецкий был сильно пьян, Медведев тоже подвыпивши, В. Л. пил одно красное вино и был всех трезвее, но душевно был возбужден и настроен тревожно.

Сначала В. Л. разговорился о своей сахарной болезни, от которой лечился зимой за границей. Оказалось, что Клятецкий страдает тою же болезнью и лечился каким-то чудодейственным средством, выписанным по газетной публикации.

— Что такое? — заинтересовался В. Л.

— А я вам его потом принесу, — пообещал Клятецкий.

Затем разговор зашел о тревожных временах, о недавнем убийстве экспроприаторами купца Тумаркина. В. Л. проговорился, что только что получил солидные деньги и из предосторожности держит их при себе, в портфеле.

— Хотел было уложить их в номер гостиницы в чемодан, но — вы знаете, — у рогачевских номеров имеются глаза и уши, — пояснил он не без тревоги.

— Тогда велите чемодан принести в клуб и уложите деньги здесь, — посоветовали Клятецкий и Медведев.

— В самом деле. Чего проще! — согласился В. Л. — Послали человека в гостиницу за чемоданом, и винопитие и беседа продолжалась... все на ту же тему о тревожных временах.

Между разговорами В. Л. вынул из кармана маленький револьвер.

Как-никак, а в дороге по нынешним временам без этой дрянни никак нельзя. Револьвер у В. Л. действительно, был дрянной, маленький, в пору мух хлопать.

Клятецкий, в свою очередь, тоже вынул из кармана револьвер, но револьвер солидный, системы Смита и Вессона, и объявил:

— Я не в дороге, а тоже постоянно ношу эту дрянь с собой!

Принесли чемодан — В. Л. разложил его возле себя на 2-х стульях, достав с окна свой портфель, стал из него перекладывать деньги...

Вот тут-то неожиданно-негаданно и произошла катастрофа, вызванная случайно заблудшей в пьяные головы пьяной шуткой...

В. Л. сидел слева, на углу обеденного стола, спиной к окну; рядом с ним, спиной к буфетной стойке, сидел Медведев; напротив, через стол — Клятецкий...

Рассказывали, как раз в то самое время, как В. Л. стал перекладывать деньги, Медведев крикнул: «Руки вверх!» — и выразительно переглянулся с Клятецким.

Тот же, вероятно, желая дать полную иллюзию экспроприации и пугнуть нервно настроенного В. Л., выпалил в пространство.

Ошеломленный, В. Л. принял экспроприацию всерьез и выстрелил в Клятецкого... Тогда, слегка раненный и струсивший, Клятецкий уже направил дуло револьвера в упор Дедлова... Шальная пуля угодила прямо в висок — и бедный В. Л., не проронив ни звука, рухнул на пол, убитый наповал.

Следовало бы, конечно, считаться с настроением В. Л., и настроение это в тот день было донельзя угнетенным, а тут, как нарочно, на нем именно и сыграли, вместо того, чтобы всячески оберечь дорогого человека и писателя. Впрочем, что и говорить, для них он был только собутыльник, и ничего более.

Некоторую нить к этому душевному состоянию В. Л. мог бы дать его кучер Михайло, отвозивший его в Рогачев

и давно у него служивший — и, признаться, на беседу с ним я сильно рассчитывал. И вот еще несчастье, за какие-нибудь две недели до моего приезда в Федоровку этого самого Михайлу нашли повесившимся в сарае.

Никто не мог понять этого неожиданного самоубийства. Человек здоровый, непьющий, служил в семье Кигна много лет, и отношения между ним и господами были наилучшие, а покойного В. Л. он особенно любил... Бог весть, не угнетала ли его тайно мысль, что именно он угорил своего барина ехать 4 июня в Рогачев — душа человеческая потемки, тем более душа народная...

На последней панихиде по В. Л., в день годовщины смерти, он много и горько плакал и потом, как выражаются в народе, «заскучал».

Теперь неподалеку от высокого креста над могилой Дедлова виднеется маленький некрашенный деревянный крест над могилою его верного слуги. На кресте самодельная надпись: «Помилуй, мя, господи».

.....

Сегодня, 4 июня 1910 г., во 2-ю годовщину смерти писателя, предполагается освящение над его могилой мраморного памятника... Вот уже «вторая годовщина», и кто, спрашивается, кроме родных и немногочисленных друзей помнит в сердце имя Вл. Дедлова?.. Постыднейшее российское легкомыслие!.. Пускай В. Л. был писателем неровным, но такие замечательные его создания, как роман «Сашенька», трилогия «Варвар. Эллин. Еврей» и его «Школьные воспоминания» останутся навсегда в первых рядах русской литературы, несмотря уже на его многочисленные описания своих путешествий, колоритных и художественно вдумчивых.

«Объективный писатель берет на себя большую ношу: нужно, чтобы мышцы его были крепки», — пророчески писал Кигну-Дедлову еще в начале его литературной деятельности Иван Сергеевич Тургенев. Мышцы Кигна

были крепки, но душа его, болезненно страстно любившая свою родину, не вынесла и бесславно сломалась жестокими испытаниями последних лет. И одна ли его душа, спрашивается?!

*Иван Щеглов, СПб., 17 июня 1910 г.*

Опубликовать этот очерк Иван Леонтьевич Леонтьев-Щеглов, по-видимому, просто не успел: вскоре не стало и его самого.

Елизавета Ивановна Кигн после смерти сына тщетно пыталась навести порядок в его издательских делах и обращалась за помощью ко многим литераторам, знавшим его. В письме от 24 октября 1909 г. она сообщила И. Л. Щеглову: «На днях я прочла, что при Академии наук образована какая-то комиссия или какой-то комитет для издания сочинений и распространения русских писателей. Первым издается Кольцов, по случаю юбилея, потом Лермонтов и т.д. — Узнайте, пожалуйста, что это такое?.. Не пожелала ли бы Академия издать сочинения нашего бедняжки Дедлова? Я бы прислала копии с его посмертной записки об этом предмете. Ведь это жаль и обидно, ежели он, бедный, так скоро и так равнодушно будет забыт, — и его милые вещи и вещицы будут основательно забыты и погибнут навсегда» [117].

Судьба именно так и распорядилась — вскоре Елизавета Ивановна скончалась. Перед смертью она все же сделала то, что хотела: в память о своем сыне выстроила каменную школу — «в память нашего дорогого, бедного и милого В. Л. <...> Через год, в эту пору, будет уже, вероятно, идти учение» [117]. Когда-то Владимир Кигн-Дедлов писал матери, отправляясь на русско-японскую войну: «Я остановился на изречении Богдана Хмельницкого: «Будь что будет, а будет то, что Бог даст» [111].

## 2. В. Л. КИГН-ДЕДЛОВ И А. П. ЧЕХОВ: ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

---

Мы уже приводили мысль одного из зачинателей изучения массовой литературы, автора «Критико-библиографического словаря русских писателей» С. А. Венгерова о том, что «большие люди» не всегда прокладывают «новые пути» — они лишь «углубляют то, что вырабатывает коллективная мысль века» [28, с. XV]. К «коллективной мысли века», кроме массовой литературы, относят прежде всего творчество так называемых *литературных спутников* больших писателей.

Литературными спутниками принято называть не просто писателей второго ряда (порой ими оказываются действительно второстепенные авторы, забытые еще при жизни), но прежде всего писателей, чье творчество так или иначе составляет литературную эпоху, на фоне которой формировались темы, проблемы, ситуации, типы героев и т.п. писателей первой величины. Как правило, они понимали свое место в литературном процессе: не старались быть «маленькими Толстыми» и, «нашедши себя, не гнушались свойственным им маленьким делом» [2]. Они были выразителями типичных «общих мест» своей эпохи: в решении проблем «человека и среды», «отцов и детей», и если и оказывались первооткрывателями каких-то новых решений (как, к примеру, было с жанром путевого очерка), то открытые ими пути и возможности жанра не актуализировались, оставаясь приоритетными именно в среде писателей «второго ряда».

Проблема литературных спутников весьма актуальна при изучении творчества Чехова, ибо Чехов «подобно Пушкину, жил и формировался в эпоху, когда искусство

совершало крутой поворот. Поиски новых героев, сюжетов, жанров, новой манеры разговора с читателем отразились в творчестве целого литературного поколения. В 80-е годы зарождалось и оформлялось многое из того, что позже составило наиболее характерные черты русской литературы XX века» [132, с. 7].

В массе литературной продукции имя В. Л. Кигна-Дедлова не потерялось. Еще в 1895 г. в книге «Забытый писатель» А. Г. Горнфельд писал о том, что каждый из этих писателей «делает свой вклад в образование литературного языка, каждый находит свои особые сферы наблюдения и интересов, каждый дает материал для более широких обобщений, подмечает те или иные стороны вещей, до него не отмеченные...» [55, с. 50]. Задача историков литературы, по мнению исследователя, в нахождении *точки зрения*, с которой писатели, забытые потомством, «должны быть оценены и реабилитированы во внимании читателей» [там же]. На наш взгляд, такой *точкой зрения* или критерием оценки второстепенных писателей может оказаться наличие рядом фигуры более значительной, оказавшей серьезное влияние на развитие литературы. Для восьмидесятых-девяностых годов XIX столетия такой фигурой может стать Чехов, не только повлиявший на целое поколение своих современников, но и сам находившийся во власти определенных законов формирования художественного мира, свойственных этой эпохе.

«Великие писатели растут не в одиночку, рядом всегда есть фигуры значительно более мелкие, но, тем не менее, отражающие процессы движения художественных форм эпохи <...>. По отношению к Чехову эта проблема приобретает особый характер. Во-первых, ни один из его великих предшественников не взрастал на почве столь развитой «массовой литературы»: 70—80-е гг., по сути дела, — момент зарождения беллетристики. Именно тогда массовая пресса впервые становится массовой. Во-вторых, Чехов был не сторонним наблюдателем и чи-



тателем массовой прессы, но ее работником, какое-то время себя от нее не отделяющим. Поэтому связи Чехова с этой литературой особенно сложны: корни его творчества погружены в ее зыбкие и неведомые трясины глубоко. В-третьих, у Чехова не было мэтра в большой литературе. Ранний Чехов не ориентировался ни на какую мощную художественную индивидуальность, не примыкал ни к какой литературной школе. Массовая пресса была для него литературной средой» [287, с. 7].

Столь просторная цитата одного из ведущих чеховедов потребовалась нам для выяснения следующего: что Чехов знал о Дедлове? что читал? как относился? могло ли творчество Дедлова каким-то образом влиять на Чехова? существует ли хотя бы один прием в его поэтике, который Чехов, позаимствовав, укрупнил? Столь крамольные предположения не лишены здравого смысла, если учесть, что свои первые очерки и рассказы Дедлов опубликовал (и получил во многом лестные отзывы критики), когда Чехов еще только входил в литературу. Кроме того, Дедлов сформировался прежде как литературный критик и положение дел в литературе 80-х годов XIX столетия сформулировал достаточно определенно: «Старые звезды или закатываются, или меркнут, а новых нет ...» [178]. Вот почему представляется целесообразным освещение вопроса литературных связей В. Л. Кигна-Дедлова и А. П. Чехова, истории их знакомства, переписки, взаимовлияния, если таковое обнаружится.

.....

«Оренбургский край» — газета литературно-политическая и экономическая. Периодичность — 3 раза в неделю. Редактор-издатель — Н. А. Баратынский. Первый номер вышел 11 октября 1892 года. В 1895 году газета прекратила свое существование» — за этими скупыми строчками Библиографии русской периодической печати (1703—1900), выпущенной в 1915 году, скрывается инте-

ресная история общения А. П. Чехова и В. Л. Кигна-Дедлова, публиковавшего в разделе «Беседы о литературе» газеты «Неделя» свои заметки под псевдонимом «1».

Именно за этой подписью в мае 1891 года в литературном приложении к газете «Неделя» появилась статья В. Л. Кигна «А. П. Чехов». В ней он давал обзор творчества Чехова, анализировал рассказы «Скучная история» и «На пути»: «Г-н Чехов — начинающий писатель, и что из него выйдет со временем, предсказывать нельзя. Начало, конечно, блестящее, но венчает писательское дело не конец, а середина деятельности <...> Четверть века пришлось ждать, пока появился человек, решивший смотреть на вещи прямо и говорить то, что думает, о том, что видит <...> Г-н Чехов — крупное явление в русской беллетристике и вполне достоин внимания наших аристархов» [190].

Говоря о талантливости Чехова, Дедлов выбирает путь простого «указания на существенную черту таланта г. Чехова»: сравнивая его «манеру писать, способ изображения человека, приемы, с помощью которых беллетристы проникают в человеческую душу», он говорит о двух типах психологизма — гоголевском и толстовском, подразумевая под первым сценические монологи («внешняя манера»), под другим — «препарирование души». У Чехова, по мнению критика, — «своя дорога», которая заключается в том, чтобы, с одной стороны, «освободиться от подавляющего влияния писателя такой силы, как Толстой», а с другой — разившись, «несомненно, на почве произведений Гоголя, Толстого и промежуточных талантов», «идти по своей дороге. Может случиться, что на этой дороге писатель не найдет ничего крупного, но зато он не станет повторять уже сказанное. Что ждет его на неизвестном пути, — нельзя сказать; это расскажет нам он сам, если ему будет сопутствовать удача, которая нужна, пожалуй, не меньше таланта». Главное достоинство чеховских произведений Дедлов видит в том, что они — «настоящие русские: русские люди, русская психология, русская действительность» [75].

Свои первые отзывы о творчестве Чехова Дедлов опубликовал еще в 1888 г. Делая обзор современной беллетристики за 1887 год, В. Дедлов размышлял о роли русской литературы на Западе, отмечая тот факт, что Запад в лучшем случае знает Толстого, Тургенева, Гончарова, Достоевского, Пушкина и Лермонтова и, «главным образом, русский роман» [186, стб. 30]. Большинство этих художников уже нет в живых, — продолжает критик, — «поэтому как ни высоко ценим мы их, но вменить их в заслугу последнего времени, нашему поколению мы не можем». «...А между тем это время и это поколение всего сильнее привлекает наше внимание как ... наше настоящее. Что же представляет собою литература настоящего времени и чего мы можем ожидать от нее в ближайшем будущем?» [там же]. Ставя вопрос о том, есть ли в этом «настоящем» таланты, Дедлов на первое место выдвигает Чехова: «...Возьмем, например, наиболее молодого из наших беллетристов — г. Чехова. Свобода творчества, правда изображений, определенность и ясность образа, поэтичность тона и, наконец, умелое трактование иногда весьма сложных сюжетов — все это изобличает в нем далеко не маленький талант» [186, стб. 32].

Неверно было бы утверждать, что Чехов был обделен вниманием критики. Статьи Л. Оболенского, Л. Шестова, А. Скабичевского, Н. Михайловского, Р. Д. (Р. Дистерло), А. Дивильковского, Л. Войтоловского и других во многом сформировали в культурном сознании читателя представление о «литературной личности» Чехова, которая, за отсутствием достаточно ясной и однозначной информации о внутреннем мире писателя, интегрировалась с его героями — «хмурыми людьми» без «общей идеи». Достаточно привести высказывание одного из самых влиятельных критиков — Н. Михайловского, чья точка зрения на творчество Чехова в основном варьировалась у других: «...Продолжая вытаскивать из безграничного житейского моря что попадется, г. Чехов безучастно, «объективно» описывал свою

добычу, не различая ее по степени важности с какой бы то ни было точки зрения. У него не было такой общей, руководящей, расценивающей явления жизни, точки зрения; и в числе странностей того странного времени, к которому относится этот момент развития г. Чехова, была и такая, что это отсутствие руководящей точки зрения ставилось ему в заслугу» [169, с. 129].

В соответствии с такой концепцией Чехов оказывался имманентен своим произведениям, *литературное* идентифицировалось с самим литератором. Все это способствовало тому, что «в культурном сознании эпохи складывался образ «мифологизированного» Чехова, рожденный из «перетекания «я» персонажа в «я» автора» [175, с. 11]. Кроме того, в этих статьях звучала мысль об отсутствии отбора изображенных предметов, случайности сцен, лишних деталей.

Известно, что критиков Чехов не жаловал: «Когда я читаю критику, то прихожу в некоторый ужас: неужели на земном шаре так мало умных людей, что даже критики писать некому? Удивительно все глупо, мелко и лично до пошлости... Мне даже начинает временами казаться, что критики у нас оттого нет, что она не нужна, как не нужна беллетристика (современная, конечно)» (П. Т. 3. С. 187). В ноябре 1888 г. он писал А. С. Суворину: «Нынешним горячим головам хочется обнять научно необъятное, хочется найти физические законы творчества, уловить общий закон и формулы, по которым художник, чувствуя их инстинктивно, творит музыкальные пьесы, пейзажи, романы и пр. Формулы эти в природе, вероятно, существуют. Физиология творчества, вероятно, существует в природе, но мечты о ней следует оборвать в самом начале. Если критики станут на научную почву, то добра от этого не будет» (П. Т. 3. С. 53—54). Чуть позже высказывания Чехова в адрес критики становятся еще более резкими и нетерпимыми: «Критики нет. Дующий в шаблон Татищев, осел Михневич и равнодушный Буренин — вот и вся россий-

ская критическая сила. А писать для этой критики не стоит, как не стоит давать нюхать цветы тем, у кого насморк <...> Скажут, что критике у нас нечего делать, что все современные произведения ничтожны и плохи. Но это узкий взгляд. Жизнь изучается не по одним только плюсам, но и минусам. Одно убеждение, что восьмидесятые годы не дали ни одного писателя, может послужить материалом для пяти толстых томов» (Суворину А. С., 23 декабря 1888).

О состоянии современной Чехову критики писала 17 июня 1890 в № 24 и газета «Неделя»: «История нашей критики была бы чрезвычайно интересна и поучительна. История та показала бы, что у нас до сих пор совсем почти нет литературной критики в настоящем смысле того слова или замечаются только ее зачатки. У нас есть, хотя сравнительно и с недавнего времени, своя самостоятельная литература, но интересоваться ею как произведением свободного творчества, понимать и ценить в ней то, что дает ей вечное и особенное значение в ряду всех прочих родов человеческой деятельности, мы еще не научились. Искусство кажется нам все еще слишком пустым и ничтожным делом, чтобы оно могло иметь свои самостоятельные цели и независимое существование. Мы и теперь еще недостаточно воспитаны для понимания художественной стороны литературных произведений и потому всякое такое произведение тащим на базар нашей повседневной жизни, стараемся допытаться, не может ли оно чем-нибудь послужить ей, и тогда только решаемся определить ему цену.

В 60—70-е гг. к той невоспитанности критики присоединялось еще сознательное намерение требовать от искусства служения жизни. Наша литература и в настоящее время имеет склонность делиться на партии и кружки, в предшествующие же десятилетия такое деление доходило до того, что едва ли не каждый журнал был центром особого кружка. В каждом журнале имелся всегда свой критик, вполне проникшийся взглядами кружка, и бедная художественная литература наша должна была выносить на себе

разнообразии всех этих взглядов, не имевших ровно никакого отношения к вопросам художественного творчества.

Разнообразие состояло в том, что один кружок либеральный, другой — консервативный, третий радикальный и т.п., и, как это ни странно, — согласно с этим менялись и взгляды критиков на разбираемых ими авторов. Если радикальный критик объявлял какого-нибудь автора бездарностью, то этого автора, наверно, находил крупную литературной величиною критик консервативный, и наоборот. Вся задача для этих критиков состояла в том, чтобы решить, разделяет ли писатель взгляды или, как тогда говорилось, убеждения их кружков или нет...

Мысль о том, что литература может существовать независимо от политики и текущих вопросов, что она имеет свои самостоятельные и великие интересы, что она со своим мирообъемлющим содержанием не укладывается в узкие недолговечные рамки политических доктрин и общественных партий, — такая мысль сознавалась тогда разве двумя-тремя критиками, которых, однако, никто не хотел слушать. Успехом пользовалась тогда только критика, расплывающаяся в публицистических и моралистических рассуждениях и довольно равнодушная к интересам собственно литературным. Для этих интересов она ничего не сделала или сделала очень мало, и потому у нас теперь столько нерешенных вопросов, столько писателей, не разъясненных критикою; потому и иностранцы нередко учат нас понимать произведения нашей же литературы.

Настоящей критике предстоит у нас много работы. Ей нужно восполнить все пробелы в прошлом и не отставать от своего времени. Но она только что нарождается у нас. Только теперь происходит выделение ее из разнородной смеси задач и приемов, долгое время носившей у нас название литературной критики <...>

Критика даже не подозревала, что беспристрастие — ее главная обязанность. Она курила фимиам и рассыпалась в восторженных похвалах перед теми писателями, чьи идеи казались ей достаточно «прогрессивными». Ав-

торы же, равнодушные к этим идеям или враждебные им, заслуживали со стороны этой критики только глумление и брань» [189].

Д. С. Мережковский был еще более категоричен: «Русская критика, за исключением лучших статей Белинского, Ап. Григорьева, Страхова, отдельных очерков Тургенева, Гончарова и Достоевского, гениальных заметок, разбросанных в письмах Пушкина, всегда являлась силой противонаучной и противохудожественной. Горе в том, что наши критики не были ни настоящими учеными, ни настоящими поэтами» [164, с. 232].

То классическое непонимание, которое возникло среди рецензентов Чехова еще при жизни и затем прочно вошло в традицию, «порождено девственным невежеством в области естественных наук: литературная критика противопоставляла искусство и науку ... в то время как Чехов совместил и синтезировал их в совершенно особенном строе мышления» [61, с. 159] художника слова и врача. Кроме того, она требовала от него *романа*, не желая замечать, что из огромного количества небольших по объему чеховских рассказов как раз и складывается тот новый *романный тип мышления в жанре рассказа*, дорогу которому в русской литературе с трудом прокладывал именно Чехов. Тем не менее, несмотря на довольно одностороннюю оценку творчества Чехова, критика 80-х — середины 90-х годов «сделала немало ценных наблюдений в области поэтики Чехова, верно уловив многие черты его художественного языка» [287, с. 186]. Критика, правда, оценивала эти чеховские находки как недостаток, ибо привыкла иметь дело с крупной жанровой формой. А. И. Введенский, пишущий под псевдонимом «Аристархов», так прокомментировал сложившийся альянс: беда Чехова была в «его неуменье или нежеланье писать так, как требуется художественной теорией» [248].

Раз и навсегда определив свое отношение к критикам, Чехов, пожалуй, сделал исключение в отношении автора,

подписывающегося псевдонимом «I», и на вопрос редактора «Нового времени» А. С. Суворина, кто скрывается за этой подписью, отвечал: «Единицею подписывается Дедлов-Кигн, беллетрист и интересный путешественник, которого я знаю понаслышке, но не читал» (П. Т. 4. С. 226). Дедлов отличался от большинства критиков уже хотя бы тем, что не требовал от Чехова романа: «его простые психологические рассказы должны были быть очень художественными, чтобы пробить дорогу на страницы если не тенденциозных, то делающих тенденциозный вид газет и журналов. Чехову удалось завоевать себе свободу» [3, с. 199]. Тенденциозностью современной русской критики Дедлов объяснял также и ее упреки Чехову в обилии «серого цвета»: «... в беллетристике допускались только две краски: черная и белая, и горе было тому беллетристу, который выкрасил бы своих героев в серый цвет» [там же]. Свобода Чехова в том, считает Дедлов, что он «не только не подчинился обстоятельствам, но еще сумел более или менее подчинить их себе... Чехов — оригинальное дарование<sup>1</sup>. Оригинальны и выбор его сюжетов, и постройка его рассказов и рассказиков, и отношение его к героям. И его настроение, и его манера. Оригинально, ново — это для непосредственного художественного чутья ясно как день; но уловить эту новинку может только критик такой же силы, как и разбираемый им художник (выделено мной. — О. С.). Таких критиков у нас или нет, или они

<sup>1</sup> Не вдаваясь в подробности взаимоотношений Чехова с критиком Дедловым, И. Н. Сухих в своем предисловии к антологии чеховской критики «Сказавшие «Э!» Современники читают Чехова» восклицает, комментируя суждение Дедлова об освобождении Чехова от «толстовского плена» и о предвещии в его произведениях «новой, быть может, очень отдаленной эпохи в русской литературе»: «Вот и говори после таких пророчеств-догадок о «двадцати годах непонимания» и близорукости!» (Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887—1914). Антология» / сост., предисл., общая редакция И. Н. Сухих, примеч. А. Д. Степанова. (Серия «Русский путь»). СПб., 2002. С. 42).



не хотят писать о г. Чехове, потому что об этом писателе я не читал ни одной статьи, которая удовлетворительно разъяснила бы сущность его литературной физиономии» [3]. Далее шел профессиональный разбор таких рассказов Чехова, как «Скучная история», «На пути», «Верочка», «Припадок», «Святою ночью» и др.

В апрельском номере петербургского журнала «Север» за 1892 год был помещен портрет Чехова и статья, уже подписанная буквой Д. Статья резко отличалась по тону от общепринятых и, конечно, не могла не быть замечена Чеховым. Едва ли не впервые Чехов был назван «мыслителем», тогда как для большинства своих современников он был прежде всего бытописателем, подробным, кропотливым и чрезвычайно точным. Даже такой известный критик, как Д. Н. Овсяннико-Куликовский, в «Этюдах о творчестве Чехова», писал о том, что «нельзя изучать нашу жизнь во всей ее полноте и во всем разнообразии ее часто противоречивых черт» ... можно лишь изучать «унылую скорбь», внушаемую созерцанием современной жизни и исследованием души современного человека» [202, с. 123].

Дедлов в противовес общепринятым оценкам назвал Чехова «бодрым художником»: «Читая его произведения, мы выносим впечатление творческой свежести и бодрости <...> Та «нейрастения», болезненная нервность, которою отличается современное поколение и которая коснулась и писателей, по-видимому, не отразилась на Чехове». Формировался он как художник в неблагоприятных условиях — ими Дедлов называет господство писателей, чья «манера, приемы стали идеалом беллетристического рода литературы и авторитетными образцами творчества. Нельзя было не подчиниться им; подчиниться же значило подражать. — Чехов избежал подражания и вырабатывает собственную манеру. Сохранив за собою свободу творчества и освободив свою мысль от пут направленства, Чехов уже теперь дал нам много прекрасного и много умного. Полный расцвет его таланта ещё впереди» [256].

Чехов сразу же откликнулся на эту публикацию, написав редактору журнала В. А. Тихонову: «За изображение внешнего вида моей наружности приношу Вам мою благодарность. Портрет, говорят, очень удачен, а статья Дедлова (ведь это его статья?) приписывает мне достоинства, каких я никогда не имел и иметь не буду» (П. Т. 5. С. 56).

Владимир Людвигович Кигн-Дедлов к этому времени уже находился на службе в Оренбурге. Должность чиновника по особым поручениям от Министерства внутренних дел предполагала заниматься вопросами переселенцев, а неумная страсть к перемене мест и новым впечатлениям толкала туда, где был «конец железной дороги — вроде как бы конец света», как он напишет впоследствии об Оренбурге. «Даже в близкой Самаре, даже очень просвещенные люди представляют себе Оренбург чем-то вроде Берды или, в лучшем случае, на манер нашего форштадта.

— Помилуйте, в Оренбурге издают газету! — восклицали очень просвещенные самарские люди. — Да ведь у вас там, кроме киргизов, нет никого. По-киргизски, что ли, вы будете писать для них?! [216].

Первый номер газеты «Оренбургский край» вышел 11 октября 1892 года, а 20 октября Кигн-Дедлов решил написать Антону Павловичу Чехову лично: «Позволяю себе обратиться к Вам с большой просьбой. В Оренбурге, где я нахожусь на службе, мой приятель, опытный адвокат Баратынский, несмотря на мои уговоры не делать этого, предпринял издание газеты «Оренбургский край». Желая помочь ему в качестве почитателя Вашего таланта, неизвестного в диком Оренбурге до такой степени, что Ваш «Иванов» прошел, к моему негодованию, при почти пустой театральной зале, я очень прошу Вас позволить перепечатать в «Оренбургском крае», в январе, Вашу чудесную «Попрыгунью». Вреда Вам, как издателю Ваших сочинений, перепечатка причинить не может (надо принять во внимание и это житейское соображение), ибо «Оренбург-

ский край» рассчитывает иметь не более 5, 6 сотен подписчиков. Быть же Вам полезным, как талантливому писателю, газета рассчитывает, — хотя, к сожалению, в том же небольшом кругу абонентов. Прибавляю, что «Попрыгунья» будет служить иллюстрацией к статье о Вас. Пишу Вам по просьбе редактора «Оренбургского края», а от себя, пользуясь случаем, позволю пожелать Вам идти в искусстве впереди так же быстро и счастливо, как Вы идете до сих пор, и к сорока годам стать для всех несомненной гордостью художественной литературы. Прошу верить искренности вашего покорного слуги... Адрес мой: Оренбург. Переселенческая контора» [207].

Чеховская «Попрыгунья» накануне была опубликована в № 6 за 1892 год в журнале «Север». В этом же номере вышла статья под названием «Провинция» о голоде в Оренбурге «от собственного корреспондента» под инициалами А. Б. За ними скрывался все тот же Кигн-Дедлов, взявший себе для публикаций в «Оренбургском крае» псевдоним Переселенец. Чехов сразу же ответил Дедлову в Оренбург: «Попрыгунью» отдаю в Ваше полное распоряжение. В. А. Тихонов вчера говорил мне, что в декабре Вы будете в Петербурге. Я был бы очень рад повидаться с Вами. Странно, что мы с Вами до сих пор еще не знакомы, хотя давно уже работаем на одном поприще и имеем общих друзей и приятелей. И странно, что я до сих пор еще не имел случая поблагодарить Вас лично за то внимание, какое Вы мне так часто и, говоря по совести, так незаслуженно оказываете» (П. Т. 5. С. 129).

В это время В. Л. Дедлов закончил свой роман «Сашенька», о чем и сообщил редактору «Севера» В. А. Тихонову.

«2 сентября 1892 г. Оренбург.

<...> На днях я послал через редакцию «Нового времени» старому Суворину в собственные руки своего «Са-

шеньку». Это я делал с каждой моей книгой. Если можно, устрой, положим, через Чехова, чтобы Суворин «Сашеньку» прочел. Что затем будет, я не знаю, но мне интересно узнать, что с того выйдет, потому что Суворин — человек живой и к тому же достаточно умный. Постарайся!

Мне очень хочется послать экземпляр самому Чехову, в знак симпатии к его таланту. К сожалению, это невозможно по моим литературным к нему отношениям: я хвалил его книги, я посылаю ему свою книгу — точно я прошу его в литературные кумовья» [236].

Встреча и знакомство Кигна-Дедлова с Чеховым состоялись в декабре 1892 года в Петербурге, куда оба приехали по своим делам. В записной книжке Чехова сохранились два адреса: «Дедлов: Троицкая 9, до 12 ч.» и «Фонтанка 116, 29. В. Л. Кигн» (С. Т. 17. С. 108). Однако в 17 томе Полного собрания сочинений и писем Чехова комментаторы настаивают на том, что Чехов мог познакомиться с Дедловым только 5 января 1893 г. в доме В. А. Тихонова (С. Т. 17. С. 329). Основанием для такого утверждения комментаторам представляется то обстоятельство, что адрес, указанный в записной книжке Чехова, — «Троицкая 9» — адрес редакции «Северного вестника», где Чехов действительно был именно 5 января [46, с. 334]. Судя же по опубликованному в том же «Оренбургском крае» (№ 6 от 5 января 1893 г.) фельетону «Литературный юбилей», где речь шла о праздновании 25 декабря 1892 г. 25-летия творческой деятельности редактора петербургской газеты «Неделя» Павла Александровича Гайдебурова, первая встреча Чехова и Кигна-Дедлова произошла именно здесь: «...Юбилею был поднесен изящно разрисованный текст адреса и альбом с портретами сотрудников: 1) Л. Толстой, 2) Н. Лесков, 3) Г. Успенский, 4) А. Чехов».

А накануне Татьянина дня Чехов пригласил Дедлова отобедать вместе с ним и другими писателями в ресторане «Малый Ярославец». Публика собралась известная:

А. С. Суворин, Д. Н. Мамин-Сибиряк, Д. В. Григорович, К. С. Баранцевич, П. П. Гнедич, редактор журнала «Нива» князь М. Н. Волконский, В. И. Немирович-Данченко и другие — всего тридцать человек. Судя по воспоминаниям редактора «Севера» В. А. Тихонова, инициатива таких обедов принадлежала именно Чехову, старавшемуся «соединиться вместе» с другими беллетристами, иначе «поодиночке переключают всех» [269].

В Отделе рукописей Государственной национальной библиотеки в Санкт-Петербурге в фонде № 494 «Д. Л. Мордовцев» хранится «Альбом обеденных благоглупостей российских беллетристов», где на первой странице в углу написано: «1-й обед состоялся 12 января 1893 года в ресторане «Малый Ярославец» — по приглашению Антона Павловича Чехова, И. И. Ясинского, С. Н. Терпигорева». Чуть ниже — автограф Чехова [208]. Позднее «обеда беллетристов» переместились в ресторан Донона у Певческого моста. Судя по заполненным шутливыми заметками и иллюстрированным известными художниками страницам альбома, «обеда», продолжавшиеся вплоть до 27 января 1901 года, постоянно собирали большое количество популярных русских беллетристов, в числе которых постоянными посетителями были С. Н. Сыромятников (Сигма), А. Коринфский, В. Л. Кигн-Дедлов, В. П. Билибин, Д. Л. Мордовцев, В. С. Лихачев, И. Ф. Горбунов, П. П. Гнедич и др. Судя по списку присутствующих, который постоянно вел Мордовцев, Чехов неоднократно посещал их в дни своих визитов в Петербург. Свои обеда беллетристы впоследствии прозвали «Арзамасом» в честь литературного кружка, существовавшего в 1815—1818 гг. В «Новостях дня» от 19 января 1894 г. (№ 3805) сообщалось: «Литературное общество «Арзамас» возродилось из пыли шести десятилетий. Ежемесячные обеда беллетристов получают отныне название обедов «Арзамаса». Чехов писал Суворину по этому поводу следующее: «Беллетристы

68

напрасно назвали свои ежемесячные обеды «Арзамасом». Это фальшиво» (П. Т. 5. С. 265)<sup>1</sup>.

На странице 9 «Альбома» от 6 февраля 1896 г. с пометкой «не для дам» помещена сценка В. Л. Кигна-Дедлова «Местные нравы» о шутке, проделанной шляхетскими паничами с девушками, пришедшими накануне Рождества в хлев гадать.

Своими впечатлениями о первом «обеде беллетристов», на котором присутствовал А. П. Чехов, В. Л. Кигн-Дедлов поделился с оренбуржцами в очерке «Иван Федорович Горбунов на обеде беллетристов» (И. Ф. Горбунов — популярный московский рассказчик, завсегдагай подобных мероприятий).

Этот очерк, опубликованный в № 16 от 31 января 1893 г. в газете «Оренбургский край», по праву можно считать первым мемуаром о Чехове. Портрет писателя схвачен Дедловым довольно точно: «Чехов, стройный, высокий молодой

<sup>1</sup> Об этих обедах остались воспоминания П. П. Гнедича, добросовестного хроникера своей эпохи, «Книга жизни» которого запечатлела многие черточки ушедшего времени: «Карикатуры в большинстве случаев рисовались под редакцией того же Мордовцева, или, как мы его называли, «дида Смердивцева». Рисовались они акварелью, во весь лист большого альбома, даровитым художником-скульптором Стеллецким и иногда разнообразились рисунками членов обеденного союза. С наиболее интересных акварелей сняты были коллекции фотографических снимков и, по всей вероятности, еще у многих хранятся <...> Был как-то изображен Лев Толстой в виде известной скульптурной фигуры «Нила», причем маленькие фигурки человечков, копошащихся вокруг него, были портреты участников обеда... Дам на этих обедах никогда не было, хотя Вас. Ив. Немирович-Данченко аккуратно каждый обед, со свойственным ему юмором, требовал приглашения на следующий раз дам, и когда вопрос провалился, просил занести его отдельное мнение в протокол заседания. Это дало повод к появлению в альбоме такой карикатуры. Среди озера изображена была круглая башня, из бойницы которой торчали отгоченные перья. Дверь была заперта наглухо; наверху на площадке, между зубцов, пировали под знаменем «Донон» беллетристы, а на берегу горько плакали беллетристки и поэтессы, тщетно молящие о пропуске; но на башне значилось «для мужчин» (Гнедич П. П. Книга жизни. Л., 1929. С. 193—194). На большинстве карикатур изображен и Чехов.

человек, с вдумчивыми большими глазами, которые время от времени при улыбке вдруг зажигались доброй, юношеской радостной веселостью». А уже в № 27—33 газеты, начиная с февраля, был опубликован обещанный рассказ Чехова «Попрыгунья» с вступительным словом Дедлова о жизни и творчестве писателя: «Приступая к печатанью рассказа Чехова «Попрыгунья», считаем необходимым высказать, что г. Чехов — восходящая звезда русской беллетристики и самый выдающийся из современных молодых писателей. Едва ли не один он возвышается до настоящего мастерства, до понимания своего времени и до создания типов нашей эпохи, когда в жизнь вступили пореформенные люди <...> «Попрыгунья» познакомит читателей с талантом автора лучше всяких разъяснений. Рассказ перепечатывается из «Севера» с разрешения автора» [211]. Так «дикий Оренбург» познакомился с творчеством Чехова, а Чехов, в свою очередь, стал получать газету «Оренбургский край», регулярно посылаемую ему редактором Н. А. Баратынским.

После возвращения Кигна-Дедлова в Петербург в 1893 г. их переписка с Чеховым на какое-то время прервалась — страсть к путешествиям погнала Дедлова в Крым. Результатом поездки стал напечатанный в «Книжках «Недели» (1894, № 1) путевой очерк «Игрушечная Италия» (Страничка о Южном берегу Крыма), прочитав который Чехов решил сам отыскать автора и задать ему несколько вопросов о Крыме, где он собрался провести весну 1894 года: «Где теперь Дедлов? — спрашивал он М. О. Меньшикова 20 января 1893 г. — Мне нужно его видеть или написать ему» [118].

«5 февраля 1894.

Многоуважаемый Владимир Людвигович! <...> А. Чехов в письме из деревни (Ст. Лопасня Курской жд., село Мелихово) спрашивает: «Где теперь Дедлов? Мне нужно его видеть или написать ему. Не будет ли он в Москве? А если в Петербурге, то где живет?»

Письмо его — от 20 января. Я справился в Вашей конторе и сообщил ему Ваш деревенский адрес. Сейчас на-

чал читать Вашего «Варвара». С искренним почтением, М. Меньшиков».

Чехов написал Кигну-Дедлову письмо, не очень рассчитывая на то, что оно найдет своего адресата: «Вы, небось, уже забыли старика, так позвольте же вам напомнить о себе. Я — А. П. Чехов, тот самый, который и вас почитывает и сам пописывает. Прежде всего не откажите сообщить мне, как имя и отчество редактора «Оренбургского края». Этот любезный человек вот уже второй год высылает мне газету, и нужно поблагодарить его, хотя бы послать ему книжку <...> Я прочитал в «Неделе» вашу «Игрушечную Италию» и соблазнился. В начале марта уезжаю в Крым и проживу там, вероятно в Гурзуфе, около месяца. Утомился, немножко кашляю, и хочется поскорее тепла и морского шума. Я был в Крыму, был и в Гурзуфе, но все позабыл. Не дадите ли Вы мне какой-нибудь совет или наставление? У вас свежее впечатление» (П. Т. 5. С. 267).

Кигн не просто дал несколько дельных советов относительно места отдыха в Крыму и подробно перечислил все цены «отлично вентилированных комнат на солнечную сторону», но и договорился через свою мать, жившую тогда в Гурзуфе, забронировать на март месяц комнату для «красы и славы современной словесности». В свою очередь, и Е. И. Кигн, выполняя просьбу сына, отправила Чехову 18 февраля 1894 г. подробное письмо. Приводим его целиком:

«18 февраля 1894 г.

Милостивый государь Антон Павлович!

15-го этого месяца я получила письмо от сына, в котором он просит сведений для Вас о жизни в Гурзуфских гостиницах. Немедля я передала его вопросный листок здешнему управляющему. 16-го, как мне было сказано, контора отправила Вам в Лопасню все нужные сведения. В чем они заключаются, я не знаю, но, вероятно, это печатные гостиничные правила, иногда не совсем понятные, иногда не совсем точные.



Быть может, я и ошибаюсь, но во всяком случае считаю не лишним прибавить кое-что от себя, т.к. я живу здесь уже 4 месяца и кое-что знаю.

1. По 1 апреля Вы можете иметь довольно большую комнату — 10 шагов (не мужских) длины, 6 — ширины — за 30 рублей в месяц и даже, быть может, за 25 р. внизу, за 30 — во втором этаже и в 3-м. Но в эту цену комнаты и в особенности на солнце и, стало быть, на море, почти всегда бывают заняты и числом их меньше. Вот и сейчас во 2 и 3 этаже ни одной такой комнаты нет. Есть одна или две, но не на солнце. В нижнем этаже сейчас есть две таких комнаты на солнце, за 25 р. такой же величины, как я сказала выше. В 40 р. комнаты побольше, с балконом, таких сейчас несколько, во 2 и 3-м.

2. К номеру постельное белье, подушки, одеяло летнее и полотенце личное — бесплатно.

3. Два самовара тоже бесплатно. Чай и сахар лучше иметь свой.

4. За свечи или за лампу платить. — Тоже лучше иметь свои свечи, дешевле и не запрещается. В Гурзуфе есть лавки со всем необходимым, но все довольно дорого и поэтому, ежели есть охота и возможность, следует запастись всем нужным в одном из городов: в Симферополе, в Севастополе или в Ялте.

5. Молоко парное можно покупать из здешней же молочной, хорошее, доставляют в NN — 12 коп. бутылка.

Яйца свежие — можно иметь тут же, на базаре, в татарской деревне, 25 копеек десяток.

В Гурзуфе есть доктор, аптека, почтовая контора и телеграф. Из Симферополя можно приехать в Гурзуф в дилижансе, место стоит, кажется, рублей 5. — Из Севастополя тоже в дилижансе или на пароходе до Ялты, из Ялты извозчик рубля 3—4. Дешевле из Симферополя и меньше пересадок. В настоящее время гостиница открыта здесь только одна, первая, и та далеко не полная. В половине марта будет открыта вторая и т.д., смотря по наплыву гостей.

Ежели Вы приедете к 1 марта, Вас поместят в первой, и это будет самое лучшее, потому что в ней жили всю зиму, и в ней тепло и сухо. А другие когда еще обживут. Все цены, выставленные мною в этом письме, это все только до 1 апреля. После 1 апреля будет дороже до 1 ноября — это так называемый сезон, дерут всюю.

По приезде советую повидаться со здешним управляющим, Александром Александровичем Поповым. Было сказано от его имени, что он постарается устроить Вас как можно лучше. Итак, в добрый час, собирайтесь и приезжайте в игрушечную Италию искать здоровья, авось и найдете. Тепла у нас maximum в полдень градусов семь. А 12-го февраля выпал было снег вершка на 1,5, а то и два, да морозик градусов 6. Снег пролежал дня два, на санях ездили, а горы и теперь теплые и дышат холодом. Но, конечно, теперь с каждым днем все будет теплей и теплей и к 1-му марта игрушечная Италия постарается не ударить перед Вами лицом в грязь.

Ел. Кигн.

P.S. Гостиница, в которой теперь живут все, реставрирована после пожара и открыта только нынешним летом. Больных нет, а хотя бы они и были, то комнаты и вся обстановка так новы и свежи, и так хорошо содержатся и вентилируются и при жильцах, и в особенности по выходе их, что опасаться решительно нечего.

Ежели привезете с собой ротшильдову скрипку или другое что-нибудь в этом роде и будете наигрывать, то Вам и совсем будет хорошо в игрушечной Италии» [206].

По-видимому, Елизавета Ивановна Кигн слегка переусердствовала в своем рвении — когда Чехову пришло красочное приглашение из гурзуфской жилищной конторы некоего П. И. Губонина и посыпались письма от крымских дам, он в Гурзуф не поехал, проведя март месяц в дождливой Ялте. «Подозреваю, — писал Кигн родным, — что он «сканпузился» предупредительности гурзуфской администрации. Чудак! Пора бы ему привыкнуть к тому,

что он заслуженная известность и имеет право на внимание и даже маленькое баловство. Он дает много — должны же и ему что-нибудь дать взамен» [113].

Довольно часто в уважительном тоне Дедлов-критик дает советы Чехову-писателю: «Я читаю все ваши новые вещи. Они очень хороши, но я жду от Вас прекрасного. Кажется мне, что Вы выросли из Ваших, хотя и глубоких, но не широких сюжетов и тем. Вам тесно и, может быть, даже несомненно скучно в них. Я уверен, что широкий общественный роман вызвал бы у Вас новые стороны таланта и новый творческий поворот. Отчего бы вам не послужить? С рангами, с отношениями ко всем ступеням администрации, ко всем классам общества. Это очень важно. Нервы русской жизни до сих пор заключаются исключительно в чиновничестве, — отпрепарируйте эту неживую систему. Конечно, странно и нелегко покажется вольной птице, художнику, поступить под начало какого-нибудь статского советника или иного чина в образе человеческом; но смотрите на это как на искуc ... чиновником особых поручений, достать интересную командировку... для ревизии какой-нибудь медицинской или ветеринарной <...> Однако, ниже губернского города спускаться не следует; в уезде горизонты уж совсем узки, а подчиненности слишком много...» [207].

Дедлов советует Чехову на правах старшего товарища, уже послужившего «по министерскому ведомству». Ему невдомек, что именно в это самое время Чехов работает — обыкновенным участковым врачом: ловит «за хвост холеру», принимая в год, судя по заполненным им амбулаторным листам, до трех тысяч больных («Утро. Приемка больных. Сейчас принял № 686. Холодно. Сыро. Нет денег»). Будучи попечителем сельской школы в Серпуховском уезде, строит школу для крестьянских детей в Талеже и Мелихове, ругаясь с подрядчиками и выбивая лес для строительства. И при этом интенсивно пишет: за один только 1892 год — десять рассказов, среди которых «Палата № 6», «Попрыгунья», «Соседи»... И работа над

«Островом Сахалин». Вот уж поистине: «Медицина — моя жена, а литература — любовница».

На вопрос Чехова, почему Кигн покинул Петербург, тот отвечал: «Я Петербург, действительно, оставил, а вместе с ним и затяжную службу; при министерстве я, впрочем, числюсь именно ввиду командировки. Петербург накаливает мне нервы. Остудить их, как известно горьким опытом, есть для меня одно средство — выпить. Выпивка же ввергает меня в меланхолию, сначала простую, а потом и черную. Так лучше уйти от греха в деревню, где я больше рюмки вина в день не потребляю и потому сравнительно жизнерадостен. Кроме того, в Питере я никогда ничего, кроме фельетонов, писать не мог» [207]. В этом же письме Кигн-Дедлов сообщил о своем намерении странствовать по северной Волге, Вятке, Вологде: «Там есть культура, русская культура! Кто бы ожидал этого! От путешествия в эту сторонку я жду много интересного, любви к отечеству и народной гордости. К сожалению, туда у меня нет попутчиков... И вот я стал мечтать о том, чтобы составить литературно-художественную экспедицию...» [там же].

Далее Дедлов предлагал Чехову поговорить с Сувориным на этот счет, ибо экспедиция обещала быть поистине замечательной, и не хватало только «человека, который не только издал бы книжку, но и снарядил экспедицию» [207]. Чехов эту мысль Суворину сообщил, хоть она и была для него «недостаточно ясна»: «Чего он хочет? Чтобы Вы печатали его корреспонденции в газете или издали книгу с рисунками?» (П. Т. 5. С. 272).

Поездка не состоялась — Чехов провел это лето сначала в Ялте, а потом в Феодосии на даче у Суворина, куда ему и переслали довольно сердитое письмо Кигна по поводу якобы сказанных Сувориным обидных слов в его адрес: «... Стороной мне передавали, что г. Суворин выражался в том смысле, что — напрашивался тут один литераторишка, Дедлов, в командировку на Волгу, — а я вот не желаю. Если это так, то позвольте вас поблагодарить за сообщение Суворину идеи описания Волги, но скажите, что С. чужак, и пожалейте, что С. не хочет с Волгой позна-

комиться. В. К.» [207]. 5 сентября 1894 г. Чехов отвечал Дедлову довольно обстоятельным письмом, в том числе и по поводу предполагаемого инцидента с Сувориным: «... Слова, будто бы сказанные Сувориным по вашему адресу, сказаны не были. В настоящее время я живу у него, говорю с ним о Вас, и он клянется, что у него и в мыслях не было ничего подобного» (П. Т. 5. С. 313).

В этом же письме Чехов вновь возвращается к разговору об «Оренбургском крае» и его редакторе Баратынском, которому он в знак благодарности за получаемую газету выслал сборник своих рассказов с дарственной надписью (экземпляр не сохранился) и разрешил перепечатку только что появившегося в столичном журнале «Артист» рассказа «Черный монах». Рассказ был напечатан в «Оренбургском крае» в № 271—278 за 1894 год. Здесь же был опубликован рассказ Дедлова «Спор славян». Так два писателя встретились на страницах одной газеты. Изданную в этом же году книгу В. Дедлова «Переселенцы и новые места», посвященную «нашим окраинам», Чехов ценил высоко и советовал Суворину обратить на него внимание: «Корреспонденции его интересны» (П. Т. 5. С. 272). В 1894 г. Дедлов приглашал Чехова побывать у него в имении: «Хозяйство моего брата<sup>1</sup> сложное и хлопотливое, — посмотрели бы вблизи их помещичью каторжную работу. Я угостил бы Вас 12-ю сортами настоек и наливов. Ехать нужно на станцию Остерманск-Жлобин Либаво-Роменской дороги; потом лошадьми: г. Рогачев, станция Гадиловичи и — Фе-

<sup>1</sup> Заявляя так, Чехов в данном случае несколько не лукавил. И хотя Суворин был известен как человек, «болезненно коллекционирующий сплетни и слухи», «виртуозно неискренний и одержимый разными маниями, слабый и потому жесткий и даже жестокий» (Гитович И. Е. Петербургский король Лир // Чеховский вестник. 1999. № 5. С. 17), по видимому, дело так и обстояло, как написал Чехов. В опубликованном недавно «Дневнике Алексея Сергеевича Суворина» (М., 1999) среди трех тысяч упоминаемых им имен имя В. Л. Кигна-Дедлова встречается всего лишь раз — в контексте, не оставляющем сомнения в лояльности Суворина по отношению к Дедлову (С. 267).

доровка (45 в.). По телеграмме, за двое суток до приезда в Жлобин, вас встретит экипаж (телеграмма: Довск, Владимиру Кигну). На обратном пути из Феодосии скажете — по пути» [207]. Но у Чехова были другие планы: вместе с Сувориным из Феодосии он отправился за границу.

Излишне строго подходя к собственному творчеству и испытывая в связи с этим потребность в понимании и поддержке со стороны Чехова, Кигн-Дедлов послал ему сборник своих рассказов «Варвар. Эллин. Еврей» с просьбой «услышать мнение» о них. Чехов откликнулся довольно подробным анализом его произведений, после чего выговорил Дедлову, что тот мало пишет, и дал ему совет «попробовать написать пьесу, ибо у Вас великолепный разговорный язык» (П. Т. 5. С. 313) — так писатель и критик поменялись местами.

Чехов и не подозревал, что желание писать пьесу у Дедлова возникло едва ли не раньше, чем написать роман. Пьеса под рабочим названием «Кузен Костя» была закончена в 1890 г., через В. А. Тихонова отослана в театр Ф. Корша, но не была принята к постановке [236]. Рукопись ее хранится в ИРЛИ. Текст ее был опубликован в «Театральной библиотеке» (приложение к журналу «Артист», № 14, 1892).

В пьесе есть все, что впоследствии найдет критика у самого Чехова-драматурга: слабое развитие внешнего действия, обилие *не-действующих* лиц, длинные разговоры ни о чем, — словом, все то, что театру «для пищеварения» Корша никак не подходило. О том, что «Кузен», как называл его Дедлов, был его любимым детищем, становится ясно из его переписки с В. А. Тихоновым, бывшим актером, беллетристом, драматургом, получившим Грибоедовскую премию за комедии «Байбак» и «Козырь», с 1891 по 1894 гг. — редактором журнала «Север».

Еще 31 декабря 1890 г. Дедлов, поздравляя семью Тихонова с Новым годом, передает приветы жене и дочери, «наследнице богатства и талантов!» ... т.к. означенную дочь ожидает между прочим и половина тысяч ожидаемых от на-

шего общего с тобой «Петербургского кузена»<sup>1</sup>, то, озабочиваясь приданным Верочки, я осведомляюсь, что о «Кузене» слышно? Что о нем пишут из Москвы, что его ждет, как ты думаешь им распорядиться? Весьма сим интересуюсь и буду рад, если известишь с полной откровенностью».

«5 января 1891, Довск, Могилевской

Милый друг Владимир Алексеевич,

Спасибо за известие о «Кузене». Ты мне ответил раньше, чем получил мой вопрос. Напиши только поподробнее, чем пьеса не понравилась. Ты пишешь, что пьесой я интересуюсь, но близко к сердцу не принимаю, — как случайный опыт. С другой стороны, вероятно, и Корш был с тобою откровенен, потому что половина авторской ответственности падает на постороннего, на меня. Сообщи же его подлинные слова и то, что ты, конечно, узнал стороной» [236].

На предложения Тихонова переделать «Кузена» Дедлов отвечал 5 марта 1891 г.: «...Переделывать «Кузена» едва ли будут время и охота. Все, что мне теперь приходит на мысль, это записаться рекомендациями, толкнуться к Давыдову в Питер и к Федотовой в Москве: не устроят ли они «Кузена» осенью в столицах или летом в провинциях. Что-нибудь да надо же с «Кузена» сорвать — хоть шерсти клок» [236]. Видимо, пьеса была все же «пристроена» в Москве. Письмо В. А. Тихонову из Москвы с сообщением об этом без даты:

«Милый друг, наконец я застал цензора. Вежлив, непридирчив. Ни против пьесы в целом, ни против сцены ничего не имеет. Просит (просит!) изменить поцелуи, обнимания, по его мнению слишком частые, генерала, строку «сверкая нагой белизною» в стихах Надсона и еще кое-что. Все это ничего, но вот что худо: 1) что поправки просит принести в понедельник и 2) что хочет еще раз прочесть пьесу. Пишу, дабы не оставлять тебя в неизвестности. Поправки же оставляю до твоего приезда, ибо они не к спеху.

У твоих, прости, не был — п-и-и-л!!

Четверг, Москва» [236].

<sup>1</sup> Впоследствии пьеса будет переделана в рассказ «Петербургский кузен» и войдет в сборник «Лирические рассказы» (СПб., 1902).

В дальнейшей переписке В. Л. Кигна-Дедлова с кем бы то ни было упоминание о пьесе даже не встречается — по видимому, неудача с ее постановкой тяжело отразилась на щепетильном Дедлове-художнике — пьеса даже не указана в перечне написанных и предназначенных им к публикации произведений [114], хотя в одном из писем он спрашивает В. А. Тихонова: «Кстати, что будет с нашей комедией? Сунешь ли ее куда-нибудь, отдать ли хоть литографировать?» [236].

Нет также и попытки Дедлова-критика как-то отождествиться на чеховскую драматургию, хотя имя Чехова постоянно возникает в его письмах, когда речь идет о беллетристике. Чехов для него — непререкаемый авторитет и пример воли, которую должен иметь художник, живущий в так называемую переходную эпоху. Подробно объясняет он свои взгляды на призвание и назначение художника, исходя из понимания им личности Чехова, в письме к С. Н. Сыромятникову (Сигме): 26 февраля 1894 г.:

«...Мне кажется, что в качестве писателя ты еще совсем юн. Ты — в полном разгаре брожения, игры, незадумывающейся творческой радости. Все удается: и политическое обозрение, и фельетон, и беллетристика: все это радует, пишется в охотку; все имеет успех в кругу, доступном наблюдению автора; за все хорошо платят (да, и это надо принять в расчет). Любовница-литература улыбается, а юный любовник всякую улыбку, хоть бы мимолетную, хотя бы и случайную, принимает за доказательство решительной своей победы. Но до полной победы далеко. Улыбка может быть вызвана и грациозной шалостью, и проявлением хороших задатков, и юношеским жаром, иной раз даже наивностью. Не всякая улыбка — покорная, преданная улыбка. Чтобы покорить, надо много усилий и труда, самого упорного, самого систематического... Во время лит. юности увлечься первыми успехами очень легко. Недурное принимаешь за настоящее хорошее. Полусознательно замечаемые недостатки объясняешь высшими причинами: переходной эпохой или особой манерой, символизмом, прерафаэлизмом и т.д. Это только



слова, которыми закрывают недостатки. Я не понимаю, как это в искусстве могут быть эпохи переходные. Такою может быть жизнь, но не искусство. Байрон, Гейне, Тургенев «лишних людей», весь Толстой-беллетрист — люди переходных эпох и певцы этих эпох, но их искусство безукоризненно, цельно, определено, грандиозно, — не по идеям (что значит идея в искусстве!), а по художественному совершенству. Искусство — не жизнь, а выше жизни. Если временами искусство слабо, то это не потому, что житейский материал его хаотичен или неясен, а вследствие отклонения или заблуждения воли художников ... Что значит воля, доказывает пример Чехова. Рассуждения же насчет переходной эпохи очень мрачны, но они поставлены в необходимость работать, работать и выходит при таланте, конечно, прекрасно... Но, конечно, я не утешительный пример, потому что мое серьезное самоиспытание дало отрицательный результат. Утешительный, я говорил, — Чехов... Еще прибавлю: времени не теряй, жизнь коротка вообще, а настоящая — время роста, мужания... — еще короче. Не оглянешься, как уже дошел до предела, до вершины горы» [122].

В 1898 году писатели встретились в Ялте — в архиве Чехова сохранилась записка Кигна о посещении дома Бушева («Х. 98. А. П. Чехову. Дача Бушева. Не забудьте взглянуть на Гиппиуса<sup>1</sup>. Всего лучшего»), где в то время останавливался Чехов. Еще через несколько лет в ответ на жалобы больного Чехова на приближающуюся старость Кигн-Дедлов напишет ему слова поддержки и любви: «Многоуважаемый Антон Павлович, опытные люди утверждают, что старости нет, старость выдумала глупая молодежь. А Вам и подавно нечего стареть: Вы большое дарование, которое долго не поддается старости <...> Все у вас прежнее, — и отличный русский язык, и техника, уверенная, сжатая и меткая, а что касается самого важно-

<sup>1</sup> В. Гиппиус, сослуживец Дедлова по Переселенческому комитету и спутник по сибирскому путешествию, мог интересовать Чехова, видимо, как пациент. О душевной болезни В. Гиппиуса неоднократно писал в своих письмах В. Кигн-Дедлов.

го для крупного таланта — сметь быть правдивым, так это свойство у Вас растет» [207].

Последнюю весточку В. Л. Кигн пошлет Чехову в январе 1902 г. из-за границы, куда он отправится после многолетнего сидения в деревне. Это была небольшая журнальная статейка на французском языке о Чехове из журнала «La Semaine Littéraire» вместе с портретом Чехова. В ней говорилось о наделенном богатым воображением писателе, который наряду с Толстым и Горьким завоевал читательское воображение европейцев. На полях Кигн сделал надпись карандашом: «Случайно купил на жел. дороге. Журналистик малоизвестный и едва ли дошел бы до Вас. Посылаю для полноты коллекции, если таковую составляете. А заметка глупенькая. 28 декабря 1901. Женева. С Новым годом! В. Кигн (а с января: Довск Могилевской губернии)» [207].

Готовя свои рассказы к печатанию («Просто рассказы», «Лирические рассказы»), Кигн постоянно думает о Чехове. Переработка прежних, юношеских рассказов требовала, по его словам, «большого напряжения», «чтобы сделать приличную форму, оставив неприкосновенными те молодые чувства и ощущения, которые нашлись в этих ранних» сюжетах [239]. Правка формы рассказов «Встреча», «Гости», «Негодный мальчик», «Бобыли», «Петербургский кузен» свидетельствует о том, что Дедлов находится под сильным влиянием лаконичной манеры Чехова: они не просто сокращены — при сохранении сюжета и «молодых чувств и ощущений» переработаны коренным образом: голос автора, внедряющегося в повествование в ранней редакции рассказов, заменен на несобственно-прямую речь; убрано нагромождение подробностей — они заменены одной-двумя деталями; сокращен пейзаж и т.п. Убраны кавычки, указывающие на цитаты из мыслей и высказываний героев. Рассказы Дедлова в поздней редакции от этого только выиграли, ибо мысли и чувства героев стали преломляться сквозь призму определенного воспринимающего сознания — этот прием ввел в литературу Чехов.

Реакция Чехова на присланные ему Кигном рассказы была незамедлительной: «Многоуважаемый Владимир

Людвигович, неожиданно пришли две Ваши книжки, пришло письмо<sup>1</sup>, и я уж не знаю, какие слова мне говорить, чтобы выразить Вам мою самую искреннюю, сердечную благодарность. Я взялся за «Просто рассказы» и прочел почти в один присест все рассказы; в них много былого, старого, но есть и что-то новое, какая-то свежая струйка, очень хорошая. «Лирические рассказы» буду читать сегодня ...» (П. Т. 11. С. 303).

Дедлов прекрасно понимал свое место в литературе и роль Чехова в ней. Из письма В. Кигна критику и библиографу, сотруднику «Нового времени» Арсению Ивановичу Введенскому:

«4 апреля 1904, Довск.

Многоуважаемый Арсений Иванович ... сегодня же с большим удовольствием отправляю вам мои скромные «Просто рассказы». Очень желаю узнать о них Ваше мнение. Говорят, читаются без досады на трату времени, а мне большего и не нужно: выше себя, особенно к концу пятого десятка не прыгнешь, Чеховым не сделаешься. Вот Чехов, действительно, величина, и редкость, и божий подарок. Казалось, что в нем? — так, рассказыки. А как подвести им итог, так и видишь, что из этих мозаичных камешков в течение 25 лет создалась огромная и высокохудожественная картина русской жизни, вернее, русской души эпохи 1880—1900, души, подавленной непосильной задачей, которую на нее взвалила предыдущая эпоха революционных реформ. Растерялась и измучилась душа. Не исцелит ли ее война? Не созрели ли новые души? Это — тема статьи о Чехове, которую я задумываю. Что и об этом взгляде на Чехова Вы скажете?» [232].

Сообщение о смерти Чехова в июле 1904 года потрясло Дедлова. Он написал в Некрологе для «Русского вестника»: «Смерть Чехова — утрата незаменимая, но со-

<sup>1</sup> Кигн послал Чехову рассказы 3 ноября 1903 г. Книга с автографом хранится в Литературном музее А. П. Чехова в Таганроге (см.: Чехов и его среда: сб. / под ред. Н. Ф. Бельчикова. Л.: Academia, 1930. С. 235).

чинения, которые он оставил, такое же незаменимое приобретение нашей литературы. Чехов оригинален, — он говорит свое, чего до него не говорили, и говорит так, как до него никем сказано не было» [250].

В июле он пишет статью о Чехове для «Нового времени», которую поместили в одном из августовских номеров газеты, о чем ему сообщил М. О. Меньшиков:

«16 августа 1904, Царское Село.

Суворин мне говорил, что выслал Вам этюд о Чехове. По-моему, мило, что они его напечатали. Я не раз говорил и писал Суворину о крайней необходимости Вашего сотрудничества, и мне Суворин не раз говорил и писал о том же...» [118].

Статья В. Дедлова демонстрировала не только преклонение перед памятью любимого писателя, но и глубокое понимание творчества Чехова и путей, им открытых. Вновь голос Кигна не потерялся среди огромного хора заметок и статей, вышедших сразу после смерти писателя. Вот небольшой отрывок из статьи В. Кигна-Дедлова: «...Нет, наивность как самого искусства, так и художника состоит вовсе не в бессмыслии или безмыслии, а в том, чтобы идти только путем искусства, которое представляет собою совершенно особый способ исследования и познания жизни, путь таинственный и необъясненный, путь не одного только ума, а всех чувств и способностей человека, которыми он связан с миром. Не сбиться с этого пути дано только редким, избранным натурам; но того, кто сможет и решится ввериться искусству и найдет в себе достаточно сил, чтобы не сбиваться с дороги, — того искусство приведет к цели: жизнь словно сама собою раскроет пред художником свой скрытый смысл. Так и «коротенькие рассказы» Чехова, писанные меньше всего с мыслью об их общественном значении, оказываются историею целого поколения, дают интимнейшее и подробнейшее объяснение явлений огромной страны за четверть столетия. Такова сила истинного искусства, таково значение Чехова, избранного и верного его служителя» [119].

### 3. ПУТЕВОЙ ОЧЕРК В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ В. Л. КИГНА-ДЕДЛОВА: СИНКРЕТИЗМ ЖАНРА

---

---

#### 3.1. Жанр путевого очерка в русской литературе 80—90-х годов XIX века

Жанру путевого очерка как разновидности литературы «путешествий» в современном литературоведении посвящено достаточно большое количество научных исследований, среди которых статьи Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского [153], Д. С. Лихачева [150], работы В. А. Михельсона [170], Н. М. Масловой [162], В. М. Гуминского [63, 64], О. М. Скибиной [263], С. Н. Травникова [275] и др. Появились кандидатские диссертации по проблеме эволюции жанра «литературных путешествий» в русской литературе конца XVIII — середины XIX века [167, 168]. Проанализированы буквально все тексты этого времени — от «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина до «Острова Сахалин» А. П. Чехова.

Тем не менее остается совсем неисследованным довольно большой пласт так называемой «газетно-журнальной» литературы 80—90-х годов XIX века, когда бум странствий, путешествий и поездок с «корреспондентским билетом» буквально захлестнул русское пишущее общество, которое, освоив Запад, потянулось на Восток, представив в качестве отчетов огромное количество всевозможных «путевых очерков», «писем из далека», «новых экскурсий» и т.п. В библиографических разделах журналов того времени появились даже рубрики «Путешествия», но авторы критических статей не столько пытались как-то сформулировать общие тенденции развития

уже знакомого жанра, сколько пересказывали написанное самими «путешественниками» [184, 34, 165, 247].

Отсутствие интереса у современных исследователей к путевым очеркам малоизвестных путешественников, на наш взгляд, объясняется двумя причинами. Первая — и наиболее существенная — кроется в том, что в литературоведении закрепились традиции «шагать по вершинам», вследствие чего в ряду объектов исследования сразу же за «Фрегатом «Паллада» Гончарова идет «Остров Сахалин» Чехова. Наличие же огромного пласта так называемой «массовой литературы», писателей «второго ряда», беллетристов «с корреспондентским билетом» практически не учитывается. Вторая причина вытекает из первой, ибо мнение, по которому жанр путешествий («собственно путешествия») включает в себя только «*путевые очерки, принадлежащие перу больших писателей*» (здесь и далее курсивом выделено мной. — О. С.), вошло в словари литературоведческих терминов и, значит, было растиражировано. Остальные «путешествия», по данной классификации, либо представляют собой «романы и поэмы, написанные в форме путешествия», либо совсем не являются литературными произведениями» [47]. Между тем у того же «Острова Сахалин» Чехова предшественников из числа *больших* писателей найти практически не удастся, тогда как ближайшая к нему по времени газетно-журнальная литература буквально до краев наполнена произведениями подобного жанра<sup>1</sup>. Относить путевой очерк к *беллетристике* или *массовой литературе*, на наш взгляд, не принципиально, так как по большому счету беллетристика и есть лучшая часть массовой литературы<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> На связь «Острова Сахалин» с этнографическим исследованием С. В. Максимова «Сибирь и каторга», а также на близость его «Запискам из мертвого дома» Достоевского указывал в своей книге «Проблемы поэтики А. П. Чехова» И. Н. Сухих.

<sup>2</sup> См.: Вершинина Н. Л. Русская беллетристика 1830-х — 1840-х годов (Проблемы жанра и стиля). Псков, 1997. Подробнее о разграничении этих понятий см. в гл. 4.

Актуализация жанра «путешествий» в 80-е годы XIX столетия во многом связана с переходом литературы господствующего «классического реализма» к эпохе «модерна», так как жанр этот воспринимался как «наименее условный способ освоения по-новому увиденной жизни» [238]. Следует сказать, что мы не делаем принципиальных различий между терминами *путешествие* и *путевой очерк*, понимая их как синонимы.

«Путешествие — литературный жанр, в основе которого лежит описание путешественником (очевидцем) достоверных сведений о каких-либо, в первую очередь незнакомых читателю или малоизвестных, странах, землях, народах *в форме заметок, записок, дневников, журналов, очерков, мемуаров* (выделено мной. — О. С.). Помимо собственно познавательных путешествие может ставить дополнительные — эстетические, политические, публицистические, философские и другие задачи; особый вид *литературных путешествий* — повествования о вымышленных, воображаемых странствиях ... с доминирующим идейно-художественным элементом, в той или иной степени следующие описательным принципам построения документального путешествия» — такое определение жанру путешествий дал В. М. Гуминский — оно наиболее полно и терминологически корректно [66]. В литературных путешествиях, в отличие от научных и иных видов, информационный материал освещается на основе художественной и идеологической концепций автора. Кроме того, жанр литературного путешествия развивается в тесной связи с развитием общественной мысли, политической ситуацией и литературным процессом. Путевой очерк по своей природе находится на грани искусства и науки, в нем органически сочетается то, что, казалось бы, лежит на разных полюсах искусства и науки: документы, цифры, статистика, таблицы и художественно-предметный мир автора, включающий в себя на равных все его элементы: портрет, пейзаж, интерьер, а главное — самого рассказчика (пове-

ствователя). «Установка на подлинность как структурный принцип произведения ... делает документальную литературу *документальной, литературой* же как явлением искусства ее делает эстетическая организованность, — пишет Л. Я. Гинзбург [45].

Публикуя свои «путевые очерки» на страницах периодических изданий, беллетристы утверждали себя в глазах читателей не только как открывающие новые страны и города путешественники, но прежде всего и как интересные *рассказчики*. Для некоторых из них «путевые впечатления» были своего рода основой при освоении других жанров беллетристики (к примеру, жанра лирического рассказа в творчестве В. Кигна-Дедлова и Л. Нельмина (К. Станюковича), повести у Е. Маркова или романа у Н. Гарина-Михайловского), так как позволяли смоделировать в дальнейшем свою собственную манеру повествования с иллюзией особой интимности (если путевые записки излагались в форме дневника), разработанной системой диалогов, наконец, с «олитературенной» авторской личностью, которая после каждого нового очерка начинала восприниматься в качестве литературного персонажа. Другие «путешественники» ограничивались тем, что издавали свои очерки отдельными книгами, — так составила́сь целая серия «путевых впечатлений» К. А. Скальковского, М. Гребенщикова, В. Верещагина, Вс. Крестовского. Страны, выбранные в качестве объектов путевых впечатлений, зачастую были одними и теми же (за исключением Цейлона, Гонконга, Японии и Китая, куда осмелились заглянуть В. Верещагин, М. Гребенщиков и Вс. Крестовский): Польша, Германия, Италия, Франция, Испания, Скандинавия. И описывали путешественники-европейцы, как правило, одно и то же: Всемирную выставку в Париже 1889 г. с только что открывшейся Эйфелевой башней и празднование столетия Великой французской революции (Париж в конце 80-х гг. XIX столетия стал местом паломничества — так же, как когда-то Веймар), древности Рима и корриду в Испании,



русификацию Польши и скверы и парки Лондона. Тем не менее у читателя не возникало впечатления «одинаковости» той или иной страны — перед ним были *разные рассказы и процесс рассказывания* становился важнее заложенной в очерках информации.

Путевой очерк — это прежде всего *литературное произведение*, и «судить его надо по законам художественного текста» [153, с. 567]. Но это вместе с тем и «собирательная литературная форма», включающая «на правах целого элементы различных жанровых образований, не делая разграничений между видами» [64, с. 140] научными и художественными. Целесообразно проанализировать конкретные тексты, используя определенную методологическую установку на идею *жанровой свободы*. «Идея свободы пронизывает все уровни художественной структуры «путешествия» и закрепляется в его конструктивной основе как принцип свободного, бессюжетного повествования» [65, с. 6].

«Идея свободы», однако, не означает отсутствия композиционной стройности, соотнесения части и целого в любом художественном произведении. Как бы ни называли свои очерки «путешественники» — «записки», «заметки», «письма с пути», «портреты и пейзажи», все они подчинены в конце концов законам жанрового единства и жанровой автономии. Их не отнесешь ни к мемуарам, ни к эпистолам, ни к дневникам. Жанр этот — «гибридный», промежуточный, следует говорить о «полицентризме» его генезиса.

Представить себе общую схему жанра довольно трудно — путешествие путешеству рознь. В этом жанре есть свои границы и водоразделы, он своеобразный симбиоз документального и художественного: рядом с «литературными» путешествиями, суть которых в *искусстве повествования*, соседствуют «ученые», подчиняющиеся иной цели и имеющие свою логику подачи материала. С другой стороны, именно в *ученых* путешествиях стали зарождаться формы художественного очерка. «Отправляясь в дорогу с научными целями, русские ученые наблюдали жизнь ...

и не ограничивались коллекционированием минералов и трав, составлением карт и изучением метеорологических явлений...» [170, с. 3].

Гео- и этнографический материал, знакомый в большинстве своем по «Письмам русского путешественника» Карамзина, «Письмам об Испании» В. П. Боткина, «Фрегату «Паллада» И. А. Гончарова, которые долгие годы служили своеобразными справочниками для путешественников, «украшенными забавными сюжетами» [153, с. 531], беллетристы-восьмидесятники стали наполнять *своими впечатлениями*, предваряя публикации предисловиями, в которых формулировали не только цели и задачи своих очерков, но и выбранную ими форму повествования. Так, К. Скальковский в предисловии к «Новым путевым впечатлениям» пишет, создавая иллюзию своей «непрофессиональности»: «Сколько бы человек ни пропутешествовал, он не узнает более того, что расскажет ему в молодости нянька... Я, проездив тысяч 250 верст, начинаю убеждаться в справедливости этих слов, а все-таки езжу, и свои впечатления сообщаю в письмах, в предположении, что есть люди, которые подзабыли, что им сообщали няньки», и начинает описание своих путешествий с анекдота: «Господа, где я найду клопов для такой массы путешественников, — воскликнул один содержатель гостиницы...» [259, с. 4]. Ему как бы вторит В. Дедлов: «Остается сказать о заглавии книги: «Франко-русские впечатления». По-моему, оно самое подходящее к содержанию. Русский видел и описывал Францию. Франция в последнее время дружит с Россией. Россия показывала себя на выставке во Франции. Француз изложил свое мнение о выставочном отделе России. Франция и Россия, французы и русские — вот предмет этой книги. А так как я *не исследование писал, а передавал впечатления* (выделено мной. — О. С.), то, конечно: «Франко-русские впечатления» [84, с. 3].

За мнимой безыскусностью формулировки и, на первый взгляд, легкой фельетонностью — четкая обще-

ственно-политическая установка так называемого *русского литератора, русского путешественника*, во многом обусловленная позицией тех журналов, с которыми они сотрудничали (на русофильские настроения корреспондентов «Недели», «Нового времени» и «Русской мысли» В. Дедлова, К. Скальковского, Е. Маркова, живописца В. Верещагина неоднократно указывали их современники [165, с. 297]). Поездка «с корреспондентским билетом» придавала некую заданность очеркам *русского путешественника*, образ которого всегда воспринимался как *этнический* [191, с. 32], а принцип обобщения им увиденного был подчинен политике своего журнала. Концепция Запад — Восток, Россия и Запад, Россия и Восток в периодических изданиях с ясно выраженной общественно-политической ориентацией («Новое время», «Русская мысль», «Русский вестник», «Вестник Европы») излагалась в большом количестве статей известных общественных деятелей. Кроме того, пропаганда идей данных изданий во многом содействовали и сами беллетристы-путешественники.

На рубеже XVIII—XIX столетий в «Письмах русского путешественника» Карамзина сложилась определенная концепция соотношения России и Европы: Россия и Запад — не противостоят друг другу. Европа — обыкновенная, понятная, «своя», а не «чужая» (оппозиция «свой — чужой» всегда в центре внимания в жанре «путешествий»). Но вместе с тем она — не панацея от российских бед, не спасение и не гибель. Европа, несомненно, очаг культуры, но не цивилизация, перед которой преклоняется русский. Он так же видит и обличает ее недостатки, как и восхищается достоинствами. Не изумление перед открывшимся новым миром, а радость узнавания уже известного из книг, картин, театральных постановок — вот каким пафосом наполнены карамзинские «Письма».

Естественно, за словом любого повествователя всегда стоит позиция, специально обозначаемая, так называемая «субъективная призма» (В. Виноградов), точка зрения ге-

роя, повествовательная перспектива. «Письма» Карамзина отличает своеобразная «автополемика — тоже принадлежность сферы повествования: *путешественник* приводит в действие, по тому или иному поводу, свое легко возбудимое воображение, и оно рисует ему чувствительные, трогательные сцены... Их отличает «ирония — негромкая, даже приглушенная, но все же уловимая» [67, с. 11].

С течением времени позиция эта менялась и усложнялась. На восприятие Европы русскими людьми оказывали воздействие различные факторы, и объективные, и субъективные, но интерес к Европе не угасал [226, 264]. И всегда Европа была предметом обсуждения и точкой отсчета при осмыслении путей развития России.

Для *русских литераторов* конца XIX в. Европа также представляет закономерный интерес. Но у них принципиально иная позиция: Россия — «своя» — масштаб для подхода и оценки «чужого», они смотрят на Европу сквозь «почву родной Обломовки» [54, с. 23], и в вечной параллели: «свое — чужое», «знакомое — незнакомое», «дружеское — вражеское» сопоставление оказывается не в пользу Европы: «Западная Европа и Россия — это два совсем разные мира...» [80, с. 1]. Где бы ни проезжал русский литератор, что бы ни поразило его воображение, рассуждать о том он будет, вооружившись идеей нации, патриотическим самосознанием, с горечью переживая проявление любого антирусского настроения, пытаюсь анализировать его истоки и причины и обращаясь прежде всего к истории своего народа как источнику его мудрости и силы. Изменился и способ повествования. «В развитой прозе конца XIX века авторское повествование сплошь и рядом включает в себя сложный сплав обособленного, явного и необособленного, неявного выражения точки зрения персонажа, а то и сочетание нескольких разных точек зрения» [67, с. 4—5].

«Наше бедное Отечество принято бранить. Бранить за дело, бранить любя велит пословица: с грехом бранись, с

грешником мирись... Иначе бранятся наши внешние европейские друзья и родственники этих друзей, проживающие в России. В их глазах Россия — бич Божий, источник варварства, истребитель культуры. Величайшим благодеянием для цивилизации человечества было бы, если бы океаны залили Россию и над нею пошли ходить пароходы. А между тем сколько народу извлечено Россией из самой что называется помойной ямы варварства! Взять хотя бы ту же Бессарабию <...> и надо удивляться, как может Россия с тем малым запасом культуры, которым наделила ее история, делать то добро, которое она делает, и творит его так прочно и надежно. Сербия, Болгария, польский и белорусский мужик, Средняя Азия — тому свидетели...» [79, с. 48—49].

Вот почему довольно большое внимание русский путешественник уделяет всему русскому, встреченному им в пути или же на месте следования: «русские студенты в Гейдельберге славные и любезные малые. Мне даже приятно было стать случайным свидетелем этого славянского веча на тихих берегах Некара» [259, с. 9—11]; русские книги в иностранных магазинах («А что, Короленко переводят на шведский язык? И мы знаками и разными международными звуками начинаем расспрашивать об этом приказчиков, которые, конечно, говорят только по-шведски ... ракетой взлетает он по лесенке к верхней полке — перед нами шведские переводы «Слепого музыканта» и «Лес шумит» <...> Короленко нам удалось доставить удовольствие: он не знал, что переведен на шведский язык») [76, с. 404—405]; русские художники, живущие в Риме (Котарбинский, братья Сведомские, Семирадский), быт которых описывают как В. Дедлов, так и К. Скальковский («Русские художники, конечно, сохраняют свои национальные черты. Встают не рано, потому что ложатся спать поздно...») [259, с. 39]; русские в Варшаве: «Русское общество в Варшаве остается довольно разрозненным <...> Варшава имеет свойство нравиться всем русским, когда они приезжают из провинции, но затем отчужденность от поль-

ского общества и местных интересов невольно рождает разочарование» [там же, с. 74].

В другом очерке В. Л. Кигн-Дедлов описывает рисунок, помещенный в одном из номеров венского «Figaro», изображающего русских в виде «беснующейся толпы звероподобных харь, с кнутами, пиками и бутылками, на которых написано «Wotka», с болью и гневом рассуждая о том, что «варварство русских» опять «вытащили из архива»: «И это <...> после того, как по всей Европе прогремела слава нашей литературы, художественность, глубину и гуманность которой только что прославляли до небес! Очевидно, эти слова не проникли в толпу, в массу, и теперь, как и прежде, нет ничего легче, как восстановить ее против нас во имя культуры и прогресса. И восстановят, и натравят эту высоко цивилизованную дуру. Только грех это...» [71, с. 22].

Поиски своего, знакомого, русского продолжаются. Очеркист все сравнивает с уже известным, прочувствованным, понятным. Венецианский собор св. Марка — «для русского путешественника очень близкий и родной храм. Смотришь на него и ищешь глазами православного священника, соборного отца протоиерея в камилавке, и николаевского унтера за свечной выручкой <...> Площадь перед храмом, выложенная плитами, тоже напоминает двор перед московскими соборами ... Войдите в самый храм. Тут уж совсем родное» [71, с. 29—30]. И далее — о приоритете православных храмов, любящих «воздух», над готическими католическими, а «готика, что там ни говори, пахнет казенным зданием, какой-то *палатой* (выделено Дедловым. — О. С.). «Церквей-то — как в Москве; звонят они тоже как в Москве, от раннего, еще темного, утра до поздней ночи и таким же веселым, перекликающимся и далеко разносящимся перезвоном. Строили венецианские церкви, тоже как в Москве, купцы» [там же, с. 37]. Ощущение того, что «России ... недостает», сопровождает читателя на каждом шагу. Даже экзотические места у

русского путешественника ассоциируются либо с родным Подмосковьем, либо с Петербургом: «Согласитесь, среди пальм и бананов, под синим тропическим небом, ощутить нечто знакомое, родное — было если не приятно, то оригинально, и мне начинало казаться, что я еду не в Кенди, а в Малый Ярославец, чтобы там подогреть и продолжить веселую холостую пирушку <...> Я незаметно доехал до вокзала, который сильно напоминает своей постройкой Царскосельский вокзал в Петербурге» [58, с. 99—100]. Даже описывая святой город Иерусалим, В. Дедлов не удержался, чтобы не сличить его с провинциальными русскими городками: «Геперешний Иерусалим — турецкий глухой уездный город... Не каждый константинопольский молодой чиновник согласится ехать в эту глушь, в этот турецкий Курган, Орск или Старый Быхов» [71, с. 390].

Подобный взгляд характерен и для оценки «мелочей жизни», встречающихся за границей, будь то вывески на русском языке: «Свинские принадлежности», надписи в гостиничных номерах «Варя, шельма» [259, с. 65], описание «старейшего русского книжного магазина» в Варшаве, где «можно найти чай, икру, словом, что угодно, но на запросы о книге отвечают, что таковая еще не получена, но на днях ожидается» [там же, с. 64], или гостиничного номера: «...от русских варшавские гостиницы отличаются только тем, что берут особую плату за топку печей. Это зимою-то! У нас до подобной гадости еще не додумались» [там же, с. 62]. *Свой* мир, таким образом, становится реальным центром, дающим «масштаб для подхода и оценки *чужого*» [65, с. 10], *своим* проверяется буквально все — различия в природе, культуре, быте. Вот несколько цитат: в Швеции — «ни галок, ни ворон, ни разносчиков, не ругается никто, не зубоскалит» — «здоровая шведская толпа похожа на больную русскую» [76, с. 415]; «когда-нибудь мы с вами, читатель, заберемся в Америку и тогда сличим американские Кустанай с нашими» [81, с. 321]. У Скальковского: «Как водится, русский отдел был из наи-

94

более печальных на выставке (речь идет о Всемирной выставке в Барселоне 1888 г. — *О. С.*). Даже имя Россия над нашим отделом написано долгое время было по-испански безграмотно: Russia вместо Rusia <...> Общее впечатление от русского отдела таково, что лучше бы совсем было уклониться от участия, чем великой державе явиться так скромно перед народом, который по более или менее представительной внешности судит обо всем. И без того Россия даже для образованной части испанского общества представляется смутно, совершенно как для нашего общества Япония» [259, с. 217].

Точно так же, с уточнения своей принадлежности к *русскому литератору*, начинает свое путешествие в «европейский Восток» и Е. Марков: «Как русский, я рад, конечно, что Одесса — русская, готов величать ее русским городом. Но, в сущности, это, ей-Богу, и до сих пор Porto-Franco, если не в торговом, то в другом смысле. Тут русского столько же, сколько греческого, еврейского, итальянского или английского <...> Посмотрите мимоходом на толпу. Вы не признаете в ней подлинных русских людей, характерного русского типа. Все черные, как смоль, волосы <...> Даже фамилии русских людей тут звучат не по-русски, даже русская речь тут какая-то чудная, будто иностранная речь <...> Не русские, а какие-то *русскосы* живут здесь под именем русских» [157, с. 116].

Описывая соборы и храмы, музеи и выставки, архитектуру и древности данной страны, русский беллетрист постоянно соотносит все увиденное с Россией, особенно интересуется его отношение иностранцев ко всему русскому: «Увы, и мы у французов на линии полудиких людей, и между нами говоря, далеко не без оснований. Спасибо еще французам, что они нашу полудикость окружают поэтическим ореолом. Тургенева, который был вылитый бурмистр, они сравнивали со скандинавским богом, а о России теперь устами года говорят вот так: «Вот фасад русского отдела, весьма монументальный, весьма интересный, в старомо-



сковском, если мы не ошибаемся, стиле. Это самая своеобразная на французский глаз из всех европейских выставок и наиболее привлекающая нас чем-то странным, чем-то таинственным, но во всяком случае симпатичным. Чувствуется, что прошлое нашей западной цивилизации еще не глубоко проникло в страну, которая хранит в себе своеобразное сочетание Востока с Сибирью» [84, с. 138].

Вообще складывается впечатление, что «русский литератор» отмерил огромное количество верст по чужой стороне только для того, чтобы еще раз заявить: Россия — великая страна — малопопулярна и незнакома западному человеку. Европе чужда православная религиозность и особый духовный уклад русских; европейское самосознание — формально, черство и лишено искренности, оно сосредоточено на презрении к другим народам. Душа же русского человека открыта для западной культуры, мы учимся у нее, ценим ее искусство и языки, «они же горделиво смотрят на нас сверху вниз и считают нашу культуру или ничтожною, или каким-то большим загадочным недоразумением» [105, с. 263].

Удивительные метаморфозы происходят с теми же самыми путешественниками, когда начинают они передвижение в глубь России: «свое» вдруг оказывается не просто «чужим», но и чуждым: «Тут я, пожалуй, еще в большей глуши, ибо там были телеграф, почта, аптека; а здесь лишь по слухам говорят, что ближайший телеграф в полутораста верстах, а лечит меня единственный культурный человек, случайно попавший сюда (выделено мной. — О. С.) молодой ветеринарный врач» [81, с. 33].

Дедлов, правда, сравнивает свою командировку в Тургайскую область с путешествием по Нилу, но суть от этого не меняется: «знакомый» русский народ вдруг оказывается не менее загадочным для «русского литератора», нежели для западного человека: «Вот они, вон, взгляните на улицу! Впереди — пьяный казак с гармонией, за ним пьяные, потные бабы, старые и молодые, красивые и урод-

ливые. У многих на руках дети, которые вот-вот вывалятся из рук, вниз головой на твердую, как камень, землю. Сзади баб — мужчины, в фуражках с кокардами, в сюртуках с серебряными пуговицами. Среди них, обнявшись с ними, в меховых халатах и шапках, юртовые старшины и аульные старосты, киргизы, тоже пьяные, с зверскими харями. Процессию окружают дети, с испугом, удивлением, а некоторые и с завистью вглядывающиеся в лица родителей. А над головами грозный гнев Божий: с весны не было дождей, поля голы, степь выжжена, поселок уже несколько раз горел, небо темно от пыли... Вы скажете: пьют с горя. Вздор! Казаки богаче ну хоть бы бессарабских немцев, которых я видел в прошлом году, а немцы шутя переносят такие же неурожаи, запасаясь в урожайные годы» [там же, с. 34].

Однако те же немцы в зарубежных очерках изображены с иронией: «Особенно врезались в нашей памяти немецкие мужики, между которыми попадались фигуры и лица такие аккуратные, такие покорные, такие добродетельные и такие идиотские, что мы подвергались большому искушению: — или усомниться в добродетели, или уверовать в кретинизм. Мужчины одеты в пиджаки, в жюкеевских шапках из какого-то седого плюша; бабы в соломенных шляпах и перчатках, — и видно, что и седые шапки, и шляпки из ржаной соломы, и перчатки из парусины заработаны годами каторжной работы и что заработаны они однажды в жизни и на всю жизнь, потому что заработать две седые шапки, две пары перчаток — при немецких условиях свыше человеческих сил. Какие изможденные лица! Какие фигуры, ссохшиеся в рабочей позе, какие потухшие глаза! А на лице разлито несокрушимое самодовольство: недаром прожил немец, — в тюрьме не сидит, с голоду до сих пор не умирал, плюшевую шапку на голове имеет, здесь был честен, там, по авторитетному уверению пастора, будет на лоне Лютеровом. Выше найдутся у него и огромный ум, и железная энергия, и любовь к свободе, и Бисмарки, и Лютеры. И вся эта каменная громада про-

никнута чувством долга и патриотизма» [79, с. 8]. Или вот чуть далее: «Поля хлебов тучны, но они разбиты строе- ниями, и пшеница-матушка наших черноземных степей представляется здесь каким-то паразитом, выросшим на презренных отбросах городов и фабрик. Русскому варва- ру как-то невкусен и хлеб, смолотый из ее зерен. Точно тут и дожди и солнце не божины, а сделанные где-то на фа- брике Bourgeois et C в то время, когда «дела шли хорошо», был большой спрос и не было стачек» [там же, с. 9]. Свое, русское, бесконечно дорого в «чужих» краях, между тем в глубине России оно воспринимается как нечто тревожа- щее душу и вызывающее протест: «...а я скажу, что рус- ский народ, может быть, и чудный народ, но прежде всего ему нужно искренно и с сокрушением признаться, что он дрянной народ. Теперь мы на мертвой точке, теперь мы настроены по камертону Достоевского: «русский народ дурен, но идеалы его хороши». Отдав вечному правосу- дию идеалы в залог, мы пустились во все тяжкие и того и гляди не заметим, как пропустим срок и залог пропадет» [81, с. 34].

Эти пространные цитаты потребовались для доказа- тельства очень важной мысли: путешественники, посетив «далекие края», установили и обратную связь: у себя на родине они — москвичи, петербуржцы, вятичи, одесси- ты — *со-родичи малороссам, белорусам, вятичам и пр.*, у этого мира — свои масштабы и критерии, главный из которых сформулировал еще Радищев: «Я взглянул окрест меня: душа моя страданиями человеческими уязвлена ста- ла». Оппозиция «свой-чужой» реализуется в очерках «по родному краю» *социально, классово*, «окрестное» про- странство оценивается изнутри: страдает только *свой, русский* — костромич, волгарь, пензенец, мордва, которая, «пусть не обижается великоросс — ему самый близкий родственник» [81, с. 109]. Достаточно посмотреть, с ка- кой иронией описывает В. Дедлов переселенцев-немцев, проштудировавших закон о переселенцах, «притом в точ- 98

ном переводе на немецкий язык, обязательно сделанном для него немецкой колонистской газетой в Одессе. Закон дает переселенцам некоторые права, и немец не упустит случая воспользоваться ими; закон налагает известные обязанности, — и немец исполнит их с величайшей аккуратностью. Он должен явиться в переселенческую контору для регистрации — и действительно является» [там же, с. 123]. Немец, «большой, жирный, в узких брюках и коротком пиджаке» с гордостью рассказывает о том, что имеет на руках двенадцать тысяч пятьсот рублей) от проданной на Херсонщине земли, и требует от чиновника «удостоверение на право проезда по железным дорогам по переселенческому тарифу». — «Да ведь ты богат. — Да, я богат. — А ведь это для бедняков пониженный тариф. — Нет, он для всех поселян. — Но ведь ты больше помещик, чем поселянин. — В паспорте сказано, что я поселянин. А пока паспорт есть, я поселянин и имею право на проезд по переселенческому тарифу... Яков Христианович прав, и удостоверение ему выдается...» [там же, с. 126—127].

Русские переселенцы вызывают у Дедлова сочувствие и симпатию: «... ведь живые люди перед глазами. Этот обратный (переселенец, возвращающийся на родину. — *О. С.*) — такое горе, такое несчастье, какого в другом месте и не увидишь <...> И идут, идут, идут эти самарцы, туляки, екатеринославцы, черниговцы, киевляне, подольцы от ранней весны до поздней осени, на восток и обратно. Идут богатые, идут нищие, сильные и больные, умные и глупые; опытные, мудрые, семейные старики и только что повенчанные влюбленные <...> Идут русь и татары, мордва и чуваша, малороссы и хохлы. Зачем они идут? За счастьем. Отчего они идут, что их гонит?» [там же, с. 102].

В предисловии к своим путевым заметкам о переселенцах В. Л. Дедлов четко сформулировал свою позицию: «Я не против переселений, но убежден, что их нужно направить не в Азию, где пока достаточно военной каза-

чьей колонизации, а на запад и юг России, где нам грозит большая опасность. Кроме того, надо бы употребить все усилия, чтобы повысить экономический и культурный уровень мужика вообще, а западного и южного — в особенности. Вы скажете, что это невозможно, — но в таком случае так прямо и сознавайтесь, что немец должен вытеснить нас из Европы, а мы должны уйти в Азию, где и одичаем» [81, с. 4]. Такими же мыслями переполнен и Л. Нельмин (К. М. Станюкович), который в своих очерках запечатлел не просто художественные картины переселения русских в Сибирь, но и создал литературный образ «русского путешественника», душой болеющего за Россию, ее настоящее и будущее [192]. Картины встречи на пароходе с переселенцами, нарисованные Л. Нельминым, выразительны, он умеет создать характер буквально несколькими штрихами, подчеркнув, например, независимость малоросса, податливость чуваша, изворотливость еврея.

Идея путешествия по России «за делом» принадлежит не Радищеву — раньше его путь на Север описал П. И. Челищев в книге «Путешествие по северу России в 1791 г.», а также И. Гмелин, И. И. Лепехин и П. Паллас, продолжившие разнообразные ученые «путешествия по Сибири» [34, с. 759—796].

Традицию освоения новых земель, путей, малоизвестных территорий масштабно продолжили члены знаменитой Литературной экспедиции 1855 г.

Беллетристы 80—90-х гг. XIX в. продолжили разработку так называемых «окраинных» тем — Л. Нельмин (К. Станюкович), Д. Мордовцев, В. Дедлов, К. Скальковский были не просто путешественниками, но состояли при различных министерствах чиновниками по особым поручениям, выполняли определенные задания: осуществляли перепись населения, решали проблемы переселенцев, изучали горное и морское дело, составляли отчеты в свои министерства. Переполюнявшие же «чиновников»

эмоции выплескивались на страницах периодики<sup>1</sup>. Так, например, будучи директором горного департамента, К. А. Скальковский объездил пол-России и написал книгу о месторождениях угля на Урале, попутно публикуя свои путевые очерки под названием «Там и сям» [260]; результатом поездки по делам Переселенческого комитета в 1896—1898 гг. в Сибирь чиновником особых поручений В. Л. Кигном-Дедловым стал представленный в комитет «Отчет о положении переселенческого дела в Амурской области» (СПб., 1898) на 80 страницах с тремя приложениями. А спустя два года выходят его путевые заметки «Панорама Сибири» (СПб., 1900), где в образной форме Дедлов продолжил былое искание национальной самобытности русского народа. Опять, как и в ранних путевых очерках, посвященных «нашим окраинам», Дедлов использует прежние приемы сравнения Европы с Россией, заявляя в предисловии, что «России лесть не нужна, и нужна ей не лесть». «Сказал и боюсь, потому что современный читатель — ужасный «патриот» и ничего русского критиковать не позволит. Оно, пожалуй, и критикуй, но так, чтобы и это выходило лестно» [79, с. 6].

Прием *обращения к читателю* позволяет путешественникам, с одной стороны, создать иллюзию доверительной беседы («Читатель, не относитесь к Белоруссии свысока»), с другой — усилить публицистичность. Несобственно-прямая речь читателя-«патриота» угадывается за следующими строчками: «Москва грязна и неудобна, но

<sup>1</sup> Так что у автора «Острова Сахалин», несомненно знавшего русскую периодику 80-х годов, были не просто предшественники — существовала прочная традиция и подобных поездок, и детального отчета о них либо в Географическом обществе, либо в министерствах, и публикаций затем очерков «для легкого чтения». Среди книг, имевшихся у Чехова в библиотеке, были очерки В. Дедлова «Переселенцы и новые места» (М., 1894), С. Я. Елпатьевского «Очерки Сибири» (М., 1893), Н. Телешова «За Урал. Из скитаний по Западной Сибири. Очерки» (М., 1897) и другие, которые он, несомненно, читал раньше, еще в журнальных вариантах.

*зато* она сердце России. Русский Крез глуп, но *зато* он широкая натура. Русский интеллигент развинчен и хвор, но *зато* он страдает... Не сделай вы этих оговорок, не только читатель, но и литератор почувствует к вам ненависть и презрение, — притом, замечательно, последний — без различий партий и направлений» [там же, с. 14].

Жанр путевого очерка весьма привлекателен для публициста: он рассчитан на массовую аудиторию, он эффективен для восприятия этой аудиторией любой информации в силу особой убедительности и достоверности, наконец, он дает возможность автору высказываться практически по любому поводу — будь то конкретные проблемы переселенцев или всеобщие, национальные. Противительные конструкции типа «Молдаване — хорошие создания: добрые, тихие, красивые, опрятные, наивные, но...», «нельзя сказать, чтобы пан не любил хозяйства, земли, но...», «эти люди сыты, но эти люди, кроме того, злы...» очень характерны для Дедлова-публициста. За этим «но» разворачивается целая философия *русского литератора*.

Гневные тирады в адрес лени и пьянства русских и в то же время насмешливое презрение к скучному порядку западного человека — все это характерно и для других беллетристов, которым стоило пересечь границу, как они становились не просто занимательными рассказчиками, фельетонистами, но прежде всего — *русскими путешественниками*, своего рода литературными персонажами, легко узнаваемыми по любому фрагменту текста, будь то описание харчевен и трактиров или западных женщин. Все становится объектом для сравнения, все вызывает иронию, подвергается осмеянию. Цель подобного рода пассажей — шокировать читателя, вызвать у него крайние эмоции восторга или ненависти: «В Петербурге извозчик имеет вид общительного и зажиточного мужичонка. В Варшаве — это обнищавший магнат» [79, с. 13].

Особенно заметен иронический пафос, явно переходящий в сатиру, в описании женщин разных стран. «Па-

рижанки красотой никогда не отличались, и туалет составляет добрых две трети их достоинств» [259, с. 46]. «В своих письмах я частенько возвращаюсь к описанию женщин: но в Испании оно весьма естественно. Гадитанки, т.е. жительницы Кадикса, издревле славятся красотой, грациозностью, живостью и кокетством. В особенности хороши у них глаза... Эти взгляды, действительно, жгут вас. Выражение глаз усиливается красотой бровей, женщины очень стройны и имеют маленькие ножки; напрасно только портят они себя турнюрами и высокими каблуками. Как все андалузянки, они, однако, красивы лишь в молодости; от сидячей жизни, почти взаперти, они очень рано толстеют... косметика играет значительную роль в их красоте» [там же, с. 245].

Вот турчанки: «Женщины Константинополя живут в очень оригинальном заперти, у них заперт только рот да нос каким-нибудь черным или белым платком, подвезанным до глаз, а то они снуют по улицам нисколько не меньше мужчин. Нигде я не видел таких противных баб, как среди женщин сладострастного Стамбула... Куда ни взглянешь — все одни и те же коротконогие, широкие и низенькие, как комоды, фигуры, с трудом поворачивающие свои жирные окорока, не идущие, а плывущие в своих безобразных черных капотах по пятки, укутанные с головою в такие же безобразные и широкие плащи... Иная не довольствуется перевязкою одного носа, а заводит сплошь все лицо каким-нибудь ярким футляром и двигается среди толпы ни дать ни взять скрученное из тряпок огородное чучело. А каких и разглядишь, лучше бы не глядел! Желтые, восковые, словно опухлые, с птичьими клювами. Порядочный процент бабья попадаетея и совсем вороньей масти, с такими губами, что хоть студень из них вари...» [157, с. 153—154].

А вот немки: «Фигурой немки в папенок, большие и какие-то неимоверно круто замешенные: платья на них так и трещат. Лицом немки — «ничего себе», «чистые».



Больше ничего не придумаете сказать об этих неподвижных, крепких, как гуттаперча, спокойных физиономиях... И вот немка делает глазки. Женщины других племен при том глазками играют: одна прищурится, другая как будто задумается, третья будто вот-вот рассмеется, четвертая точно что-нибудь сказать хочет. Немка же уставится и моргает — и больше ничего. Другая женщина, когда чувствует, что на нее смотрят откуда-нибудь издали, начинает двигаться грациозней и исподтишка наблюдает, нравится ли она. Немка в подобном случае начинает показывать чудеса физической силы: ворочать камни, одной рукой вталкивать в хлев двухгодовалого телка, с легкостью пера подымать стога травы; проделав это, немка перелезает через забор — забор при этом трещит — и с той стороны смотрит на вас в большую дыру, сквозь которую видно все ее лицо, — это она исподтишка наблюдает, какое она произвела на вас впечатление» [76, с. 222].

Мотив «русское — нерусское», а следовательно, «свое-чужое» столь увлекает *русских путешественников*, что порой им изменяет чувство меры в оценках увиденного, живая образность подчиняется желанию сформировать у читателя представление о том, что они «так глубоко вросли корнями у себя дома», что куда бы ни заехали и ни заплыли, родную почву на ногах «не смоят никакие океаны» [54, с. 276]. «Чуждость чуждого смакуется и подробно изображается на фоне подразумеваемого «своего, обычного, знакомого» [17, с. 151].

Публицистичность проявляется уже в самом отборе фактов и наблюдений: малое пространство *там* и огромные масштабы *здесь*; пьянство *не по-нашему* — *там* и привычное, узнаваемое, а значит, понятное — *здесь*: «И знаете, одно меня утешает, одним они тут против нас хвататься не могут. — Чем же? — Пьют они пуще нашего... Не всем же взяли! На-ко! <...> Действительно, публика пила, как корова пойло. Коньяки и пунши, очищенные и померанцевые, портеры и хересы исчезали на столах обе-

дающих несравненно скорее, чем кушанья. За вторым блюдом уже все были под хмельком. За третьим лица багровели. За ликерами, которые пились, как вода, уже начинали сопеть и отдуваться. И публика была не какие-нибудь сапожники, а первостатейная... но все не то что пили, а хлестали разные спирты даже дамы, даже девушки. Женщины пьют «легонькое», — хересы и портвейны, но пьют не хуже мужчин» [76, с. 466].

«Солнце тут и в самом деле нуждается в капитальном ремонте! Оно потускнело. Полчища фабричных труб, извергающих густой каменно-угольный дым, закоптили солнце и небо, и мой спутник, русский художник, все повторял с тоской: «нет горизонта, нет дали, нет простора!» Неужели же все тем и кончится, что не будет, как здесь, в той стране, сказавшей последнее слово цивилизации, ни простора, ни дали, ни будущего? Для отдельного человека это так, но неужели то же предстоит и его роду? Бельгия, страна, сказавшая последнее слово цивилизации, ничтожна, как и ее слово...» [79, с. 14].

Желание встретиться за границей с русскими, чтобы еще раз убедиться в их ассимиляции, становится навязчивой идеей. (Ср. у Верещагина: «Все эти разноплеменные, про прошествии нескольких лет после переселения, делаются неузнаваемыми. Они до того входят плотью и кровью в американский строй жизни, проникаются общими целями и идеями, общей национальной гордостью, что окончательно забывают родину, нередко даже обижаясь при обращении к ним с речью на родном языке... Такой же ассимиляции подверглись и все те русские, с которыми я встретился в Сан-Франциско» [31, с. 61]).

Одним из характерных признаков *массовой литературы* является наличие какого-то жанрово-тематического канона, образца, так как ее каноническая, формульная природа постоянно должна сигнализировать читателю о легко узнаваемом, ожидаемом, оправдываемом. В *высокой литературе* это называется традицией, в массовой —

целесообразнее говорить о *предмете для подражания*, ибо *шаблон* есть слепое подражание, лишенное творческой фантазии. С беллетристами-восьмидесятниками, «работаящими» в жанре путевого очерка, дело обстоит иначе. *Проблемность* — вот то качество, которое отличает их от *просто* развлекательного чтения. В. Кожин отказывает беллетристике в *качественной* проблематике, подчеркивая внешний, нетворческий ее (проблематики) характер: «Именно поэтому смысл беллетристики схватывается, усваивается сразу, а подлинный смысл поэзии чаще всего постигается лишь со временем» [139, с. 121]. Эти рассуждения известного литературоведа правомерны, если речь идет о *собственно художественном* творчестве беллетристов (романы, повести, рассказы), но не о жанре путешествий, который был освоен ими, с одной стороны, в русле лучших традиций *высокой* литературы, с другой — сам становится *образцом стиля* для представителей высокой литературы.

Если говорить о традициях, то в плане предшественников ближе всех по стилю и форме к беллетристам 80—90-х гг. стоят не Боткин и не Гончаров, а Достоевский с его «Зимними заметками о летних впечатлениях» (1863), Лесков — с очерками «Русское общество в Париже» (1863) и Салтыков-Щедрин — «За рубежом» (1881). Именно Достоевский, начиная свое повествование как *письма к друзьям*, усложняет выбранную форму, лишая повествование фабульного конца. Его заметки синтетичны не только в плане жанровых форм, но и в плане типов речи, которые пластичны в использовании публицистики и художественной речи. Достоевский создал некое единство «очерка путешествия» и «путевого очерка». Лесков же выдержал традиционную для своего времени жанровую форму *очерка и писем*, впервые поставив проблему жизни русских за границей: «<...> здесь, дома, у людей, не бывавших за границей, но интересующихся знать, как живут за границей наши русские, вовсе нет об этой жизни даже сколько-нибудь приблизительно верного представления» [146, с. 431].

Так, например, проблема русского влияния в Польше и польского воспитания, отношения русских к самим себе и поляков к русским — одна из центральных в путевых очерках В. Л. Кигна-Дедлова — впервые была обозначена в художественно-публицистическом ключе у Лескова (он даже подразделяет всех русских эмигрантов на «любящих Россию — ненавидящих Россию»). Единая тональность Лескова — критическая, тип речи — описание с последующим рассуждением, передача фактов с последующим анализом. И хотя Лесков не создает глубокой экономической и культурной теории, он все же ищет пути развития для России. Правда, в отличие от других очеркистов у Лескова значительно снижено «путевое начало» — мало перемещений, не реализован композиционно маршрут. Но прием, используемый Лесковым, — ориентация на некоторого адресата — редактора — удачно использовал, к примеру, В. Дедлов.

Пафос путевого очерка 80-х гг. XIX века ближе всего к пафосу Салтыкова-Щедрина, чьи философско-публицистические записки «За рубежом» (1881) — идейный ответ почвенничеству и западничеству: это и самоирония (русский, оказывается, за границей — тоже иностранец!), и памфлет (в адрес Берлина и его военных), и сатирическая сценка (встреча и разговор двух мальчиков: «в штанах» — иностранца и «без штанов» — русского) и т.п. [253].

Салтыков-Щедрин оказался одновременно под влиянием и европейских впечатлений, и отечественных воспоминаний — отсюда рефлексия, вызванная ассоциациями и сравнениями не в пользу России, путь которой ему представляется в виде регресса. В качестве художественного приема, позволяющего ему избежать критики слева и справа, Салтыков-Щедрин вводит в структуру очерка романские атрибуты повествования: использует «маски» повествователя (протагонист — антагонист), вставляет «мини-пьесы» «Разговор свиньи с правдою», «Граф и репортер» [167]. Все повествование осложняется публицистическими от-

ступлениями, автобиографическими воспоминаниями, философско-историческими рассуждениями и эстетическими осмыслениями (к примеру страницы, посвященные функционированию литературы). Основная тональность очерков «За рубежом» — трагическая ирония.

Особо следует остановиться на чеховском путевом очерке. Публикация в «Новом времени» (1890, № 5142—5147, 5168, 5172, 5202) цикла очерков Чехова «Из Сибири» (в суворинской газете это был ходовой жанр) и перепечатка их в газетах «Сибирский вестник» (№ 59, 91), «Восточное обозрение» (1890, № 23, 30, 34; 1891, № 4) вызвала бурную полемику среди читателей и критики. Практически все подчеркивали талантливость пера автора, непредубежденность его наблюдений, но одновременно сетовали на односторонность трактовки некоторых явлений сибирской жизни (в частности, упрекали Чехова в том, что он весьма неудачно выбрал источник сведений о сибирской женщине, которая якобы скучна, «жестка на ощупь») [36]. Сам Чехов не придавал большого значения сибирским очеркам и не собирался включать их в Собрание сочинений. Однако поставленные им серьезные вопросы (судьба переселенцев, произвол местных властей, движение почты, безобразные дороги), созданные портреты ссыльных, переселенцев, охотников, почтальонов, ямщиков — все это дает возможность говорить об особом характере отношения Чехова к *факту* как структурному ядру художественно-документального жанра. Для большинства очеркистов, публиковавшихся в «Новом времени» (А. Маслов-Бежецкий, К. Скальковский, В. И. Немирович-Данченко), было характерно следование *за фактом*, что находило соответствующее отражение и в повествовательной структуре путевого очерка: ее определяла логика пространственно-временного перемещения наблюдателя. Художественные и публицистические обобщения занимают подчиненное положение и часто оказываются случайными, вызванными лишь тем обстоятельством, что

автор их оказался в этот час в данном месте. Вот почему для нововременцев типа Скальковского было предпочтительнее путешествовать в Турцию, Египет, Испанию, Италию и другие страны, описание которых не требовало проблемного подхода, ибо читателя, чьи ожидания оправдывал очеркист, интересовала в основном экзотика описываемого. Исключением являются путевые очерки В. Л. Кигна-Дедлова, чей опыт в создании этого жанра в 80-е годы вполне мог пригодиться и Чехову. Широкий познавательный материал, явный расчет на отечественного читателя, ориентация на современную ситуацию в России, авторская рефлексия по поводу идеологического состояния нации, лирический пафос, направленный на осмысление судьбы России, сатирические описания поведения соотечественников за границей, с одной стороны, и своеобразная лирико-публицистическая форма подачи этого материала — с другой, — вот то, что ставит путевые очерки В. Л. Кигна-Дедлова в исключительное положение.

Чеховский путевой очерк «Из Сибири» также демонстрировал принципиально иной подход к факту, который признается не сам по себе, но как проявление определенной закономерности. Факт приобретает значение лишь в его взаимосвязях и отношениях с другими фактами и явлениями. Эти взаимосвязи могут носить различный характер. В очерках «Из Сибири» преобладают художественно-образные и публицистические обобщения, в которых приводимые факты соотносятся с авторской концепцией русской действительности. Концептуальность предполагает проблемный подход к отбору и оценке материала. Логика раскрытия проблемы, а не логика пространственно-временного перемещения определяет содержание и структуру повествования. Это не исключает внимания к единичному и исключительному и не отменяет временной и географической привязанности наблюдений. Но пафос очерков Чехова не в документальности. По его собственному признанию, он не боялся быть в своих заметках

«слишком субъективным и не боялся, что в них больше чеховских чувств и мыслей, чем Сибири» (С. Т. 14—15. С. 762). Вот почему очерк Чехова «Из Сибири» можно назвать *проблемно-путевым*.

### **3.2. «Сценка» как элемент путевого очерка и роль В. Л. Кигна-Дедлова в ее создании**

Несмотря на определенную свободу жанра, путевой очерк как разновидность литературы путешествий вырабатывает свою сюжетно-композиционную организацию текста, свой стиль, свою поэтику. Главным структурообразующим началом является «дорога», «путь», который предстоит проделать автору. Ситуация «сел в вагон (экипаж, пароход, паром) — отчалил (отъехал, отплыл)» — сюжетно «невыдуманное» место действия — сразу демонстрировала, что события не подобраны, не подстроены, они естественно вписываются в маршрут. «Я запаса персидским порошком и высокими калошами, и в начале лета мы тронулись из Петербурга в дальние края <...> По России, как известно, редко путешествуют, а чаще ездят, сожалея о пароходах на железной дороге и о железных дорогах на пароходе» [192, № 1, с. 194]. «Осенью восемьдесят пятого года я возвращался в Россию из Южно-Уссурийского края на одном из пароходов «добровольного флота». Скучно плавать, особенно когда стремишься на родину... Всякая прелесть морского путешествия теряется <...> Дни тянутся нестерпимо долго» [58, с. 98]. «По железной дороге подъезжаем к Оренбургу...», «...я не буду останавливать читателя на каждой версте — ведь я их сделал тысячу двести на лошадях!» [81, с. 73], «Сибирский тракт — самая большая и, кажется, самая безобразная дорога во всем свете» [284, с. 28].

Идея пути, как известно, издавна вошла в культуру, став одним из всеобъемлющих образов мировой литерату-

ры (путь-странствие, путь-течение жизни, путь — ход повествования, путь-движение мысли) [16]. Мы рассмотрим синтагму «**путь — начало сценки**», которая в «путевых очерках» 80-х годов XIX века приобрела особый жанро-образующий признак.

В путевых очерках, которые мы называем *собственно художественными*, сценка — наиболее распространенный и излюбленный прием передачи впечатлений. Новый «язык» физиологических очерков-сцен 60-х годов XIX в. прочно утвердился впоследствии в творчестве Н. А. Лейкина, где он, по словам А. П. Чудакова, «приобрел законченные <...> формы. Создатель этого жанра оказал влияние на целый пласт литературы 70—90-х годов» [287, с. 101—102]. Нам представляется, что наряду и параллельно с творчеством Лейкина «сценка» нашла свое законное место и в жанре «путешествий», где она как нельзя кстати вписалась в поэтику жанра.

Подлинным мастером сценки являлся В. Л. Кигн-Дедлов, которому не случайно Чехов советовал «попробовать написать пьесу, ибо у Вас великолепный разговорный язык» (П. Т. 5. С. 313). Во всех очерках Дедлова четко выделяются как бы две части: собственно путевые (передвижение повествователя) и проблемные. В своих первых очерках «Из далека. Письма с пути» (1887) и поздних «Переселенцы и новые места» (1894) Дедлов не раз использовал прием сценки, мастерски оттеняя характер и прежде всего следуя канону, зафиксированному у Николая и Глеба Успенских.

Вот пример такой сценки из книги «Переселенцы...». Глава называется «Толпа».

Без четверти 9 утра. Переселенческий чиновник, по народному «переселенный», и его письмоводитель раскладывают по столам книги и бланки, и оба не без тревоги поглядывают в окна. У крыльца на противоположной стороне улицы, под каким-то навесом, мужицкая толпа. Нет еще 9 часов, но восточное солнце жгуче, и народ ищет тени. Чиновник опытным взглядом окидывает толпу: по меньшей мере двести душ.

— Ну, держитесь, Иван Иванович! — говорит чиновник.



— Да я уж как будто и привык, — покорно отвечает письмоводитель.

— Сколько градусов?

— Двадцать пять.

— Значит, к часу опять до сорока девяти дойдет.

— Что ж, я уж как будто и привык...

Без десяти 9. Опять поглядывают в окна.

— Михайло! — кричит чиновник.

Является рассыльный, он же и частный камердинер чиновника.

— Карболки в тарелки налил?

— Налил.

— Давай теперь персидский порошок.

Чиновник берет благодетельный порошок и сыплет им магические круги вокруг столов и стульев. Сыплются также пороги дверей, ведущие из конторы в частные комнаты чиновника. Тщательно сыпается и платье чиновника и письмоводителя.

Иван Иванович, взгляните-ка в окно: чуваша сегодня есть?

— Есть.

— Гм! Надо прибавить порошок... А бабья много?

— Есть и бабье.

— Надо и еще подбавить! Да смотрите, не зевайте: вчера были мужики, сегодня бабы. Как бы зря двойных пособий не выдать: вчера мужик взял, сегодня его баба возьмет. Хорошенько их насчет прозвищ пробирайте.

— Да уж я к этому привык...

— Знаю. Но все-таки к полдню, когда до сорока девяти градусов дойдет, и послабнуть можно... Михайло, воду в графинах почаще меняй! Чтобы холодная была!

— Слушаю.

Без пяти 9.

— Вы в отдельной комнате сядете? — спрашивает чиновника письмоводитель.

— Как и всегда, когда народу много. И помните: тактика прежняя. Делайте вид, что переселенческий чиновник — это вы; выражайтесь так: я не могу, я могу, я осматрю твое имущество, я даю тебе такое-то пособие. Когда очень напирать начнут, — с одним сами разговаривайте, другого ко мне; с одним сами, другого ко мне. Пензенских, симбирских, сакмарских, саратовских долго не задерживайте: это народ кто богатый, кто добросовестный, — верить можно. Чувашей жалейте: не лгут. Туляков и орловцев ставьте на правож: очные ставки делайте, посылайте на лестницу думать, нужно ему пособие или нет. Что до тамбовцев...

— Знаю!

— Что до тамбовцев, так тут уж нечего делать, надо кричать. Кричать, пронзительно смотреть им в глаза, уверять, что они уже два раза у нас были...

— Да ведь не помогает.

— Все равно. Надо делать, что можем. Тамбовцев ко мне не посылайте; не поможет — просто в случае крайности велите выводить...

— Да уж я привык.

— Но осторожней всего с бабами и малороссами. Вы, по-видимому, тех и других мало знаете. Помните, что орудие баб и хохлов — слезы.

— А с немцами как быть?

— Не говорить им при народе *вы*, хоть бы они в бархатных пиджаках пришли.

Чиновник и письмоводитель садятся за столы, рассыльный распахивает дверь; толпа, давя друг друга и конфузясь давки, вваливает в контору и дружно начинает креститься на образ. Запах карболки заглушается запахом давно не мывшегося, целые недели превшего под тропическим солнцем люда. Громадные переселенческие блохи мужественно прорывают магические круги персидского порошка. Переселенцы жаждут «способий», блохи — крови» [81, с. 93—96].

Таких сценок в книге «Переселенцы...» более тридцати, особенно выделяются главы «Немцы», «Малороссы», «Великороссы», «Курьезы», «Мор 1892 года». Не меньше их и в очерках В. Дедлова «Панорама Сибири» (СПб., 1898). Перед читателем разворачиваются микроспектакли с участием местных жителей и переселенцев, путешественников и градоначальников. Ситуации подобных сценок — типичные; композиционная рамка, обрамляющая их, повторяется из очерка в очерк (пришел-ушел, вошел новый — заговорил, как вариант — приехал-отъехал). Сама сценка разворачивается внутри этой композиционной рамки и может содержать разный объем реплик, которые вполне можно уменьшать или расширять. Вариации сценок зависят от национальности персонажей и разыгрываются в строгом соответствии с уже обрисованным характером. Так, чуваш ведет себя «если и как родня, то родня неприятная» [там же, с. 112]; тамбовец «входит, и если есть еще народ, становится в сторонке и изучает. Опытный глаз чиновника изучает и его.

— Тебе чего надо?

Тамбовец улыбается, сияясь этой улыбкой выразить стыдливость и скромность, и отвечает:

— Я-с так-с... Я, Ваше высокопревосходительство, подожду-с.

— Ну, и жди, когда говорить не хочешь.

— Ну, и подожду-с! — срывается у него, глаза сверкают; но он опоминается и за грубым возгласом мгновенно следует сладкий взгляд и улыбка.

— Я говорю: я подожду-с.

Тамбовец ждет и тем временем наблюдает и изучает слабые стороны чиновника и сильные стороны просителей.

— Так откуда ж ты?

Тамбовец вспыхивает.

— Говорю, в Томске был, в Уфе был, в Кустанае! Всего имущества решил, есть нечего...

— Да ты давно ли со старины?

— Третий месяц.

— Как же ты в Томске успел побывать?

— Обыкновенно, как, на подводе...

— Может быть, ты не в Томске был, а в Омске или в Орске?

— Я и говорю, в Торске.

— А далеко Торск-то этот твой отсюда?

— Чисто изничтожился! Дети, жена... Смерть приходит!

— Ты скажи, где Торск-то этот?

— Да, что я — собака, что ли? Помирать мне, что ли? Положим, я ратник ополчения, а дети — рекруты растут. Брошу вот их тут, кормите тогда...

— Не кричи. Билет у тебя есть?

— Есть. Я не бродяга, слава Богу.

— Покажи.

Паспорт оказывается давным-давно просроченным. Сомнения нет: это один из искателей приключений, которые бродят с места на место, где побираясь, где выпрашивая пособия...

— Что же тебе надо?

— Пустите в переселенческий дом на житье.

— Не пущу.

— Зачем же у вас дом-то?

— Не твое дело.

— Покорнейше благодарим за милостивое объяснение, господин переселенный.

Глаза тамбовца зеленеют. Одну ногу он выставляет вперед, а руку засовывает за кушак. Чиновник пристально и многозначительно смотрит ему в глаза. Напрасный труд: его не пересмотришь. Но глаза замечательны. Что в них там играет, что трепещет, — никак не подметишь, но в их игре — целый монолог, содержащий в себе далеко не комплименты. Чиновник всматривается и как бы в ответ на свой монолог говорит:

— Так так-то?

— Так точно-с, — с трепетом злости в голосе отвечает тамбовец, не изменяя ни позы, ни выражения глаз.

- А если так, то... Рассыльный, убрать его!
  - Покорно благодарим, господин.
  - И вперед не пускать. Видна птица по полету.
  - Пок-корнейше благодарим! Много обязаны.
- Тамбовец уходит и хлопает дверью»  
[там же, с. 113—116].

Предыдущая сценка с повторением слов «есть ли тамбовцы?» и «тамбовцев ко мне не посылайте» целостно завершает сцену приема переселенцев.

Местом действия сенок, кроме переселенческой конторы, становится вагон (пароход, экипаж), пристань, железнодорожный вокзал, харчевня, гостиница, куда перемещается путешественник по пути следования. Повествователь, как правило, владеет несколькими иностранными языками, и за границей для него не представляет особой трудности вступить в диалог или «подслушать» таковой на площади перед собором, на базаре возле лавки, в кабаке у стойки. Сценка, при всей ее, казалось бы, случайности, органически вписывается в жанр путешествий, она позволяет путешественнику-этнографу описать еще один комплекс ритуалов, обычаев; путешественнику-публицисту — высказаться по поводу увиденного и услышанного; путешественнику-беллетристу (мы сознательно отдельно выделяем подобный тип рассказчика) — еще раз продемонстрировать свое мастерство в изображении характера персонажей через их речь и т.д.

Вот сценка из очерка Л. Нельмина (К. Станюковича) «В далекие края». Описывая путевые мытарства, связанные с пересадкой с одного парохода на другой, Л. Нельмин обрамляет сценку «твердым» прозаическим началом, которое повышает «степень оформленности, «отграниченности» прозаического текста» [287, с. 110]. «Славное майское утро с теплым низовым ветерком <...>. Обгоняя пассажиров-пешеходов с котомками за плечом, <...> мы проезжаем среди невзрачных построек, <...> где стоит пароход с паромом и толпится народ. У крутого грязного спуска к парому — знакомая, родная картинка: телеги, возы, люди и

лошади смешались в живописном беспорядке, ... и на этом небольшом пространстве ... сосредоточивается главным образом тот стон ругани, который характеризует оживление бойких русских мест <...> Сходня, положенная от берега к конторке, представляла собой весьма двусмысленный и едва ли где употребляемый, кроме отечества, путь сообщения...» [192, № 3, с. 113]. На фоне этого «твёрдого» прозаического текста уже возможны любые разворачивающиеся сценки, каждая из которых органически впишется в зачин.

«— Неужели у вас нет получше сходни?

— Зачем нет? Есть!

— Так отчего ж вы не кладете ее?

— Кладем, когда нужно.

— А когда нужно?

— Когда пароход отходит, тогда и кладем!

— А в остальные дни можно падать в Волгу?

Этот вопрос приводит сторожа в веселое настроение.

Он усмехнулся и, оживляясь, заметил:

— Мы привычные, а из чистой публики редко-редко кто ходит сюда. Зачем хорошую сходню портить» [там же, с. 117—118].

В отличие, скажем, от сценок Лейкина, где в основном один герой: купец, приказчик, — герои сенок «путевых очерков» В. Дедлова чрезвычайно разнообразны, ибо действительно встречаются «на пути»: переселенцы (вятичи, мордва, пензенцы, немцы) — каждый со своей изюминкой и неповторимой речью; живописные египтяне; немец фон Д. — ученый-биолог, поселившийся на берегах Нила и таскающий за собой автора «путевых заметок»; русские извозчики в Петербурге; хохлы и евреи в Одессе; голландская семья, владеющая гостиницей (сценка «допроса» русского постояльца), и французская проститутка — все эти «подсмотренные», «подслушанные» сценки и сценки с участием самого автора — своеобразное быто- и жизнеописание через живую разговорную речь — весьма харак-

терный прием создания художественного образа в поэтике «путевого очерка» 80-х годов. Наиболее талантливые повествователи (Е. Марков, В. Дедлов, К. Станюкович) пользовались этим приемом достаточно часто, каждый эпизод путешествия включал в себя сценку на равных правах с остальными «формами обрамления больших словесных масс» [98, с. 104].

Сценка оживляла повествование, вносила элемент драматической игры, ощущение сиюминутности происходящего и, как следствие, достоверности описываемого материала. Демократическая репутация «сцен», которую они имели еще со времен «натуральной школы» и «физиологического очерка», была вне конкуренции среди других средств отображения действительности и в 80-е годы XIX в.

Считается, что любой монолог (сказ) «является в значительной степени искусственной языковой формой» [298, с. 3—4], тогда как диалог ближе к конкретной речевой деятельности, в нем «легче обнаружить элементы социально-языковой системы в ее непосредственном проявлении». Не случайно именно в массовой литературе была разработана сценка как новая, «безавторская» форма передачи реалий. Правда, не многим из беллетристов данный прием пришелся «по вкусу» — он требует хорошего знания разговорной речи всех слоев населения и умения эту речь воспроизвести. Выстроить же диалог в сценке и умело ввести картину или эпизод без прямого участия автора-повествователя (бесфабульную сценку) — по силам не каждому. Здесь нет предыстории героев — участников сценки, нет авторских разъяснений, здесь совершенно «иной подход к композиции»: «как бы отсутствует всякая организация» [287, с. 85].

Очерк Чехова «Из Сибири» также изобилует сценками: встреча автора с переселенцами, столкновение подвод на дороге и перепалка ямщиков, сценка на постоялом дворе, когда автор узнает о том, что хозяева «усыновили» месячного ребенка, оставленного «на неделю <...> меша-

ночкой», и со страхом ожидают ее возвращения (сцена эта удивительно напоминает эпизод из «Душечки»), ожидание лодки, чтобы переправиться через Обь, — всего таких сценок в девяти главах очерка семь. Комментируя чеховские очерки в Полном собрании сочинений и писем А. П. Чехова, М. Л. Семанова утверждала, что Чехов «смотрел на них скорее как на замену личных писем, по которым будет, «как по нотам», рассказывать после возвращения» (С. Т. 14—15. С. 763). Вряд ли это утверждение можно считать безоговорочным. Отправляя свои «сибирские впечатления» лично Суворину в качестве писем, Чехов прекрасно понимал, что они могут быть напечатаны в «Новом времени», и работал над ними как над очерками, *предназначенными для публикации.*

Более того, некоторые эпизоды очерка «Из Сибири» воспринимаются как своеобразные «заготовки» к рассказу «Печенег»:

«После полудня к хозяину приезжает очень высокий и очень толстый мужик, с широким, бычьим затылком и с громадными кулаками, похожий на русского ожиревшего целовальника. Зовут его Петром Петровичем. Живет он в соседнем селе и держит там с братом пятьдесят лошадей, возит вольных, поставляет на почтовую станцию тройки, землю пашет, скотом торгует, а теперь едет в Колывань по какому-то торговому делу.

— Вы из России? — спрашивает он меня.

— Из России.

— Ни разу не был. У нас тут, кто в Томск съездил, тот уж и нос дерет, словно весь свет объездил. А вот скоро, пишут в газетах, к нам железную дорогу проведут. Скажите, господин, как же это так? Машина паром действует — это я хорошо понимаю. Ну, а если, положим, ей надо через деревню проходить, ведь она избы сломает и людей подавит!

Я ему объясняю, а он внимательно слушает и говорит: «Ишь ты!»... Постилаю себе полушубок на полу, ложусь

и ставлю у изголовья свечу. Петр Петрович приподнимает голову и смотрит на меня.

— Я вот что хочу вам объяснить... — говорит он вполголоса, чтобы хозяин не услышал. — Народ здесь в Сибири темный, бесталанный. Из России везут ему сюда и полушубки, и ситец, и посуду, и гвозди, а сам он ничего не умеет. Только землю пашет да вольных возит, а больше ничего... Даже рыбы ловить не умеет. Скучный народ, не дай бог, какой скучный! Живешь с ними и только жиреешь без меры, а чтоб для души и для ума — ничего, как есть! Жалко смотреть, господин!» (С. Т. 14—15. С. 21—22).

Авторское «я» в этой сценке объективировано, Чехов «конструирует» диалог, прекрасно разбираясь и в мотивировках высказываний, и в логической их упорядоченности. Как тонкому знатоку человеческой психики, ему, несомненно, были известны внутренние мотивы и побуждения того или иного высказывания, которые в поэтике его произведений являются не только и не столько средством раскрытия характера и миропонимания героя или толчком к развитию событий, но прежде всего служат в основном средством проявления авторского отношения к героям. Чехов не анализирует цели и мотивы высказывания, не комментирует их, прекрасно понимая, что в таких ситуациях человек как бы разыгрывает в слове свои социальные и психологические роли и с большим удовольствием говорит общеизвестное, чем выслушивает новое. Об этом сигнализирует система деталей, раскрывающих подлинные пружины мотивов высказывания. С особой силой этот прием, намеченный им в путевых очерках, разовьется впоследствии в зрелом творчестве (монологи доктора Благово из повести «Моя жизнь»).



### 3.3. Поэтика жанра путевого очерка 80—90-х годов XIX века

Сама по себе структура очерка противоречива: с одной стороны, он тяготеет к фрагментарности, контурности. С другой же — тяготеет к завершенности, цельности и единству. Вот почему одна из главных его особенностей — *циклизация*, которая сама по себе не является чем-то чужеродным по отношению к путешествию: отъехал — отплыл — вернулся на то же место.

Авторам *художественных* очерков, объединенных в циклы, к каковым мы относим прежде всего В. Л. Кигна-Дедлова, К. А. Скальковского, Л. Нельмина (К. Станюковича), Е. Маркова, Е. Гребенщикова, свойственно использование такого приема, как *пересказ анекдотов, слухов, сплетен, любовных походов, историй*, услышанных от каких-то очевидцев. С одной стороны, юмор настраивает читателя на «легкое чтение», с другой — снимает нарочитую публицистичность. Так, описывая нравы Испании, К. Скальковский упоминает о герцоге Грациоли, который, «вопреки итальянским правилам, вздумал ревновать жену» и вызвал на дуэль соблазнителя. Общество встало на защиту женщины: оказывается, герцог вошел в комнату жены *без предупреждения*, тогда как «в здешней аристократии мужа и жены принимают гостей порознь и, следовательно, герцог не имел права являться к жене, когда у нее были гости!» [259, с. 42]. Автор выдержавшей 11 изданий книги «О женщинах, мысли старые и новые» К. А. Скальковский в своих зарубежных очерках исследует проблему адюльтера в разных странах. Его наблюдения и выводы, изложенные в изящной форме, привлекают читателя своей ироничностью, меткостью характеристик и образностью: «В смысле адюльтера Голландия противоположна Италии или Испании: здесь сам Дон Жуан впал бы в отчаяние» [там же, с. 57]. Далее Скальковский, рассуждая о нравах лондонских женщин, вспоминает любовные

похождения лорда Байрона и в доказательство приводит якобы сохранившиеся записки влюбленных в лорда дам, предлагавших ему себя на любых условиях.

Страницы, посвященные женщинам разных стран, отличаются особой интонацией: от легкого юмора в описании «красивых женщин» в Италии: «Красивой женщине в Италии прослыть нелегко. Старая пословица говорит, что женщина должна иметь ноги генуэзки, красивый профиль жительницы Сиены, грудь венецианки, глаза флорентийки» и т.п. А так как трудно женщине родиться в одиннадцати городах сразу, то и совершенных красавиц в Италии нет» [там же, с. 41] через плохо скрываемую иронию в описании немок и голландок: «Надобно видеть, как по целым часам голландки моют стены домов или тротуары мылом, ковыряя булавкою в пазах. Но еще замечательнее, что сами голландки далеко не моются так тщательно, как моются тротуары, — остается мало воды» [там же, с. 55] до восхищения французженками: «И все-таки, не сходя с места, продолжая отдыхать, не заглядывая ни в галереи скульптур, ни в залы картин, мы можем любоваться действительно прекрасным и совершенно оригинальным созданием Франции. Это французская женщина» [84, с. 117].

В путевых очерках В. Дедлова также часто встречаются *анекдоты*: «Ведь вы знаете нашего брата, корреспондента и репортера. Человек умирает. К нему является корреспондент и говорит: «А, вы умираете. Знаете ли, то чрезвычайно интересно. Не будете ли вы так добры всего лишь в нескольких словах сообщить мне, как вы умираете? Я задержу вас только на одну минуту». — И вынимает записную книжку» [84, с. 102]. Живописная сценка, напоминающая анекдот, мотивирована рассуждениями автора о нравах малороссов, их привычках. «Встретится хохол на улице: «Та, Боже ж милый! Та заходите ж до мене. Горилки выпьем, вишневки, спотыкачу, поговорим о поэзии, о музыке, о вдохновении, о дружбе». — «Да я с удовольствием зайду, только не знаю вашего адреса». —

«Да что там тот бисов адрес, холера ему в бок! Вы так заходите...». Так и не скажет, где живет, а на вид такой ласковый...» [82]. Или, рекламируя один из немецких курортов в Аренсбурге, Дедлов приводит разговор богатой дамы, матери трех дочерей, «которая в минуту откровенности признавалась чистосердечно, что она возила дочерей и в Брувиль, и в Биариц, — *ничего не помогало*. Здесь же, в Аренсбурге, она в первое же лето выдала замуж одну дочь, в прошлом году — другую и вот теперь привезла третью и последнюю...» [85]. Юмор и создает тот эмоциональный фон, который объединяет очерки в некий фельетонный жанр «для легкого чтения».

Выстраивая типологию жанра путевого очерка, отметим и еще одну особенность, характерную практически для всех без исключения русских беллетристов конца XIX века: чтобы придать своим «запискам» легкую, фельетонную форму, они «выбирают» для своей поездки *спутника*, либо *случайно встреченного* в вагоне (у Дедлова это известный живописец И. Е. Р-н), либо *знакомого корреспондента*, (сотрудник «Недели» Р. Д. или вятич Чарушин), либо *«сведущего человека»* (у Л. Нельмина) и т.п. Причем, как правило, один из собеседников впервые за границей, другой же — опытный путешественник, либо один впервые перемещается в сторону «наших окраин», другой же — оттуда родом. Таким образом, завязывается диалог, обмен мнениями, намечается игра точек зрения, некоторая конфликтность — повествование становится живым, *беллетристичным*. Диалоги не сливаются с основной линией, они даны в драматургической форме, без обязательного «сказал-ответил». Так появляется сценка.

Например, В. Дедлову спутник-художник «помогает» вглядываться в пейзаж за окнами, «наблюдать» и «рисовать»: «Всю дорогу мы «рисовали» <...> «До Берлина «мы» не рисовали, а только наблюдали» [84, с. 7]. Дедлов пишет портрет нищего, встреченного им на Парижской выставке, тоже будто бы глазами спутника-художника:

«Особенно страшен был один, с глазами сумасшедшего, кричавший от изнеможения совсем *шепотом*. И. Е. впился взглядом в его глаза, которые то безумно расширялись, то в изнеможении закрывались, то дико блуждали; он настойчиво рекомендовал парижанам завтрашний бой быков. И. Е. глядел на него, глядел, потом вздрогнул и отвернулся. Кто знает, может быть, в тот момент родилась новая картина этого художника, любящего щемящие душу темы... Достоевский тоже не пропустил бы этой сцены мимо...» [там же, с. 30].

В зарубежных очерках *спутник-иностранец* затевает разговор о России: «Спутники на пароходе попались мне интересные <...>. С итальянцем и французом мы беседовали об английских порядках. С немцем — о русских романистах. Он говорил о них с благоговением, но вместе с тем и с ужасом: «Какая непонятная, огромная, внезапная сила! И откуда она у вас взялась! И что еще покажете вы Европе в будущем — доброе или злое? Вы, русские, — странные, удивительные люди» [71, с. 302].

В других очерках Дедлову с его нацеленностью на русофилизм необходим не просто спутник-собеседник, но спутник, который «во-первых, никогда еще не покидал отечества. Во-вторых, родом он откуда-то из Вологды или Перми, а этот народ — «из перерусских русский», как говорит Пушкин о Фонвизине» [76, с. 386].

В данном очерке это вятич, которого удивляет буквально все: и заморская кухня, и *не наша* толпа, чистота и дешевизна *их* жизни, отсутствие нахальства и «нахрапа». Рассказчику же только того и надо: он корректирует восприятие вятича с присущим ему опытом путешественника, к тому же знающего цену и западному «порядку», и западной кухне.

Сценка, когда он угощает вятича «заморским плодом потуземистей» — баклажанами, достойна отдельного анализа:

«Когда баклажаны были наконец принесены, вятич как будто усомнился.

— Ну-ну, бодрясь говорил он, — ну-ну! С виду-то... Ну, ничего, ничего! Баклажаны! Б-бак-кла-жа-ны!!! С виду-то, говорю я... Ничего, ладно! Уж если новогреческие песни...

— Что вы говорите: с виду?

— Говорю, ровно бы они слива огромная, синие. Ну, да ладно... И кроме того, вид-то будто кожаный, на манер портсигара, что ли, или бы кишка какая-то... Ничего, ничего.

— Южный фрукт.

— Верно! Южный фрукт! Б-бак-кла-жа-ны, очень звучно!

Вятич взял кусок и поднес ко рту, но остановился.

— А это вы не шутя, что итальянцы их воспевают?

— Не шутя. Сам слышал в Неаполе. И на мандолине при этом играют.

Вятич с видом человека, готовящегося броситься в воду, положил кусок в рот. Лишь только он это совершил, как сделался поразительно похож на человека, вскочившего или в воду холодную, как лед, или в кипяток <...> С вятичем мы однако чуть не поссорились.

— Спасибо! Очень хорошая штука!

Он только что вернулся из уборной, и от него сильно пахнет одеколоном.

— Спасибо! О, господи! Чуть одеколоном рот отполоскал. Я думал: баклажан, а это на про... О, Господи! — на прованском масле!..

— Ну, да...

— Вот мерзость-то! Лампадное масло в горло льют...

— Да вы знаете, что новогреки прованское масло пьют стаканами...

Вятич при этих словах снова исчез в уборной.

— Знаю я, батенька, говорил он, — бычки, бычки, а потом не отплюешься. По-новогречески это бычки, а по-вятски — хуже лягушки. *Оттого-то греки и на арапов похожи, что всякую пададь трескают* (выделено мной. — О. С.). Расстались мы однако с вятичем мирно [79, с. 23—25].

Такой диалог весьма характерен для поэтики путевого очерка Кигна-Дедлова, обрамляющего каждый эпизод путешествия в подобную форму. Спустя какое-то время он обязательно вернется к воспоминанию о спутнике, как правило, изменившем свои прежние представления об увиденном. И выписанная довольно подробно сцена поедания баклажанов обернется лирическим монологом автора, вложенным в уста вятича. Наслаждаясь «теплым южным вечером, когда в черно-синем небе спокойно и серьезно горят крупные золотые звезды», автор получил

письмо вятича из Херсона: «Наконец-то я понял этот юг. Теперь полночь, и варварский Херсон спит как убитый. Я не могу спать. Я вышел на балкон. Прямо передо мною городской сад. У балкона тоже деревья, сквозь зелень которых пробивается свет фонаря. Деревья — не знаю, как их назвать: листья вроде акации, и цветок как акация, но в гроздьях, как у черемухи, — благоухают так сладко, так настойчиво, так непреодолимо, что с головой Бог знает что делается. Все кажется удивительно хорошим, все, что видишь в действительности. А то, что рисует воображение, — то прямо упоительно. Покоряет меня этот благовонный, темный, ленивый и в лени опасный и соблазнительный юг. Эти слишком прямые профили южных женщин кажутся мне прекрасными; эти слишком черные, блестящие своей поверхностью глаза — выразительными. Южная жара — кажется, я родился в ней: я буду тосковать, когда расстанусь с ней... Что за небо, что за звезды! Не знаю, как благодарить судьбу, забросившую меня в ту очарованную страну... Прибавьте, что я видел море, настоящее, а не то, по которому мы в Питер ездим на тройках... Юг, я отдаюсь тебе! Юг, возьми меня! Я твой, я — весь твой!.. Иду вниз, в столовую, и спрашиваю себе порцию баклажанов по-гречески, и велю положить больше, как можно больше прованского масла» [79, с. 29—30].

Дедлов заранее выбирает для своего путевого очерка композиционно завершенную форму: предисловие, в котором он декларирует, что его интересуют «впечатления» от увиденного и только; выбор спутника, впервые посетившего «дальние края», чьими глазами мы видим окружающий мир и оцениваем его, первое восприятие — «от противоположного» (все странно, все незнакомо, с этим нельзя свыкнуться, это невозможно полюбить), добродушное подтрунивание «бывалого» путешественника над реакцией вятича — и резкая перемена: «чужое» стало «своим» — отсюда и перемена настроения в сторону приятия того, *другого* мира, пока на уровне эмоций, вызванных созерцанием природы.

В литературе карамзинского времени путешественник не менялся, любое изменение с ним возможно было лишь при возвращении на родину, в *свой* мир с его масштабами и критериями, — «только здесь любое изменение, происшедшее с ним во время путешествия, станет заметным. Однако литература «путешествий» чаще всего не давала своему герою такой возможности» [65, с. 10—11]. В путевых очерках 80-х, как мы видим, может быть иначе. Образ путешественника, который здесь на первом плане со своими впечатлениями, мыслями и выводами, может эволюционировать.

Л. Нельмин (К. Станюкович) в цикле очерков «В далекие края» обращается за помощью к «сведущему» человеку, пытаясь разузнать что-либо о Сибири, так как «...несравненно легче с каким-нибудь иностранным курсбухом в руках составить точный расчет путешествия в Австралию, Китай, Калифорнию или на Мыс Доброй Надежды, чем, находясь в столице империи, сообразить способы сообщения, время и стоимость экскурсии по ту сторону Уральского хребта. Месяц, полтора ли изнывать вам в дороге, где пользоваться водой, где почтовым трактом, можно ли на станциях достать какие-нибудь орудия передвижения, более гарантирующие целостность ваших внутренностей, чем перекладные, — все это было облечено для меня глубочайшей тайной» [192, № 1, с. 186]. Далее идут рассуждения о том, что несмотря на обилие всякого рода «ученых исследований Сибири», изданий сибирского отдела Географического общества, «не может быть тех бытовых описаний города и деревни, тех справочных, так сказать, сведений, которые-то и нужны обыкновенному смертному, чтобы ориентироваться на новом месте, не рискуя очутиться в положении Робинзона или щедринского генерала на необитаемом острове» [там же, с. 187]. Вот тут-то и нужен спутник — «сведущий человек», который бы избавил вас хотя бы от некоторой тягости недоумений, сообщив о подробностях путешествия, как водится, более

или менее неверные сведения ... самым искренним и добродушным образом» [там же, с. 188].

«Сведущий» человек, к которому я обратился за справками, был человек почтенный, добросовестный, считавший себя знатоком края, но, на беду мою, коренной сибиряк, к тому же давно оставивший Сибирь, а многие сибиряки, как я не раз убеждался горьким опытом, немножко гасконцы, чуть дело идет об их родине». «Отличаясь местным патриотизмом», он «был расточителен на яркие краски», и «мрачная, безлюдная и холодная «страна Макара», какую представлялась она вам с детства, принимала в этих «сибирских рассказах» совсем иной вид — вид обаятельных, полных прелести палестин, не испорченных еще вконец изнанкой цивилизации...» [там же, с. 189—190]. «Сведущий» человек хвалил все: там и мужик — иной («знает он говядину не по одним только праздникам»), и сибирский «кулак» мягче русского — там, на этих привольных местах, — «вообще лучше». «Слушая все эти подчеркивания хороших сторон (дурные рассказчик-сибиряк смягчит по мере возможности), вы начинаете удивляться собственному невежеству. Думали, что Сибирь — Сибирь и есть, а выходит если и не совсем Аркадия, то все-таки «весьма и весьма недурно» [там же].

В результате общения со «сведущим» человеком путешественник ко многому был не готов, зато данный прием позволил ему описывать, к примеру, сибирские города в деталях и подробностях, как бы «противу» рассказанного сибиряком. Описание города Томска Л. Нельминым — одно из самых колоритных в «сибириаде». По контрасту с первым и вторым возник другой «сведущий» человек с иронической улыбкой на лице. «Угрюмый скептик не особенно радостно смотрел на мир вообще, а на Сибирь в особенности, разрисовал Сибирь мрачными красками — «А вот вы сами увидите, какова эта жизнь для человека, не способного с утра и до вечера душить водку. Главное, запасайтесь-ка терпением и персидским порошком... Да не забудьте купить себе высокие калоши, чтобы ходить по сибирским улицам —



грязь везде такая, что потонуть можно!» [192, № 1, с. 194]. Спутники, таким образом, будь то «сведущий человек» или «угрюмый скептик», «художник» или «критик», — вовсе не случайные фигуры в повествовании того или иного очеркиста. Они играют сюжетобразующую роль в литературе путешествий 80-х годов XIX века.

Тут автору вспомнился «другой знаток Сибири, образованный молодой человек», который, хотя сам и не бывал в тех местах, но «имел случай по обязанностям службы («Ах, какая там тяжелая служба!») узнать о них основательно: «Там» есть места превосходные, которые по климату не уступят хотя бы Швейцарии. Возьмите, например, Семиречье или местности подле Алтая. Хорошо и Забайкалье... Недурна и Томская губерния... Не совсем скверно и в Якутской области». «И, увлекаясь все более, молодой человек начал похваливать те места даже по-французски и с такою убедительностью, что я осведомился, почему он сам не перейдет на службу в «те» места? К сожалению, он ведь не зависит от себя. Раз служит, надо «тянуть лямку» где придется, он, так сказать, «раб обстоятельств», и, наконец, прибавил он, «здесь он более полезен» [192, с. 191]. Приведенный отрывок интересен еще и попыткой использования *несобственно-прямой речи* — приема, явно выделяющего из общего списка путешественников лишь некоторых, хотя Л. Нельмин так же, как и большинство путешественников-беллетристов 80—90 гг., все еще остается в плену повествовательной модели, свойственной русскому натурализму 90-х гг. XIX столетия. Прием этот, впоследствии названный повествованием «в тоне» и «в духе» героя, закрепил за русской прозой А. П. Чехов, однако, безусловно, первые попытки такого «слитного повествования» встречаются уже в массовой периодической беллетристике, и в частности в путевом очерке. Беллетристы, правда, использовали этот прием нарочито, искусственно, сознательно вводя «психику и умственный язык

128

действующих лиц» (из письма П. Д. Боборыкина к А. А. Измайлову от 26 июня 1909 г.) [131, с. 7], но оформляя это обилием кавычек, которые призваны были сигнализировать читателю о том, что это мысли и высказывания не автора, а персонажа.

Особенностью жанра «путевого очерка» является косвенное *использование и прямое цитирование научных источников и литературных произведений*. Б. В. Томашевский отмечал, что «художественный эффект цитаты в том, что она вызывает представления о цитируемом произведении, и благодаря этому происходит сопоставление двух словесных рядов — цитируемого и цитирующего» [274, с. 28]. Русские путешественники-восьмидесятники, описывая посещаемые ими страны, опираются на большую научную литературу, справочники, летописи, книги известных в прошлом и современных ученых, они вводят бытовые документы, статистические таблицы, иногда дают указание на точный источник. Например, при описании Германии В. Дедлов ссылается на книгу А. Клауса «Наши колонии. Опыты и материалы по истории и статистике иностранной колонизации в России» (СПб., 1869) или цитирует работу А. Накко «История Бессарабии с древнейших времен» в 4-х т. (Одесса, 1873); другие ограничиваются лишь упоминанием автора: К. Скальковский, рассуждая о поляках, обращается к книге Ш. Лергенфельда (без упоминания выходных данных); рисуя нравы публичных женщин во Франции, ссылается на книгу Монтенгауза «Любовь в человечестве» и книгу Дрюмона «La France juive», «которая имеет во Франции успех чрезвычайный» [259, с. 46]. В. Верещагин, любящий точность во всем, при описании Японии не преминет сослаться на известный «Фрегат «Паллада» Гончарова, обязательно подчеркнув, что изменилось за эти 25 лет. Л. Нельмин (К. Станюкович) использует статистические справки, касающиеся переселенцев, с отсылкой к точным источникам — «Сибирской газете», № 36, 1885 г.; «Памятным книжкам Томской гу-

бернии на 1885 г.» [192, № 1, с. 186]; Е. Марков, описывая Константинополь, указывает на древние летописи и мифы как источник сведений: «Характерно рассказывает об этом ограблении христианской святыни современный ему русский летописец» [157, с. 143] — далее идет древнерусский текст летописи. Если путешественник чувствует в себе *дар рассказчика*, то он ограничивается вольным пересказом известных источников: «Существует на свете умный, остроумный ученый и знаменитый француз Ипполит Тэн...» [84, с. 65].

Научные источники, используемые русскими путешественниками, разнообразны и многочисленны, их характеризует широкий диапазон областей знаний, тем и вопросов, однако методы обработки этих источников некоторыми авторами далеки от совершенства: часто цитация оформляется небрежно, иногда она растворяется в собственном тексте. Как справедливо замечает М. Щербакова, проанализировавшая данную особенность цитации в прозе С. В. Максимова, все это «вряд ли должно вызывать очень строгие нарекания. Во-первых, писатель не ставил целью снабдить свои книги полным научным аппаратом наподобие академических изданий. Во-вторых, бытописательская проза способна принимать в себя документальность и фактографию до определенных пределов, за которыми начинается отторжение материала: если не останется места художественности, проза перестает быть прозой, она становится научным текстом» [299, с. 101]. Думается, что это положение в полной мере относится и к путевым очеркам 80—90-х гг. XIX века.

Часто авторы так называемых *художественных* путевых очерков насыщают свой текст *реминисценциями* из известных произведений литературы: Гоголя, Островского, Достоевского и Чехова. Жанровые картинки Санкт-Петербурга, Москвы, провинциальных русских городов навеяны не только наблюдательностью очеркиста, но и прекрасным знанием русской литературы. Здесь и вос-

130

помянутое о гоголевских типах и купцах Островского (у Л. Нельмина), о тяготах передвижения по российским дорогам и переключка с гоголевскими мертвыми душами: «Чем больше вы передвигаетесь, тем больше убеждаетесь, что гоголевские персонажи еще не исчезли и вам предстоит видеть всю их серию...» [192, № 1, с. 199]; «лица более рыхлые, румяные, сонные ... с претензиями на светскость манерами провинциальных чиновников, цивилизованных купеческих дочек, выскочивших как будто на палубу парохода прямо из пьес Островского» [там же, с. 200—201]. Аллюзии возникают и при чтении встречи автора очерков о переселенцах с красивой девушкой Фросей, рассказавшей свою историю падения (ее монолог по стилю напоминает исповедь Сони Мармеладовой), «куръез» же (так озаглавлена эта часть очерка) оказался совсем в духе Чехова: встреча со «знакомым мужчиной» — чиновником и обращение к нему с просьбой оказать помощь сестре-подростку, уже ставшей на скользкий путь, «дабы не пошла она по этой части»<sup>1</sup> [81, с. 176—181].

У того же Дедлова в путевых заметках «Панорама Сибири» есть целые страницы, где он обращается к произведениям известных русских путешественников (Карамзина, Фонвизина, Ковалевского, Боткина), знание текстов которых он обнаруживает не только как очеркист, повторивший их маршрут, но и как незаурядный критик, способный эстетически оценить различие в подаче материала. Казалось бы, может ли зависеть степень изученности страны от того, *на чем* передвигается путешественник, и есть ли разница, проехал на поезде или в экипаже? «Железные дороги, говорят, способствуют сближению наро-

<sup>1</sup> Рассказ Чехова «Знакомый мужчина» опубликован в журнале «Осколки» в 1886 г. под заглавием «Немножко боли (Уличный случай)» и, несомненно, был хорошо известен Дедлову, к тому времени напечатавшему в «Книжках «Недели» свои первые критические разборы произведений А. Чехова.

дов. Торговому, может быть, но не в других отношениях. Железные дороги мешают близко знакомиться со страной, по которой вы едете, и с людьми, среди которых путешествуете. Возьмите старые книги русских туристов по Европе — Карамзина, Фонвизина, Боткина, наконец, даже юмористическое путешествие г-жи Курдюковой, описанное Мятлевым, и сравните с новейшими. В первых видно интимное сближение с заграницей, с ее небольшими городами, с деревнями, где переменяли лошадей, с ямщиками, с кузнецами, которые перетягивали шины вашего экипажа. В то время чужой народ, чужую страну путешественник видел <...> такими, каковы они есть <...> Действие некоторых повестей Тургенева происходит в маленьких немецких городках, и Тургенев относится к ним и к их обывателям с любовью. Теперешний способ путешествия не дает возможности ознакомиться с чужой стороной ближе, и такое вплетение чужой жизни в рассказ о нашей, как это встречается у Тургенева, теперь уже невозможно. Вас швыряют в закупоренном вагоне из одного большого города в другой. В центрах вы тоже с помощью трамваев в день-два обежите достопримечательности, указанные в путеводителе, ни с кем не скажете и пары слов, потому что все указано в путеводителях, планах, прейскурантах и таксах, — и мчитесь дальше. Подробности и суть чужой страны остаются для вас закрытой книгой <...> Предвзятые мнения не проверяются, симпатии не усиливаются, антипатии крепнут. Железная дорога — это обручи, которыми еще крепче стянуты народные индивидуальности, которые еще больше усиливают их взаимное трение» [80, с. 133—134].

Встречаются и *прямые цитаты* из художественных произведений. Так, В. Дедлов по дороге в Иерусалим встретил на палубе парохода «человек семьдесят русских богомольцев ... их лица были серьезные и задумчивые; видно было, что они едут в Святую Землю с глубоким сознанием важности совершаемого путешествия <...>

Невольно припомнился «мужик-сфинкс» тургеневского стихотворения в прозе: «И глаза твои — эти бесцветные, но глубокие глаза — говорят тоже... И безмолвны и загадочны речи...» [там же, с. 382]. В очерках «Вокруг России: Портреты и пейзажи» Дедлов, размышляя о жестокости русского человека, приводит в доказательство своим мыслям народную песню:

В саду яблочки повисли —  
Ну, так что ж!  
Не найду себе по мысли —  
Ну, так что ж!  
В саду яблочки повяли —  
Ну, так что ж!  
Не найду себе Могани —  
Ну, так что ж!  
Я жену свою зарежу —  
Ну, так что ж!  
Да Моганюшку потешу —  
Ну, так что ж!  
Я в Сибирь пойду за это —  
Ну, так что ж!  
Да Моганюшка одета —  
Ну, так что ж! [76, с. 388]

Говоря о разнице между документальной литературой и художественной, Л. Я. Гинзбург указывает на *эстетическую организованность* второй и о разных типах «обобщения, познания и тем самым построения художественной символики» [45, с. 10—11]. В научных путевых очерках накопление однородных фактов приводит к появлению *суммарного образа*, тогда как в очерках художественных присутствует *образ-обобщение*, движение которого — от общего к частному, от идеи к доказывающему ее факту. В первом случае автор рассчитывает на разум и память читателя, во втором — на его эстетическое чувство.

Кроме того, повествование в жанре путевого очерка в силу его свободы и расчет прежде всего на «среднего» читателя остается на уровне не прошедшего художественной обработки сырого материала, который *путе-*

*шестьдесятник* как бы и не старается оформить в единое целое. Не случайны названия очерков: «Карандашом с натуры» [39], «Письма с пути» (В. Л. Дедлов), «Путевые наброски» (В. Верещагин) и т.п. Схема взаимоотношения с читателем предполагает некоторую «условную стилевую позу» [131, с. 14], сознательно принимаемую повествователем: желание заинтересовать экзотикой даже в обыденном (типы переселенцев — чукчи, вятичи, малороссы — у Дедлова; европеизирующиеся купцы и золотодобытчики у Нельмина), сюжетно оформить эти встречи и вызвать понимание и сочувствие у «среднеобразованного» читателя. Отсюда — публицистические обращения и заявления: «Нет создания несчастней турецкого солдата. Его куртка состоит из мозаики разноцветных заплат; его штаны — ряд отверстий, сквозь которые можно довольно подробно обозреть худые солдатские ноги; его сапоги отсутствуют <...> Я знаю, что существуют на свете хищения. Но обокрасть до такой степени солдата, довести до такой нищеты население целой империи — это уже, как хотите, слишком!» [73, с. 391].

Здесь явный расчет на единомыслие с условным читателем, который должен так же, как автор, посочувствовать турецкому солдату и испытать негодование по отношению к обобравшим его. Автор подчеркивает свое чуть ли не родство по отношению к персонажу, но налицо культурная дистанцированность повествователя от предмета описания и явная нацеленность на интеллигентного читателя: «Теперешний Иерусалим — турецкий глухой уездный город <...> Не каждый константинопольский молодой чиновник согласится ехать в эту глушь, в этот *турецкий Курган, Орск или Старый Быхов*» [там же, с. 394].

В таких очерках все указывает на их *беллетристичность*: сюжет с легко угадываемыми элементами: завязкой (встретились в вагоне, заговорили, выяснили, что оба едут в одно и то же место), развитием действия («опытный» спутник, «сведущий человек» подтверждает свои

рассказы действием — совместные походы по достопримечательностям), кульминацией (опровержением или, напротив, усилением непосредственных впечатлений) и, наконец, развязкой, когда чувства и эмоции от увиденного и пережитого приводят автора к тем или иным выводам. В финале — вновь возвращение к исходной мысли, обогащенной и подкрепленной рассуждениями. Все повествование обрамляется пейзажем, который также подчинен задаче художественного освоения действительности. Может быть зачин и концовка — словом, налицо все признаки высокой литературы. Если повествователь обходится без спутника, то он часто использует *прием приглашения в путешествие* читателя, к которому обращается на протяжении всего очерка как к предполагаемому спутнику. Так строит свое повествование К. Станюкович (Л. Нельмин): «...путешествие по железным дорогам не сопряжено с тем нервным напряжением, в каком вы постоянно находитесь на колесах...», «Так, в Европе вы просто едете, а у нас вы, так сказать, совершаете нечто вроде военной экспедиции», «В каком бы классе вы ни ехали по Европе ... вам не придется воевать из-за места». Автор постоянно приглашает читателя поучаствовать вместе с ним в беседах, в спорах с железнодорожным начальством: «Чем дальше вы удаляетесь от Петербурга, тем чаще приходится вам наблюдать подобные истории...», «В ответ на ваше замечание (если вы сделаете таковое) вы по большей части сперва услышите веселые замечания» и т.п. [192, с. 198]. Постоянно использует этот прием и В. Дедлов, заинтриговывая читателя недоговоренностью или настраивая его своими риторическим восклицаниями на определенное чувство или приглашая в собеседники: «Что бы взять на память о загранице? Взяли бутылочку хорошего и дешевого... Тс... я чуть не проговорился, а мы еще не миновали таможни...» [76, с. 65—66]. «Отдохнули ли вы, читатель? Если да, извините меня за полемическое отступление и пойдете по выставке» [84, с. 119].



Критика тех лет считала, что у русских путешественников есть несомненное достоинство: они «рассыпались по всему земному шару и находят, что этот шар — ничего себе, благоустроенный и безопасный. Но оказывается, что у шара есть и обратная сторона. Это наше Отечество» [184, стб. 595].

Очерки, описывающие путешествия по «нашему Отечеству», занимают большое место в газетно-журнальной литературе. Это и опубликованные в «Книжках «Недели» путевые заметки А. Краснова «У азиатов» (1887, № 5—6), «Путевые заметки из полярной экспедиции 1882—1883 годов. Новая земля» Н. Кривошея (1886, № 7—8), «По малой Азии» В. Теплова («Вестник Европы». 1890. № 6), многочисленные очерки о переселенцах. Но они не требуют специального анализа, так как к сказанному добавляют лишь уверенность в уже сформулированных жанровых особенностях: жанр «литературного путешествия» — совершенно особый, синкретичный. В нем причудливо соединяется бытовой материал с преображенным автором особым миром — миром философских, эстетических, публицистических и иных (вплоть до националистических) идей, что оказывается едва ли не более значимым, нежели реальные впечатления. А сам повествователь предстает в таких очерках как главный персонаж со всеми присущими художественному образу особенностями.

Заявленные в некоторых очерках претензии на эпистолярный жанр («Письма с пути», «Письма с Парижской выставки» В. Дедлова) — не более как прием сплава эпистолярного, мемуарного и дневникового стилей. Субъективный фактор (личностный взгляд) оказывается в очерках *научных* лишним, тогда как в *художественных* он более значим, чем объективный мир, описываемый путешественником. Вот почему в художественных очерках чаще встречается форма «письма» — по мнению В. Шкловского, она оказалась необходимой для того, чтобы «мотивировать нахождение путешественника в центре повествования

и его домашнее отношение к самому себе» [297, с. 231]. «Письма, составившие эту книжку ... были и остались написанными наскоро, среди напряженной суеты выставки и Парижа и отражают то состояние, в котором находились как устроитель, так и посетитель выставки. Это-то мне и нужно. Моя цель — не поучать читателя, а просто-напросто *заменить* его, передать впечатления так, чтобы читатель хоть отчасти мог вообразить, будто это он сам был на знаменитой выставке» [84, с. 1].

Форма письма, кроме того, позволяла имитировать «нелитературность», высказываться свободно и как бы без видимого плана — «что вижу, о том пишу. О чем пишу, о том рассуждаю»: «Действительно, мы мчались, точно нашего паровоза ожидали в Париже двадцать лет не виданные им жена и дети. Проволока телеграфных столбов точно играла, прыгая на перевесах вниз и потом делая новый прыжок на столбы, к которым она была прикреплена. Бедные березки и осинки, выросшие около рельсов, гнулись от ветра, поднятого поездом, и мелькали мимо окон со взрывом трепета всех своих листиков до единого. Когда нам встречались поезда из Парижа, запряженные паровозами, убегающими должно быть от тещ, происходил такой хаос звуков, красок и очертаний, что оставалось только жмуриться и «ухать» [там же, с. 16].

При пристальном же рассмотрении внешне спонтанная форма эпистолы приобретает вид стройной продуманной схемы, иногда заложенной в оглавлении: сначала это яркое непосредственное впечатление от увиденного «тотчас», «сей миг», затем описание своего знания данного предмета или явления, а для этого отсылка к источникам, справочникам; экскурс в историю (может быть и без отсылки к источнику); описание стереотипов восприятия («Париж — это центр современной Европы», «Италия — это страна-музей») и опровержение их, порой намеренное. В конечном итоге это собственный подход к глобальной проблеме «Запад — Россия», «Россия — Восток», «Россия —

огромная держава, буфер между Востоком и Западом», обсуждаемой в те годы в периодической печати.

В отличие от беллетристов-восьмидесятников, чей опыт, несомненно, пригодился автору «Острова Сахалин», Чехов избегает острых, занимательных историй сахалинской каторги, которых, конечно, было предостаточно и в его памяти, хранящей рассказы очевидцев, и в документах, которые он изучил. Так, он отказался от рассказов о Соньке-золотой ручке, не воспользовался воспроизведением истории об изнасиловании начальником Корсаковского округа четырнадцатилетней девочки Тани Николаевой — его занимают все больше биографии рядовых сахалинцев<sup>1</sup>. Все остальные находки и открытия *массовой литературы*, к коей мы причисляем путевые очерки беллетристов-восьмидесятников, используются Чеховым последовательно и тщательно. Это прием использования реминисценций и литературных ассоциаций (при создании типов сахалинцев). «В Мицульке живет сахалинская Гретхен, дочь поселенца Николаева Таня, уроженка Псковской губернии, 16 лет. Она белокура, тонка, и черты у нее тонкие, мягкие, нежные. Ее уже просватали за надзирателя. Бывало, едешь через Мицульку, а она все сидит у окна и думает. А о чем может думать молодая, красивая девушка, попавшая на Сахалин, и о чем она мечтает, — известно, должно быть, одному только богу» (с. 202). Налицо — преобразование жизненного факта в художественное обобщение. «Герои Шекспира, Достоевского, Некрасова, Лескова, Гл. Успенского и др. нередко становятся «посредниками» между автором и читателем и, расширяя рамки изображаемого, помогают экономии художественных средств», — справедливо считает М. Л. Семанова [258, с. 104].

Эти же обобщающие образы впоследствии лягут в основу «Палаты № 6». «В новой истории Сахалина игра-

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Комментарии М. Л. Семановой к тт. 14—15. Полн. собр. соч. и писем А. П. Чехова (М., 1987).

ют заметную роль представители позднейшей формации, смесь Держиморды и Яго, — господа, которые в обращении с низшими чинами не признают ничего, кроме кулаков, розог и извозчичьей брани, а высших умиляют своею интеллигентностью и даже либерализмом» (с. 320).

О тщательном изучении и использовании Чеховым подлинных документов при создании очерков «Из Сибири» и «Острова Сахалин» подробно сказано в комментариях к академическому изданию Собрания сочинений и писем Чехова (см.: С. Т. 14—15. С. 742—801). «Так, в сахалинских очерках Чехова выписки из ведомостей, приказов, статистических сводок, ссылки на специальные работы географов, тюрьмоведов, на художественные и публицистические произведения Достоевского, С. Максимова, Короленко, Гл. Успенского и др. чередуются с картинами сахалинского быта, суровыми пейзажами, с портретами ссыльно-каторжных, рассказами автора и других лиц о судьбах сахалинцев и рассказами их о самих себе» [258, с. 100]. Естественно, пафос «Острова Сахалин» весьма далек от путевых очерков беллетристов-восьмидесятников — пронзительная мысль Чехова об униженном человеке и чувство личной причастности и ответственности за происходящее не позволяют ставить эти произведения в один ряд.

Но *поэтика* путевого очерка 80-х годов, созданная нововременцами и другими русскими путешественниками, несомненно, оказала влияние и на путевые очерки Чехова.

Таким образом, приемы оформления авторского повествования в жанре путевого очерка достаточно разнообразны: документальность в них находится в тесной связи и взаимодействии с творческим вымыслом, догадкой; конкретика реальных персонажей соседствует со знакомыми читателю по произведениям мировой литературы героями.

### 3.4. Предметный мир Дедлова-очеркиста

Частично мы уже коснулись основных поэтических приемов путевого очерка 80-х гг. XIX в., которые во многом обозначились благодаря творчеству В. Л. Кигна-Дедлова.

Изображение *предметного мира* тем или иным писателем становится едва ли не самым важным элементом его *художественного мира*, ибо это своеобразное представление о пространстве, а оно входит частью в систему воззрений о действительности в целом. Предметный, или вещный, мир является, с одной стороны, формой художественного пространства (наряду с интерьером, экстерьером), с другой — «в него вкладывается авторское ощущение, рождаемое ситуацией, фабулой, личностью героя...» [288, с. 165] и, добавим, жанром произведения. Изображение предметного мира в жанре путевого очерка не становилось объектом специального рассмотрения, между тем особенности его (жанра) видны едва ли не отчетливее через авторское видение именно *предмета* и способа его изображения. Большую роль играет при этом понимание повествователем *масштаба* и *перспективы*, а также *точки зрения*, при которой понятия *здесь* и *там* моделируют положение пишущего и читающего друг по отношению к другу и по отношению к внешнему миру. Поэтика *путевого очерка* складывалась в литературе конца XIX века стихийно, без опоры на традицию; каждый очеркист стремился не столько к эстетической организованности запечатленного им предметного мира, сколько к монтажу собственных субъективных ощущений. Предметы, запечатленные в очерках, отбирались либо скрупулезно, *этнографически*, в соответствии с профессиональными интересами путешественника — этнографа, собирателя, исследователя, либо выстраивались в некую художественную систему, объединенную некоей идеей («свое» — «чужое», «здесь» — «там»).

Первые очерки В. Дедлова, написанные им в процессе путешествия в Италию, Египет и Турцию вместе с известным ученым, археологом, знатоком современного западноевропейского и русского искусства Адрианом Викторовичем Праховым в 1886—1887 гг., публиковались в «Книжках «Недели» сразу, по горячим следам, и выходили в свет один за другим в № 1—9 за 1887 год. Кроме того, будучи в пути, он посылал свои заметки в газету «Неделя», корреспондентом которой являлся, в журнал «Дело», «Наблюдатель» и другие. Назвав очерки «Из далека. Письма с пути», Дедлов явно нацеливает читателя на легкое чтение и такую домашность в восприятии материала. Не будучи крупным специалистом по части истории и эстетики, он и не стремится к подробному анализу увиденного в новых для него как путешественника странах.

Умело используя прием поездки со *сведущим человеком* (в данном случае это реальный спутник и учитель Адриан Викторович Прахов, прозванный за свои знания Аристотелем), Дедлов как бы «перепоручает» ему суждения о древностях Египта или развалинах Рима, сам же ограничивается передачей впечатлений, искренних, самобытных, которые по-своему свидетельствуют о понимании им прекрасного. В предисловии он пишет: «Куда я еду, я уже сказал, но с кем еду — забыл сказать. А между тем и это обстоятельство весьма для путешественника важно. Скажи мне, с кем ты едешь, скажу, о чем ты будешь писать. <...> вместе со мной едет ученый профессор, археолог, знаток Италии, ... а за Египет получивший докторскую степень» [71, с. 10]. Свое кредо путешественника он сформулировал еще в первом очерке «По западному краю, старому и новому»: «Въезжая в страну, которую видишь в первый раз, довольно долго не разберешь, что она такое. То мелькнет пейзаж или тип знакомый, то с недоумением и интересом присматриваешься к чертам и оттенкам совсем новым, то, наконец, видишь особенное — в чем, однако, мелькает что-то, когда-то, где-то встреченное

и замеченное, но что, когда, где — не вспомнишь. В этом для меня главная прелесть поездок по России. Заграничные впечатления не представляют ничего виртуозного. Там новое — совсем новое, огромное новое. Подмечаешь только общие черты, грубые по своей величине и яркости. В России любишь игру деталей и мелочей, видоизменениями основного типа, которые может испытывать и *вовсе не знаток, а просто турист*, каков, например, ваш покорный слуга» [93, с. 4].

Позиция В. Дедлова — «не знатока, но просто туриста» — настраивает читателя на определенное восприятие: в центре внимания автора не объект изображения, а *процесс рассказывания*, а рассказчик Дедлов отменный. Его сочный, «картинный» язык при общей бесцветности языка газетных публикаций, тонкий юмор сразу же обратили на себя внимание и критики, и читателей. «Интерес книги — в личности автора, а не предмете описаний», — подчеркивал популярный в те годы (а ныне практически неизвестный критик Р. Д.) Р. А. Дистерло» [187].

Страны, которые Дедлов описывает — Италия, Турция, Египет, — имеют долгую историю, и она незаметно оказывается в центре внимания рассказчика. Вместе с тем он не загружает читателя историческими экскурсами в прошлое, но «дозированно» вводит его: «Я не буду утомлять читателей историей Египта с ее начала. Повидимому, она создана нарочно для тех ученых, которым хочется быть сбитыми с толку. Ее хронология рассчитана с приближением до двух тысяч лет. Иероглифы читаются с пятое на десятое. Нравы известны гадателю. Происхождение египтян пытался объяснить разве один Дарвин. Я начну с 1800 г., когда в Египте появился Махомед Али, бывший хозяин табачной лавочки, основатель великого рода, и доныне правящего Египтом» [71, с. 233]. И далее выразительный рассказ об этом «великом» роде: как «ничтожный офицер» стал через пять лет «наместником султана» в Египте «рядом невероятно хитрых подлостей»:

пригласил «откушать и повеселиться» 480 баев со всего Египта, провезли их по узкой улочке и перебили. «Мохамед Али чутко прислушивался к пальбе у ворот его цитадели, прохаживаясь между накрытыми столами обеденных комнат». «Развязав себе руки, Мохамед правил долго и славно: соорудил много каналов, зданий и плотин, разорил народ и умер полным идиотом в 1848 г.». «Его наследовал сын Аббас, дурак природный (1849—1854). Он выгнал из Египта европейцев, но тоже разорил страну на содержание своих зверинцев и любовниц» [там же, с. 234—235]. Таким образом «прослеживая» историю правителей в Египте, Дедлов незаметно подбирается к нынешнему правителю, аудиенции у которого удостоились русские путешественники.

Сцена приема у хедива становится одной из самых замечательных в очерке. Тонкий юмор рассказчика, ирония по отношению к самому себе, выразительные детали (мятый цилиндр, вытащенный из багажа, «так что поля справа ухарски загнулись вверх, а слева опустились подобно обмороженному лопуху» [там же, с. 242], фрак, в котором Аристотель «защищал еще свою первую диссертацию», перчатки, натянутые на искусанные «египетскими москитами» руки, которые следовало снять, здороваясь с «монаршей особой», манеры самой этой «особы» — все выдает в повествователе незаурядный талант *беллетриста*, а умение подметить у участников сцены присущие им индивидуальные особенности речи свидетельствует и о драматургическом мастерстве очеркиста.

«Вдали виднелись в виде ометов овсяной соломы три знаменитые пирамиды» — «Да-с. Пирамиды-с! Шесть тысяч лет считают старушки!» — повторял Аристотель. — Да-с. Кулебяка-с! Щи-с! Наконец-то привел Господь после трех месяцев итальянских лягушек с керосином, — говорили мы» [71, с. 228] — подобным образом Дедлов начинает свое повествование о новой достопримечательности, явно настраивая читателя на фельетонный лад. «Нам по-



казывали во всех подробностях Каир, великолепный, своеобразный город. Но мы только и могли найти у себя слов: «Да-с! Великолепный, своеобразный город! И больше ничего. Всем хотелось пить — квасу; а за неимением кваса — легкого пива. Все клонило ко сну. А после сна все тянуло в поле, где потише, где зелень повыше, откуда и пирамиды — то хоть и видны, но уж не так, чтобы очень» [там же].

Велик соблазн «приписать» находки Дедлова влиянию Чехова (что, безусловно, имеет место, когда речь идет о его собственно художественном творчестве). Если бы не одно обстоятельство — стиль Дедлова-очеркиста складывался параллельно с творчеством Чехова. Конечно, В. Л. Кигн-Дедлов, будучи проницательным критиком, одним из первых «разглядевшим» Чехова, прекрасно понимал разницу между своим местом и местом Чехова в литературе, который всегда оставался для него недосягаемым образцом подлинного литературного таланта.

*Предметный мир* Дедлова-очеркиста, действительно, прост и не отобран — наличие того или иного предмета объясняется видением автора, в поле зрения его попадает не всегда важное, а порой даже и несущественное, пройти мимо которого ему не позволяет сущность очеркиста-бытописателя.

Вот описание старого помещичьего дома в Ставрополе, где путешественнику пришлось остановиться на ночлег: «Это был дряхлый, покинутый дом. Огромный, в три этажа, он высоко поднимался каким-то неуклюжим узким шкапом. Каменный фундамент выкрошился, деревянные стены покоробились, деревянные колонны из громадных бревен лиственницы подгнили, на балконы и балкончики нельзя было выходить. Нижние два этажа были пусты и заколочены. По бесчисленным лестницам и лесенкам, то широким, то совсем узеньким, десятки раз поворачиваясь, несколько раз заблудившись на галереях трех этажей, по стертým деревянным ступеням и протоптанным полам нужно было подняться на самый верх. Тут помещение

было разбито на несколько маленьких, низеньких клетушек. В старину здесь была девичья; теперь по зимам жила барыня-бабушка с шестью внуками и внучками, которые ходили в гимназию. Ввела нас наверх пятидесятилетняя сухощавая женщина с манерами молоденькой горничной, господской фаворитки. Когда-то она такой и была. После освобождения крестьян она не захотела оставить господ, и вот уж тридцать лет живет, не выходя из старого дома. Дом замариновал ее; ей до сих пор двадцать лет; она до сих пор не Авдотья, а Дуняша; для нее ее господа до сих пор первые дворяне в губернии» [76, с. 326].

Прекрасно выдержан общий рисунок старого дома — детали существенные («протоптаные полы», «деревянные колонны» из подгнившей лиственницы; «не Авдотья, а Дуняша») соседствуют рядом с якобы «неотобранными» (упоминание о том, что «в старину здесь была *девичья*», *шесть* внуков, которые ходят в гимназию); старый дом, старая барыня и нестареющая, как бы *замаринованная* горничная, которая на вопрос, не продадут ли ему пару старинных подсвечников под амбир, «так достойно промолчала, что я смутился» [там же, с. 327].

Здесь рядом с удачно найденными образами — штампы: «На стене над бабушкиной кроватью висели два кабинетных фотографических портрета: *молодого, красивого* офицера и *молодой, еще более красивой* женщины». Мелодрамой выглядит и душераздирающая история о сыне старой барыни, «который три года тому назад застрелился», а молодая барыня — его сестра «после этого стала задумываться» и как-то ночью убила своих детей и мужа, спокойно вытерев следы крови на ноже и сказав при этом, что «это велел сделать брат Аркадий. Он и помогал мне». А когда ее повезли в Казань, она бросилась с парохода в Волгу. Тема оскудения некогда процветавшего дворянского гнезда, сумасшествия его жителей напоминает многие известные произведения русской литературы рубежа веков и разовьется впоследствии в творчестве Бунина.

Однако образы сумасшедших барынь у Бунина остаются в памяти надолго, Дедлов же своим слишком прямолинейным финалом, совсем не в духе высокой литературы, но очень естественным в свете его поэтики, разрушает цельность впечатления: «Все это рассказала мне Дуняша с выражением печальной покорности судьбе на лице и в голосе. Я смотрел на чересчур правильные лица красавчиков-дворян, вглядывался в их беспечно растерянные глаза, в горькую и вместе с тем самоуверенную улыбку их губ, в их лица, выражавшие гордое сознание своего тогда еще назревавшего безумия, — и ясней, чем когда-либо, я понимал, что старые порядки, старые люди роковым путем сходят одни за другими со сцены, что настает нечто новое и что всеми силами нужно этому новому, пока еще не окрепло, дать возможно лучшие форму и содержание» [76, с. 328]. Впрочем, такой финал вполне органичен для Дедлова-публициста.

А. П. Чудаков считает, что лишь у писателей второго ряда вещь остается вещью в ее прямом, эмпирическом значении, они «доносят вещный мир своего времени в достаточно прямом отражении. Их произведения наполняются вещами *нетронутыми*, граница между литературой и нелитературным сообщением размывается, предмет в таких произведениях неотличим от бытового предмета. Предмет литературы равен обыденному предмету только в случае средней, «массовой» литературы, только у писателя, не способного создать зеркало сложного профиля» [290, с. 35].

Однако в предметном мире путевых очерков В. Дедлова вещь соотнесена и с реальной жизненной формой (обыденный, «невымышленный» предмет), и с условной, явно ориентированной на литературную традицию: старые портреты на стенах, подсвечники, горничная, тридцать лет не выходящая из барского дома... Восприятие этого мира повествователем, пристальность, с которой он вглядывается в реалии быта той или иной страны, видение

предметов, эстетическая организация их делает Дедлова художником, умело отбирающим и komponующим эти предметы, сообразуясь с идеей, вынесенной им в предисловие. А идея зачастую требует столь серьезного обобщения, что эмпирический предмет «теряется», становится «дедловским». Вот он описывает свою родную станцию Довск, «известный некогда пункт пересечения двух громадных шоссе путей из Москвы в Варшаву и из Петербурга в Киев. <...> Когда-то лет двадцать назад четыре шлагбаума преграждали путь на четыре страны света, так что заставный смотритель не без основания считал себя пупом земли» [82].

Сравним это описание с аналогичным, сделанным в ответ на чеховский вопрос: «Что значит — Довск?» (П. Т. 5. С. 313): «Довск — бессмыслица. Смысл имеет: Вдовск. Почтовое ведомство назвало станцию Довском, может быть, для удобства публики: неудобно адресовать письмо во *Вдовск*». Здесь нет ничего от этнографа и этимолога — образное мышление Дедлова подсказывает ему иное решение: нет ни конкретности, ни точности, ни осязательности предмета. Рассказывая о своем участии в археологических раскопках, Дедлов снова отказывается от позиции этнографа, хотя описать любой предмет с точностью «физиолога» ему, безусловно, по силам. Но неинтересно — вот тогда и появляется то самое *дедловское* видение предмета — деформированное и свойственное только большой литературе. Художественное описание предметного мира поневоле метафорично: «Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден ... объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа» [214, с. 306]. Метафоры Дедлова — из области большой литературы. «Будущая археология, конечно, усовершенствуется настолько, что по обломку черепа станет читать все дурные помыслы и

чувства. И беда будет, когда прочтут, что человек читал «Киевлянина» и осмеливался сомневаться в учении графа Льва Толстого» [82, с. 45].

Настаивая на том, что он, автор, простой турист или путешественник, не более, Дедлов, тем не менее, не оставляет читателя в неведении относительно каких-то исторических реалий или специфики описываемого им предмета. Просто его занимает *не сам предмет*, а те *ощущения*, которые он вызывает. Обратимся вновь к его ранним зарубежным очеркам «Из далека. Письма с пути». К примеру, поразившие своим величием египетские пирамиды или фиванские гробницы вызывают у автора раздумья о размерах человеческих сил, его творческой мощи и одновременно бессмысленности этой мертвой груды развалин: «Луксорский храм красив, сравнительно хорошо сохранился. В Карнаке сохранился весь план храма, хотя три четверти бесчисленных зал, ворот, колонн и обелисков упали и рассыпались. Глядя на него, кажется, что он стоял еще недавно и упал на днях. Развалины совсем свежи, и их разрушило точно не время, а беда. Смотришь на них, и их жаль. Сколько пропало труда, сколько уничтожено величественной красоты! И этой красоте три тысячи лет. Это нечто почти вечное, и эта волшебная вечность придает ей особую, таинственную, притягательную прелесть. Это чудо, и чудо прекрасное. Стоять около этого чуда, смотреть на него, осязать — это какой-то волшебный сон» [71, с. 360].

«И все-таки чего-то недоставало этому вечеру! Не было росы, не было освежающего ветерка с реки, туманных призраков по ложбинам, звонких отголосков в лесу. Какой-то раззолоченной мумией веяло от этого египетского вечера. И египетское божество, творившее его, представлялось искусным машинистом, а не вдохновенным художником» [там же, с. 361]. В конечном итоге авторские размышления о преходящем и вечном, о разуме и чувстве, о человеке и человечестве здесь *важнее того предмета*, который послужил *поводом* для них. *Настроение* — вот

то, что объединяет как бы разрозненные картины путевых очерков В. Л. Кигна-Дедлова в единое целое.

Впечатления Дедлова живы, искренни, самобытны, наблюдения над современностью обрамляются в размышления о прошлом: его, к примеру, поражает ординарность и скучная рассудительность итальянцев, которых он ожидал увидеть в ореоле былой древней славы потомков римлян: «Породистый народ, но выродившийся. Того, что называется расторопностью, понятливостью, предприимчивостью, вообще воодушевлением, не ждите встретить в Риме: римлянин верит в непогрешимость своей культуры ... и вы ничем не выбьете его из колеи шаблона. В результате — ни ученых, ни художников, ни купцов, ни ремесленников. Ни политических деятелей — не безусловно, конечно, но выдающихся — нет. Римлянин — старик с пеленок» [71, с. 153].

*Контраст* между древним былым величием и настоящим временем — основной лейтмотив зарубежных очерков Дедлова: «До сих пор мы встречали что-нибудь, что глубоко волновало душу, что казалось чудом, что носило печать тайны. Всюду мы видели следы гения творца <...>. Новый город — обыкновенный европейский город средней руки. Истинно художественного, что пленяло нас в Венеции, во Флоренции ... в Риме нет. Природы ни в Риме, ни около Рима тоже нет. Античные древности Рима слишком стары, так стары, что от них остались только мусор да ямы» [там же]. Вспоминаются чеховские письма по пути на Сахалин: «В России все города одинаковы. Екатеринбург такой же точно, как Пермь или Тула. Похож и на Сумы, и на Гадяч <...>» (П. Т. 4. С. 72). Речь идет не о топографической невнимательности обоих художников слова — это скорее *высокая степень художественного обобщения*, когда мысль, вызванная созерцанием предмета, проникает в сознание читателя и оставляет свой глубокий след. Происходит как бы перераспределение авторского внимания между вещным и духовным в пользу последнего.

Вещное в художественном мире Дедлова-очеркиста не довлеет над читателем, он отбирает предметы в строгом соответствии с той мыслью, которая высказывается вначале и подтверждается в конце очерка: «Ничего не видно из окна вагона на зимнем тысячеверстовом переезде, и волей-неволей начнешь фантазировать: недаром вспомнились вдруг египетские храмы и пыль Сахары вместо снега» [76, с. 4]. Езда по России, безбрежность ее просторов, сотни верст однообразия («белая равнина, черные розги лиственных лесов, сине-зеленые стены боров да сугробы») недаром вызывают в памяти «египетские храмы и пыль Сахары». Автор едет в Европу, и первое, что приходит ему в голову, — мысль о том, что если «не будет расстояний, — не будет отличия России от Европы»: «Больше всего вас начинает занимать громадность страны, по которой вы едете ваши каторжные сотни верст, — и вот мало-помалу вы начинаете ощущать эту громадность. Громадная и неуклюжая четырехугольная равнина точно упала, и никак ее нельзя поднять; точно ею овладела спячка и ее нельзя разбудить: приподнимается чуточку, приоткрывает глаза, и опять упадет навзничь, и опять она бледна и недвижима» [там же]. Позже в одном из рассказов эту мысль почти дословно повторит Чехов: «Громадные пространства, длинные зимы, однообразие и скука жизни вселяют сознание беспомощности, положение кажется безнадежным, и ничего не хочется делать, — все бесполезно...» («В родном углу», 1897).

Пространственный мир Дедлова всегда включает в себе представление о времени и смене времен: «История уже давным-давно расталкивает и будит эту необъятную равнину». Великие пространства в описании всегда ассоциируются с великой историей — такова традиция русской литературы, и эта древнейшая тема не оставила равнодушным очеркиста. Раздумья Дедлова о том, что «теперь громоздкая равнина, наконец, тронулась с места, ее, наконец, взломало, как большую реку ... и сколько нужно было культурного тепла, чтобы прогреть эту

махину!» [71, с. 6], перекликаются с мыслями Чехова: «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами» («Вишневы сад», 1902). Не всегда Дедлову удавалось сохранить тот высокий пафос современника необратимых перемен, происходящих в России, но он всегда ощущал себя, как и Чехов, ответственным за них.

Композиция зарубежных путевых очерков В. Дедлова подчинена конкретному замыслу — через личные впечатления дать картину концептуального видения мира: сначала идут сведения из научных книг («Вот что говорит о египетских храмах знаменитый Марьет, директор раскопок в Египте, всю жизнь копавшийся в египетском мусоре, а после смерти улегшийся в египетский саркофаг на дворе созданного им музея в Каире» [71, с. 352] — далее следуют выдержки из известного научного труда. Затем автор делится мнениями различных ученых и «туристов, которые не хотят отстать от ученых»: «Какие рисунки, какие краски, какие сюжеты фресок! Какие величественные размеры гробниц!» [там же, с. 364]. И наконец, собственные впечатления, как бы комментирующие авторитетные мнения «сведущих людей», обязательно с легким налетом иронии: «Ученых я понимаю. Но почему увлекаются туристы, трудно сказать. Вероятно, чтобы не жалеть об издержках путешествия. Что касается меня, доведенного долгим путешествием до полного беспристрастия, я не видел в царских гробницах ничего поражающего. Дикого, первобытного было много, но не красивого и величественного» [там же].

В доказательство автор приводит неоспоримые, на его взгляд, аргументы: «Вступал на престол новый фараон, молодой хозяин, новый распорядитель. Другой на его месте думал бы только о жизни, о победах, о реформах. Египетский царь думал о смерти и начинал рыть себе могилу» [там же]. И наконец, образный вывод, всегда с воспоминаниями о собственной родине.



Острая публицистичность делает путевые очерки Дедлова злободневными. Пафос его заграничных очерков ироничен, порой с явным уклоном в сатиру. По стилю они ближе всего стоят к очеркам М. Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом», который также описывает русского туриста за границей с едким сарказмом: «<...> русский дома — фетюк, байбак, русский за рубежом — деятельный, лихо-радочно смотрит, слушает, глотает ... Сегодня он едет во Франкфурт и восклицает: вот место рождения Гёте! А завтра, в Страсбурге, возвещает: «Вот, брат, колокольня!» <...> Не успев познать самого себя, — т.к. насчет этого в России строго, — он очень доволен, что никто ему не препятствует познавать других» [252, с. 364]. Острая публицистичность очерков Салтыкова-Щедрина, использование «сценок», с помощью которых он в притчево-эзоповом языке выражает свою идею, автобиографические воспоминания — все это весьма близко манере Дедлова, путевые очерки которого вполне можно поставить в один ряд с щедринскими. Если сравнить описание Берлина Салтыковым-Щедриным и Дедловым, можно обнаружить много сходного не только в стиле, но прежде всего в сатирическом пафосе, которым пропитана каждая строка очерков. Сравним: «...но самый гнетущий элемент берлинской уличной жизни — это военный. <...> Тела ли прусских офицеров дюжее, груди ли объемистее, как бы то ни было, но делается положительно тесно, когда по улице проходит прусский офицер» [там же, с. 375]. «Да, немец удивительно тяжеловесен и основателен. И в этом его сила. Где он раз сел, оттуда его уже не сдвинешь. На что он однажды решился, то уж будет сделано» [76, с. 222—223].

Очерки В. Дедлова «Из далека. Письма с пути» так же, как и у Салтыкова-Щедрина, — пример художественного текста, организованного по законам авантюрного жанра: здесь наличествует сюжет, усложненный новеллистическими приемами (автор расстается со своими спутниками поневоле — он не переносит морского путе-

шествия — и, застигнутый в пути «морской болезнью», остается один в древних Фивах). С ним происходят всякие приключения: он попадает на обед к сумасшедшему эфенди, переодетому каннибалом, который учит европейцев есть из общей чашки суп и расправляться без ножей и вилок с курицей и козленком: «Затем подали баранью ногу; за ней кусок говядины с рисом. Наконец, на столе появился шпинат, окончательно поставивший всех в затруднение, как его есть. Мехмед сделал вид, что его удивительно это забавляет, как будто он первый раз в жизни видел европейцев и никогда не слыхивал о том, что шпинат едят ложкой. Очевидно, что шпинат был испытанным комическим блюдом этих балаганных обедов» [71, с. 337]. Потом в атмосфере необычайной тайны знакомится с грациозными египетскими девушками, позволившими сбросить платки с головы и описать их наружность, чего не удавалось поощавшим Египет европейцам:

«Платок Хамары распахнулся, и она не закрывалась больше. Ее лицо было кроткое и очень приятное, как ее голос, овальное, продолговатое, с маленьким ртом, небольшими глазами и длинным тонким носом. Надо лбом были венком сложены небольшие косы» [71, с. 324]. Встреча со спутниками происходит внезапно и случайно — он уже знает местные нравы и обычаи и готов выступить в качестве гида. Жизнь среди египтян многому учит путешественника. Мысли, которые приходят ему при прощании с древней страной, замечательны: он жалеет не о храмах и памятниках, а о живых людях, с которыми судьба свела его в Египте: «Я никак не ожидал, что привыкну к Фивам. Неужели я не увижу, как начнут жать около Луксора по часам темнеющую пшеницу, как взойдет около Карнака при мне посеянный хлопчатник? Неужели я никогда не увижу Мемнона, который таким мирным уродом сидит среди пшеницы; не увижу и моих друзей, прекрасные контуры царей и богов на карнакских барельефах? Неужели вчера в последний раз бежали за нами Верда и Нигма, навсегда

скрылись Умгирис и Хамара? Да, навсегда... И мне было жаль» [там же, с. 367].

Заканчивает описание своего путешествия в древние земли Дедлов апофеозом своей родине и раздумьями о ее будущем: «Я видел Италию, обремененную тремя цивилизациями <...> И все-таки эта сторона нища и убога, все-таки ее песня спета, и мир уже ничего не ждет от нее. Я видел дикий Египет и заглянул в варварскую Турцию. И тут пахло кладбищем и разложением. И тут все уже кончено. Теперь передо мной лежала родина, безграничная страна в багровом свете восходившего солнца <...> Европа и Восток боятся моей родины — значит, она крепка и сильна. Природа не истощена — значит, будущее родины велико» [71, с. 427]. Это, конечно, высокий пафос, свойственный патриоту своего отечества. Не случайно В. Дедлова некоторые критики относили к «ярким представителям шовинизма», у которых «чувства вытесняют логику» [165, с. 300]. Читая очерки спустя сто с лишним лет после их написания, поражаешься не столько интонации, с которой автор отстаивает право России на великодержавность, сколько боли, которая переполняет русского публициста, за вековую пассивность русского человека: «Но отчего же эта распушенная апатия, которая поражает в русских, когда их сравнишь с Европой? Отчего интеллигенция похожа на унылого чиновника, оставшегося за штатом? Отчего простой народ все больше и больше делается похожим на бывшего дворового? Отчего растущий класс городских босяков и золоторотцев напоминает в корень развращенного южного итальянца? <...> Я не верю, чтобы народ и историю делали учреждения. Народ сам себя создает. Что же таит будущее моей родины? — Я не мог ответить себе. Ведь родина — это я: она меня родила, в ней я умру, только на ее земле имеет смысл моя жизнь. Судить самого себя нельзя, а от пророчеств о самом себе с трепетом отворачиваешься, какие бы они там ни были, хоть бы самые благоприятные. И вот этот-то трепет перед неизвестным

будущим и омрачил радость свидания с давно не виданной родиной» [71, с. 427—428].

Путевой очерк как разновидность «литературы путешествий» построен по законам художественного текста и, подчиняясь жанровой логике, предполагает ничем не ограниченный выбор предметов изображения и свободный переход от одного предмета к другому. И тем не менее в каждую эпоху у каждого автора этот выбор вполне определен, закономерен и объясним своей установкой на конечный результат. У Карамзина и других русских литераторов конца XVIII — начала XIX века существовала прочная традиция *преобразовывать предметный хаос*, сообразуясь с идеей «образовательного» путешествия «с книгой в руках». Путешественники, как правило, обладали достаточно серьезными знаниями об экономическом и политическом положении и устройстве посещаемых стран, сведения о «предметном мире» у них необычайно масштабны в плане культуры, философии, политики. «Вся Европа расстилается перед ними как обширный сборник цитат, и он наслаждается, узнавая уже знакомые и указывая неискушенному читателю на источники этих цитат, овеществленных в городах, землях и исторических памятниках» [153, с. 572].

Явная нацеленность путешественников 40—50-х годов (Н. И. Греча, М. П. Погодина, П. В. Анненкова, А. И. Герцена, В. П. Боткина) на публицистику, их непрекращающийся спор между собой по проблеме исторического пути России предполагали и соответствующий отбор предметов вещного мира той или иной страны в доказательство своего концептуального подхода к историческим и современным судьбам Запада и его роли в судьбе России. Так, защитник российского самодержавия, охранительных принципов Н. И. Греч в своих «Путевых письмах из Англии, Германии и Франции» (1839), уважительно описывая Англию и Германию, входивших в коалиционный союз с Россией, резко негативно относился к противнику офи-

циальной России — Франции. Отсюда намеренный отбор предметного материала, характеризующего комфорт, благополучие и порядок дружественных стран (описание железных дорог, мостов, довольства и сытости «достаточных англичан»), и явный подбор бытовых деталей исключительно негативного свойства — при описании «возмутительницы общественного спокойствия» — Франции: «Деревни грязные; дома кривые, косые, испачканные, исписанные мерзостями; посреди улиц глубокие лужи, крестьяне одеты бедно... Города французские тесны, неопрятны, мостовая в них дурная, запах на улицах отвратительный, дома полуразвалившиеся, кушанье в трактирах плохое» [59, с. 193, 224]. Близкий к славянофилам профессор Московского университета М. П. Погодин, путешествуя по этим же странам, описывает в «Дорожном дневнике» (1844) свой «предметный мир», сообразуясь со своим видением проблемы: его больше интересует отношение Франции к своей истории, чем он восхищается (отсюда описание памятников исторических деятелей Франции, художественных полотен на историческую тему, известных даже простолудинам), его интересует «полезное и удобоперекладное» в этих странах для России: «Выходя на большую дорогу, по коей идут так давно все старшие государства, мы должны узнать, как они устроили свой путь и какие облегчения себе придумали до сих пор» [219, с. 153—154].

Предметный мир В. Л. Дедлова-очеркиста и других беллетристов-восьмидесятников иной, и выбор предметов ими объясняется установкой не на просветительство, не на энциклопедичность знаний (они и не претендуют на это), а на популяризацию, доступность, на чтение «для занятых людей». Пародия В. Г. Белинского на стиль одного из русских путешественников 40 гг. XIX в. Шевырева: «Милостивые государи, я был там и там, а вы не были; но это ничего: после того, как я расскажу вам о тех странах, — вам покажется, что вы сами там были» [18, с. 73] как нельзя лучше характеризует стиль беллетристов-восьмидесятников.

Дедлова сравнительно мало занимает политика и общественная жизнь чужестранцев, но интересуется *живой человек* тех стран, которые ему пришлось посетить, и *искусство*. Но вместе с тем он не специалист по части истории и эстетики, он не вдаётся в подробный анализ разных видов искусства, они интересуют его в первую очередь как повод к раздумьям и сопоставлениям в пользу самобытности России.

В заграничных очерках Дедлова предметный мир отбирается и выстраивается по определенной схеме: вид из окна движущегося поезда (пейзаж, ландшафт, окрестности) — столица как символ страны и ее культуры (улицы, дома, церкви, храмы, площади, дворцы) — жители (мужчины-женщины, старые-молодые, аристократы-простолюдины, а также извозчики, студенты, проститутки) — гостиницы, рестораны, винные погреба, харчевни с перечислением местных кушаний. И все это обязательно в сравнении с Россией. По этой же схеме строится и описание провинции: уездный городок (чаще всего именно там древности в их первозданном, не «туристическом» виде) — местонахождение (если на болоте, то оно «не русское болото — европейское», канализировано, «кочек на нем нет, ржавых луж нет ... все оно превращено или в выгон, или в сенокос») — жилища, лавчонки, черепичные крыши, мансарды; свои «аллеи», свои «елисейские поля»: старый квартал, где не разминутся две телеги, — новый, с бетонными тротуарами... Описание магистрата, где заседает управление городка; «тюрьма, пара костелов, лютеранская кирка, развалины старинного замка и природа, которой осталось уже очень мало, тоже по-заграничному. Природу заменило сельское хозяйство» [76, с. 49]; таможня, шлагбаум и — новая страна, тот же отбор предметов. Предметный ряд обстоятелен, *этнографичен*, автор наблюдает новый для него мир тщательно, порой излишне — ни одна из реалий не упущена, и на всем стоит печать этнической или социальной оценки. Что-то поражает воображение — на нем автор заостряет свое внимание

особо: «Мебель состоит из вещей, деланных по заказу липутов, но не взятых заказчиками, и из монументальной, не только двух-, но и трехспальной кровати. Во всей Западной Европе только нищие не имеют монументальных кроватей. Что это? Культ семьи? Культ домашнего очага? Культ любви? И то, и другое, и третье. И, конечно, то лучше, чем отсутствие всякого культа, а тем более лучше культа «раки-тового куста» и «темной ночи», о котором в России даже барышни романсы поют» [там же, с. 25]. «Ходят здесь все необыкновенно ловко. Кажется, все спешат, все заболтались, «руки» не держит никто, встречные толпы не разминаются, а лезут одна сквозь другую; между тем, никто вас не толкнет ни разу и не наступит на ногу. Особый дар ходить в толпе имеют эти парижане! Нечего делать, и мы стали лавировать, болтать, делать жесты и никого не толкать». «Толпа стояла сплошная, но извозчики посмелее все-таки решались ездить. Их пропускали, заставляя однако наперед раскланяться на три стороны, потом не просто снять цилиндр, а еще вежливо и приветливо улыбнуться... И ни одного пьяного или бранного слова, ни одного злого или хотя бы сердитого лица! Еще раз: славная толпа! У нас все то было бы уже давно запачкано и в синяках» [84, с. 27, 106].

Оппозиция «у нас — у них» в зарубежных очерках — главная в отборе вещного, предметного мира, мотив авторской рефлексии по поводу увиденного сопровождается любую бытовую подробность, будь то кушанье в польской харчевне или молодая французская семья на Парижской выставке: «Варшавский ресторан посетителя, привыкшего к величавым капищам кулинарного искусства Москвы, привел бы в уныние... В Москве трактиры помещаются точно какие-нибудь национальные музеи, на площадях. Пышный подъезд, толпы прислуги в обширном вестибюле, анфилады общих зал, несколько этажей кабинетов, громадные органы, многочисленная толпа <...> Ничего подобного в Варшаве. Миновали те времена, когда Польша была классической землей еды, питья, пьяного веселья

и буйства. Как и в Риме, так и в Варшаве едят только по необходимости. Поэтому и ресторан более чем скромнен. Деревянная, обтопанная лестница, с грязным половиком, темненькая ... два-три лакея, холод, вместо скатерти лоскутья оберточной бумаги и огромный прейскурант кушаний, из которых девяти десятых нет, одних — потому что сегодня среда, других — потому что четверг только завтра, третьих — по той причине, что они к вечеру вышли, четвертых — так как не сезон...» [там же, с. 17].

Уступая пальму первенства Западу в бытовых мелочах (костюм, манеры, поведение в общественных местах), В. Дедлов ведет себя как патриот, когда речь заходит о русском искусстве, представленном в таком убогом виде на Парижской выставке, русских минералах и металлах, которым там тоже не нашлось места.

Эта глава из «Франко-русских впечатлений» (1889), о которой мы уже частично упоминали, — самая сильная по публицистичности из всех его зарубежных очерков, она наиболее ярко характеризует позицию Дедлова в отношении Запада и России. Еще в 1877 г. юный В. Кигн писал: «Идеал — в полной гармонии отдельного человека с его страной» [133]. Страна же нуждается в максимально полном национальном самоопределении — единственным способе изжить расколотость и смуту современной России. Вот почему описание Парижской выставки 1889 года, на которой столь безобразно была представлена Россия, — главная страница «франко-русских впечатлений». Дедлов выбирает оригинальный прием: он приводит целиком, «ничего не убавляя и не прибавляя», статью французского корреспондента, якобы опубликованную во французской прессе о русском отделе выставки.

Таким образом, читатель имеет возможность убедиться в некой объективности изображаемого материала, представленного со стороны. И вместе с тем это как бы не более чем личный взгляд на вещи. «Француз», помня о русской беллетристике, «наделававшей шума Тургеневым, Толстым



и Достоевским» и «заставившей померкнуть имена Флобера, Доде, Золя...», проникнувшись идеей «франко-русского союза» и «славяно-русской культуры, идущей на смену одряхлевшей западной цивилизации» [84, с. 138], ожидал увидеть выставку в одном из лучших павильонов Марсова поля. Представил, что он увидит на выставке, «однако не нашел и десятой доли того, чего хотел: зал русской музыки заполнен посетителями на четверть — не дали объявление в прессе: «Решительно в Париже никто не видел афиш русского концерта. А между тем расходы были очень велики». Ожидал услышать музыку, равную по мощи «Анне Карениной», — в результате услышал половецкие пляски («Какая же музыка у турок, у дикого народа, да еще в 12 веке? И не нелепость ли изображать в музыке половцев отсутствие музыки?»). Ожидал увидеть картины замечательных русских живописцев — а «между гениями, судя по фамилиям... почти совсем нет русских...». Удивляется «французский корреспондент» и русским журналам — были представлены только «Новое время» и «Хозяйственный строитель». «Где же металлы и минералы? — спросит меня читатель. — Где каменный уголь и нефть? Где корабельные леса? Где рыбы рек и морей? Звери лесов? Степные табуны лошадей и скота? Где хлопок и рис... и т.д. и т.д.?.. Надо полагать, что ничего этого нет и в натуре, так как никто не мешал России показать все, что она имеет. Ведь показала же она водку, показала своего пьяного купца, показала апатию своих художников и нераспорядительность своих выставочных комитетов». «Такова статья моего француза. Я ничего к ней ни убавил, ни прибавил, а судить о ней представляю читателям» [там же, с. 171, 174].

Понятно, что за маской «француза» скрывается сам Дедлов: это его боль и праведный гнев, его патриотическая риторика — она угадывается по стилю других его очерков. Попытка же спрятаться под ликом иностранца — не более чем публицистический ход, дабы не слышать в свой адрес уже ставшие привычными упреки определенной критики

в том, что он «слишком большой патриот своего отечества», «такого патриотизма, как у него, хоть отбавляй ... Конечно, патриотизм — чувство прекрасное, но лишь до тех пор, пока чувство это не переходит известных границ» [247, с. 365].

Не случайно критика тех лет сразу же подметила особенности каждого из выделяющихся своей стилистической новизной очеркиста: «Главный интерес книги (речь идет об очерках В. Л. Дедлова «Приключения и впечатления в Италии и Египте. Заметки о Турции») представляют впечатления ... и та *художественность*, с которой описаны самые простые эпизоды путешествия. Автор отводит в своей книге сравнительно мало места политике и общественной жизни чужестранцев, его гораздо более занимает *живой человек* тех стран, которые ему пришлось посетить...» [187, стб. 58]. «Он поэт, но описатель быта плохой» (о Е. Маркове) [184, стб. 595]. На всем лежит отпечаток живописца: его останавливают краски, прически, процессы харакри — видишь, как писал живописец. Но если появится картина, она будет несравненно лучше путевых набросков» (об очерках В. Верещагина) [184, стб. 592].

Не умея обозначить термином ту или иную особенность очерков, критики, тем не менее, зорко подмечали то, что они называли *художественностью* у одних и отсутствием ее — у других [138, 143, 268]. Данные очерки вполне можно отнести к разряду *документальных*: здесь отсутствует образ путешественника, все подчинено одной задаче — точности в описании, максимально приближенной к объекту изображения; обилие цифр, расчетов, цен, объемов. *Художественный* очерк беллетризован в высшей степени, здесь на первом плане — автор-повествователь, автор-рассказчик, умело подчиняющий своему искусству читателей, расчет на эмоции, лиризм.

Сравним, к примеру, два описания: «Вышина всей статуи (Будды) равняется 49 английским футам, окружность 97, длина лица — 8, ширина от уха до уха 17, длина

глаза и носа по 3 фута» [30, с. 18] и описание макета нашей планеты на Парижской выставке 1889 г., сделанное В. Дедловым: «Глобус-чудовище представляет собой точный портрет нашего земного шара в скульптуре, уменьшенный в миллион раз. Если бы с земным шаром приключилась какая-нибудь планетная апоплексия и он развалился бы, после него останется точное его изображение, на утешение потомкам... Вы видите перед собою темя земного шара. Какая она, однако, большая, наша планета, даже и уменьшенная в миллион раз! Тут мы можем представить себе и действительные размеры земли: чтобы поместить ее под крышу, нужен дом в три миллиона этажей; за вход нужна плата в миллион франков, т.е. 400 000 рублей; подъемная машина шла бы доверху миллион минут, т.е. 12 лет, на обозрение же планеты, если ее портрет мы осмотрели в 15 минут, пришлось бы потратить сто восемьдесят лет. Не верьте поэтому тем, кто утверждает, будто объехал «весь свет». Да, читатель, большая наша планета. Мы созерцаем ее темя. Как близко к нему, к Северному полюсу наша Европа! Она у земного шара гораздо выше лба, если считать, что экватор проходит через кончик носа. Какой далекий, далекий север эта Европа! И как невелика разница, если сразу обнимать взглядом весь шар между Сицилией, например, и Архангельском. И Сицилия, и Архангельск, оба сравнительно с Африкой, которая там, далеко на юге, в настоящем тепле и которая видна вот отсюда же сверху, — оба затерялись совсем у холодного полюса» [84, с. 40].

Казалось бы, здесь также присутствуют цифры, точность которых несомненна, но сам стиль далек от научности. Обилие эмоциональных эпитетов, риторических вопросов и восклицаний, двойственная перспектива изображения, подвижность точки зрения («наблюдательного пункта») — все это в большей степени характеризует непосредственные переживания рассказчика, нежели тот предмет, который он описывает: «Сама же по себе башня (Эйфелева. — *О. С.*) — дичь невозможная. Бросить 6 мил-

лионов франков на сооружение, не имеющее ни художественного, ни практического значения, надобно иметь много лишних денег» [259, с. 168].

Подобным образом описывает «бессмертное творение Эйфеля» и Дедлов: «Парижская выставка — подлинно то чудо, которое ни в сказке рассказать, ни пером описать... Но еще большим чудом казалось мне то, откуда берутся ее посетители. До конца выставки ее посетят 20 миллионов, разнесут славу Франции по всем уголкам и закоулкам мира! Пусть Франция — «дрянь странишка», пусть ее выставки — пух, ловушка, обман, но... заставить 20 млн людей побывать в Париже, это — подвиг. Такой подвиг совершил Эйфель. Его башня несомненная нелепость, — а на нее слазило за все время выставки около четырех миллионов людей» [84, с. 176].

Очерки «Переселенцы и новые места» (1894), «Вокруг России: Портреты и пейзажи» (1895), «Панорама Сибири (Путевые заметки)» (1900), «Война» (1904—1905) открыли новую грань таланта Владимира Кигна-Дедлова. В газете «Новое время», журналах «Вестник Европы», «Мир Божий» появились рецензии, отмечающие как подвижничество автора в деле изучения переселенческого дела в России, так и его несомненный талант в изображении «типов переселенческой толпы и ее героев», а позднее — в описании военных событий [34; 165, с. 297—304; 195].

В предисловии к одному из своих первых зарубежных очерков, опубликованных еще в 1887 г., Дедлов писал: «Въезжая в страну, которую видишь в первый раз, довольно долго не разберешь, что она такое. То мелькнет пейзаж или тип знакомый, то с недоумением и интересом присматриваешься к чертам и оттенкам совсем новым, то, наконец, видишь нечто бесспорно особенное — в чем, однако, мелькнет что-то, когда-то, где-то встреченное и замеченное, но что, когда и где — не вспомнишь. В этом для меня главная прелесть поездок по России. Заграничные впечатления не представляют ничего виртуозного. Там но-

вое — совсем новое, огромное новое. Подмечаешь только общие черты, грубые по своей величине и яркости. В России любишь игру деталей и мелочей, видоизменениями основного типа, которые может испытывать и вовсе не знаток, а просто турист, каков, например, ваш покорный слуга» [82].

Предметный мир очерков Дедлова по России отличается от того, что представлен в очерках зарубежных: в поле его зрения попадают предметы, уже знакомые и ожидаемые; «новые места», посещаемые путешественником, — это прежде всего «наши окраины», которые мало известны читателю: уголки Волги и Урала, Бессарабия, Южный берег Крыма и русская Финляндия. Задача, которую он формулирует в предисловии, ясна: описать без лести и непредвзято «наши окраины», ибо «России лести не нужна и нужна ей не лести».

«Без лести» он описывает Оренбург — место своей службы, поразивший его резкими контрастами, которые он запечатлел в разделах «Оренбург светлый» и «Оренбург темный» [209]. Удачно обыгрывая название города, Дедлов то сопоставляет его с Петербургом («По названиям разница между обоими городами небольшая: и один «бург», и другой — тоже «бург», — но один «бург» — почти Европа, другой — почти Азия»), то с Дамаском, причем в этом случае Оренбург — Европа: «Оренбург мне живо напомнил Дамаск. И тот и другой стоят на рубеже культуры и варварства. От обоих на запад хорошие дороги, — у Оренбурга железная, у Дамаска шоссейная, — оседлое население, христианство, «Европа»; а на восток — безграничные степи, кочевники, степные табуны, овцы, верблюды, мусульманство. И в Оренбурге и в Дамаске — последние рощи и последние большие воды. И там и тут базары и гостиные двory. И там и тут смесь востока и запада. Конечно, Оренбург меньше, но он во сто раз более европейский город, чем Дамаск. Оренбург, как город, не так живописен, но его воды и рощи лучше дамасских и так же характерны.

Эти воды и рощи поражали меня тем больше, что я никак не ожидал их встретить». Такое сложное сопоставление требует особого подбора предметов — пространственных атрибутов: дворянские особняки европейской архитектуры — купеческие дома с «пущенными по фасаду украшениями, азиатскими арками ... и витыми колоннами, тоже явно туркестанского или бухарского происхождения» — «казенные здания ... прямо копии с петербургской первой гимназии» — и, наконец, «если вы хотите оригинального, к вашим услугам белый караван-сарай». «Недалеко от Караван-Сарая высится огромный строящийся собор, а против него четырехэтажная совершенно европейского вида гостиница. Бедный собор, бедная гостиница! Жутко вам на пороге Азии!

С тем же жутким чувством смотрю я из окна моего европейского номера на площадь азиатского города. Да, действительно тут Азия. Вон, гурьбами ходят татарки, с головою кутаясь в свои кафтаны. Вон, проскакали на мохнатых лошаденках двое башкир, с высоко поднятыми ногами, сидя левым плечом вперед, в правой руке нагайка. Вот, и верблюды, а на верблюдах киргизы, по одному и по двое... Киргиз на верблюде — это уже эссенция Азии. Азия здешняя в свой черед эссенция этой части света. Видел я Палестину, видел Сирию, видел западный берег Малой Азии, но там Азия все-таки приличней и красивей. О Сирии, стране красавцев-людей и красавицы-природы, уже и говорить нечего. Но и в других местах люди были более людьми, чем эти киргизы, а верблюды более походили на творение Божие, чем верблюды здесь. Здесь это куча тулупов. На киргизе тулуп, его малахай — кусок тулупа, верблюд — тулуп, вывороченный наизнанку. И эта куча движется на четырех ногах, похожих на ходули; на длинной шее — всклокоченная овечья голова, которая вращается в разные стороны как флюгер и жалобно стонет и рычит. И эдакими-то чудищами населены колоссальные области: Уральская, Тургайская, Акмолинская, Семипала-

тинская и Семиреченская... Куда я заехал! Где построен этот Оренбург!» [81, с. 165].

И все это европейско-азиатское великолепие не сравнимо ни с Самарой, ни с Тулой. Но самое главное различие — не в архитектуре: «на что великолепен Петербург, но в октябре и ноябре, когда день продолжается какие-нибудь три-четыре часа, да и то больше похож на насморк, чем на день; когда туманы густы так, что их можно поковырять пальцем ... тогда половина петербуржцев готова бежать из столицы. Оренбург по климату — прямая противоположность. Этим климатом можно лечиться. Сухо, светло, ясно. Лето так лето — 52 градуса по Реомюру. Зима так зима — санный путь и морозы. Недоразумений никаких. От хорошего климата и народ здешний молодец» [там же].

Совершенно особый интерес вызывает у Дедлова Сибирь. Исследователь творчества Чехова М. П. Громов, писал, что «до Чехова в нашей литературе были невозможны ни «Письма из Сибири», ни, например, такой набросок из записной книжки Чехова: «А мне хочется в Сибирь...» [цит. по: 62, с. 317], уж слишком мрачные ассоциации вызывало это слово у русского человека. Но для В. Л. Кигна-Дедлова, частично повторившего путь Чехова спустя шесть лет, Сибирь была не просто словом, звуком, памятным с детства и олицетворяющим, впрочем как и для Чехова, отдаленный и безлюдный каторжный край, но прежде всего словом, ассоциирующимся с настоящим привольем, где «воображение рисует непроходимую чашу столетних кедров и лиственниц, с которых свисают длинные пряди седого леса, болота-зыбуны, медведей и лосей; смелых охотников и бесстрашных сибирских бродяг» [80, с. 33].

Сибирь исследована и описана Дедловым в иной стилистической манере, нежели «русские окраины» или зарубежье, здесь нет места иронии, повествование идет в сдержанных тонах, больше чисто гео- и этнографического материала («Сибирь осенью», «Сибирь летом», «От Урала до Тихого океана»). Но прежде найденные приемы отбора

и подачи предметного, вещного мира, пейзажа, портрета, образной идеи сохраняются и здесь: тот же персонифицированный автор, постоянно апеллирующий к литературной памяти читателей; та же оппозиция «здесь — там», «свой — чужой»; та же структурная схема: от заявленной идеи к ее доказательству; те же спутники, помогающие «организовать» повествование; те же сценка и диалог и т.д.

Поистине удивительной представляется переключка мыслей, мотивов и образов Дедлова с высказываниями о Сибири в письмах Чехова: «<...> Тобольск. Это, кажется, единственный город с собственной сибирской физиономией и интересною стариной, остальные, поновее — то же, что наши Тамбовы, Царицыны или Самары» [80, с. 122]. Ср. с Чеховым: «Томска описывать не буду. В России все города одинаковы» (из письма А. С. Суворину от 20 мая 1890 года).

Так же как у Чехова, в сознании Дедлова был единый образ русского города, русской провинции, своеобразной Империи мещанства, обывательщины и бескультурья, различающейся лишь названиями. «Во всех городах одно и то же: забор, собор, губернаторский дом да острог» [80, с. 33], «<...> каждый более значительный сибирский город спешит украсить театром, а в последнее время и зданием судебных установлений, которые многие, даже и в Петербурге, смешивают с театром» [там же, с. 126]. Так и хочется продолжить этот предметный ряд чеховским «забором с гвоздями» («Дама с собачкой») и театром, «похожим на амбар» («Моя жизнь»). Немудрено, что в таком городе «на дворе одного из домов такой-то улицы утонула в грязи молодая и совершенно здоровая корова» [там же, с. 122], а «... местную опереточную группу содержит г-жа Неопиханова, в кондитерской Пшепендовского можно получить довольно свежие пирожки, гостиница пана Тпрутынковского полна тараканов...» [там же, с. 31].

И все же мысли Дедлова о русской провинции, в отличие от чеховских, не столь пессимистичны: «Когда-нибудь



мы с вами, читатель, заберемся в Америку и тогда сравним американские Кустанаи с нашими. Я предвижу упрек, который мне сделают читатели. Эх, куда хватил! — скажут они, — тамбовского мужика ставит на одну доску с американцем. Читатель, остерегись делать этот упрек. Я хорошо знаю, что есть историческая необходимость, выше которой не прыгнешь. Я знаю, что можно очень умно и убедительно рассуждать на эту тему, что русский народ делает, что может; что история его сложилась неблагоприятно, что и под давлением неблагоприятных условий, благодаря счастливым свойствам своего ума и характера, он делает очень много и очень хорошо. Все это я знаю, но Боже сохрани нас с вами от этой благоразумной точки зрения на современность. Пусть свобода воли — гипотеза, пусть даже фикция, но та выдумка — единственная точка опоры для тех, кто еще жив и хочет жить. Штука в том, что есть эта выдумка — есть и история. Нет ее — история и жизнь останавливаются. Никогда не оправдывайте себя прошедшим; всегда вините себя в том, что лучшее будущее достигается вами недостаточно быстро, что другие обогнали, обгоняют вас. Заводите в Кустанае телеграф, школы и газеты, закрывайте кабаки, разводите сады, не голодайте, — поезжайте взглянуть на американские Кустанаи...» [81, с. 54].

«Не в Петербурге, не в Москве решаются теперь будущие судьбы России, а в глухих деревнях, мордовских, русских, татарских, башкирских. Не экономические и психологические общества, не редакции либеральных и консервативных газет привлекают теперь жадное внимание человека, стоящего лицом к лицу с народом; нет, он вслушивается в то, о чем говорят на сельских и станичных сходках, всматривается в то, что делается в волостных судах» [там же, с. 97].

«Вот чем берет этот великоросс, этот медведь, — великой искренностью и правдивостью. Правда, эти искренность и правдивость появляются порывами, но они

необыкновенно сильны и, кроме того, они достаточно продолжительны, чтобы не остаться без результатов. Много существует объяснений того, чем создано русское царство и его сила. Одни приписывают это особенно доброкачественным идеалам русского народа, другие — мудрости его правителей, третьи — рабскому послушанию народа. . . . Что до идеалов, то они вечны, и каких-нибудь специально русских идеалов нет. Мудрость правителей бессильна, если ей не поможет мудрость управляемых. Что до рабских свойств русского народа, то какой же он раб? . . . это подвижник, а не раб. В правдивости сила этого народа. В повседневном быту ложь торжествует у нас слишком полно, но в важные минуты личной и народной жизни царит еще неподкупленная совесть; она выходит победительницей и вслед за собой ведет своего союзника и триумфатора — Россию. Россия существует, — и чем иным объяснить ее существование? Этим она живет, это ее родило, но вперед этим одним не проживешь: международная жизнь, в которую все больше и больше втягивается Россия, слишком осложнилась. Что годится в Буранной области на реке Каратае, то недостаточно на низовьях Днепра и Днестра, на Висле, на Шпрее, на Дунае. Тут одного «категорического императива» недостаточно, и кроме него нужна еще культура, без которой нас забьют» [81, с. 148].

Путевые очерки В. Дедлова о России и ее окраинах отличает острая публицистичность. Картины, сменяющие одна другую, способствуют формированию у читателей совокупности идей, взглядов, представлений и оценок, а следовательно, воздействуют на их мировоззрение. Они особым образом убеждают читателя: автор-очевидец ведет за собой и дает возможность увидеть то, что недоступно аудитории. Выбранная им форма повествования — письма, дневники — создает иллюзию доступности, доверительности и особой интимности в разговоре с читателем, а тонкий юмор позволяет возвращаться к полюбившемуся уже автору повторно.

### 3.5. Пейзаж в путевых очерках

В. Л. Кигна-Дедлова

Пейзаж в путевых очерках русских беллетристов 80—90-х гг. XIX в. также является предметом особого разговора, ибо он «с точки зрения характера предметной изобразительности самый показательный вид текста, более других выдающий руку автора» [287, с. 153].

Если в прозе сентименталистов пейзаж был сконструирован умозрительно, то уже Карамзин в своих «Письмах русского путешественника» впервые создал пейзаж «натурный»: это конкретные географические зарисовки; в них ощущается неподдельно искреннее переживание красоты природы, но одновременно осмыслиется моральный урок, преподносимый этой красотой человеческой суетности. В духе сентиментализма звучит тема судьбы, конечности человеческой жизни (образ богини Меланхолии, сидящей на развалинах замков во мшистой мантии). Эти мотивы присутствуют и в «Острове Борнгольм» (1794), и в элегиях. Но если в «чистых» жанрах Карамзин традиционен в переживании и осмыслении природы и следует за европейской литературой, уже «отштамповавшей» к тому времени восприятие природы в систему готовых образов и форм, то внутри его «Писем русского путешественника» он, безусловно, многопланов и индивидуален.

Весь XIX век литература путешествий пыталась продемонстрировать художественное видение природы, которая для одних была лишь объектом изучения (см. книги П. Семенова-Тян-Шанского, А. Бекетова, О. Коцебу, который утверждал, что описание разных перемен погоды «наводит только читателю скуку, не принося никакой пользы» [142, с. 13], другие же замечали и «запах снега и севера», и оттенки зелени, и особый цвет лунного света: «Нет нисколько той бледной синеватости, которая составляет обыкновенно его особенность — четкая желтизна» [144, с. 47, 80, 148]. К сходному изображению природы

прибегает и Д. Н. Мамин-Сибиряк. Порой природа нужна путешественникам как фон для осмысления социальных проблем России, бедствий и чаяний ее народа (очерк Ф. Д. Нефедова «Башкирская старина» (1884). Среди них и Чернышевский, и Щедрин, и Писемский, и народники... Так, Писемский, изображая «сосуществование» пеликанов с бакланами, немедленно проводит параллель: «бакланы составляют для пеликанов какой-то чернорабочий класс... ни дать ни взять как на новой половине земного шара белая и черная породы людей» [218, с. 505].

Но потребовались десятилетия для того, чтобы в природе очеркисты увидели саму природу, а не иллюстрацию к решению публицистических или иных вопросов. Во второй половине XIX века литература путешествий предпочитает уже избегать приема связывания с природными картинками абстрактных идей. В 1881—82 гг. Мамин-Сибиряк в путевых очерках «От Урала до Москвы» так описывает осеннюю траву: «Трава кое-где пожелтела, но сквозь нее еще проглядывали бледными красками полевые цветочки бедной северной флоры. Эта бледная зелень еще протестовала против холодных объятий осени и напрягала последние усилия, чтобы выгнать там и сям зеленые кустики новой травы. Для чего пробивались эти зеленые усики сквозь остывавшую кору земли? Один утренник, и они смертельно побледнеют... Что-то невыразимо грустное чувствовалось в этой картине медленно умиравшей зелени, и только одна осина, дрожавшая с вершины до корня пурпуром и золотом, переживала свою вторую молодость» [155, с. 338].

В 80-е годы XIX века авторы путевых очерков с явной нацеленностью на научность, фактографизм и бытописание (В. Верещагин, Вс. Крестовский, М. Гребенщиков и др.) пренебрегают описанием природы, ограничиваясь лишь минимальными, иногда фенологически точными упоминаниями пород деревьев, видов птиц и животных, — получается эдакий «биолого-географический» пейзаж.

Современная им критика замечала, что «автор едет-едет, утомительно долго, не пропуская ... ни одного кустика на берегу, — ни художественных картин, ни пользы» (о Гребенщикове); «если появится картина, она будет несравненно лучше путевых набросков Верещагина» [184].

В таких очерках, как ни странно, нет пейзажа вообще, несмотря на то что описываются экзотические страны. Описание «оригинальной природы» сводится к перечислению штампов: «исключительно красивая природа», «подошва высокой горы», «окрестности погасшего вулкана», «гористые местности», «горные речки, шумно катящие свои воды» и т.п. [30, с. 19]. Описание природы у него всегда связано с описанием храмов, алтарей, хотя путешествует он «от Сан-Франциско до Гонконга»: «Путешествие по Японии производит на всех туристов вообще самое благоприятное впечатление как по оригинальному образу жизни ее жителей, так и по природе страны, во многих местах исключительно красивой. Действительно, вечно оживленная дорога Токайдо из Токио в Киото, окрестности погасшего вулкана Фудзияма, внутреннее море, через которое проезжаешь из Йокогамы в Нагасаки, наконец, гористые окрестности Никко с горными речками, шумно катящими свои пенистые волны, водопадами, алтарями Будды, древними храмами, приютившимися под тенью вековых гигантов растительного царства, — все эти местности, которые легко можно видеть даже в короткое, двухмесячное пребывание, по своей красоте и своеобразности вполне окупают все трудности путешествия. Самое лучшее время для Японии — весна или ранняя осень, когда климат, не слишком жаркий и не слишком холодный, позволяет легко мириться с устройством и переносить неудобства японских чайных домов и джинрикиши, единственного, как уже выше сказано, способа передвижения» [там же].

Здесь нет ни общего масштаба, ни детализированных подробностей, отсутствует и разработанный к этому времени в высокой литературе принцип «воспринимающего

сознания»; нет и художественных описаний причудливой экзотической природы. Используются детали только крупного плана, в котором нет места мелким подробностям, воображение читателя не рисует вслед за автором ни общей панорамы, ни ее детализированного куска. Если живописец Верещагин просто не владеет словесным искусством создания пейзажа, то даже у талантливых очеркистов-литераторов Л. Нельмина (К. Станюковича), Е. Маркова и К. Скальковского описание природы практически отсутствует. Их в большей степени занимают быт и нравы других народов, нежели пейзаж. Отдельные фразы типа «Славное майское утро с теплым низовым ветерком действует оживляющим образом после бессонной ночи» [192, № 1, с. 113] или «Теплый, нежащий вечерний воздух, ветерок, пропитанный ароматом тропического леса, и чудная ночь настраивали на мечтательность» [58, с. 101] — чуть ли не единственные во всем тексте. У Скальковского в огромном количестве путевых очерков мы вообще не нашли ничего подобного. В этом же ряду стоят записки Н. Г. Гарина-Михайловского «Карандашом с натуры (из путешествия вокруг света через Корею и Манджурию)», опубликованные в «Мире Божьем» (1899. Т. 2—7, 10—12). Главная цель путешествия, связанная с профессиональной деятельностью Гарина-Михайловского<sup>1</sup>, — Порт-Артур и устройство в нем дока для одного из петербургских строительных заводов.

Наблюдательность и, конечно, талант художника слова позволили Гарину увидеть в многократно описываемом речном пейзаже такие краски, которые выделяют его очерки из огромного количества подобных: «<...> Садится солнце и изумительными переливами красит небо и воду. Вот вода совершенно *оранжевая*, сильный пароход

<sup>1</sup> По предложению Русского географического общества он стал начальником партии в научной экспедиции А. Звегинцева по изучению географии Северной Кореи и отправился в 1898 г. в кругосветное путешествие.

волнует ее, и прозрачные яркие *оранжевые волны* разбегаются к берегам. Еще несколько мгновений, и волшебная перемена: все небо уже в *ярком пурпуре* и бегут такие же прозрачные, но уже *ярко-красные блестящие волны* реки. А на противоположной стороне неба *нежный отблеск пурпура*, и *оранжевых красок*, и всех цветов радуги. И тихо кругом, неподвижно застыли берега, деревья — словно спят в очаровании, в панораме безмятежного заката» [38, с. 238]. Описание не подчинено единой наблюдательской (оптической) позиции — повествователь охватывает взглядом и *ближнее* (разбегающиеся от парохода волны) и *дальнее* — у самого горизонта. Картина становится пространственно обширной, пейзаж — типичным, характеризующим в явлении главное.

Безусловно, литература путешествий в XIX веке находилась под более или менее сильным влиянием художественной литературы — отсюда достаточно частая цитация русских поэтов (от Державина до Фета) и прозаиков (чаще всего Тургенева). Некоторые из авторов путевых очерков ощущали это влияние настолько отчетливо, что с горечью замечали: «Я гоню от себя воспоминания, хочу без предубеждений насладиться всем, что увижу, быть может, через полчаса... Но *Поездка в Арзерум* Пушкина... но *Кавказские очерки* Марлинского, но *Терек* Лермонтова напеваются мне навязчиво, и я готов проклинать прекрасную способность человека: память!» [29].

Целая цепочка пейзажных образов стала восприниматься как классическая: фосфорический свет моря, пенящиеся волны, колокольчик тройки в безбрежной степи, огоньки деревень, мерный стук часов и стучащий в окно зимний ветер — все это канонизировано литературной традицией и довольно часто используется путешественниками. У того же Гарина-Михайловского описание водного пространства перекликается с гончаровским: «Океан в золоте или золото в океане, багровый пламень, чистый, ясный, прозрачный, непрерывный пожар без дыма ... Он

кипит и сверкает пуще звезд. Под кораблем разверзается пучина пламени, с шумом вырываются потоки золота, серебра и раскаленных углей» [53, с. 128—130]. Но подобное же описание мы встречаем и у Боткина в «Письмах об Испании»: «Пенившиеся верхи волн словно были из кипящего золота; в темных углублениях, между волнами, сверкало голубое, пурпуровое, желтое пламя: в эту минуту океан походил на необъятный котел с кипящим, сверкающим разными цветами металлом» [22, с. 248].

Конечно, эти текстуальные совпадения ни в коей мере не могут служить доказательством влияния одного текста на другой — речь идет прежде всего о сходстве впечатлений, которые получает каждый из авторов. Такие типологические совпадения особенно заметны при описании разными очеркистами моря или гор, по всей вероятности, из-за того, что они в меньшей степени характерны для русской природы. Отсюда стабильность в их восприятии. Более индивидуализированными оказываются лесные и степные пейзажи, в большей степени передающие русскую ментальность.

В работах Д. С. Лихачева и Г. Д. Гачева отмечена связь между типом географического рельефа России и спецификой духовной деятельности нации, реализовавшей себя прежде всего в области литературы. Г. Д. Гачев отмечает даже уникальную, не встречающуюся более нигде в европейских языках этимологическую общность слов «пространство» и «страна» [40]. А русский искусствовед В. Вейдле в работе «Задача России» (1956) утверждал, что равнинный характер нашего ландшафта в значительно большей степени воплощает идею беспредельности, чем море, потому что у моря есть берег, «тогда как земля, и земля, и еще земля без конца ни к какой цели человека не влечет, только и говорит о собственной бескрайности». «Отсюда и русское, столь отличное от западного, понимание свободы не как права строить свое и утверждать себя, а как права уйти, ничего не утверждая и ничего не строя» [27, с. 58].



Очерки В. Дедлова «Новая экскурсия», «По западному краю, старому и новому», «Из далека. Письма с пути», «Вокруг России: Портреты и пейзажи», «Панорама Сибири» дали новые краски привычным равнинам, полям, лесам и рекам. Дружба с известными русскими живописцами, профессиональный интерес к их полотнам, написанная книга «Киевский Владимирский собор и его художественные творцы» (1901) — все это, несомненно, наложило отпечаток на пейзаж в очерках Дедлова. Кроме того, чувство стиля, умение подать материал в расчете не только на «легкое чтение», но и на эстетическое наслаждение, опора на традицию высокой литературы, где пейзаж всегда играет важную роль в раскрытии образной идеи, — все это отличает его путевые очерки от других. В одной из критических статей Дедлов писал: «Ощущение красоты, безобразия и привлекательности у всех одно и то же, хотя и не одинаково сильно. То же самое относится и к описанию природы, но еще в большей степени, ибо предмет описания гораздо сложнее. В природе мы видим не только формы, не только краски, но и движения, звуки ... Передать все это так, как оно есть, значило бы создать новый мир, а потому совершенно достаточно, если писатель передает нам только то ощущение, которое он испытывает при взгляде, при соприкосновении с природой... Чем сильнее талант и чем он зрелее, тем меньше останавливается он на природе самой по себе и тем чаще он говорит о человеке среди природы» [183, стб. 821].

Дедлов умеет увидеть природу и с высоты птичьего полета, и с определенного «наблюдательного пункта». Реальный наблюдатель, чье положение в пространстве точно определено, способен фиксировать самые мелкие детали — отсюда конкретность, точность и даже осязательность вещи.

Особенно характерен для Дедлова ландшафт, видимый из окна мчащегося поезда: «На другой день утром мы выехали в «сырты», которые привлекли внимание художника из окна вагона. Оставив позади город, переехав

мост на Сакмаре, мы сразу очутились среди оренбургской степи, покрытой матовой серо-зеленою травой. Чем дальше, тем волнистей становится степь; чем дальше, тем медленней идет поезд, и наконец мы замечаем, что ползем на возвышенность, делая хитрые зигзаги и извороты... Длинный поезд изгибается так, что сразу видны его голова и хвост; ряд телеграфных столбов, обозначающий путь, идет не прямо вперед, а вьется по склону отлогой, но бесконечной гряды» [81, с. 330]. Дедлов соблюдает четкий принцип пространственной перспективы, строго выдерживая, во-первых, масштаб описания (вблизи предмет крупнее, вдали — мельче), во-вторых, описание дается обязательно через чье-то воспринимающее сознание (в очерках об оренбургской степи мы видим степь глазами автора, который не может поначалу рассмотреть ее неяркую прелесть, а потом как бы глазами его спутника — живописца, способного увидеть ее мельчайшие оттенки). Этот тип видения предмета сложился в русской литературе в поэтике Гоголя и соблюдался практически всеми без исключения большими писателями.

Дедлов часто описывает природу глазами человека, не просто впервые попавшего в данную местность, но даже не имеющего представления о ее особенностях. Так, южную природу мы видим глазами вятича: «Все поражало северное воображение и интересовало его. Увидев фруктовый сад, он не сразу понял, что это такое, эти неинтересные небольшие деревья, посаженные прямыми рядами и вымазанные глиной. А когда понял, очень заинтересовался, так вот на каких уродцах растут *моченые* антоновки! Дерево антоновки ему представлялось почему-то величиной с кедр сибирский или по крайней мере ливанский. Пирамидальные тополи наш вятич долго принимал за кипарисы и не хотел верить, что ближайšie, не считая Южного берега Крыма, — на константинопольских кладбищах <...> В днепровских плавнях, куда вятич ехал, его пылкое и возбужденное зрелищем южной природы вооб-

ражение ожидало встретить бегемотов, крокодилов и риноцеров. В переносном смысле его ожидания, по всей вероятности, сбылись» [79, с. 16—17].

В другом очерке в положении «несведущего» оказывается сам автор, процесс «узнавания» природы происходит в той же последовательности: сначала собственное представление о том, что может быть интересно («в рощах чувствовалось присутствие птиц, птичек и даже леших, в водах — рыб, рыбок и русалок» — «признаться, я не понимал, зачем художник тащит меня за сто верст» [81, с. 331]. Потом столкновение с неизвестной, но почему-то привлекающей живописца<sup>1</sup> природой, которую автор не умеет «разглядеть». И наконец — прозрение и открытие нового, *настоящего*, мира: «Пейзажист быстро шагал и имел вид вполне довольно-го человека. Он зорко вглядывался и в «передние планы», и в «задние», и в «дали». Под ногами у нас была редкая степная сухая трава, с красной землей, просвечивавшей сквозь нее. К этой красной глине были примешаны камешки. Кое-где вырисовывался красный плитняк. Нам то попадались полосы нетронутой, целинной степи, где рос ковыль, уже выпустивший свои шелковистые, еще зеленые, усы; то нога вязла в рыхлой, недавно брошенной пахотной земле, покрытой редким пыреем. Время от времени мы пересекали полевые дорожки с тремя красными колями, по бокам заросшие ярко-зеленой муравой. Мне удивительно нравилась ее зелень среди седой степи.

— Как глупо зеленеет эта мурава, — сказал живописец. — «А действительно-таки у него нет вкуса», — подумал я».

И наконец, живописец привел автора на то место, которое искал для своего этюда.

— Снег! — воскликнул художник, указывая вперед.

— Бог с вами! Ведь на дворе вторая половина мая и плюс 23 в тени.

<sup>1</sup> В. Васнецов, гостивший у В. Кигна-Дедлова в Оренбурге летом 1892 г.

— Снег. Это белый цвет снега и ничего другого. И не только снег, но и незабудки впридачу! — продолжал восхлищать пейзажист.

— До незабудок дошло! Сообразите, что тут месяцами не бывает дождей, жара доходит до плюс 50 по Реомюру, а незабудка — болотный цветок.

— А все-таки это незабудка, потому что другого такого «тона» нет.

Мы поспешили к снегу и «незабудкам», и оказалось, что пейзажист прав. В морщине горки с северной стороны лежал солидный сугроб снега. Из-под него по маленькой красной рытвине бежал ручеек светлой воды, которая ниже растекалась по траве. И тут-то среди ковыля и пырея ярко голубели крупные незабудки. Недоставало только бледной Снегурки в глубоком обмороке» [81, с. 335—336].

Далее следует вдохновенный гимн степной природе, которую автор открыл для себя с помощью пейзажиста. Но «открыть» еще не означает суметь выразить словом. У Дедлова-художника, тонко чувствующего слово и, безусловно, владеющего палитрой красок, преобразенных в словесную мозаику, пейзаж является одним из самых сильных мест в путевых очерках. Специфическое качество русской природы виделось ему прежде всего в необъятных пространствах, не поддающихся передаче посредством одного лишь зрительного образа. «Равнинный» вид имеют и крупнейшие реки России — Волга, Лена, Енисей, и типично русские горы — Урал например.

Дедлов с юмором описывает страдания художника-пейзажиста, который отправился на Урал писать горы, но каждый очередной подъем выводил просто на следующий уровень плоскогорья с редким дубовым лесом и зелеными травяными равнинами: «Колоссальная панорама раскинулась перед нами: Это был степной Урал, неизмеримая горная степь. Не было ни скал, ни отвесных крутиз, ни причудливых очертаний, ни патетических порываний «праха к небесам». Все было спокойно и однообразно,

но спокойно бесконечным покоем и однообразно в подавляющих образах. Одна за другой стояли гряды холмов, одетые седой травой, с коричневыми жилами и пятнами обнаженной земли, с матовыми блестками уцелевших су-гробов. Чем дальше, тем больше прибавлялось седого се-ребра; чем дальше, тем меньше казались гряды. И сколько их, этих гряд! Одна за одной, без числа, как отражение зеркала в зеркале, идут они до самого горизонта. И как он далек, и как эти гряды громадны! Вон чуть виднеются бе-лые церкви и здания Оренбурга. Они представляются точ-ками. А за этими точками еще целое море голой степи. И нет ей конца, нет ей пределов. То такая же взволнованная, то ровная и спокойная, то покрытая серебристо-молочной зеленью травы, то краснеющая глиной, то сверкающая зо-лотом песков, она тянется на две тысячи верст, до Ташкен-та, до центральной Азии. Простор, безлюдье, молчание, подавляющее молчание; безграничные равнины, среди ко-торых большие реки кажутся не больше дождевой струи; громадные холмы, на которых города лежат, точно брызги; горы, неощутимо переходящие в равнины; равнины, не-заметно поднимающиеся на огромную высоту; раскален-ное белое солнце; изредка синяя тучка, крылья которой покрывают тенью необозримое пространство, — вот она, русская центральная Азия, монотонная, как покорность, бесконечная, как небытие!.. Пейзажист оказался прав: на-стоящее было тут» [81, с. 338—339].

Пейзаж Дедлова национален, в этом плане он близок к аксаковскому восприятию и отражению мира, когда опи-сания климата, природных особенностей всех времен года, ландшафта создают картины русской национальной жиз-ни. Общий тон пейзажа — неяркий, ровный, однообраз-ный, с приглушенными звуками и неброскими красками, и это соответствует скромности природы среднерусской полосы. В цветописии преобладают серые, желтые оттенки.

Художественное видение мира в путевых очерках бел-летристов 80—90-х годов, в том числе и Дедлова, расши-

ряется и совершенствуется. Если в начале XIX века литература живописала в лучшем случае *жемчужные струи* Волги, текущие в *златопесчаных берегах*, то уже в 1848 г. А. Н. Островский заносит в дневник описание Волги, где фигурируют тенистые сады с огромными березами, осеняющие серенькие домики, ребятишки, играющие на немощной улице, кошка, крадущаяся по забору за воробьями [212, с. 356]. Световые эффекты почти исчезают. Живописность вида создается общим впечатлением жизни и движения в настоящем и живой памяти о прошлом, неразрывно связанными с образами великой реки.

Излюбленный прием В. Дедлова — панорамное изображение ландшафта с высоты птичьего полета. Это может быть и *урбанистический пейзаж* при описании Парижа, Рима и других городов (см. его заметку «Берлин с птичьего полета»), но чаще всего он таким образом описывает окрестную природу: «Вид на окрестности Парижа бесконечно далек. Окрестности представляются окрашенными в два цвета: песочно-желтый — это созревшие нивы, и темно-зеленый — это леса. Даль задерживается синеватой дымкой. Там и сям белеют деревни и городки. Вы начинаете понимать птиц. Они действительно «вольные». Стоит им только подняться на высоту башни, и страна на сто верст в окружности превращается для них в небольшую географическую карту, разложенную у вас на столе. А они могут подняться еще вдвое, втрое выше, — вот и вся география у них в кармане <...> Нагнемся через перила и взглянем вниз на выставку. По ту сторону Сены — дворец Трокадеро с его двумя башнями. От дворца по склону холма — фонтаны и резервуары воды, обставленные колоссальными бронзовыми статуями зверей и людей. Вечером фонтаны бьют, резервуары по своим ступеням льют воду, и вода и дворец иллюминированы» [84, с. 54].

Панорамный обзор дает возможность более полного видения местности, наблюдательный пункт, выбранный Дедловым, — Эйфелева башня — как нельзя лучше под-

ходит для описания «архитектурной окрошки в зеленой ботвинье парка»: «Мы все еще стоим на башне, лицом к Сене. Направо и налево от подножия башни устроены маленькие парки прихотливых очертаний. Среди этих парков расположены здания самых причудливых архитектур. Одни напоминают дворцы из мороженого, другие неуклюже вытесаны точно из сплошного параллелепипеда-гранита; третьи — все из деревянной резьбы, как русская изба мудреного архитектора; фасад четвертых усажен разноцветными стеклянными подражаниями драгоценным камням» [там же, с. 57].

В своих поздних очерках «Панорама Сибири» (1900) Дедлов постоянно использует этот прием в описании сибирской природы, красота и мощь которой поразили его воображение, недаром называет он их «*Панорама...*», тем самым подчеркивая всеохватность видения: «<...> Ястребы, которые кружатся высоко в чистом голубом небе, должно быть, видят перед собой одну безграничную зеленую скатерть, с крохотными темными пятнышками деревьев и зеркальными осколками рек и озер. Да еще ползет маленький черный червяк: это — наш поезд» [80, с. 122]. Панорамное видение пейзажа способствует формированию ощущения вечности, гармонии, покоя, который царит в природе, и мелочности человеческих помыслов в сравнении с нею. Реальный наблюдатель, постоянно присутствующий при этом, как бы *отстраняется*, передоверяя свое видение окружающего мира некоему неопределенному лицу, — отсюда безличные глаголы, модальные частицы и т.п.

С таким же мастерством описывает Дедлов реки («оливкового цвета Обь» [там же, с. 128]) и море, которое у него «ртутно-серое, тяжелое и безжалостное»; седое, синее; прозрачное, изумрудное; глубоко синее, с белой пеной прибоя; матово-серебряное с желтоватыми и розовыми оттенками; рябое, черное, тяжелое [71, с. 414]. Часто применяется Дедловым прием олицетворения: «Лодка то

мерно подымается и опускается *на правильно дышащей груди моря*, то при неловкой волне дрожит и судорожно передергивается» [там же].

Экзотический пейзаж привлекает Дедлова, но и в нем он стремится отыскать знакомое, привычное: «Неумолчный ропот невидимой речки наполнял прохладный воздух. Густые рощи ветел и пирамидальные тополя, сопровождающие ручей и дорогу, были полны и ночного мрака, и серебряного сияния месяца, и кружева теней. Голубой воздух, темные рощи, острые очертания ущелья, рокот воды — все это очаровывало вдвойне: и как красота, и как напоминание о далеком родном Севере, где ночи так же прохладны и росисты, где зелень тополей и верб так же сочна и свежа, где рощи так же густы и тенисты» [там же, с. 411].

Некоторые страницы овеяны высокой поэтичностью. В финале очерков о Парижской выставке звучит самый настоящий гимн природе, а гроза, разразившаяся над Парижем, подытоживает раздумья автора о ничтожности человека перед мощью вечной и бесконечной стихии: «И вдруг налетела гроза. Это была не гроза, а праздник. Все ожило, все завеселилось, все получило смысл. Мертвые здания точно sprysнули живой водой. В их жадно раскрытые окна и ворота хлынули потоки прохладного ветра и громовых звуков. Мокрые флаги на крышах трепетали и шелкали. Шторы, занавеси и драпировки заколыхались и заволновались. Люди подняли головы, просветлели, ободрились. Молния сверкала, и двухмиллионный бриллиант повторял вспышки ее олимпийского веселья, дробя их в цвета радуги. Гром пробегал по бесчисленным стеклянным кровлям то вперед, то назад, грохоча своими тяжкими пятами, — и дворцы отвечали ему таким же могучим грохотом, отвечали всеми суставами своих железных и кристальных тел. Гроза становилась все сильнее, молния сверкает все чаще, гром уже не катится по небу и земле, а падает мгновенными ударами, точно упав, он глубоко зарывается в землю. И вдруг сверкнуло не в небе, а на са-



мой выставке, — и в то же мгновение раздался странный, звенящий, металлический мощный звук, похожий на удар колоссальных литавр, или как будто где-нибудь за Сеной, против выставки, целая армия закричала «ура!». Это башня, которую посетил гром, небесный гость, отвечала ему, что она ему рада: Да здравствует Франция! Да здравствует земной праздник ее труда! Гроза праздновала — и людям чудилось, что та духовная гармония, та радость жизни, которой ждет не дождется человек, похожа на эту грозу...» [84, с. 210].

Отбор и композиция предметов, составляющих пейзаж у Дедлова, не просто подчинены общему замыслу очерка, но диктуется напрямую характером авторской позиции. Так, в зарубежных очерках преобладает *урбанистический* пейзаж, он раскрывает авторскую идею о бездушии просчитанного, выверенного и расчерченного западного мира («Холмики, холмы, скалы, узенькие речные долины маленьких речек, — и вся дорога, — заводы, фабрики, копи, и вывески, и объявления этих фабрик и заводов. Холмы и горы все в деревьях, но не деревья тут хозяева, не лес божий. Поля хлебов тучны, но они разбиты строениями, и пшеница-матушка наших черноземных степей представляется здесь каким-то паразитом, выросшим на презренных отбросах городов и фабрик... Солнце тут и в самом деле нуждается в капитальном ремонте! Оно потускнело...») [там же, с. 14]. В очерках о России пейзаж подчинен мыслям о грандиозности страны, будь то необозримая ровная уральская степь или сибирская тайга: «Местность становится все более лесистой, сибирские «гривы» делаются выше и начинают походить на холмы... Воображение рисует непроходимую чашу столетних кедров и лиственниц, с которых свисают длинные пряди седого мха, болота-зыбуны, медведей и лосей, смелых охотников и бесстрашных сибирских бродяг» [80, с. 19, 33].

Мысль о природе как факторе формирования национального менталитета является для очеркистов одной из

центральных (Боткин «Письма об Испании» (1857), Немирович-Данченко «По Волге» (1877). Для человека, впервые попавшего в окружение «чужих» природных реалий, естественно стремление постичь «чужое» через «свое». Так оценивает Гончаров заграничные виды во «Фрегате Паллада» и Островский в заметках «Поездка за границу в апреле 1862 г.»: Погода в Магдебурге — «наш май», утро в Венеции — «наше июльское»; в Вене он с удовольствием отмечает изобилие черемухи, а в Чивитта-Веккии использует чисто русскую мерку: «апрель, а уже поспевают пшеница» [212, с. 379—402].

Дедлов, напротив, пытается измерить «свое» посредством «чужого» (Волгу сравнивает с Нилом, при этом замечая отличия в оттенках зари, облаков и волн: «этих оттенков не видела до последнего времени и русская пейзажная живопись, невольно писавшая русский воздух и свет на манер французского, немецкого, даже итальянского») [76, с. 493—494]. Замечание очень точное, предвосхищающее наблюдение, сделанное спустя почти сто лет профессиональным историком искусства, который написал, что ранняя русская пейзажная живопись (братья Чернецовы) приспособлявала «пейзажные схемы, выработанные подчас в итальянских видах (заливы, лагуны) к волжским ландшафтам» [255, с. 148].

Описывая пейзажи других стран, В. Дедлов не забывает «милую сердцу» отчизну: Днепр, Волга, Нева постоянно присутствуют у него равномасштабно, как на географической карте, и деталь — «крупная» или «мелкая» — всегда рядом с себе подобной. Заливные луга Днепра и Волги сопоставимы с нильской долиной, листок в египетском саду так же красив и трепещет, как в яблоневом саду родной Дедловки [72, с. 274]: «Кто знает заливные луга Днепра, Волги, тот знает нильскую долину. Кто видел эти реки, тот видел Нил. Те же пески, кое-где подымающиеся от реки, — такие же желтые и гладкие <...> По отмелям — водопои, и тут те же овцы и коровы с их бляением и рыком. Новы только верблюды» [там же, с. 304].

Путешествуя по Крыму, Дедлов почтительно рассматривает в Гурзуфе кипарис и платан, помнящие Пушкина. Это — деревья подобного культурно-исторического оазиса, обладающие личной судьбой и памятью. Но гигантские лесные массивы подавляют своей непричастностью к жизни людей: «Нигде нет отзвука мысли о прошлом. Эти леса не хранят ни одного памятника старины, ни одного урочища, при виде которого забилось бы сердце и вспыхнули горделивые воспоминания» [193, с. 513].

«Всмотритесь в какой угодно пейзаж русской природы: весел он или печален? Ни то, ни другое: он грустен», — писал В. О. Ключевский. Это настроение историк считал основой специфически русской ментальности [137, с. 444]. И «сладкий аромат цветущей черемухи», и «поющие соловьи», и «маленький, но бойкий Днепр в этих местах», и «сибирские урманы» в очерках Дедлова проникнуты грустью, граничащей с пронзительным чувством тоски и одиночества. «Критика меня упрекает в том, что только о природе отзываюсь с любовью. Что делать, только она одна и успокаивает человека. Да и смешно было бы ругаться с природой», — писал Дедлов [79, с. 12].

Пейзаж в путевых очерках Чехова («Из Сибири», «Остров Сахалин») — своеобразное явление для его поэтики. Он выписан словно бы не его рукой: много штампов («величавая и прекрасная природа», «хвои, пригретые солнцем», «густой запах смолы», «громадная тайга», «пустынные, унылые берега», «по обе стороны дороги непрерывно тянутся обыкновенные леса из сосны, лиственницы и березы» (С. Т. 14—15. С. 35, 36); эпитетов и олицетворений, будто бы взятых из гимназического сочинения: «Пускай Волга нарядная, скромная, грустная красавица, зато Енисей могучий, неистовый богатырь, который не знает, куда девать свои силы и молодость. На Волге человек начал удалью, а кончил стоном, который зовется песнью ... на Енисее же жизнь началась стоном, а кончится удалью, какая нам и во сне не снилась. Так, по крайней мере, ду-

мал я, стоя на берегу широкого Енисея и с жадностью глядя на его воду, которая со страшной быстротой и силой мчится в суровый Ледовитый океан» (с. 35).

И тут же — типичное для Чехова: «деревья нисколько не крупнее тех, что растут в Сокольниках», «знаменитая тайга... как будто немного разочаровывает», «в первые сутки не обращаешь на нее внимания». Чеховская деталь приземляет, не унижая; возвышенные восклицания типа «И какую бесшабашную, оболъстительную свободу веет от этой загадочной тропинки!» соседствуют рядом с заявлениями вроде «Если пейзаж в дороге для вас не последнее дело, то, едуци из России в Сибирь, вы проскучаете от Урала вплоть до самого Енисея» (с. 35).

Достаточно редок в поэтике Чехова «чистый» пейзаж, в очерке «Из Сибири» он выделен в отдельную, девятую главу, в остальных же — он включен в поток событийного повествования, становится «пейзажем-строкой», «пейзажем-предложением» (А. Чудаков), пейзажем-сентенцией: «Река широкая, в потемках не видно того берега... От речной сырости стынут ноги, потом все тело... Ревем мы полчаса, час, а парома все нет. Надоедают скоро и вода, и звезды, которыми усыпано небо, и эта тяжелая, гробовая тишина» (с. 9). «Мы плыли по горной, тайговой реке, но все ее дикую прелесть, зеленые берега, крутизны и одинокие неподвижные фигуры рыболовов я охотно променял бы на теплую комнату и сухую обувь, тем более что пейзажи были однообразны, не новы для меня, а главное, покрыты серою дождевою мглой» (с. 153). Ощущается причастность к чему-то мрачному и внечеловеческому. «Пока нет густого населения, сильна и непобедима тайга, и фраза «Человек есть царь природы» нигде не звучит так робко и фальшиво, как здесь» (с. 36—37).

Особую роль пейзаж играет в «Острове Сахалин». Поначалу не удовлетворенный формой повествования, Чехов перерабатывал свой труд снова и снова, избавляясь от излишней субъективности и при этом желая сохранить

«чувство первого впечатления». Убирая из черновиков открыто поучающие слова и интонации, категорические высказывания и резкие суждения, оставляя «оттенки сомнения в непогрешимости частных наблюдений» (с. 785), он, пожалуй, не трогал лишь описания природы, где повествователь отнесся, но не самоустранился: «Утро было яркое, блестящее, и наслаждение, которое я испытывал, усиливалось еще от гордого сознания, что я вижу эти берега» (с. 51). Далее личная конструкция заменяется обобщенно-личной или даже безличной: «На другой день утром пошли дальше при совершенно тихой и теплой погоде. Татарский берег горист и изобилует пиками, то есть острыми, коническими вершинами... В шесть часов *были* в самом узком месте пролива и очень близко *видели* оба берега...» (с. 51). Авторское «я» как будто бы устранено, однако уникальное мировосприятие повествователя, его личный опыт, эмоции, ценности, идеалы — все это угадывается даже сквозь объективированное повествование.

Часто Чехов как бы передоверяет описание природы другому лицу. Ссылаясь на изученный им труд путешественника-зоолога Полякова, он свое видение и впечатление наслаивает на пересказ статьи ученого: «Берег залива произвел на Полякова унылое впечатление; он называет его типичным, характерным образчиком ландшафта полярных стран. Растительность скудная, корявая. От моря залив отделяется узкою длиною песчаною косой донного происхождения, а за этой косой беспредельно, на тысячи верст раскинулось угрюмое злое море... Это — кошмар. Поверхность свинцовая, над нею «тяготеет однообразное серое небо». Суровые волны бьются о пустынный берег, на котором нет деревьев, они режут, и редко-редко черным пятном промелькнет в них кит или тюлень» (с. 146) (в кавычки здесь Чеховым заключена цитата из статьи Полякова «Путешествие на остров Сахалин в 1882—1883 гг.»). Это объясняется желанием нарисовать объективную картину Сахалина, но все же воспринятую

свежим глазом, проверяя собственные наблюдения и впечатления свидетельством других очевидцев.

И все же «я» Чехова-художника прорывается сквозь суровые строки объективированного повествования, и особенно это заметно в картинах природы. Здесь авторский голос берет верх над желанием спрятаться за обобщениями типа «судить не берусь», «обобщать не стану», «тут много неясного» (столь характерными заявлениями Чехова, когда речь идет о каких-то серьезных выводах). Развернутые пейзажные зарисовки делают повествование лиричным и на фоне страшной сахалинской действительности становятся символичными: «Море на вид холодное, мутное, ревет, и высокие седые волны бьются о песок, как бы желая сказать в отчаянии: «Боже, зачем ты нас создал?» Это уже Великий, или Тихий, океан. На этом берегу Найбучи слышно, как на постройке стучат топорами каторжные, а на том берегу, далеко, воображаемом, Америка. Налево видны в тумане сахалинские мысы, направо тоже мысы... а кругом ни одной живой души, ни птицы, ни мухи, и кажется непонятным, для кого здесь ревут волны, кто их слушает здесь по ночам, что им нужно... Тут, на берегу, овладевают не мысли, а именно думы; жутко и в то же время хочется без конца стоять, смотреть на однообразное движение волн и слушать их грозный рев» (с. 210—211).

Пристальный взгляд писателя, стремящегося дать картину природы неизвестного сурового края изнутри и извне, с высоты птичьего полета и с одной неподвижной точки, всегда фиксируется определенным наблюдательным пунктом, где оптическая позиция закреплена и не нарушается. Его «рекомендации» художнику-пейзажисту, которому «случится быть на Сахалине», поражают точностью и выверенностью пространственной перспективы: «Это место, помимо красоты положения, чрезвычайно богато красками, так что трудно обойтись без устаревшего сравнения с пестрым ковром или калейдоскопом. Вот гу-

стая сочная зелень с великанами-лопухами, блестящими от только что бывшего дождя, рядом с ней на площадке не больше, как сажени в три, зеленеет рожь, потом клочок с ячменем, а там опять лопух, за ним клочок земли с овсом, потом грядка с картофелем, два недоросля-подсолнуха с поникшими головами, затем клинышком входит густо-зеленый конопляник, там и сям гордо возвышаются растения из семейства зонтичных, похожие на канделябры, и вся эта пестрота усыпана розовыми, ярко-красными и пунцовыми пятнышками мака. По дороге встречаются бабы, которые укрылись от дождя большими листьями лопуха, как косынками, и оттого похожи на зеленых жуков. А по сторонам горы — хотя и не Кавказские, но все-таки горы» (с. 124—125). В данном отрывке описание не ориентировано на чувства смотрящего, отсутствуют эмоциональные эпитеты, а те, что встречаются (подсолнухи «с поникшими головами»), принадлежат самим предметам. (Описание сада в «Черном монахе», опубликованном вскоре после завершения работы над «Островом Сахалин», построено по этому же принципу.)

Таким образом, функции пейзажа в путевых очерках 80—90-х годов XIX века разнообразны: от фиксации времени и пространства до создания эффекта художественности. Ассоциативная колористика живописных средств, звукопись пейзажа — все это создает художественно-выразительную картину, пейзаж-настроение.

## 4. БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В. Л. КИГНА-ДЕДЛОВА

---

### 4.1. Натурализм как метод массовой литературы

Н. Энгельгардт во втором томе «Истории русской литературы XIX столетия» выделил «несколько заметных произведений» 80-х годов. Это «Власть земли» Гл. Успенского, «Устой» Н. Златовратского, «Оскудение» Сергея Атавы и повесть В. Л. Кигна-Дедлова «Сашенька» [300, с. 492]. И хотя повесть Дедлова была опубликована в 1892 году, она вписывалась в контекст эпохи 80-х годов с ее концепцией среды, литературного героя и поэтикой русского натурализма.

Русский натурализм — явление странное. Наверное, такое возможно только в России: существует термин — и все понимают, о чем идет речь, когда произносится это слово. Называется с десяток имен авторов, для доказательств его существования приводятся ставшие хрестоматийными произведения, говорится о протоколизме, копиизме, фактографизме как главных его признаках. Но при этом нет *самого явления*, ибо когда приходится размышлять о натурализме как о *методе*, нужно либо отделять его от реализма конца XIX века, либо противопоставлять ему. И тогда происходит следующее: появляются оговорки (в адрес Чехова например, которого *натурализм, безусловно, обогатил*, но все же к середине 90-х Чехов *покидает его окончательно*) либо заявления типа «иная картина сложилась в массовой литературе»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: Поддубная Е. А. Творчество Потапенко и основные закономерности «массовой литературы» конца XIX в. : дис. ... канд. филол. наук. Л., 1979; Корчагина Л. П. Романическая трилогия Альбова «День



Если отделить натурализм от реализма, они оба перестанут существовать, так как коренное свойство *всей* литературы конца XIX — начала XX века — именно в *натуралистических тенденциях*, которые «обогатили» не только реализм, но и поздний романтизм, и символизм. Без них непонятен творческий метод раннего Горького с его босяцким циклом и особенности поэтики Леонида Андреева времен сотрудничества с издательством «Знание». О русском натурализме можно говорить как о *безотцовщине* русской литературы, ибо у него были лишь приемные родители в лице Э. Золя и Мопассана, которые не дали ему полного и всестороннего развития на русской почве.

Пожалуй, ни одно литературное течение, ни один творческий метод не имеет такого количества синонимов для обозначения одного и того же способа освоения действительности, как натурализм: здесь и «натуралистичность», и «документальный реализм», и «копиизм», и «натуралистические веяния», и «высокий» и «низкий» натурализм, и «неонатурализм» [35; 267, с. 284—296]. Об условности самого термина «натурализм» говорил еще Е. Б. Тагер [241, с. 146—152], а А. Б. Муратов вообще считает, что «натурализм ... не стал даже периферийным явлением в русской литературе» [125, с. 58]. Другая точка зрения представлена в статье В. Н. Каминского, который толкует натурализм как составную часть более широкого *реалистического направления*, не претендующего на самостоятельную художественную данность. «Натурализм выдвигал задачу открыть «детерминизм» во всех его явлениях общественной и духовной жизни (в том числе самых отвратительных, грязных и пошлых), в сущности тем самым несколько расширяя

---

да ночь» (1887—1903) и общественно-литературное движение конца XIX — начала XX века : дис. ... канд. филол. наук. М., 1985; Иванов А. И. Проза писателей из литературного окружения А. П. Чехова 80-х годов (И. А. Щеглов, В. А. Тихонов) : дис. ... канд. филол. наук. М., 1985; Абашина М. Г. Массовая литература 80-х — начала 90-х годов (И. И. Ясинский, В. И. Бибиков) : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1992.

гносеологические возможности реализма, полемически заостренно утверждая «апологию действительности», особенно в той мере, в какой он отводил решающее значение социальной среде как «причине вещей» [127, с. 28—45]. «Существенной эстетической особенностью натурализма является поэтизация материально-вещного мира и в том числе тех его предметов и процессов, которые традиционно представлялись «низкими», «грязными». Разница между натурализмом и реалистическими «физиологиями», по Каминскому, в эстетизации материально-биологического, в воспевании «низменного» и «пошлого». Каминский считает, что в русской литературе натурализм не сформировался в виде самостоятельной художественной школы, «если не считать группировавшихся вокруг «Недели» русских «золаистов» (так называемого «нового литературного поколения» [там же, с. 44].

Иначе подходит к специфике русского натурализма В. И. Кулешов. Признавая существование натурализма как литературного направления, ученый делит его на «низкий» и «высокий», руководствуясь при этом следующим: литераторы либо ограничивали свои задачи бытом или нравоописанием («близоруким эмпиризмом»), либо способны были описательные задачи подчинить анализу (или «эксперименту») [145, с. 21—38].

Как правило, одни представляют «рядовую беллетристику» (ее вполне можно назвать массовой литературой): Д. Маркевич, Д. Аверкиев, В. Авсеенко, Г. Данилевский, другие же справедливо претендуют на звание представителей «высокого» натурализма. К их числу относится «лик» Гл. Успенский, «социолог-идеолог» Н. Шелгунов, «социолог-практик» А. Энгельгардт, «наблюдатель-аналитик» В. Короленко и «экспериментатор» Н. Гарин-Михайловский. «Высокий натурализм» присущ и Чехову, и Л. Толстому, и Ф. Достоевскому, и Н. Лескову. В основе подобного деления вновь лежат не принципы поэтики, а пресловутый «идейно-тематический» подход.

С. И. Чупринин еще в 70-е годы XX века выразил надежду на то, что в отношении натурализма хорошо бы «провести ту операцию разграничения, которая была успешно проделана с терминами «романтизм», «романтичность», «романтика» [292, с. 127]. Однако этого пока не сделано. Попытку разграничения этих понятий сделала в свое время Л. А. Иезуитова: «**Натурализм как тенденция** (выделено нами. — О. С.) развития самого реализма появился в России вместе с рождением реализма <...>. **Натурализм как прием** был присущ и романтизму (существует даже термин — «натуралистический романтизм») и символизму (достаточно вспомнить романы Мережковского или Сологуба). Всякий раз натуралистическая тенденция имела особое функциональное назначение. **Натурализм как фаза или стадия реализма** (не школа!) в гораздо менее четком, чем у французов, виде зародился в 80—90-е годы <...>. Под углом зрения принадлежности к натуралистическому движению должны быть описаны многие факты литературы, о которых известно, что они имеют отношение к натурализму, но неясно, какие его идеи и формы они представляют» [102]. Так, Толстому, Достоевскому и Чехову натуралистические краски необходимы для расстановки акцентов при изображении героя, «в котором растворен и действует природный, исторический и социальный мир», Боборыкину, Арцыбашеву и Мамину-Сибиряку — для создания «сюжета эпического, бесфабульного, имитирующего шествие самого бытия» [там же, с. 237], при котором сюжет заменен *картиной жизни коллективных героев*.

После работ В. И. Кулешова, С. И. Чупринина [293; 294, с. 138—157] и Л. А. Иезуитовой, рассматривавших проблемы русского натурализма как объективную данность, прошло почти двадцать лет, пока не появилась в двухтомнике «Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов)», изданном ИМЛИ РАН в 2000 году, статья В. Б. Катаева «Реализм и натурализм». В ней

194

русский натурализм рассматривается как самостоятельная художественная дефиниция, соотносимая с реализмом по аксиологическому принципу, проводится четкая граница между поэтикой массовой литературы с ее фактографизмом и протоколизмом (собственно натурализмом) и новым качеством «большого» русского реализма, *ориентированного* на натуралистическую поэтику. Грань эта, по мнению ученого, заключается в наличии или отсутствии «героецентризма» или «героецентрической» модели текста, утвердившейся в литературе благодаря критическому реализму. Эта модель, от которой постепенно отказывается большая литература рубежа столетий, у писателей-натуралистов приняла форму шаблона: «Писатели-натуралисты абсолютизировали лишь один из возможных, «геройный» компонент в построении литературного произведения <...>. Ни по-настоящему новых героев, ни обновления художественного языка при столь шаблонном использовании традиции не было найдено» [242, с. 200].

Отрадно, что процесс разграничения понятий «реализм — натурализм» в высокой и массовой литературе начался, однако принцип «героецентризма», несомненно весьма и весьма плодотворный, вновь демонстрирует лишь *один* из возможных подходов и не исчерпывает всего разнообразия этого феномена. Если «добрый десяток имен» и «сотни произведений, которые иначе чем по ведомству натурализма просто некуда отнести» [там же, с. 193], по мнению ученого, и создают «широкое движение, представляющее собой иной качественный уровень *реалистического творчества* (выделено мной. — О. С.), к которому приложимо определение «натурализм» (с. 192), то не лучше ли признать тот факт, что натурализм всегда был и остается обратной стороной реализма и ему не стоит стесняться своего знаменитого брата? Вновь русскому натурализму выдали лишь свидетельство о рождении, забыв о полагающемся при наступлении совершеннолетия паспорте.

При определении русского натурализма В. Б. Катаевым намечен еще и один из наиболее значимых аспектов данной проблемы — изучение повествовательных моделей (см. подробнее: [130, с. 14]). Ученый отмечает, что плодотворным является «такой подход, который соотносит массовую литературу, творчество забытых ныне писателей с теми, вокруг кого они группировались, кто создал признанные шедевры и кто не укладывался в натурализм ни как в «школу», ни как в «направление» [130, с. 31]. И хотя из приведенной статьи ясно, что В. Б. Катаев относит к натуралистам прежде всего писателей «второго ряда» (Альбова, Баранцевича, Боборыкина, Мамина-Сибиряка, Потапенко и некоторых других, *не совсем забытых*, переизданных уже в наше время, а значит читаемых), остается все же невыясненным вопрос: к какому течению или направлению отнести писателей действительно забытых еще при жизни и представляющих ныне интерес только для исследователей литературы?

Писатели эти, тем не менее, не просто образуют фон, на котором яснее вырисовывается творчество выдающихся художников слова, но зачастую в некоторых своих моментах их опережают (см. об этом гл. 3). Не считая себя натуралистами, они все же были ближе к нему по способу сочетания «новизны материала» и «эпигонской вторичности» в его организации. Беда натурализма в том, что к нему скатывались те писатели, которые не имели достаточного таланта для того, чтобы стать реалистами. Вот почему русский натурализм действительно явился основным художественным методом массовой литературы. Основные черты его и особенности сводились к следующему: «примитивизация реализма и осложнение его многообразными заимствованиями, поисковый экспериментальный характер, отсутствие объективизации и связанный с этим рост дидактического морализаторского элемента, построение произведения в описательном плане, фотографичность изображения» [221, с. 168]. Таким образом,

196

нам представляется, что история русского натурализма не написана прежде всего потому, что требуется исследовать огромную по объему массовую литературу 80—90-х годов XIX столетия, которая и явилась своеобразным хранилищем поэтики натурализма.

Следует особо оговорить, что мы понимаем под беллетристикой и массовой литературой. Оба понятия не претендуют на статус строго научного термина, содержание обоих равно размыто и все больше наполняется оценочной, чаще всего негативной, коннотацией<sup>1</sup>. При этом и беллетристика, и массовая литература четко отграничиваются от высокой литературы.

В развернувшейся дискуссии по вопросу разграничения понятий «классика» — «беллетристика» — «массовая литература» — «кич» [136,149] интересна точка зрения, представленная в статье С. И. Кормилова «О разграничении «литературных рядов» [103], который считает, что данная проблема в современной теории литературы пока не решена, а сама теория литературы в своем развитии далеко отстала от предмета ее изучения. История литературы, считает Кормилов, «конечно, останется прежде всего историей классики с добавлением высших по качеству явлений других рядов». И тем не менее, помимо характеристик литературного процесса, «мы должны давать характеристику всех рядов словесности того или иного периода, включая массовую литературу» [там же, с. 10].

Об этом же пишет и Сергей Дмитренко в статье «Беллетристика породила классику», возможно излишне пессимистично считая, что в определении понятий «современное отечественное литературоведение... несколько растерялось» [95, с. 75]. В качестве доказательства «рас-

<sup>1</sup> Н. Г. Мельников справедливо считает, что «необходимо отказаться от прямолинейно-негативного истолкования» этого понятия (См.: Мельников Н. Г. Понятие «массовая литература» в современном литературоведении // Литературоведение на пороге XXI в. М., 1998. С. 229—234).

терянности» Дмитренко приводит определение *беллетристики* и *массовой литературы* в «Литературной энциклопедии терминов и понятий», вышедшей в 2001 г.: это «прозаические произведения невысокого художественного уровня» [147, стб. 79, 514—517]. Аргументацией в споре С. Дмитренко избрал «русский культурный лексикон второй половины XIX века» и, в частности, высказывания Чехова из писем, где он себя называет беллетристом, а свое творчество — «беллетристическим гардеробом» и т.п. На наш взгляд, проблему исследователь сформулировал точно: «...почему так часто понятие беллетристики снижается до бульварной литературы, а классика отгораживается от первой?» [95, с. 80]. Действительно, вопрос о том, что относить к беллетристике, а что к массовой литературе и считать ли ее эстетическим «низом», на наш взгляд, до сих пор остается открытым, особенно если речь идет о русской литературе позапрошлого столетия. Ясно одно: изучение различных жанров (или канонов) произведений, относимых к беллетристике и массовой литературе, необходимо.

Наиболее проясненным нам видится вопрос разграничения понятий высокая литература и беллетристика. По мнению В. Е. Хализева, беллетристика — «это литература «второго» ряда, необразцовая, неклассическая, но в то же время имеющая неоспоримые достоинства и принципиально отличающаяся от литературного «низа» («чтива»), т.е. срединное пространство литературы» [281, с. 132—133]. Однако при разграничении этих понятий Хализев упор делает на «идейно-тематическую» сферу, как бы отграничивая ее от «собственно художественной». Нам ближе точка зрения И. Гурвича, который полагает, что «разница между классическим образом и беллетристическим не столько содержательная, сколько *структурная*. Беллетрист не притязает на крупное обобщение, ему довольно характеристики «местного масштаба». Таким образом, под беллетристикой мы понимаем «весь книжный массив, лежащий за чертой высокого искусства, что создается второстепенными авто-

рами и к чему при всем том приложим критерий качества <...> Беллетристика может быть и развлекательной, и серьезной, содержательной, насыщенной ... Она неоднородна» [68, с. 113—142]. Часто именно беллетристы «вспыхивают» те пласты проблематики и поэтики, которые впоследствии будут востребованы высокой литературой, она же, в свою очередь, как сквозь сито, пропускает «беллетристические накопления», подвергая их критической проверке.

Именно в массовой литературе принцип *дегероизации* (в значении героической природы) нашел свое яркое воплощение, и вовсе не потому, что автор ставил своей задачей описание посредственных, заурядных натур — в большинстве своем каждый из этих героев претендует на достаточно высокое место в жизненном пространстве. Все дело в том, что *авторское представление* о совершенстве и пороках находится в рамках обывательских, мещанских мерок, которые, в свою очередь, более *понятны* и *востребованы* читающей *массой* и всегда *ожидаемы* ею.

Американский культуролог Дж. Г. Кавелти относит массовую литературу к так называемой *формульной*: «Формульная литература — это прежде всего вид литературного творчества. И поэтому ее можно анализировать и оценивать, как и любой другой вид литературы» [126]. Он выделяет два аспекта формульных структур: «высокая степень их стандартизации и то, что они отвечают потребностям читателей отдохнуть и уйти от действительности» [там же, с. 37].

Секрет успеха массовой литературы (не только современной, но и литературы XIX века) всегда озадачивал исследователей. Подходя к ее анализу с привычными мерками «высокая — достойная», «низкая — недостойная», мы не сможем в этом разобраться. Должно было существовать какое-то «новое слово» в манипулировании общественным мнением и вкусом, чтобы позволить этой литературе не просто существовать, но развиваться и даже



процветать. Где граница, пролегающая между истинным творчеством и манипулированием, между мировоззрением творца и стереотипом мышления писателя-графомана? Литература, рассчитанная на обывателя, буквально гипнотизировала его воображение и одновременно порождала некий парадокс: рассчитанная на «массы», она не отражала сознания «масс», ее идеологии. Массовая литература создавала свой уютный мирок, отгороженный от реального большого мира. Ее произведениям свойственны искусственные завязки, случайности, разрешающие конфликт, амурно-адюльтерные эпизоды, щедро украшающие повествование. Основной ее метод — симплификация (упрощение) проблем, решаемых высокой литературой.

Вопрос о специфике формульной (массовой) литературы уже затрагивался нами в главе 3, где речь шла о поэтике жанра путевого очерка. Безусловно, это некий «низ» литературы, но «низ» *ценностный*, со своей эстетической системой, имеющей и ряд уникальных произведений, и однородную массу текстов. Следовательно, формульная литература так же, как и высокая литература, предполагает *свою* методологию анализа. По сути дела, разговор о таких категориях, как жанр, тематика, набор персонажей, язык, должен вестись с учетом специфики ее феномена — основополагающей здесь будет категория *серийности*, которая предполагает не только наличие отлаженных формул-клише, но и всего, что позволяет этой литературе завоевывать читателя и рынок (оформление, формат издания и т.п.). Это понимали и критики конца XIX века: «Фельетонный роман, еще недавно игравший выдающуюся роль, видимо, отживает свое время; он оказывается слишком тяжеловесным для публики, которой предстоит справиться в какие-нибудь полчаса с громадной массой материала — и столь же поспешно забыть все прочитанное» [12]. Понятно, что речь идет здесь об утверждающемся в литературе жанре небольшого рассказа, но, за исключением рассказов Чехова, все остальные, упомянутые в этой статье (К. Ста-  
200

нюкович, К. Случевский, А. Бежецкий и др.), пополнили список произведений массовой литературы.

Причины успеха среди массового читателя такого рода литературы Дж. Г. Кавелти видит в том, что «давнее знакомство читателей с формулой дает им представление о том, чего следует ожидать от нового произведения. Тем самым повышается возможность понять и оценить в деталях новое сочинение. Литератору формула позволяет быстро и качественно написать новое произведение. Хорошо усвоив черты данной формулы, писатель, посвятивший себя такого рода литературе, не должен так долго и мучительно вынашивать художественные решения, как это делает романист, работающий вне формульных рамок. В результате формульные писатели очень плодовиты — гарантирована окупаемость и возможность получить большую прибыль» [126, с. 38]. На этом принципе построена детективная и приключенческая литература.

В конце XIX века особенно «плодотворной» с точки зрения массового успеха была так называемая «порнографическая литература» [200]. К примеру, Вас. И. Немирович-Данченко, весьма падкий на моду и злобу дня, напечатал в 1881 году в журнале «Русская речь» повесть «Краденое счастье», где описывались похождения уродливой женщины, которая в поисках «жеребца» (им в повести выступает художник-сластолюбец) надевает маску, чтобы скрыть свое лицо. Феноменальная чувственность героини, как и ее необыкновенное уродство, описываются «блестящим и пылким рассказчиком» со смакованием пикантных подробностей. Повесть вызвала необычайный интерес у определенной массы читающей публики, выдержав несколько изданий подряд. Журнал «Дело» считал это «знаменением времени»: «...прежде тот же г. Немирович-Данченко такой повести не написал бы, да и едва решился бы ее снести в какую-нибудь редакцию». Но теперь «переменился ветер», и литераторы определенного пошиба «чуют вместе с большинством, какой товар требуется на рынке»

[92, с. 42]. «Хождением вокруг обнаженного торса» назвал критик Г. Новополин такие произведения, как «Роман в Кисловодске», «Мертвая нога» В. Буренина, «Мученики» В. Бибилова, «Аристократия гостиного двора», «Содом» Н. Морского (Лебедева): «В наследие от г. Морского остались одни сексуальные пикантности, дразнящие воображение описание тел кокоток, циничные разговоры, грязные шуточки и откровенное описание оргий» [200, с. 106]. Бибилова и Морского критик определяет как «два ничтожества русской письменности» [там же, с. 112]. Однако в этот же список «порнографической литературы» попала и повесть «настоящего таланта» (по определению того же критика) М. Альбова «До пристани», позже изданная отдельным тиражом под названием «Сутки на лоне природы», анализ которой будет нами предпринят в дальнейшем.

Другой исследователь феномена массовой литературы считает, что формульный элемент создает своеобразный идеальный мир, в котором отсутствует беспорядок, двусмысленность, неопределенность и ограниченность реального мира [303, р. 85]. В этих статьях речь идет прежде всего о *современной* массовой продукции, функционирование которой и воздействие на читателя, конечно, несопоставимо с аналогом конца XIX века. Тем не менее законы рецепции литературного текста и в том, и в другом случае во многом схожи.

Анализ повести В. Дедлова «Сашенька» в свете поэтики высокой и массовой литературы поможет разобраться в этом. При жизни автора повесть явно претендовала на достаточно высокое место в реалистической литературе 90-х годов XIX столетия, о чем свидетельствовали ее переиздание и отзывы критиков [10; 140; 244, стб. 433]. Позже повесть вошла в реестр массовой литературы, и современными исследователями упоминается только в этом ряду [5; 221]. Является ли эта повесть реалистическим произведением или в ней (в силу принадлежности к массовой беллетристике) преобладают натуралистиче-

ские тенденции и краски — этот вопрос нам и предстоит решить в данной главе.

Сам писатель вскоре после выхода повести в свет разочаровался в своем детище, и этому есть свое объяснение: *Дедлов-критик* сформировался раньше *Дедлова-беллетриста*. Внутренняя рефлексия писателя по поводу литературной деятельности (своей и чужой), раздумья о природе графоманства, разбросанные в его письмах и частично опубликованные в еженедельных обзорах газеты «Неделя», разборы новых литературных произведений, печатающихся на страницах периодики (только в газете «Неделя» мы насчитали 78 таких обзоров за 1884—1886 гг.), — все это говорит о высокой эстетической культуре Дедлова и достаточной самокритичности. В поле зрения Дедлова-критика попали такие выдающиеся произведения, как «Пошехонская старина» и «Сказки» Салтыкова-Щедрина, пьесы Островского «Без вины виноватые» и Толстого «Власть тьмы», очерки Гл. Успенского и рассказы Гаршина (об «открытии» Чехова Дедловым см. гл. 2).

Но основной объем разборов Дедлов посвятил нарождающемуся русскому натурализму в лице Д. Мамина-Сибиряка, П. Боборыкина, Ардова, М. Альбова, Максима Белинского (псевдоним И. Ясинского), Ольги Шапир, И. Потапенко. Среди имен беллетристов, практически все на сегодняшний день забытых, — И. Захарьин (Якунин), Дм. Муравлин, И. Салов, Е. Стулли, Б. Маркевич, Е. Салиас, которых Дедлов называл «хилыми ребятишками изящного слова». Анализируя произведения Альбова, Баранцевича, Эртеля и М. Белинского, Дедлов говорит о том, что «никто из них, не умаляя своей репутации талантливости, не приблизился к ... учителям. Содержание их произведений не ново, форма живо напоминает манеру их великих учителей. Так, Белинский и Эртель видоизменили душевную и в высшей степени целомудренную манеру Тургенева грубой протокольной откровенностью, граничащей с цинизмом и порнографией французских натуралистов. Баранце-

вич смешал в одно Тургенева и Толстого. Альбов довел до абсурда Достоевского, Гаршин впал в туманность и слащавость...». Они не соизмеряют частей произведения, не заботятся «о согласной с оптикой расстановкой действующих лиц — главных, второстепенных, третьестепенных; еще менее заботятся о слоге, едва ли перечитывая раз написанное» [181, стб. 34]. Лучшим среди них Дедлов считает Мамина-Сибиряка.

К русскому натурализму Дедлов относится с нескрываемым сарказмом: «Герои описывались с самыми мельчайшими подробностями, причем подробности эти относились не к внутреннему миру человека, ибо проникнуть в этот мир трудно, — а к внешности. Заходила речь о лице человека, — оно описывалось так, как будто автор рассматривал его в лупу. Доходило дело до костюма, — беллетрист не забывал упомянуть не только о сапогах, но и о носках, не только о рубаше, но и о фуфайке. Образ жизни изображался за все 24 часа суток без малейших пропусков: как герой просыпался, вставал и умывался, как пил утренний чай, в передней надевал шинель и шел в департамент, как в департаменте здоровался со сторожами, писарями, сослуживцами и начальством и т.д. и т.д.; но и тут еще автор не останавливался, а подробнейшим образом описывал, как герой во сне сопит и чмокает губами, как ворочается и какие видит сны. Эта подробная микроскопическая манера ведет свое начало от Гоголя и Гончарова и, следовательно, имеет за собой могучие авторитеты. Но могучий авторитет и слабенький авторчик — две совсем разные вещи. Подробности Гоголя вытекали сами собою из глубокого знания сути человека и, кроме того, были согреты и освещены неподражаемым юмором. То же должно сказать и о Гончарове, с тою разницею, что гоголевский юмор у него заменен гончаровской пластичностью. Слабенькие авторчики, без глубокого понимания человека, без юмора, без живописного языка, свели хорошую манеру к тому, что впоследствии было возведено в принцип, при-

204

ведено к системе под именем натурализма, документов человеческой жизни, протоколирования жизни и пр. и пр. Такой манерой писали долго, писали много, писали да и пишут еще до самого последнего времени, — и наконец, и публику утомили, и сами авторы устали. Чем заменят теперь приевшийся беллетристический соус? — на это ответить еще трудно, потому что поворот к иной манере еще только начинается. По-видимому, наши средние авторы на первое место хотят поставить не сюжеты произведений, а свое настроение при созерцании или анализе этих сюжетов; не описание, не повествование, а лирические отступления, лирический жар или лирическую холодную дрожь, — смотря по обстоятельствам» [1].

Особого внимания заслуживает публикация в № 30 «Недели» за 1884 год пародий Дедлова за подписью «1» «Физиология (дамы, отвернитесь!) любви. (Посвящается г-дам Золя, Боборыкину, Белинскому и Марго)», «Необыкновенный жид» (пародия на «Руфину Каздоеву» г. Ардова)» и «Чистота до дырок или бездна» (пародия на Маркевича, Авсеенко, Орловского)». Сопутствуя классике, беллетристика не только черпала в ней материал для подражания, но и сама давала «большой» литературе богатые возможности для создания пародийных произведений и образцов-пародий. Так, отношение Чехова к массовой литературе также проявляется в его пародиях. Примечательны рассказы Чехова «Драма», «Модный эффект», «Ионыч», «Скоропостижная конская смерть». Несмотря на гротескную заостренность и некоторое шаржирование, присущие пародии, эти произведения раскрывают такие черты массовой литературы, как искусственность сюжетов, ходульность героев, вычурность языка и стремление потрафить вкусу невзыскательных читателей с большой убедительностью и серьезностью. В пародиях Чехова без труда можно узнать некоторые особенности, присущие писательской манере И. Потапенко и прежде всего его приверженность к пышным фразам и «великим истинам».

У Дедлова каждой из пародий предшествует эпитафия: «Седалище есть зеркало души», «Сорок тысяч курьеров!» и подписи, обыгрывающие фамилии авторов: Эмиль Бобелинский, Н. Петардов, Здислав Орлович. В них Дедлов выказал себя тонким знатоком складывающейся поэтики русского натурализма, в пародийной форме «перечислив» основные «пункты» утверждающегося в литературе метода: подробное описание героев и мест их обитания («В Киве бузина», «В Ледовитом океане тюлени», «В Москве — «Русский Вестник», «В Павловске дочь коллежского советника Руфина Овинова»), портрета и деталей одежды: «В Павловске на даче живет титулярный советник Кирилл Топтаков. Лет — 30. Лицо — умеренное. Нос — обыкновенный. Зубы — все. Пиджак — из чесунчи, ценою в 12 рублей. Сапоги — от Гаазе — довольно дорогие» <...> «Топтаков сушил перед камином сырые: пиджак, жилет, рубаху, носки и... и то, и то. Заболевает зуб: сначала зудит, потом мозжит, потом ноет, потом дергает, наконец — и ноет, и дергает. Топтаков действует сначала зубочисткой, потом спичкой, потом шпилькой, потом иголкой, наконец, штопором» [180, стб. 1010]. Здесь же — пример пародирования сценок, излюбленного приема писателей-натуралистов:

«— Кто?  
— Сестра.  
— Что?  
— Насморк.  
— Когда?  
— Вчера» [180, стб. 1010—1011].

В духе романов Золя герои из «романа Петардова» (главы из которого помечены римскими цифрами, зашкаливающими за MDCCXLIX) рассуждают о целомудрии и любовной страсти («Ироида слушала и не знала, где она, на небе или на земле. Юный жид увлек ее в неведомые горизонты гуманности и анатомии» [там же, стб. 1012]).

Дедлов пародирует все «формульные» стороны массовой литературы: *постоянные ампула героев* (герой-ге-

роиня деятельного типа, антагонист героя(-ини), человек, помогающий герою(-ине) осознать трагизм своего положения и оказывающий материальную поддержку; *расстановку действующих лиц, изменение в состоянии героя, связанные с его перемещениями из деревни в город и наоборот, благополучные финалы* («Руфина вышла за одного военного, который не страдает зубной болью и не имеет насморка» [там же, стб. 1011], «Маша, убедившись, что любовь ее была сатанинским наваждением, приходит в себя и влюбляется в молодого соседа Калломейцева, человека идеальных добродетелей» [там же, стб. 1016]).

Таким образом, собираясь писать роман (так вначале определял жанр своего произведения В. Кигн-Дедлов), писатель имел не только полное представление о проблематике, типе героя, особенностях повествования, портрете, пейзаже и прочих способах создания художественного образа в реалистическом и натуралистическом произведении, тенденциях развития русской литературы конца XIX столетия, но и, прекрасно зная массовую газетно-журнальную литературу, ориентировался в поэтике нарождающегося русского натурализма. Дедлов-критик постоянно спорил с Дедловым-беллетристом, но «помочь» ему был не в состоянии — отсюда и его неудовлетворенность написанным, и резкая самокритика.

Выбирая героя для своего произведения, писатель сразу определил его как «гадкого мальчика». Ожидание читателями *героя* во всех его смыслах (*героя времени, героической натуры* или просто *центрального персонажа*) «стало к концу века шаблоном читательских вкусов и критических требований, предъявляемых к литературе» [130, с. 40]. Заголовки романов и повестей отражали их «героцентристское» построение (Ардов «Руфина Каздоева», М. Белинский «Верочка», О. Шапир «Кандидат Куратов», Дм. Голицын «Гапер», «Вдова», В. Дедлов «Петербургский кузен», Дм. Карышев «Антип Иванович», А. Амфитеатров «Людмила Верховская», «Марья



Лусьева», «Княжна»). Беллетристы же конца века стали разрабатывать тип *героя в кавычках* — Виктор Бибииков, например, назвал свою повесть «Слабняк» [21]. Подобный «натуралистический героцентризм» (термин В. Б. Катаева) «безусловно, имел в литературе 1900—1910-х гг. яркое продолжение <...> Отозвался он и в модернистской прозе, и в горьковском социальном романтизме, и, особенно, в массовой словесности» [222, с. 14].

Новизна этих литературных типов была очевидна, и подтверждение тому — огромный читательский успех романов и повестей Потапенко, Боборыкина, а позднее Арцыбашева, Вербицкой, Чарской, с одной стороны, ранних романтических произведений Горького — с другой, и развернувшиеся дискуссии по поводу их героев. Эти писатели создали свою «философию жизни», которая в преддверии конца века и ощущаемых в связи с этим великих потрясений была востребована определенной (достаточно большой) частью русской интеллигенции как своеобразный катехизис. Как бы ни называть эту философию — «апология культурно-заплаточной деятельности» [199, с. 138], «порнография с идеей» [291, с. 71] или «время нужды в героическом» [57, т. 2, с. 9], — она по-своему пыталась отразить и потребность в «идеале», и абсурдность существования, и безысходность, и незнакомую ранее остроту переживаний.

Русский читатель — и это прекрасно понимали писатели-натуралисты — в силу своего менталитета не мог обходиться без «общей идеи», будь то «поэтизация подвигов» либо «копание в язвах жизни». Однако вскоре стало ясно, что для решения новой задачи нужен новый художественный язык, которым писатели-натуралисты просто не владели. Укоренившаяся привычка делить все на черное и белое, героическое и антигероическое, отсутствие «философии и морали» [186, стб. 34], желание предвосхитить читательские ожидания, неумение выйти за рамки *модели* произведения — все это делало русских беллетристов ру-

бежа веков жертвами протокольного эмпиризма, кропотливыми бытописателями, пристрастными к мелочам. Тем не менее успех среди читателей подобного рода литературы не был бы столь значительным, если бы не ее *формульность* и высокая степень *стандартизации*, без которых художественная коммуникация «писатель-читатель» просто невозможна: знакомые формулы (модели) быстрее удовлетворяют невзыскательный вкус определенной части потребителей массовой литературы.

Выйти за рамки формульной литературы под силу только настоящему таланту — это понимал и В. Дедлов, когда анализировал рассказы А. П. Чехова. Писателей-натуралистов он называл «индифферентнейшими виртуозами». Причину их «духовного безвластия» Дедлов видел в отсутствии личности художника, идеала, «особого созерцания жизни», в случайных, «скоропреходящих настроениях», которые возникают при отсутствии страсти, пафоса. Отчетливо осознавая «второстепенность» их таланта (и, кстати, своего собственного), критик правильно подмечал психологическую описательность созданных ими образов, гипертрофированное внимание к биологическим основам психики, сведение вопросов пола, брака, феминизации до пошлого, обывательского уровня. При этом критик непременно отмечал популярность этих произведений у читателей.

Так, анализируя очередную повесть Ольги Шапир «Бабье лето», Дедлов писал: «...главный недостаток — склонность автора если не прямо комментировать действия и душевные состояния героев, то делать это слишком часто и широко, прибегая к авторскому красноречию, вместо точности и прочувственности описания и повествования <...> Но читатель, современный и с хорошим вкусом, читатель, воспитавшийся на Тургеневе и Толстом, не поверит холостому красноречию, а потребует жизни, которая под руками художника говорит и больше, и содержательней, и сильнее всяких слов. Истинный художник

своими образами говорит гораздо больше, чем даже он сам хочет ими сказать. За примером недалеко ходить: граф Л. Толстой считает свои произведения пустой забавой, а для читателя и критики они — неистошимый источник изучения человека и его жизни <...> Вот такая манера начинает всплывать на поверхность современной беллетристики — манера слов, слов и слов... Писать так у живописцев называется: писать «от себя», а самая манера живописи носит название «отсебятины». Манера легкая. Но лучше бы она не прививалась к нашей беллетристике, особенно к произведениям таких незаурядных талантов, как г-жа Шапир» [1, стб. 394—399].

«Массовая литература конца века, разумеется, вовсе не являлась рассадником реакционных идей, — считает Е. Поддубная, — она не замыкалась в кругу узких темок, не служила орудием отупления и оглупления масс» [221, с. 11]. Такие писатели, как М. Альбов, И. Потапенко, И. Ясинский, А. Луговой, К. Баранцевич, активно вбирали в свои произведения живое, актуальное, чем жило современное общество. Однако в их произведениях философские идеи трактовались однобоко, острые социальные проблемы сглаживались, противоречия переводились в сферу дидактики и морали — «установка на читательский вкус, на спрос и, наконец, сбыт превалировали над всем остальным» [там же, с. 12]. Сюжет не вытекал из идеи, а подгонялся к ней, выстраивался так, чтобы продемонстрировать ее как можно более выпукло. В сюжетное развитие вмешивались стихийные бедствия (И. Потапенко «Светлый луч»), моровые поветрия (И. Потапенко «На действительной службе»), обстоятельства откровенно подтасовывались (А. Луговой «Тенета»), в ход пускались наивные недомолвки, и герои лишь к концу книги догадывались о том, что давно уже было ясно читателю (В. Головин «Медовый месяц»).

Писателям второго ряда нельзя отказать в умении постоянно поддерживать читательское внимание, разжигать

интерес. И неважно, что зачастую разгадка носит самый банальный и заурядный характер. Сам язык произведений — вычурный и цветистый — играет ту же роль. Часто преобладает колорит «романа тайн» (К. Станюкович «В мутной воде»). «Мастерство в формульной литературе как раз и сводится к умению автора подвергнуть нас серьезному возбуждению, убеждая при этом, что в формульном мире все всегда отвечает нашим желаниям. Простейшая модель напряжения — захватывающее повествование, в котором жизни главного героя угрожает опасность, а механизм его спасения скрыт от наших глаз» [126, с. 45]. Именно этого и ждал от беллетристов *потребитель читава*. Подготовленную же часть читающей аудитории такие приемы скоро перестают возбуждать.

С. И. Чупринин считает, что «последовательное превращение в жизнь натуралистической доктрины способно привести к полной ликвидации всех отличительных черт и особенностей художественной прозы», а «произведение, выполненное по всем правилам натуралистической теории, может оказаться и нередко оказывается за пределами художественной литературы, за пределами искусства» [292, с. 150].

Русский натурализм не был чем-то обособленным: во многом он решал те же проблемы, что и реалистическая литература, по-своему подходя к расширению пределов искусства (за счет эстетизации «грязи жизни»), а в стремлении предельно сблизить эстетический идеал с «абсолютным знанием» [99, с. 712] шел впереди реализма.

Резко обострившийся интерес к проблеме индивидуальной судьбы в конце XIX века привел к возникновению коллизии, уже разработанной в русской реалистической литературе, — «лишнего человека», но в ином качестве, в формах, более напряженных, нежели в 40-е годы. Это объясняется тем, что литература занялась художественным воплощением *посредственных натур*. Отказ от традиционной для старого реализма «генерализации» (тер-

мин Л. Толстого) характера, его укрупнения «сделали своим знаменем именно натуралисты, которые, безусловно, повлияли не только на отдельных художников слова, но и на всю литературу, которая отныне пошла по пути всеобщего «усреднения» характера [294, с. 155]. И все же XIX век еще мыслил нормативными категориями, преобладающими антиномиями в нем были добро — зло, высокое — низкое. Возможно, потому так отчетливы и рельефны были его герои: каждый есть законченный образ, «поскольку он есть выражение идеи, взятой в завершенном виде и имеющей «абсолютный» характер» [96, с. 20].

#### **4.2. Повесть «Сашенька» в свете традиций высокой и массовой литературы 80—90-х годов XIX века**

Исследование беллетристического творчества В. Кигна-Дедлова и изучение его критического наследия показывает, что его отношение к литературному процессу 80—90-х годов и определение своего места в нем было достаточно сложным. Сформировавшись под влиянием Тургенева, он разделяет эстетику реализма, считая его высокохудожественным искусством, и отдает ему предпочтение перед другими течениями и направлениями в литературе. Он видит слабые стороны не только претендующего на объективность натурализма, но и субъективной романтики Горького и Короленко. Это становится ясно из письма В. В. Розанову от 4 апреля 1900 года: «...Обращаю Ваше внимание на второе издание рассказов моего любимца, Накрохина; первое разошлось менее чем за год. Накрохин — настоящий художник. Большинство его героев — чернь, городская, как и у пресловутого Горького. Но у Накрохина это люди, у Горького — чучела из тряпок; у Накрохина они живут, Горький носит своих чучел, наткнувши их тряпачной ж<...>ой на палку. Накрохин — художник; Горький — ремесленник. А суть в том, что Накрохин — тонкий

212

наблюдатель жизни, а Горький черпает свои рассказы из чернильницы, да еще, говорят, из «мерзавчика». Благодарная эстетическая параллель: Пан и Хам в искусстве. Обидно за публику, которая аплодирует Хаму. Много на свете глупости; сердита она очень, особенно когда торжествует, а бороться с ней силенок не хватает». «Знаете ли, где предел моему честолюбию? — не быть Мачтетом и ... Короленком. Это два сапога, первый дырявый и грязный, второй заплатаанный и вычищенный ваксой» [205].

Дедлов-критик, говоря о «молодых беллетристах и их героях» (так называется его статья в «Неделе», 1883. № 19, 21, 24), требует от писателей если не «философского образования и художественного вкуса», то хотя бы элементарного «эстетического знания», которое заключается в «образности слога, а не рассуждениях», в «законченности художественных образов, в действии, исчерпывающем мысль произведения» [177, стб. 716].

Выбирая имя для своего детища, Дедлов понимал, что не будет оригинальным. Варьируя названия, все же остановился на первоначальном: «Роман мой не «Тупик» и не «Обновление», а остается по-старому — «Сашенька» — заглавие, которое ни к чему не обязывает» [121]. Однако писатель невольно лукавил, ибо ясно осознавал, что лучшее название для своего произведения придумать трудно. Имя героя — как знак, «чтобы мы не присматривались в каждом случае к самому герою» [279, с. 284].

Стремясь следовать исконной традиции поисков центрального героя, свойственной классической русской литературе XIX в., Дедлов выбирает образ *не героя, среднего человека*, «маленького литературного мальчика» [121] Сашеньки Кирпичева, с которым читатель встречается в день празднования окончания гимназии в кругу товарищей. Они будут сопровождать Сашеньку на протяжении всей повести. «Первичная установка, отношение к появившемуся герою, точка зрения, с самого начала определяющая возможность его эстетического существования, заклады-

вают единство литературного героя», — пишет Л. Гинзбург [44, с. 34].

Тип «безгеройного» героя намечен Дедловым уже в первых абзацах повести: «Сашенькой товарищи прозвали его потому, что он всех называл: «миленький», да и держал себя со всеми так, как будто все ему были одинаково милы», «Сашенька не только со всеми учителями, но и с директором в дружбе», «Сашенька никогда не откажется дать денег взаймы, иной раз и сам их предложит. Сашенька охотно принимал у себя, охотно вместе читал, рассуждал, спорил», «тесной дружбы с Сашенькой никто не водил, потому что он не проявлял к ней склонности» (Ч. 1. Гл. 1. С. 4—5)<sup>1</sup>.

Первая характеристика Сашеньки сделана как бы *наперед*, и хотя его портрет не выписан, а авторская оценка пока отсутствует (автор передоверяет ее то товарищам, то отцу), характер как бы заявлен *впрок*, и каждый новый шаг сюжета призван не углубить читательское представление о нем, а еще раз подтвердить сказанное вначале: «Рассуждал и спорил он бойко, с натиском на противника, выражался ясно, судил категорично, никогда не запутывался ни в речи, ни в мысли и *всегда был совершенно удовлетворен своими выводами*» (здесь и далее при цитировании текста курсив мой. — О. С.). «Из товарищей, кто попроще, считали его великой умницей, а красавец Фадеев так даже благоговел пред ним. Другие товарищи, поумней, чувствовали, что Сашенька не особенно глубок и слишком боек» (с. 5).

«Рациональное» воспитание, полученное юношей от своих родителей-шестидесятников, заключалось в том, чтобы, руководствуясь тезисом «*mens sana in corpore sano*», создать «нормального человека», подчиняющегося принципу «разумного существования». Отец Сашеньки, Алексей Дмитриевич Кирпичев, — «земский деятель и об-

<sup>1</sup> Здесь и далее повесть «Сашенька» цитируется по: Дедлов В. Сашенька. СПб., 1892. В скобках указывается часть, глава и страница.

разцовый статистик», аккуратист, «немец по натуре», не выносил никаких излишеств, считая, что «нужно в определенное время спать, в определенное время есть» (с. 6); все остальное время — «учиться и работать». На вопрос Фадеева «Изволите ли выпить?» «долго, обстоятельно и очень длинно стал рассказывать Фадееву о сложном состоянии своего организма, не позволяющего ему принимать внутрь себя более или менее значительные дозы спирта и алкоголя» (с. 8). Мать Елена Ивановна, дочь помещика средней руки, которому «пищеварение было свойственно гораздо больше, чем мышление» (с. 18), была иного склада: институтка, мечтательная, когда-то красивая бледная барышня, а теперь неряшливо одетая 40-летняя дама, которой Алексей Дмитриевич «раскрыл секрет разумного существования»: нужно «развиваться» и «развивать» — и это обстоятельство постепенно улучшит «недоброе общество» (с. 18). «Первым плодом» их совместного воспитания стал Сашенька, в котором к двадцати годам была «любопытность без излишества, сердечность без сентиментальности, чувствительность, ровность в обращении с высшими, равными и низшими» (с. 19). Все это в совокупности с правильным развитием тела и чтением «гигиенических книг», которые рекомендовали Сашеньке родители, и было основой его воспитания: «Руководимый родителями, Сашенька так увлекся систематической гигиеной, что невольно стал не только думать, но и чувствовать систематически» (с. 19). Двое других детей были рождены через девять лет «в соответствии с требованиями гигиены» и подвергались тому же медико-гигиеническому воздействию. Родители были убеждены, что если ребенок правильно ест, по книжке пьет, по теории спит, нормально болеет, растет, из отрока делается юношей, то с правильным развитием тела будет параллельно идти и правильный рост духа. «Отец знал пользу гигиены по себе, а мать по книжкам, которые она проштудировала под руководством мужа» (с. 17). Вечеринка в честь окончания гимназии подтвердила родителям



собственную правоту: Сашенька выделялся на фоне своих товарищей «хорошим поведением» и манерами, был подтянут и причесан, тщательно одет, подчеркнута вежлив. Произнося тост во здравие учителей и гимназии, не забыл упомянуть и родителей, и своих будущих детей, чем вызвал восторг своего отца: «Да, и у них будут дети. Да, и они будут отцами...» (с. 14).

С первых страниц в повести показано глубокое единение Сашеньки с родителями: они взаимно вежливы, интересуются мыслями и настроениями друг друга, стараются предугадать желания и умеют открыть душу близкому человеку: «Сашенька все время наблюдал отца и почти отгадывал то, что в нем происходит». «Господа, — начал своим убежденным и убедительным тоном Сашенька, — мы пили за гимназию, за университет, за свободу, за народ, за самих себя... Выпьем за тех, кто нас воспитал, вскормил и довел до желанного университета, — за наших родителей!» (Ч. 1. Гл. 1, с. 13).

Спустя год Сашенька возвращается в отчий дом совсем другим человеком, но не изменения в *убеждениях* и *принципах* были тому причиной. Конфликт между отцами-шестидесятниками и детьми — поколением восьмидесятых годов, намеченный в повести как отголосок романа Тургенева, Дедлов выстраивает совсем иначе: идеология отходит на второй план, уступая место психологическому конфликту поколений. Этот конфликт содержит вечное противоречие между прошлым и настоящим: прошлое навязывает настоящему свои догмы и мешает ему самому распоряжаться своей судьбой. Но и настоящее (дети) не способно устроить свою судьбу, ибо является и порождением своего времени, и несет бремя прошлых поколений. Дедлов моделирует ситуацию почти по-тургеновски, но словно бы в кривом зеркале: отцы-либералы пытаются навязать свои идеалы детям-консерваторам. «Происходит характерная перемена в распределении ролей между «отцами» и «детьми». «Отцы» 80-х годов, которые в 60-х годах

216

были «детьми» и в житейской борьбе не растеряли своих идеалов молодости, высмеиваются теперь своими «детьми-восьмидесятниками, трезво относящимися к задачам жизни вообще и своей благополучной житейской карьере в частности. Отец-идеалист и сын — грубый практик становятся излюбленными типами на злобу дня романов Боборыкина и других бытописателей», — писал о распространенном в литературе рубежа веков типе конфликта С. А. Венгеров [240, с. 31]. Дети уже не нуждаются в опыте отцов, не используют его в моделировании своей жизни.

Таким образом, частный, семейный конфликт у Дедлова, камерный по своему звучанию, перерастает в глубоко *социальный*: сжатый до точки семейного, он приобретает черты исторически закономерного процесса смены поколений. В основу конфликта повести положен *социально-психологический* аспект: столкновение чувств, мыслей, побуждений героев, внутренний разлад индивидуальности, на которые накладывает свой отпечаток социальное происхождение, положение и т.п., ибо подлинный конфликт никогда не может носить частного характера — он характеризуется именно тем, что поднимает нас над частным, и лицо в процессе переживания конфликта становится личностью или возвышается над ней.

Как правило, суть разногласий конфликтующих сторон читатель узнает из споров, которые составляют неотъемлемую часть произведений такого рода. Конфликты *диалогические*, как их вполне можно назвать, основаны на принципиальных разногласиях спорящих сторон, исходят из различных идеологических или философских позиций противников (Базаров — Кирсанов, Раскольников — Порфирий Петрович, Адуев-старший — Адуев-младший). Этот тип конфликта подробно охарактеризован в статье Ю. Манна «Философия и поэтика «натуральной школы» [225, с. 265]. Исследователь считает, что суть диалогического конфликта сводится к тому, что противоположные точки зрения сталкиваются между собой на фоне сложной

действительности, которая корректирует и ту и другую точку зрения и обнаруживает их односторонность. Авторская позиция при этом — вне этих мнений, она как бы над ними; основной же формой развертывания конфликта являются диалоги. Развивая основные положения Ю. Манна, В. Маркович устанавливает закономерную связь конфликтов Герцена и Гончарова со схемой диалогического конфликта «натуральной школы» [159, с. 64].

Повесть Дедлова «Сашенька» также построена по типу диалогического конфликта: *родители-шестидесятники* постоянно ведут «идеологические» споры со своим сыном о преимуществе своего поколения над нынешним (Ч. 2. Гл. 2; Ч. 3. Гл. 2—3). После рассказа Сашеньки о дружбе с «губернаторами» разгорелся спор о том, должна ли партия земства сближаться с губернатором. Партия земства, которую представляли родители Сашеньки, была против такого сближения, Сашенька же «говорил на тему о сближении так горячо и хорошо, что Алексей Дмитриевич начинал как будто колебаться. Мысль познакомиться с губернатором ближе и начать на него «влиять» в земском интересе показалась ему заманчивой. Алексей Дмитриевич, очень хороший статистик, был очень плохим практическим дельцом и потому стал увлекаться молодыми фантазиями сына. Предлог для визита к губернатору был самый приличный — поблагодарить за гостеприимство, оказанное сыну, и пригласить к себе в гости Жану. Алексей Дмитриевич уже готов был согласиться, но на сцене появились иные влияния. Первою восстала против визита Елена Ивановна <...> Вопрос о визите обсуждали за обедом» (Ч. 3. Гл. 2. С. 34—35). Обвинения матери, предъявленные Сашеньке, были «нервические» (с прислугой заводят шашни — общаются с людьми, «от которых честный человек должен держаться подальше» — «Алексей Дмитриевич невольно бросил тревожный взгляд на Катрин и детей»). Ответная речь Сашеньки «была сказана так гладко, так уверенно и так благородно, что Катрин, все еще пунцовая, внезапно приняла сторону Сашеньки» (с. 38).

Сашенька уверяет родителей, что в любом поколении есть и «хорошие люди», и «мерзавцы». — «Это неправда! — воскликнула Елена Ивановна. — Идеи шестидесятых годов были так хороши, что не могли создать дурных людей. Все дело в среде» (с. 38).

Дурным влиянием *среды*, заразившей Сашеньку такими мыслями, объясняет отец рассуждения сына о *необразованном народе, испакостившим реформы*, о гуманности, которой «надо в меру», так как «можно и перегуманничать», о том, что «народ — это быдло» и его «не мешает иногда и пороть» (с. 52). Родители вскоре поняли, что встречи с сыном потеряли для них былую привлекательность, ибо «в прошлом году Сашенька был либералом шестидесятых годов. Теперь он вдруг сделался просвещенным бюрократом» (с. 51): «Убеждения сына поразили Алексея Дмитриевича...». Речи сына «о бюрократическом контроле и незрелости народа резали ему слух <...> Отец молчал, уткнувшись в тарелку <...>, но Елена Ивановна <...> горячо возражала. Возражения и в особенности взгляды Катрин, которая незаведомо себе сочувствовала Сашеньке в том, что он спорит и побеждает в споре *madame*, расстроившую ей нервы, еще больше разгорячали Сашеньку» (с. 52). «Люди шестидесятых годов очень боялись прислуги, так же как и их отцы, говорившие за столом об эмансипации не иначе, как по-французски. Но дети по-французски говорили с трудом» (Ч. 2. Гл. 2. С. 46).

Ироническая оценка Сашенькой родителей («Сашенька спросил себя: «Неужели мать была так наивна?»), критическое осмысление их образа жизни, привычек, манеры поведения не были только результатом Сашенькиного *идейного* взросления. Конфликт, разгоревшийся в общем-то из-за пустяка (перестановка кровати в Сашенькиной комнате, которая, в соответствии с «правилами гигиены», должна стоять «по меридиану») и переросший в спор о политике, все время возвращается к исходной точке, остается на одном уровне: Сашенька уже чувствует себя вправе не слушаться

«нервически-заботливую» мать и увлеченного статистикой отца. Идеи́ный смысл спора остается прежним, нарастает лишь его эмоциональный накал. Спор Сашеньке нужен *ради спора*, в котором он может «снисходительно улыбнуться», «поднять тон и выразаться резче», почувствовать, «что производит эффект» на слушающих, «увлекаясь тем, что он бойко спорит с людьми, которых всего год тому назад он только понятиливо слушал». Его речи приобретают особый пафос, когда он ловит «благосклонный взгляд Катрин, которая еще в первый раз видела его в роли «большого», — он «грациозно рассмеялся» (с. 47). И хотя Сашенька утверждает, что «это мое убеждение, мои принципы, которыми я ни в каком случае не могу пожертвовать» (с. 54), понятно, что это лишь *поза*, нужная ему для производимого эффекта. Не случайно в кругу «губернаторов» его считают *законченным либералом*, ибо там он отстаивает совсем другие интересы, иначе спор, в котором ему так выгодно *производить впечатление*, не получился бы. «По мере того как Сашенька говорил, он все больше и больше воодушевлялся и делался все больше молодцом. Никогда еще не бывал он в таком ударе говорить, как теперь. У него были твердые убеждения. Эти убеждения подвергались испытанию, самому трудному, ибо они вызывали семейные несогласия. Но Сашенька чувствовал себя достаточно твердым, чтобы отстоять их, притом с достоинством» (там же). В конце повести, уезжая из дома в очередной раз, Сашенька лишается даже элементарного материнского внимания: она перестает отдавать в стирку его рубашки, объясняя это обстоятельство «идеологическими разногласиями»: «О рубашках я заботилась не как прачка, а как симпатизирующий человек. Раз мы разошлись, то я вольна сложить с себя все эти обязательства» <...>. Сказав это, Елена Ивановна встала и ушла. На этот раз лицо ее выражало исключительное торжество» (Ч. 3. Гл. 3. С. 44—45).

Таким образом, Дедлов старается создать в своей повести психологически точный *тип героя, самоутвержда-*

220

*ящегося словом.* Речевые высказывания Сашеньки выявляют все болезни личности, источником которых является самолюбие: зависть, мнительность, озлобленность... На эти вечные психологические проблемы личности накладывает свой отпечаток общественное сознание восьмидесятых: герои утверждают свои ценности, жизненные позиции, прибегая к скрещению различных идеологий внутри одного социума. Вот почему *спор* в повести занимает достаточно большое место: спорят студенты, спорят в семье Сашеньки, у губернатора, в доме поэта Агреева... Даже на хуторе Заборовских спорят о «москалях», «хохлах» и «поляках». И везде Сашенька в центре внимания. В доме губернатора он был «сдержан и застенчив», пуская в ход все способности «успокаивать и убеждать», показывая, что «на него можно надеяться» (Ч. 2. Гл. 7. С. 125). Общаясь с «чистокровными сангвиниками» Заборовскими, Сашенька «снова сказал что-то удачное и смелое», чем вызвал кокетливое восклицание старой хозяйки дома: «О, паненки, будьте с паном Кирпичевым осторожны!» (Ч. 2. Гл. 4. С. 79). На агреевских «пятницах», собиравших людей «самых разнообразных общественных положений» (Ч. 3. Гл. 4. С. 57), был вежлив и предупредителен, в споры на предмет «как же освободить дух» не вступал. Однако, дождавшись, когда к нему обратился «знаменитый писатель с вопросом о настроении теперешних студентов», «спокойно встал, перешел на другой стул, рядом с писателем, и стал ему отвечать <...> И с помощью Сашеньки «пятница», начинавшая было скучать и даже злиться, превратилась в оживленную и добродушную» (Ч. 3. Гл. 2. С. 32).

В романах Тургенева, Герцена и Гончарова в подобных ситуациях есть объективные итоги споров, которые «подтверждают или опровергают, корректируют или дополняют точки зрения, сталкиваемые в диалогах персонажей» [159, с. 71]. В их романах, действительно, борьба мнений с целой системой философских и идеологических мотивировок: каждая точка зрения сформирована опреде-

ленным социальным укладом (утилитаризм Адуева-старшего и сентиментальный идеализм его племянника). У Дедлова «идеологический» спор ничем не кончается, каждый из участников остается при своем мнении, и автор со своей стороны ничего не делает, чтобы как-то выяснить дискуссионную истину. Спор здесь — одно из средств самореализации, разъяснения двух субъективных позиций, утверждения двух амбиций.

Сашеньке постоянно нужна аудитория, причем новая, неподготовленная. Поссорившись с родителями, он уезжает на хутор к Заборовскому, но в семье простых бесхитростных поляков его красноречие не слишком востребовано, и Сашенька продолжает путь в губернский город, в семейство губернатора (Ч. 2. Гл. 6): «Никогда Сашенька не был так мил, умен и приятен, как в этот свой приезд к «губернаторам». Раздражение, причиненное домашними неприятностями, превратилось ... в счастливую энергию (о родителях не расспрашивали, но «заочно жалели»). «Родителей называли странными, тяжелыми людьми» (с. 46). «Эта компания и способ проводить время быстро сделали Сашеньку настоящим светским молодым человеком. Он начал франтовски одеваться, слегка прыскаться духами и по-модному подстригать бородку. Он перенял манеры своих светских друзей; с дамами средней руки он стал довольно резок; молодых людей одинакового с ним положения считал дураками; молодых людей, стоящих ниже его, он озадачивал небрежностью. Наконец, его выучили ругаться, конечно, по-русски, для придания себе национального. Словом, это был молодой русский джентльмен» (с. 47).

«Дедлов — писатель с резко выраженным эпическим складом», — писала о нем критика после первых его беллетристических опытов [188, стб. 106]. Ему хотелось нарисовать впечатляющую картину падения нравов среди молодежи 80-х годов, получившей в наследство разочарование от ошибок отцов-шестидесятников. Но решает он эту задачу боборыкинским, экстенсивным путем (не

«вглубь», а «вширь»), тщательно обрисовывая *среду* и вовлекая в повествование все новых и новых персонажей. «С беспощадной правдивостью г. Дедлов показывает нам этих людей и в университетской молодежи, потерявшей старые верования и ничем не заменившей их, и в интеллигентных кружках, напрасно ищущих живого интереса в жизни, и в женском обществе, живущем нехорошим, нездоровым возбуждением. Все это — типы вырождения, и от скопления их в повести г. Дедлова зависит тяжелое, мрачное впечатление, какое она производит. Наш автор не приукрашивает свои выродившиеся типы утонченной чувствительностью, болезненной, но симпатичной талантливостью, как это делают французские романисты, рисуя свои типы «конца века». Лица г. Дедлова истощены, ослаблены, но некультурны и ни в каком отношении не привлекательны <...>. У нас щемит сердце от созерцания этих типов. Он сгруппировал их и заставил дополнить и осветить друг друга ради большей наглядности», — писала критика сразу же после появления повести [140, с. 211].

Одна из особенностей поэтики натуралистического романа (и повести) — *резкое, схематическое письмо* в отношении главных действующих лиц и детальнейшая конкретизация при выписывании *фона*. Представление всякого нового лица, даже если оно в дальнейшем никак не участвует в действии, начинается с обязательного скрупулезного описания внешности, одежды, портрета, привычек, которые впоследствии, при каждой новой встрече с этим персонажем, либо будут вновь обозначены, либо автор покажет, что нового появилось у него за это время, как изменился его социальный статус.

Начинается повесть В. Дедлова с подробного описания товарищей Сашеньки по гимназии. Это обрусевший немец Зоммер, «обладавший довольно поэтической наружностью»; Константинов, «приземистый малый, в сильных очках и аккуратнейшей, похожей на парик, прическе» (терпеть не мог Сашеньку, считая его шарлатаном, а пото-



му на лице его было написано «страдающее презрение»); аккуратист Фадеев, считавший Сашеньку гением; Патлов, танцующий народные танцы; Заборовский, «поляк, юморист, циник на словах», который собрался подпойть Алексея Дмитриевича, но в результате напился сам... Вся эта компания собиралась поступать в Петербургский университет. В дальнейшем читатель встречается в товарищах Сашеньки неоднократно: подробно описана их жизнь в меблированных комнатах, совместные попойки и «юношеские забавы», но каждый раз, чтобы представить себе того или иного Сашенькиного друга, приходится напрягаться, вспоминая первую, данную ему автором, характеристику. Так, «юморист и циник на словах», Заборовский ни разу не демонстрирует ни своего юмора, ни цинизма, если не считать реплик в адрес своих родителей («упрямы как волы») и родственников («Кто родственники? — жулики», «Кузины? — уроды!» и т.п.), «презрительный» Константинов остается на протяжении всей повести лишь заявленным, к «поэтической наружности Зоммера» добавился монокль в глазу, а его умение «сыпать экспромтами» так нигде и не пригодилось по ходу сюжета.

Следующая группа персонажей, также тщательно обрисованных, должна была, по замыслу писателя, расширить читательское представление о столичном обществе. По дороге в Петербург Сашенька отделился от всей компании, ехавшей в третьем классе, и пересел в вагон второго класса. Встреча с известным поэтом Агреевым, одно стихотворение которого он «знал случайно наизусть», и знакомство с его дочерью Клавдией с последующим приглашением «бывать на агреевских пятницах» должны, казалось бы, стать завязкой сюжета повести и расширить повествовательную «площадку» для новых социально-психологических обобщений. Однако дальнейшие описания оттесняют в сторону интерес к интриге, которая уже намечена и начнет развиваться лишь в последних главах повести.

Куда бы писатель ни переносил своего героя, он подробно описывает его окружение на *тот* момент, несмотря на то что в дальнейшем с большинством персонажей читатель больше не встретится. Это обитатели кошаровских комнат, описание которых занимает несколько страниц в повести, студент Крутополов, которого по пьянке венчают в церкви с девицей легкого поведения, выкравшей его паспорт (сцена эта настолько подробно выписана, что читатель вправе ожидать детективной развязки этой сюжетной линии, тут же и оборвавшейся). Это гости на балу у Марцинкевича, куда попадает Сашенька с товарищами в первые дни пребывания в Петербурге, — каждый из них годится только на роль «обстановочного лица» (термин Боборыкина), а уж никак не на роль типического героя времени.

Есть в новой компании Сашеньки и персонаж, призванный, на первый взгляд, сыграть фокусирующую роль: к нему стягиваются многие намеченные Дедловым нити повести. Это «беллетрист», глазами которого читатель видит окружающих Сашеньку людей. Ему же «доверено» впервые увидеть и «знаменитого писателя», под влияние которого попадет впоследствии Сашенька. Видение персонажей глазами не повествователя, а другого героя — прием в литературе не новый. Использование его означает расширение возможностей в плане психологической интерпретации внешнего поведения описываемых и одновременно указывает на самого героя, которому «поручено» их описание. Персонажи сразу же втягиваются в подвижное взаимодействие с другими, раскрываются в общении и т.п. Читатель вправе ожидать от *доверенного лица* автора пристального взгляда и оценки персонажа, выделение *от себя* наиболее важных элементов характера. Субъективное видение его впоследствии можно корректировать.

Большую роль могут играть предыстории персонажей, к которым обращается рассказчик. Так построена сцена знакомства Сашеньки с кругом столичной молодежи — безусловно, одна из сюжетообразующих в пове-

сти (Ч. 1. Гл. 7. С. 69—80). Она же демонстрирует попытку писателя разнообразить *типы повествования*, включив в авторское различные голоса и сознания героев, что, безусловно, могло бы поднять повесть на определенную высоту психологического реализма. Дедлов пишет эту сцену от третьего лица, но включает в авторскую речь *сознание и голос* «беллетриста», который оценивает всех присутствующих, и частично сознания и голоса других персонажей, что по типу повествования близко к многоголосию. Посмотрим, как это происходит в конкретной сцене. «Среди начавшей свой вечер компании были два наблюдателя, беллетрист и Сашенька». Беллетрист «всю компанию знал давно, да и те, кто познакомился с ним недавно, были такие же, как и старые приятели, такие же самые петербургские «интеллигенты» (авторская речь плюс голос беллетриста — закавыченное слово). Поэтому читатель вправе ожидать от беллетриста подробных пояснений. Так и происходит: вначале детально описывается «химик». «Химик был отличный человек» (оценка беллетриста), народник, «источник его народничества беллетрист хорошо знал. *Источник был чистый*» (оценка беллетриста). «Химик был сыном мужика, который и теперь где-то под Шлиссельбургом имел мельницу <...> Сын горячо любил отца и часто рассказывал о своем детстве, проведенном на отцовской мельнице. Оно в его описании, да, наверно, и в действительности, было очень хорошее» (нейтральное повествование беллетриста). «Теплая изба ... какая-то девочка, — кто она, химик не мог припомнить, — с коротенькой русой косой, гладенько причесанная, с *хорошеньким рассудительным и послушным личиком, с шейкой, далеко открытой мужицкою женской рубашкой*» (голос химика). Химик любил вспоминать «зимнюю лунную ночь с серебряно-голубоватым снегом, с темной стеной елового бора (*а бор живой, чудесный, только с виду молчаливый и обыкновенный, с зеленоватым небом, украшенным холодными звездами* <...> Сказка, таинственная, но добрая

сказка ... (голос химика). Вот откуда шло народничество химика <...> Скучно видеть взрослого человека, верящего сказкам ...» (голос и оценка беллетриста). Следующий — адвокат Гребов, «старинный приятель беллетриста» (авторская речь), который был для него «скучен, несмотря на то что готов был стать заметным петербургским публицистом, оратором и ученым» (авторское повествование). «Живописец» — «большой, пьяный, грубый мужик был талантлив и всюю своей широкой грудью и большим сердцем — поэт» (оценка беллетриста). «Но с ним давно уже произошло то, чему, по мнению беллетриста, были обречены почти все русские интеллигентные люди. *После первых успехов он застыл и не шел вперед*» (оценка беллетриста). Был «*странное создание — актер. Это был большой талант, но человек совсем бессознательный, дураковатый, как называл его беллетрист. Почти всегда он ел, пил и молчал. Когда и как он делал свои наблюдения, было непонятно. Никуда, кроме трактиров, он не ходил, а между тем знал все слои общества и отлично передавал их в игре*» (оценка беллетриста). «Поэт», которого беллетрист не любил за то, что «*у него уж слишком развит инстинкт самосохранения, развит и утончен до гадости. Если он когда-нибудь повесится ... то не иначе, как из расчета получить бессмертие. Это возвышенно, но все-таки расчетливо*» (голос и оценка беллетриста). Затем пришел еще один знаковый беллетриста — «бывший радикал, попович», а ныне «известный адвокат неизвестного, но оппозиционного направления, он был осторожен, подозрителен и особенно остерегался двух сортов людей: соглядатаев и любителей просить займы» (авторское повествование). «И все-таки беллетрист *не поручился бы, что его душа вдруг не запросит воли, сердце — любви, совесть — искупления, грудь — прощения*» (оценка беллетриста). Последним пришел «инженер ... либерал шестидесятых годов, который «чувствовал себя неловко среди народников, террористов, абсолютистов, мистиков и просто циников новейшего времени»

(авторское повествование). Далее идет размышление беллетриста о себе самом, выполненное в стиле *персонифицированного повествования* — читатель, уже знакомый с языковой манерой беллетриста, буквально слышит его голос, который вдруг наполняется обобщающими авторскими интонациями, оценивающими уже самого беллетриста и его талант: *«Собеседники его — скучны, все, без исключения. С какой же стати он один был бы не скучен? У него уже есть имя, — но ведь и у них всех тоже имя. Какой его друг, Гребов, ученый, публицист и оратор, — такой сам он писатель. Из чего делать ему великие творения? Из этих приятелей не сделаешь* (голос беллетриста). Имя беллетрист приобрел маленькими, — «короче воробьиного носа», как выразился один желчный критик, впрочем одоббивший его, — рассказчиками. Рассказы писались в молодости, были свежи, лиричны. Они были психологические, — и молодой, свежей, нервной, вернее, слабонервной натуре удалось подслушать несколько маленьких тайн человеческой души. Но молодость прошла, натура начинала грубеть, нервы из чутких превращались в болезненные, свежесть блекла, лиризм остывал... Что же будет дальше? Чем заменится увядшая прелесть молодости? Он допрашивал себя, допытывал, заглядывал себе в душу и с тревогой замечал, что, кажется, молодость сменяется усталостью, равнодушием, тупостью. Ум созревал, но ему не было пищи. Круг наблюдений расширился, но наблюдать приходилось все одно и то же: болезненные нервы, усталость, равнодушие, тупость... Беллетрист подымался с дивана и отпивал все большие и большие глотки вина».

Этот лирический монолог, интонационно начавшись выражением сознания беллетриста, заканчивается повествованием самого автора, его раздумьями о собственном творчестве (многие мысли буквально повторяют его письма С. Н. Сыромятникову, В. А. Тихонову). Однако удержаться на этой высоте Дедлову не удается, и вновь авторское повествование заполняет страницы повести.

«Беллетрист», который вполне мог стать «alter ego» автора, таковым не становится — Дедлов вскоре просто *забывает* о нем, читатель с этим персонажем больше не встретится, и его характеристики больше не пригодятся. Автор также *упускает* возможность увидеть тех же персонажей глазами Сашеньки, который «был настроен совсем иначе» (с. 74). Свойства персонажей, которые порой взаимно исключают друг друга (в изложении беллетриста), не сфокусированы, разнородные характеристики не образуют сплава и не выявляют «типажность» [160, с. 51]. И хотя Дедлов (вместе с «беллетристом») самым тщательным образом описывает внешность человека, его поведение, привычки, какие-то мельчайшие подробности, которые отличают его от другого персонажа, отводя им разную социальную роль (этот народник, другой — либерал шестидесятых), но, тем не менее, все они как будто вышли из общей массы. Поэтому и реакция их на Сашеньку почти одинаковая: «Поэт Сашенькой начинал увлекаться, видя в нем воплощение юности. Инженер почувствовал к красивому юноше симпатию <...> Даже адвокат, и тот посматривал на Сашеньку глазами, которые стали мягкими и любопытными» (с. 74).

Отличная от других развернутая психологическая характеристика Сашеньки беллетристом («Глаза у Сашеньки блестели, но чего-то как будто недоставало этому блеску <...>, лицо ... нравилось, но только когда он смотрел на него на все сразу. Когда же он начинал рассматривать отдельные черты, в нем оказывалось что-то, по его мнению, неладное ...» (с. 75)) *не работает* на создание противоречивого Сашенькиного характера. Все дело в том, что Дедлов не пытается (или не умеет) как-то отграничить *свое* видение происходящего от *чужого*, а потому надобность в этом, *чужом*, видении отпадает: в целом тексте, за редким исключением (мы пытались это продемонстрировать выше), читатель ни в интонации, ни в построении фразы не чувствует различий между голосом «беллетриста» и самого автора, а без этого теряется очень многое

(ускользает эмоциональная тональность, не обогащается лексикон, словом, тип повествования остается прежним, «авторским»).

Никакого «полифонизма», присущего высокой реалистической литературе, усложненной связями между «правдами» героев и автора, здесь не наблюдается. Обилие второстепенных персонажей при отсутствии изображения внутреннего мира и умения привести их характеристики к общему знаменателю обезличивает их и превращает повесть в «беллетризованное социологическое исследование» [294, с. 150], своеобразную летопись.

Каждый из персонажей по-своему интересен, но Дедлова явно занимает не судьба героев и не взаимодействие развивающихся характеров — *ситуации и обстоятельства их быта* являются объектом пристального внимания писателя, а это также один из признаков натуралистической прозы. Подробное знакомство читателя с окружающими Сашеньку новыми «интересными людьми» нужно Дедлову для того, чтобы показать их реакцию на визит Сашеньки к каждому из них на следующий день. Реакция у всех однозначна: все были удивлены «тем, что тот их кабацкое знакомство свел всерьез» (Ч. 1. Гл. 8. С. 95): «Он был у Гребова и снисходительно похвалил его квартирку из трех крохотных комнат, обставленную с наивными претензиями начинающего беллетриста. Он посетил беллетриста и нашел его в плохой меблированной комнате в совершенно несчастном и жалком с похмелья виде, но не заметил этого и очень мило, но, по мнению беллетриста, нестерпимо громко, поговорил о современной литературе, причем в заключение сказал: «Да-с, батенька, от вас, от молодежи, ждем мы обновления нашего искусства, подавленного величием стариков. Выбивайтесь, выплывайте на поверхность!». Беллетрист в трезвом виде и, в особенности, с похмелья бывал очень наивен, все принимал всерьез и потому взволновался при словах Сашеньки. Ему и лестно было оказанное доверие, и овладели им опасе-

ния: а что если он его не оправдает? После беллетриста были посещены поэт, живописец, химик, актер. Химик и живописец приняли Сашеньку несколько странно, как бы удивленные тем, что тот их кабацкое знакомство принял всерьез, — но Сашенька в чад у увлечения этого не заметил и с химиком был молодым химиком, а с живописцем молодым художником. Поэт у себя дома оказался прескучным. Этот, подобно беллетристу, жил тоже в одной комнате на шестом этаже, но не в мебелированной, а от жильцов. Поэт не курил, пахло у него туалетным уксусом; обстановка была кокетливая, дешевая и аккуратная. Сдвинутый Сашенькой с места стул и упавший с его папиросы пепел нарушили душевное равновесие поэта — до того, что он едва мог поддержать разговор, — о поэзии, конечно. Сашенька и поэта поощрил, но рекомендовал ему тщательно изучать великого Пушкина. Поэт, однако, в противоположность беллетристу, при поощрении наершился и, чтобы показать свою независимость, развалился довольно неестественно на стуле, стал говорить обидчиво и свысока и называл Сашеньку: «молодой человек». Актера Сашенька не застал дома, несмотря на то что был у того несколько раз и очень хотел с ним познакомиться поближе. Зато с инженером вот уже около недели он почти не расставался. Они вместе обедали, вместе завтракали, по вечерам вместе сидели в оперетке и в уборной Завидовской, а потом втроем ехали ужинать. После ужина Сашенька почти каждый день отправлялся к актрисе. Но случилось, что та, когда Сашенька подвозил ее к квартире, говорила ему: «ну, женомчик, отправляйся домой в колыбельку; надо же мне и отдохнуть, душа моя». Сашенька с гвардейским видом на своем лихаче уезжал к себе, а через четверть часа к подъезду Завидовской подкатывала карета инженера, и он всякий раз долго и подробно расспрашивал актрису о том, в каком состоянии его протеже, и хохотал, припоминая, что и он был когда-то молод, дурел от женщин и был счастлив тем, что дуреет» (с. 95—96).



В этом тексте, принципиальном для автора (характеристика «гадкого мальчика» здесь дана наиболее полно), мы попробовали сделать «редакторскую» правку, сократив текст наполовину, убрав ненужные (с точки зрения углубления образа) описания, характеристики, детали (подчеркнутый текст следует удалить). Однако мы пытались привести текст в соответствие с нормами *реалистического лаконичного повествования*, при котором возможен психологизм подтекста, основанный прежде всего на *сотворчестве* писателя и читателя. Дедлову же этого не нужно — «беллетризованное социологическое исследование» продолжается еще на протяжении двадцати с лишним глав. Места для действия не остается, хотя мест действия (площадок) в повести предостаточно: это и студенческие аудитории, и дворянские особняки, и отчий дом Сашеньки, и дом губернатора, и поместье Заборовского.

Прием перемещения героя в пространстве (из деревни в город, из города в столицу, из столицы за границу) распространен как в большой литературе, так и в массовой. Если это крупное по объему произведение, он позволяет создать собирательный портрет «всей России», знакомит с огромным количеством героев, дает больше возможности рассказывать, чем показывать, что в конечном счете облегчает слабую писательскую технику беллетристов.

К примеру, герой из провинции приезжает в столицу (Рачеев — И. Потапенко «Не герой»; Таманцев — П. Боборькин «Ходок»); из столицы (большого города) — в деревню (Кирилл — И. Потапенко «На действительной службе»; Клавдия и Манечка — И. Потапенко «Генеральская дочь»; Бакланов — И. Потапенко «Не герой»); герой возвращается из заграничного путешествия (Ермилов — П. Боборькин «На ущербе», Сарматов — А. А. Луговой «Грани жизни», Орленев — А. Головин «Искупление»); герой уезжает за границу (Женя — А. Головин «Медовый месяц», Телепнев — П. Боборькин «В путь-дорогу», рассказчик — Н. Вагнер «За счастьем»). Как правило, писатели-натуралисты де-

тально описывают те места, которые посещают их герои, и способ освоения ими материала — чисто репортерский или даже очерковый.

Дедлов перемещает своего Сашеньку из губернского города в Петербург, из столицы в поместье родителей, оттуда — на хутор, затем снова в губернский город, наконец, снова в Петербург и обратно. «Малое» и «большое» пространство, описанное в повести, помогает воссоздать своеобразие художественного замысла писателя и черты его стиля. Однако Петербург в повести не выглядит *Петербургом Дедлова*, ибо лишен авторского субъективного восприятия, в то же время он лишен и топографической точности, свойственной писателям-натуралистам. Здесь, казалось бы, те же привычные для русской литературы реалии: Николаевский мост, «старомодное здание университета», «старомодная Академия наук», «массивная Академия художеств», но все это лишено выбранной автором оптической позиции и не вызывает у читателя зрительных образов.

Москву читатель видит иначе — глазами впервые попавшего сюда Заборовского, который *«одобрил* сплошное движение телег, нагруженных товаром» по Кузнецкому мосту, *«злорадствовал* по поводу Гостиного двора, от которого, по уверению Заборовского, со стыда зарезались бы все поголовно парижане, если их заставить построить такой ужас в Париже; перед памятником Минину и Пожарскому... *слегка смутился, но тотчас же утешился тем, что народные герои были непростительно загрязнены голубьями и воробьями; при виде Василия Блаженного Заборовский на слово поверил Сашеньке, что этот храм очень красив даже по отзывам иностранцев; в Кремле он все спрашивал, где Замоскворечье и Воробьевы горы, путал первое со вторыми, смотрел на них равнодушно и все принимался вспоминать и расхваливать* полового, который им прислуживал в Эрмитаже. Наконец, когда они очутились у храма Спасителя, Заборовский *ужасно озабочен* тем, где это, в каком монастыре на зубцах стен Петр

Великий вешал стрельцов перед окнами кельи, в которой сидела Софья» (Ч. 2. Гл. 1. С. 24).

Прием восприятия знакомых читателю мест глазами спутника-новичка уже успешно использовался Дедловым-очеркистом, его применение всегда выгодно отличает его от других беллетристов, которые чаще всего передают с фотографической точностью реалии Москвы и Петербурга, лишая их непосредственного взгляда, оживляющего повествование. Другими словами, Дедлов все время пытается преодолеть натуралистические штампы и приемы, находясь тем не менее у них в плену.

Так, писатели-натуралисты прием перемещения героя в пространстве соединяют с другим, создающим иллюзию полнейшего жизнеподобия, исторической достоверности: вводом в роман (повесть) в качестве его действующих лиц либо подлинно исторических, либо замаскированных под них. Так в качестве эпизодических персонажей в романах А. Амфитеатрова появляются Н. Михайловский, А. Чехов, К. Станиславский, Савва Мамонтов, М. Горький. У него же в тетралогии «Концы и начала» под именем Липпе выведен Витте; у Боборыкина в повести «Исповедники» под именем профессора Грязева угадывается Тимирязев.

Считалось, что введение в повествование реального лица или «загримированного» под реальное, во-первых, сделает более авторитетным главного героя, вступающего в диалог с *таким человеком*, во-вторых, повысит читательский интерес к самому произведению. Подобным методом смелой симплификации создается *портретность*, но не *типичность*. «Вы видите живых, даже знакомых людей, — писал критик В. Гольцев, — до такой степени знакомых, что их иной раз, — без достаточного, впрочем, узнавания, — называют по именам. Автор сам вводит читателя в заблуждение, давая некоторым из своих действующих лиц такие внешние черты, ставя этих лиц в такие условия, которые очень напоминают факты действительной жизни» [51, с. 46]. Заметки эти Гольцев посвятил анализу романа П. Боборыкина «На

ущербе», однако то же самое он вполне мог написать и про повесть В. Дедлова «Сашенька». В маститом литераторе дяде Андрее читательская аудитория и критики углядели Льва Толстого, а проповеди дяди Андрея трактовались как учение гениального художника.

Сам В. Дедлов и критика считали повесть «Сашенька» подчиненной законам реализма, когда «идея человека» становится важнейшим жанрообразующим фактором. В реалистической повести конца XIX века уже нет прямой детерминации личности средой, однако «преобладающая в характере героя повести нравственно-психологическая доминанта формируется под воздействием «микросреды» или в результате противодействия ей» [48, с. 12].

Первоочередной задачей Дедлова и был показ этой самой «микросреды» — непосредственного окружения Сашеньки и социально-бытовой обстановки. Однако если у писателей-реалистов вплоть до появления Чехова идея детерминизма человека средой преобладает над всеми остальными, то Дедлов вслед за Чеховым пытается преодолеть «линейный», «механистический» детерминизм, актуализируя проблему нравственной ответственности человека за самого себя и происходящее вокруг. И в этом его можно считать писателем чеховской школы.

Среда была исследована Чеховым во всех ее социальных качествах и моральных проявлениях: враждебная к Мисаилу Полозневу, она индифферентна к доктору Старцеву и вполне радушна и доброжелательна к Наде Шуминой и Вере Кардиной. Скрупулезно анализируя отношения героев со средой, Чехов подводит читателя к важному выводу о том, что герой приходит к возрождению благодаря своим собственным силам или краху по своей собственной вине, в зависимости от духовных и интеллектуальных потенциалов, душевной гибкости. Акцент со среды переносится на человека — ее порождение. Человек, в свою очередь, может противостоять ее засасы-

вающей силе, а может оказаться для среды чем-то своим. Пошлость и равнодушие среды никогда не являются в художественном мире Чехова оправданием для пошлости и равнодушия личности. «Вина» среды лишь в том, что она не мешает (а тем самым объективно помогает) превращению доктора Старцева в Ионыча, Веры Кардиной — в жену доктора Нещапova, Николая Ивановича Чимши-Гималайского в нечто такое, что «того и гляди, хрюкнет в одеяло» (С. Т. 10. С. 60). Но эта вина очень далека от ненавистного Чеховым выражения «среда заела». Подобный взгляд на действительность разделяли уже многие современники Чехова, в том числе и Дедлов. Это видно и из его переписки с Чеховым, и из критических статей, посвященных его творчеству.

«Микросреду» Дедлов выписывает с особой тщательностью, словно бы стремится «разбить все современное общество на составляющие его группы человеческих разновидностей и описать их в их главнейших признаках» [230, стб. 1208]. Сначала это меблированные комнаты Кошарова, в которых поселяется «землячество»: если бы живущих в этих комнатах снять «мгновенной фотографией, вышел бы хороший этюдик людей, гуляющих по палубе во время сильной бури» (Ч. 1. Гл. 4. С. 41). Затем студенческая среда, которую Сашенька (вместе с автором) делит на три сорта: первые два пьянствовали и курили с 15 лет и «имели живейшее отвращение к чистому воздуху», третья группа, самая малочисленная: «одеты отлично, расчесаны удивительно ... рукопожатия крепкие, походка упругая — «молодые англичане» (с. 54). К ним тянется Сашенька, покинув меблированные комнаты, предварительно вкусив все их «прелести» и отвергнув их ради «гигиены ума»: соблюдение строгого режима дня, чтение книг, занятия в библиотеке, слушание лекций: «Сашенька похудел, глаза его немного запали, но озабоченно блестяли; он ни с кем не видался, в университете почти ни с кем не разговаривал и ни на кого не обращал внимания» (Ч. 1. Гл. 6. С. 54). Цель его — знакомство с

людьми «интересными», которым, как ему кажется, может быть интересен и он, умеющий *поговорить о русском народе*, вовремя вспомнив *нужную цитату из Агреева*: «Поскребите русского и вы увидите татарина»... Случай сводит Сашеньку с таким человеком — это молодой ученый, преподаватель права Сергей Михайлович Гребов, который, в свою очередь, вводит его в круг столичной «золотой молодежи»: «Университет и занятия были забыты, гигиенический образ жизни совершенно нарушился. Одежда Сашенька франтом» (Ч. 1. Гл. 8. С. 95).

Ежедневные походы в театр, посещение ресторанов, кутежи с актрисами, роман с самой популярной певицей Петербурга Завидовской — все это закружило Сашеньку и наполнило гордостью. Сашеньке казалось, что столичные поэты, беллетристы, живописцы, актеры — все по достоинству оценили и его ум, и красноречие, и юношескую пылкость, с которой он произносил речи на тему *Россия гибнет, народ страдает*. «Сашенька говорил складно, убежденно и не пошло. Общество удостоило его еще большим вниманием» (Ч. 1. Гл. 7. С. 67). Спор шел о «великолепных перспективах будущего, когда естественные науки водворят на земле райское счастье». Присутствовали «поэт, живописец, беллетрист, актер, химик». Вел в споре химик, отстаивавший право на то, «чтобы все гимназии и школы были посвящены изучению естествознания». Продемонстрировав знание латыни и трудов Спенсера, Сашенька стал отстаивать преимущества классических наук. «Он спорил горячо, но изящно и, казалось, совершенно искренне. Он возражал неожиданно, и никто не заметил, что он возражал для возражения, ловко играя в неожиданность» (с. 74). «Тут окончательно совершился поворот общественного мнения в пользу Сашеньки» (там же).

*Среда*, окружающая Сашеньку, также исследована Дедловым во всех ее социальных качествах и моральных проявлениях: во враждебности и радушии, доброжелательности и индифферентности. Поначалу она благово-

лит к Сашеньке, позволяя ему утвердиться в мыслях о собственном избранничестве. Однако первое же собрание студентов в университете по поводу празднования Татьянина дня и неудачное выступление на нем Сашеньки («Речь сложилась в его голове полно и искусно, но лишь только он окинул взглядом притихшую толпу, ее масса, ее глаза, ее головы, ее рты, готовые крикнуть и заглушить голос Сашеньки при первом неловком и неосторожном слове, — все это точно загипнотизировало Сашеньку и точно забытье напало на него» (Ч. 1. Гл. 8. С. 105)), насмешливые взгляды прежних товарищей по гимназии — все это было первым нравственным уроком, заронившим в душе Сашеньки вопрос: за что? За что можно не любить его, «дельного и честного», так легко завоевывавшего внимание любой аудитории, будь то губернский город N. или круг столичной интеллигентной молодежи?

Вторым потрясением Сашеньки было сообщение Завидовской о том, что это инженер «платил ей за встречи» с Сашенькой, — очередной визит к актрисе заканчивается для него совсем плачевно: Сашеньку обвиняют в краже ее драгоценностей. От него отворачиваются все прежние «друзья»: кандидат права Гребов, адвокат Анзеров, которые не преминули сообщить своему юному другу, что Завидовская известна всему Петербургу как «одна из самых распутных женщин, какие только есть на свете» (Ч. 1. Гл. 10. С. 153). Истерикой Сашеньки заканчивается первая часть повести.

Л. Гинзбург, говоря о логике развития реализма, выделяет *проблемных героев*, «думающих, способных к самоосознанию» и *массовых*, эпизодических, которых невозможно, да и не следует изображать в «противоречиях, текучести, неповторимости» [44, с. 72].

И если у Толстого «индивидуальные конфигурации» проблемных героев отчетливы, резки, то уже у Чехова, интересовавшегося «единым эпохальным сознанием», нет *неповторимого* характера — «в разных вариантах это

один и тот же человек — неудовлетворенный, скучающий, страдающий, человек слабой воли, рефлектирующего ума и уязвленной совести» [там же].

В. Дедлов создавал своего Сашеньку, опираясь на традиции высокой реалистической прозы, используя, с одной стороны, опыт Тургенева и Чехова, с другой — оставаясь в русле поэтики массовой литературы. Другими словами, он пытался тургеневско-чеховскими красками раскрасить портрет *принципиально обыкновенного* человека, претендующего на то, чтобы занять в реальной жизни место достаточно высокое. При этом получалась некая эклектика, возникающая всегда при попытке подражания классике: если в большой литературе материал имеет «сопротивляющийся» (термин Д. С. Лихачева) характер, то в массовой герой со стороны среды сопротивления почти не испытывает. Вот почему появление все новых и новых персонажей не углубляет читательское представление о типе героя и его характере, а рассеивает внимание, образуя лишь фон, необходимый беллетристу для создания *моментальных снимков с натуры* (а это уже свойство натуралистической поэтики). Таковыми в повести оказываются все второстепенные персонажи: химик и актер, поэт и беллетрист, инженер и офицер — они даже не названы по имени.

Вторая часть начинается сценой на вокзале. Каникулы — и вся компания возвращается в губернский город. В вагоне те же: Заборовский, Патлов, Фадеев и Сашенька. Он «сильно похудел, нос его заострился, глаза потемнели и слегка запали, а лицо сделалось прозрачным, точно после долгой болезни» (Ч. 2. Гл. 1. С. 5). Сближение Сашеньки с Заборовским, остановка в Москве, прогулки в Хамовниках, разговор о Толстом и Тургеневе, встреча на Новодевичьем кладбище с девушками и мысли «вот как надо жить — не серьезничая, не задумываясь, брать от жизни все, что она дает» (с. 29), — все эти сцены призваны показать нравственное очищение Сашеньки, к которому он пришел путем страдания. Однако уж очень мелок объект



Сашенькиных переживаний, да и сами «переживания» тонут в описательном материале. Страницы, посвященные терзаниям Сашеньки по поводу обвинения его любимой женщиной в краже бриллиантов, могли бы стать в реалистической социально-психологической повести одними из лучших: визит к Завидовской, инженеру, адвокату, встреча с Фадеевым, сообщившим Сашеньке, что новость о краже уже нашла отражение в прессе и назван главный подозреваемый — «Да здравствуют репортеры!» (с. 21).

Однако *косвенный* тип психологического анализа, к которому прибегает Дедлов, поражен язвами шаблона и длинными разъяснениями «по поводу», что снимает и остроту переживания героя, и эстетическую значимость осмысления этого переживания для читателя: «Тут начались целые недели глухих нравственных терзаний. Сашенька не выходил из себя, не жаждал мести, не собирался стреляться, был по внешности спокоен, но на самом деле ни одной минуты не имел спокойной. Всегда, и днем и ночью, он помнил, что его все-таки считают вором. <...> Сашенька пошел к Завидовской, решившись наново вынести подозрительные взгляды швейцара и горничной ... но Завидовская его не приняла. Сашенька послал ей с рассылным письмо, но ответ пришел только на словах: просят не беспокоить. Рассылный, сообщая этот ответ, смотрел на Сашеньку тоже презрительно, тоже подозрительно и тоже нагло. И в этой атмосфере подозрительности и презрения, которая, как казалось Сашеньке, окружила его, он чувствовал себя точно угоревшим. Ему было и тяжело, и вместе с тем какая-то бесчувственность овладела им. В кухмистерских, в библиотеке, в университете, встречаясь со знакомыми, Сашенька смотрел на них неподвижным, пытливым взглядом, в сотый и тысячный раз желая удостовериться, знают ли они о краже бриллиантов и не подозревают ли его в ней. Знакомые, встречая этот странный взгляд, смотрели удивленно, а Сашенька принимал это удивление за скрытое презрение и терзался еще больше, пряча эти терзания все глубже под видом тупого равно-

240

душия» (с. 21—22). И далее: «Завидовская незаметно была им уже пережита, — и он безмятежно отдался чувству свободы от своей тяжелой мании. Сашенька повеселел и стал способен работать» (с. 23). И хотя чувства здесь названы («терзался», «чувствовал себя точно угоревшим»), психологическое состояние героя не складывается из этих штрихов, не обретает четкость и завершенность и не передается читателю. Есть и подробности душевного движения, но они не складываются в конфигурации, не создают эмоционального тона, в результате нет ни авторского, ни читательского сопереживания герою, которое лежит в основе психологизма.

#### 4.3. Особенности психологизма в повести «Сашенька»

«Психологизм начинается с парадокса», — считает Л. Гинзбург [43, с. 51]. Если герой радуется там, где положено, и соответственно горюет, где уместно, то такое переживание идет по прямой (как у Карамзина). «Когда же все стало происходить наоборот, тогда и началась психология» [там же], ибо «...психологизм питается неожиданным» [44, с. 117].

У беллетристов-восьмидесятников — свой способ раскрытия внутреннего мира героев. Им свойствен *суммарно-обозначающий, описательный психологизм*, который во многом стал отступлением от высот, уже завоеванных Тургеневым, Толстым, Достоевским и др. Такой тип психологизма выражается путем «вербального обозначения чувства. Чувства названы, но не показаны» [261, с. 175]. Вот примеры такого рода психологизма в произведениях беллетристов-восьмидесятников.

«Софья Михайловна стояла за кулисами у двери, из которой ей нужно было выйти на сцену, и *страшно волновалась*» [271, с. 83].

«Эти слова *не разочаровали* Николая Васильевича; напротив, дроздовский барин возбуждал еще больше его любопытство, и он, *радуясь его словоохотливости*, слушал его, не прерывая» [273, с. 124].

«С *бодрым чувством* глядел он по сторонам, и ему было приятно, что все эти бородатые люди, с крестами на шапках, уже почти его товарищи и соратники... Он приехал к Анжарову в самом *счастливом расположении духа*» [302, с. 21].

«*Простой тон* вместо того, чтобы *успокоить* юношу — как это всегда бывает, — только *подлил масла в огонь* и еще больше *раздражил* Нальханова... Но *ничего доброго не было* у него в это время в душе. Он был *обижен, рассержен*, ему казалось, что ему чуть ли не в глаза сказали, чтобы он не ходил. Больше всего его *возмутила* «практичность» Нади, хотя, в сущности, *не ему бы следовало возмущаться*» [14, с. 26].

«Доктор был *сильно удивлен*. Сашенька заметил это и *почувствовал тщеславное удовольствие*, но не подал вида» [83, с. 21].

Таких примеров можно привести бесчисленное множество, но сами по себе, взятые вне контекста, они ничего не доказывают, ибо то же самое «вербальное обозначение чувства» встречается и у больших писателей, к примеру у Тургенева и Гончарова: «*Взор Натальи*, прямо на него устремленный, *смутил его*»; «В последний раз взглянул он на Наталью, и *сердце его шевельнулось*: глаза ее были устремлены на него *с печальным, прощальным упреком*» [277, с. 335]. «Она встала: лицо ее *выразило замешательство*» [там же, с. 267]. «Подперши голову рукою, она глядела пристально в темноту; *лихорадочно бились ее жилы*, и *тяжелый вздох часто приподнимал ее грудь*» [там же, с. 270]. «Он весело поздоровался с матерью, но, увидев вдруг чемодан и узлы, *смутился*, молча подошел к окну и стал чертить пальцем по стеклу. Через минуту он уже опять говорил с матерью и *беспечно, даже радостно*

242

смотрел на дорожные сборы» [52, с. 7], «Мать поняла его молчание и опять *вздохнула*» [там же, с. 15], «Александр молча, *с выражением горького упрека*, смотрел на дядю» [там же, с. 55].

Это примеры *авторского повествования*, воссоздающего эмоциональный настрой переживающего героя (рассказ о внутреннем состоянии персонажа ведется от третьего лица), здесь также нет непрерывного психологического изображения.

Однако в произведениях Гончарова и Тургенева налично безусловная *естественность* переживаний: смущение, восторг, отчаяние не просто названы, обозначены словом, но *изображены* — через детали пейзажа, портрета, интерьера, через прием умолчания. Этого лишена массовая литература, которая, если и использует деталь, то эта *деталь-подробность*, рассчитанная на определенное *читательское ожидание*. Возьмем для доказательства несколько повестей беллетристов-восьмидесятников примерно одного объема (сто с небольшим страниц) — «Чужак» К. С. Баранцевича (СПб., 1909), «Сутки на лоне природы» М. Н. Альбова (СПб., 1888) и «Генеральская дочь» И. Н. Потапенко (Собр. соч., СПб., 1904). Все эти повести выдержаны в стиле авторского повествования, от третьего лица, где повествователь — фигура условная, субъект повествования, и его речевая манера не акцентирована, нейтральна (таким же образом написана и повесть Дедлова «Сашенька», такое же повествование в большинстве повестей Тургенева и рассказов Чехова). Такой повествователь максимально приближен к автору, является выразителем его мыслей, чувств и настроений. Кроме того, как показал В. Б. Катаев, повествование беллетристов-восьмидесятников строится по принципу «адресности»: «интеллигентный повествователь адресуется среднеинтеллигентному читателю ... на языке межинтеллигентского общения» [242, с. 223]. Методом простого подсчета «вербального обозначения чувств» выясним разницу в оформлении психологических состояний персонажей.

Повесть М. Н. Альбова «Сутки на лоне природы» [8] начинается с рассказа о том, как возвращается из-за границы в свое имение «на лоне природы» через пятнадцать лет Лизавета Аркадьевна Ремнищева со своей юной дочерью Еленой. Переживания, вызванные созерцанием родных мест, уголков русской природы, каких не встретишь нигде, кроме России, составляют первую главу повести. Их много, этих «переживаний», но все они поданы одинаково, через авторское *суммарно-обобщенное* обозначение. На двух страницах таких переживаний «уместилось» много, но они тонут в описательном материале, не подкрепляясь ни внутренними монологами, ни психологическими деталями, ни передачей динамики душевных движений. Они просто *названы* и читателем должны восприниматься *на веру*.

«Ах, боже мой, что же это значит, неужели лошадей не прислали?» — *раздражительно воскликнула* старшая, шурясь сонными глазами и пожимаясь от холода; на худощавом, нервном лице ее *выступило отчаяние* (с. 193)<sup>1</sup>. «Дама издала короткое «ах!», *вздрыгнув своим существом и опять заволновалась*: «Боже мой! Но где же Наташа?! — *торопливо и растерянно заговорила* она» (с. 194). «Лизавета Аркадьевна, *совершенно довольная*, откинулась в глубину экипажа» (с. 195): «Как здесь все изменилось! — сказала она, *испустив продолжительный вздох. Но в этом вздохе не было горечи. Напротив, то был блаженный вздох человека, наслаждающегося природой, ощущением покоя и комфорта, на который дало ему право богатство*» (там же). На вопрос матери «Не правда ли, прелестно?» дочь отвечает «*торжественным тоном*», одновременно «*тихим и вдумчивым*». Мать также «*примолкает задумчиво, как бы витая мыслью в минувшем*» (с. 197), затем «*испускает медленный вздох*», и «*на лице ее выступило то усталое, болезненное выражение, с которым она давеча вышла из*

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: Альбов М. Н. Повести и рассказы. СПб., 1888. С. 193—327.

*купе вагона*». Чтобы усилить впечатление, автор пускается в дальнейшее «углубление» ее переживаний, теперь подробно (ибо ему известно нечто большее, чем просто нахлынувшее чувство барыни от встречи с родными полями и оврагами) описывая ее состояние: *«Выражение чего-то болезненного, по временам только выступавшее прежде, лежало теперь в ее чертах постоянно... В ней было что-то беспомощное, напоминавшее ту самую фигуру, когда в поникшей позе, погрузившись в широкое кресло, она походила на бабочку, бессильно опустившую свои помятые непогодю крылья»* (с. 198): *«Helene!... — слабо произнесла Лизавета Аркадьевна, с усилием открывая глаза»* (с. 199).

Во второй главе, где описывается один день, проведенный Лизаветой Аркадьевной в родном селе Никольском (с. 201—224), таких суммарных обозначений чувств мы уже насчитали в два раза больше, так как к «переживаниям» матери добавились еще и «чувства» дочери, испытывающей «волнение», передаваемое ей матерью («глаза Елены были *широко раскрыты*, как давеча утром в коляске»; «освященное *лицо ее точно застыло*, и в то же время в нем покоилось какое-то особенное, неизъяснимое выражение» (с. 205)), причем что вызвало такое чувство, остается читателю неведомым, так как подробные описания аллеи, беседки, балкона, наконец, всего дома, который *«брюзгливо глядел своими, покрытыми от долгого времени радужным налетом, стеклами окон — точно забытый старик, который давно уже с мыслию тихой, одиноко умереть в своем захолустье, а его вот заставили вдруг, напоказ для невесть откуда нагрянувших посетителей, прихорошиться не по летам и держать себя молодцом»* (с. 206), — не только не проясняют, но вконец запутывают читателя. Наконец, кульминацию переживаний барыни М. Альбов выражает сценой, когда мать и дочь подходят к *«той самой беседке, похожей на склеп»*: *«В то же мгновение она почувствовала, как сильно дрогнул и стремительно выскользнул из-под руки ее локоть Лизаветы Аркадьев-*

ны... Елена обернулась с беспокойством, думая, что та оступилась. Но Лизавета Аркадьевна стояла, не трогаясь с места, *такая же бледная и с тем же окаменелым, расширенным взглядом*, какой был у нее давеча...» (с. 210).

Далее идет описание беседки, занимающее полстраницы, после чего совсем уж непонятно, отчего у Лизаветы Аркадьевны *«полный ужаса взгляд»*, отчего она *«дико, растерянно воззрившись на девушку»* (с. 212). И так до конца повести. Мать и дочь то «вздрагивают», то цепенеют в «ненарушаемом безмолвии», то «испытующим взглядом» смотрят друг на друга, «умоляя быть откровенной», то «в паническом ужасе» вскрикивают — в конце концов выясняется, что Лизавета Аркадьевна заново переживает свое случайное грехопадение — в беседке с садовником, свидетелем которого был ее будущий супруг. Омерзение к мужу Лизаветы Аркадьевны Альбов описывает в тех же патетических красках: после венчания ночью в номере *«страшная догадка поражает ее»* — *«сгорая от стыда и негодования*, она восклицает: «Как вы осмелились?» (с. 267), затем *«немеет в каком-то бесчувствии»* и т.п. Финал повести совсем неожиданный: «Это клочки из истории ... взбалмошной, эксцентрической и мятущейся женщины, сделавшей вызов тому самому обществу, законы которого были для нее прежде священны, поправшей их одним шагом, который называют падением женщины» (с. 325). «Она оперлась на протянутую руку Елены, поднялась, и обе тронулись медленным шагом из комнаты. *В открытые окна неслось щебетанье птиц и ярко сиял летний ликующий день»* (с. 327).

Альбов, пожалуй, самый «чувствительный» из всех русских беллетристов 80—90-х годов — такого рода обозначений чувства (без какого-либо иного приема показа душевных движений) только в одной повести мы насчитали свыше 650 на сто тридцать страниц. Налицо явное подражание Достоевскому, у которого буквально все работает на психологизм, «объективная действительность ... как бы не существует сама по себе — она пропущена через

призму обостренного восприятия героя», «бытие становится как бы порождением сознания, часто болезненного» [97, с. 151].

В повести К. С. Баранцевича «Чужак» [15, с. 3—101] изображена иная социальная среда, однако читателем выбран все тот же «среднеинтеллигентный» человек, и лексика и стилистика одинаково «настроены» на его восприятие. В повести развенчиваются народнические иллюзии преодоления социального неравенства между интеллигенцией и народом. Студент-народник Радунцев Александр Ильич едет из Петербурга в N-скую губернию к жене, которая год назад уехала «погостить» к родителям. Жена Таня из «простых», когда-то Радунцев жил по соседству с нею на хуторе у дяди, страстно полюбил ее и, женившись, тщетно пытался приобщить ее к своим привычкам, ценностям и идеалам. Автор подробно описывает момент зарождения чувства Радунцева к Тани («*Семя любви глубоко запало в его детское сердце*») (с. 16)<sup>1</sup>, встречу с Таней после нескольких лет разлуки («*Все время сердце тревожно билось*»), саму женитьбу, во время которой Таня называет его «баринном» («*Он уже дошел до того известного напряжения нервов ... остановился на минуту, бледный, взволнованный, и вдруг словно попятился в глубокую-глубокую бездну. — Пойдем, Таня! — вскричал он, весь дрожа от волнения, пойдем вместе, голубка...*») (с. 20)). Эти воспоминания возникают в его сознании, пока он добирается до хутора и по дороге узнает от мужиков, что Таня «гуляет». Встреча с женой, которая даже не подошла к нему, «*произвела на него удручающее впечатление*» (с. 35). И так далее, и тому подобное еще на ста страницах. Переживания героя от нечаянно подсмотренной сцены объяснения Татьяны со своим «полюбовником» выдержаны все в том же неестественном для конкретной ситуации и конкретных персонажей духе. Здесь огромное количество «вздохов»,

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: Баранцевич К. С. Сочинения : в 10 т. СПб., 1909. Т. 1. С. 3—101.



«тревожных предчувствий» и «биений» сердца, душа героя наполняется «холодом и тоскою»... Такие же высокие «переживания» испытывает герой, когда слышит советы отца Тани высечь ее как следует, чтобы она «успокоилась». В конце концов, чувствуя еще большую любовь к жене-блуднице, Радунцев уезжает в Петербург, чувствуя себя «чужаком». В повести таких суммарно-обобщенных обозначений чувств и переживаний около 400.

В повести И. Потапенко «Генеральская дочь» [224] подобных примеров меньше (около 200), но в ней большое место занимает дневник, в котором повествование ведется от первого лица, что естественно нарушило чистоту эксперимента. «Боже, какая грубость, неотесанность, невежество! — с отчаянием думала Зинаида Петровна» (с. 193)<sup>1</sup>, Хивря «с глубоким вздохом ответила» (с. 196), «Какой покойницы?» — с ужасом спросила Зинаида Петровна (там же), «Маня! — с неподдельным ужасом в голосе произнесла Зинаида Петровна. — Чахотка!.. Ведь это... это заразительно!.. — Мне все равно! — сурово и даже грубо ответила девушка» (с. 197), «Манечка дрожала от злобы» (с. 207), «В озлобленной душе Манечки вдруг зашевелилось какое-то доброе чувство» (с. 225), «Манечка презрительно рассмеялась» (с. 245).

Однако плотность употребления на страницу авторского повествования у Потапенко та же, что и у Альбова (6 на 1 страницу). Внимание беллетристов к внутренней жизни своих персонажей выглядит избыточным, *специальным*, поэтому психологизм производит впечатление *чрезвычайного и неестественного*, а стилистическая манера — устарелой («дошел до известного напряжения нервов», «рука была холодна как лед и слегка дрожала», «красивые руки с легкой нервной дрожью» и т.п.). Для сравнения мы взяли «Обыкновенную историю» Гончарова и «Рудина» Тургенева, и оказалось, что словесных обозначений психологи-

<sup>1</sup> Цит. по: Потапенко И. Н. Собр. соч. : в 10 т. Т. 5. СПб., 1904.

ческого состояния в авторском повествовании у них соответственно 20 и 30 на сто страниц текста. Кроме того, и Гончаров, и Тургенев никогда не акцентируют внимания на внутреннем мире своих героев, чередуют психологические и непсихологические эпизоды, содержащие действия, в которых внутренний мир персонажей раскрывается посредством других приемов: психологической детали, пейзажа, вещи и т.п. «И хотя психологические картины постоянно сопровождают развитие действия, а в ключевых эпизодах явно выступают на первый план, такой композиционный прием «разбивки» создает впечатление соразмерности, уравновешенности психологических и непсихологических эпизодов» [97, с. 98].

Можно проследить некую закономерность в пристрастии разных беллетристов к суммарно-обозначающему описанию какого-либо *одного* психологического состояния: у В. А. Тихонова персонажи любят «грустить», у М. Н. Альбова, претендующего на показ сильных страстей в духе Достоевского, они чаще «тоскуют». «*Ему было грустно*, но в то же время он сознавал, что *грустно ему потому*, что он сам хотел этого, а не потому, что ему было жаль Медынцевой», «На Несуразова рассказ Софьи Михайловны произвел, напротив, совершенно обратное впечатление — *ему стало грустно*»; «Софья Михайловна сидела молча на диване; она вполне соглашалась со словами Несуразова и со словами доктора, но *ей было грустно*» [272, с. 14, 72, 108]. У Альбова: «то занятие скоро однако *навеяло на него тоску*, напоминая о собственном его одиночестве», «В то же время *она переживала глубокую тоску одиночества, сиротства и брошенности*», «к этому присоединилось еще что-то особенное, *чувство какой-то безотчетной тоски и смутной тревоги*» [7, с. 111, 139, 304]. Героини И. Потапенко даже на «раскинувшиеся поля ржи» смотрят с «безнадежной тоской» [224, с. 191]. Если герой возбужден, он либо «краснеет», «багровеет», либо «бледнеет», «цепенеет» — в зависимости от силы передаваемого чувства. Катего-

рии состояния при этом обозначаются словами «вдруг» или «машинально». Набор глаголов для передачи психофизиологических состояний также невелик: герои «вздыхают», «молчат», «каменеют»; щеки «заалелись», «вспыхнули». Присутствует целый *набор вздохов* («испустила глубокий, продолжительный вздох», «с глубоким вздохом», «с новым вздохом»). Все эти примеры взяты из повестей «Глафирина тайна» М. Альбова, «Светлые грезы» В. Тихонова, «Две жены» К. Баранцевича, но с таким же успехом эти штампы можно обнаружить практически у всех представителей массовой литературы 80—90-х годов XIX столетия.

В массовой литературе штампом для передачи переживаний героев является и пристрастие к какому-нибудь одному, постоянно повторяющемуся слову или образу («сверкающие глаза», «ледяной ужас», «странный» — взгляд, плач, чувство, томление; «холодный» — жестокость, рука, взгляд). Нанизывание эпитетов свидетельствует о каком-то усредненном «авторском эталоне красоты» [100, с. 162], рассчитанном на узнаваемость и оправдывающем читательские ожидания. Слово девальвируется, образ становится банальным — порок стиля порождает специальную профессию — «литправщика» [там же, с. 164].

В «формульной литературе» даже хорошего качества писатель просто вынужден использовать стереотипные характеры и ситуации таким образом, чтобы они зажили новой и интересной жизнью: «Хороший писатель должен обновить стереотипы и добавить новые элементы, показать нам какие-то новые грани или как-нибудь выразительно соотнести их с другими стереотипами <...>. Многие формульные работы так оживляют стереотип, что переживают свое время» [126, с. 40].

В. Дедлов пытается уйти от выработанных писателями натуралистами штампов и шаблонов при изображении психики человека. «Автор должен знать про своих героев все, должен исповедовать их <...> Открыть душу — дело художника, а не первого попавшегося нескромного соседа», —

писал он в очередном журнальном обозрении [178, стб. 91]. Некоторые сцены повести выписаны Дедловым мастерски, свидетельствуют об умении писателя психологически точно выстроить ситуацию, развернуть сцену, передать чувства и переживания героев, используя опыт высокой литературы, в частности Чехова: прием *опредмечивания*, при котором происходит «сравнение душевных движений с движениями предметов физических» [287, с. 253].

Вот описание переживаний Клавдии, которая собирается в гости к Сашеньке, которому она накануне призналась в любви (Ч. 3. Гл. 9). «Всю ночь и все утро девушка прожила не на земле, а в каком-то неведомом ей до того уголке мира... Клавдия не ходила, не двигалась, а плавала, без малейшего напряжения. Должно быть, не существовало никаких чувств, кроме нежности, потому что Клавдия чувствовала нежность ко всем и ко всему, на что бы она ни взглянула, о чем бы она ни подумала: к своей комнате, к Пушкинской улице, к извозчикам, к прохожим на тротуаре, к камням тротуара, даже к матери... В этом уголке было только двое людей: она, Сашенька и больше никого... Клавдия, Клавдия!..» — шептала себе девушка слова, которыми останавливал ее вчера Сашенька, и на ее глаза наворачивались слезы умиления. — Ты думаешь, что я не знаю, что делаю. Да я только для того и жила, чтобы полюбить тебя. Жизнь кончена, начинается счастье, и я должна отвернуться от него?» (с. 103—104). Ее состояние счастья и взволнованности от предстоящей встречи с любимым передается глаголами «взбежала по лестнице», «даже не запыхалась», «не ходила, а плавала», а смущение от визита в квартиру «холостых молодых людей» словами «с самым обыкновенным видом спросила Сашеньку», «проговорила с таким видом, какой как раз был нужен», «громко рассмеялась». Она не замечает его суровости, неудовольствия, она видит только то, что хочет, и даже на его признание «Я не могу тебя любить. Я никогда не полюблю тебя, я это чувствую. Я не могу видеть твоей улыбки... Зачем в ней

эта трусливость, что-то униженное...» реагирует безумными ласками: «она сжимала его в своих объятиях до боли, с жестокостью, с ненавистью, светившимися в эти мгновения в ее глазах» (с. 110). «Перед Сашенькой была уже не женщина, которую он не любил, а горе, которое внушало ему ужас... И он, оставаясь холодным и желая только одного, чтобы она забыла сказанные им ужасные для нее слова, отрекся от них, говорил, что он болен, что он сумасшедший, что он сказал их только потому, что не считал себя достойным любить ее, и осыпал ее ласками, припоминая те, которые она вызвала вчера» (с. 107).

Сцена кончается фактическим предательством Сашеньки: он пишет ей записку... потом соглашается на то, что после ее замужества с Зубцовым станет ее любовником: «Девушка вспыхнула безумной радостью, сделала движение броситься к нему, но удержалась, прикусив губу и сжав руки. Легкой походкой, спеша, точно стремясь к обещанному Сашенькой будущему, она вышла из комнаты» (с. 127).

Претензии Дедлова на создание нового психологического типа в литературе были обоснованны — образ интеллигента кризисного, застойного времени, «слабняка» 80-х годов, когда-то введенного в литературу Тургеневым, был еще не разработан, хотя тема «слабняка» развивается в повестях В. Бибикова («Слабняк»), И. Ясинского («Бунт Ивана Ивановича»), которые вывели тип душевно дряблого и безвольного интеллигента, обнаруживающего свою несостоятельность в сфере любовных отношений. Но эти повести были явно подражательными, копировали и тип героя Тургенева, и его манеру повествования.

Так, Любочка из повести В. Бибикова «Слабняк» ведет себя как тургеневская героиня: она увлечена произведениями знаменитого писателя, хочет видеть в Забугине не просто возлюбленного, но и наставника, который указал бы ей дорогу в жизни, поставил бы перед нею высокую и благородную цель. Поэтому она с гордостью и эн-

тузиазмом слушает речи Забугина о служении народу и записывает в своем дневнике: «Нас связывает не только любовь, но и дружба, взаимное уважение и то общее дело, которому мы посвятим свою жизнь» [20, с. 122].

В отличие от «Сашеньки» Дедлова, повести Бибикова и Ясинского страдали дидактизмом и тенденциозностью. Бибиков мыслил своего Забугина как обобщающий тип, однако замысел его со временем изменился и основной идеей рассказа стала не критика бесхарактерного человека, неспособного следовать на деле своим убеждениям, а дискредитация разного рода «убеждений» и «идей», вычитанных из книг и мешающих людям ориентироваться в жизни. Позже рассказ стал называться «Любочка» и заметную роль в ней стал играть образ ее сестры, которая то живет по примеру тургеневских героинь, то спустя годы призывает к нравственному самосовершенствованию и опрощению в духе Толстого.

Дедлов, создавая в повести «Сашенька» противоречивый образ молодого человека «selfmade-man», пытается сделать акцент на динамике, различного рода изменениях в *его* эмоциональном мире, *его* точки зрения на действительность. Для этого писатель прибегает и к *косвенной*, и к *суммарно-обозначающей* форме психологизма, используя частично и элементы *прямой* психологической характеристики, в частности *несобственно-прямой речи*: «Временами заговаривавшие с ним казались ему *необыкновенно милыми людьми*, которые сейчас окажут ему какую-то большую услугу: не то выразят теплое участие, не то пойдут усовещивать Завидовскую. Временами собеседники были до того пошлы, глупы и навязчивы, что *следовало бы тут же побить их*. Женщин для Сашеньки не было в зале ни одной. Ходили *какие-то существа, очевидно не мужчины, закутанные в цветные лоскутки, забывшие прикрыть голые руки и голые плечи*, но что это были женщины, Сашенька не осознавал. Здесь была только одна женщина, *настоящая и несомненная, вон та невысокая,*

*плечистая, с крутой светлорусой головой*, более светлой, чем раскрасневшееся лицо, распространявшая вокруг себя резкий запах духов и веселье. И это веселье больше не принадлежало Сашеньке. Оно раздавалось всем, но не ему» (Ч. 1. Гл. 9. С. 119—120).

«Константинов в тот же день, — один только он, — побывал в университете и осмотрел всех известных профессоров. *Известные профессора были люди как люди, без сияний, если не учитывать лысин, — и довольно неопрятных, — и ходили ногами, а не носились по воздуху.* Константинов криво улыбнулся и решил в душе, что *такими великими людьми сделаться просто*» (Ч. 1. Гл. 4. С. 39). Эти примеры использования несобственно-прямой речи доказывают, что Дедлов активно включает в авторское, объективное повествование *голоса* персонажей и даже их *сознания* (внутренний мир их не виден, но о нем читатель догадывается), что свидетельствует о достаточно высоком уровне мастерства писателя.

Использует Дедлов и *психологическую деталь*, которая порой становится сутью образа, «замещает» в тексте целое, вызывая нужные автору ассоциации. «Девушка засмеялась снова, в рассеянности выпустила *зонтик* из рук, он покатился по ее коленям и упал бы, если бы и она, и Сашенька в одно мгновение, за одно место не подхватили бы его. По необходимости их руки встретились. Он почувствовал теплое колечко на ее руке; она почувствовала, что ее рука оказалась в сильной, но осторожной руке полярного человека. И оба притихли на мгновение...» (Ч. 1. Гл. 3. С. 31—32).

В последней части повести, когда Сашенька ловит себя на мысли о том, что Клавдия не вызывает у него прежних чувств, он вспоминает этот зонтик: «Им мало-помалу овладело совсем такое же волнение, как год тому назад, когда руки его и Клавдии встретились, подхватывая падающий зонтик» (Ч. 3. Гл. 6. С. 79). *Психологический пейзаж* либо начинается, либо заканчивает многие сцены, в которых

Дедлову важно подчеркнуть преобразование героев. Вот будущие студенты, стоящие на берегу Невы в первый день приезда в Петербург и переживающие новое чувство приобщения к чему-то важному, неизведанному: «Компания стояла на берегу Невы против университета. Вечер был теплый и ясный. Река была в хорошем настроении духа и с мирной шаловливостью маленькими всплесками, — точно воду бросали невидимые ладони, — обливала стенку набережной и бока огромных барок. Вдали чуть слышно, но непрерывно рокотали улицы и площади столицы. По набережной изредка проносились темные, сверкающие лаком богатые экипажи, запряженные темными и такими же блестящими лошадьми. Зелень и дорожки сада на набережной были чудом изящества. На противоположном берегу реки стояло, концом к Неве, старомодное невысокое, длинное здание университета, к которому прислонились округлые вершины деревьев. Правее была такая же старомодная академия наук. Налево у Николаевского моста высилась великолепная и массивная академия художеств... *И кучка молодых людей, только что перенесенная в это великолепие, в эту силу и славу из сереньких будней своего маленького и слабенького городка, ощутила в себе тоже что-то грандиозное и великолепное*» (Ч. 1. Гл. 4. С. 40).

Отсутствует у Дедлова лишь *внутренний монолог* — прямое проникновение в процессы внутренней жизни героя ему не под силу, что значительно обедняет образ Сашеньки, да и самой повести. Тургенев тоже редко использует внутренний монолог как форму передачи мыслительных процессов. Его в большей степени интересует не рациональная, а эмоциональная сфера душевных движений героя, его психологизм — *тайный* («Поэт должен быть психологом, но тайным», — писал он К. Леонтьеву 21 октября 1860 года), спрятанный, создающий впечатление отсутствия интереса писателя к процессам душевной жизни. Однако у Тургенева так построен любой из его романов, что создается впечатление полного проникновения писателя во внутренний мир героев — через подробности внешнего поведения, детали



пейзажа, портрета, интерьера. Дедлов же, приближаясь в отдельных сценах повести к вершинам тургеневского «тайного психологизма», выстраивая *психологический портрет*, используя *пейзаж* для передачи переживаний, зачастую снимает их остроту длинными авторскими рассуждениями: «Бедный Сашенька, бедный Сашенька! Не знал он, что обрушится на его голову, когда на другой день после бала и ужина с гвардейским видом, который стал ему привычен, на лихаче, который тоже к нему приучился и возил постоянно, он подкатил к подъезду Завидовской» (Ч. 1. Гл. 10. С. 129).

Лидия Гинзбург в своей книге «О психологической прозе» отмечает, что литература, «обгоня психологию, сама проникала в новые области душевной жизни» [45, с. 325]. Выделяя изображение «человека XX века с его разорванным сознанием, — в частности «интеллигента рубежа двух столетий, охваченного уже декадентскими веяниями» [там же], она отдает пальму первенства горьковской «Жизни Клима Самгина». Образ Клима Самгина, считает Гинзбург, и есть концентрация «работы человека над собственным образом» [там же, с. 326]. Это человек средних способностей, который «сам себя сделал» из системы фраз, огромного самолюбия, эгоизма и пустоты. «Его внутренние, непосредственные побуждения отмечены корыстью, трусостью, плоским эгоизмом, но он тормозит их нормой» [там же]. Согласившись с рассуждениями ученого, позволим себе заметить, что тип такого человека стал разрабатываться в русской литературе гораздо раньше появления романа Горького, и повесть Дедлова «Сашенька» — один из первых подобных экспериментов. Сумбурная философия собственного «я», в основе которой лежат расчет, черствость, безразличие ко всему, что не имеет отношение к себе любимому, отсутствие веры приводят Клима Самгина к ощущению себя «вечным чужестранцем». Однако страдания Клина по поводу своего одиночества недолги: его успокаивает мысль о собственной исключительности и твердой убежденности в том, что таков удел ему подобных.

Дедлов вполне мог бы назвать свою повесть «История пустой души» (так первоначально предполагал назвать свой роман М. Горький). Сашенька также «сам себя сделал» из ничего. Он придерживается теории «человек — это система фраз», культивирует ее и перепроверяет всякий раз на новой аудитории. Поначалу кажется, что Сашенька преследует вполне определенные практические цели. Желание понравиться людям любого круга, от покровительства которых может зависеть его будущее, — главная отличительная черта характера Сашеньки. В Петербурге это преподаватель Гребов, адвокат Анзеров, поэт Агреев (родственник великого писателя). Затем Сашенька ищет покровительства в семье губернатора и действует проверенным путем — через подыгрывание губернаторше: «Сашенька очень мило и ловко поспевал за губернаторшей в светских скачках ее разговора и произвел на нее хорошее впечатление» (Ч. 2. Гл. 5. С. 90). Следствием этого была просьба губернаторши «не отказать в дружбе» ее племяннику Жано и поселиться с ним в Петербурге в одной квартире. «Сашенька имел успех и в других важных домах города. Он почтительно рассуждал со стариками, говорил о религии и нравственности со старушками, о поэзии любовной — с молодыми дамами, о поэзии вообще, а больше о музыке — с девицами. Он угодил даже «управляющим», сказав, сославшись на губернаторшу, что та считает ее самой милой и симпатичной, — «и этим не только доставил место кузену-землемеру Заборовского, но еще получил обещание сделать что-либо и для Заборовского-отца. Это доброе дело сделало Сашеньку еще добрее, он сам полюбил себя и стал еще милее и привлекательней» (Ч. 3. Гл. 3. С. 46). Однако Сашенька не использует свои связи ни для возможной будущей карьеры, ни для славы или богатства. Он не вырабатывает в себе необходимые для этого качества. Более того, часто ставит себя в рискованные ложные ситуации, способные навредить ему (откровенные разговоры с Зубцовым о Клавдии Агреевой, роман с нею на глазах влюбленного в нее племянника губернатора Жано).

«Сашенька и не жуир, и не эпикуреец, думающий только о наслаждениях; правда, он неравнодушен к ним, но они не составляют для него главной жизненной приманки; они скоро ему приедаются, и он начинает тяготиться ими. Ему доставляет удовольствие сознавать, что он нравится женщинам, но он не употребляет во зло своей привлекательности. Он мечтает о славе и богатстве, но только мечтает, и то мимолетно: на наших глазах он не делает ни одного шага, чтобы приобрести их. Ему хочется нравиться людям, имеющим положение и состояние, но совершенно бескорыстно: человек, стремящийся к видной карьере, старался бы больше эксплуатировать молодого сожителя, имеющего большие связи...» [140, с. 211].

Критика, верно подмечая главные стороны характера Сашеньки, не понимала в созданном образе главного: *мотивов его поведения*. Сашеньку же отличает в первую очередь неудержимая *склонность к предательству* и одновременно способность наблюдать себя со стороны и критически оценивать, выстраивать своеобразную иерархию своих поступков. Первой ступенью такого предательства стали отношения с горничной Лидией, которую выгоняют из дома, узнав о ее связи с Сашенькой. Он выслушал молча сообщение родителей о том, что Лидия — «вообрази себе, с поваром, и даже беременна...» — «Удивительно! — с презрением пожимая плечами, сказал Сашенька и тотчас же оживленно стал рассказывать о своих N-ских приключениях» (Ч. 2. Гл. 9. С. 128).

Получив приглашение на обед к губернатору, тщательно продумывает и свой костюм, и возможные речи. Встреча по дороге на обед к губернатору с однокурсниками Патловым, Фадеевым и угроза вызвать городского, если они не отстанут от него, стала второй ступенью предательства, которое Сашенька расценил просто как испорченное настроение на весь вечер. Пытаясь позже понять, почему друзья отвернулись от него, встретив в университете, объяснит себе так: «Ах, да, я припугнул их третьим

отделением...». Дружба с семейством губернатора вопреки либеральным убеждениям родителей — следующая ступень предательства — их идеалов, иллюзий воспитания, — но тоже из серии «просто неприятностей» (Ч. 2. Гл. 6—8).

Полученное от родителей письмо в ответ на его сообщение о знакомстве с «губернаторами» начиналось словами: «Здравствуйте, Ваше превосходительство!» — «Сашенька страдальчески поморщился: «О, эта манера старых либералов 60-х годов!» (Ч. 2. Гл. 8. С. 127). Дальше он предает своего нового приятеля, шестнадцатилетнего Жано, влюбленного в Клавдию Агрееву, который, узнав о романе Сашеньки с Клавдией, покончил жизнь самоубийством. Потом — любящую его Клавдию; ей он в присутствии Зубцова пишет записку: «Вы мне противны, невыносимо противны. Оставьте меня в покое!» (Ч. 3. Гл. 10. С. 115). Он предает, но о себе не говорит: предатель — их он осуждает... Кульминацией повести (и Сашенькиных предательств) является сцена, когда террорист Патлов, забежав в квартиру Сашеньки, просит укрыть его от преследующих жандармов — Сашенька выгоняет его: «За кого они меня считают? После всех их оскорблений идти ко мне! Убил человека! Я знаю, что значит убить человека, я знаю, какая это мерзость, гадость... Ну и казись. Ну и пусть тебя казнят, повесят...» (Ч. 3. Гл. 12. С. 124).

Спустя несколько дней он оказался на улице Гороховой «как раз в тот момент, когда тут провозили на Семеновский плац убийцу Патлова, приговоренного военно-полевым судом к повешению». Потрясенный видом Патлова и криком женщины: «Да ему вырезали язык!», униженный и раздавленный после того, как его попросили оставить квартиру, где он встречался с Клавдией и где покончил жизнь самоубийством Жано, Сашенька бросается на поиски своего единственно возможного спасителя — дяди Андрея, проповедника нравственного самоотречения, учением которого Сашенька стал интересоваться, посе-

щая Агреевых. Встреча со старцем у него дома, разговор с ним, признание своих грехов, покаяние и полученное прощение — этому посвящена последняя глава повести.

Тип грибоедовского Молчалина, которому Салтыков-Щедрин продлил жизнь, выделив и заострив доминирующие качества этого типа и создав ряд конкретных разновидностей (Молчалины конкретного возраста, темперамента, профессии), использовал в повести «Сашенька» и Дедлов. Однако его Сашенька — одновременно и трагический тип, претендующий своими амбициями на роль Гамлета. Используя кодекс «нормального воспитания» и ориентируясь в конкретных ситуациях, Сашенька теряет, когда предстоит отвечать на вечный вопрос «зачем жить и как жить вообще». Банальные сентенции, система фраз, заготовленная на каждый отдельный случай («поступать как все», «не высовываться», «жить по гигиене»), не срабатывают при решении *общих вопросов*, и, «слабняк» по натуре, Сашенька бросается в поисках нравственного авторитета к маститому писателю.

Учение Л. Толстого оказывало большое влияние на интеллигенцию конца XIX века, объяснение этому кроется в реальных противоречиях пореформенной России. Как философское и идеологическое течение вызвало оно интерес и у писателей-восьмидесятников. Так, в романах А. И. Эртеля «Две пары», А. А. Лугового «Возврат», И. Н. Потапенко «Светлый луч» поставлены проблемы служения народу и противопоставлены два мира, два жизненных принципа, выразителями которых являются крестьяне и благотворительствующие им интеллигенты. Разрыв «кающихся интеллигентов» с окружающей средой, отъезд в деревню, желание принести пользу крестьянам, заниматься трудом — все эти мотивы объединяют вышеназванные произведения в круг так называемых *толстовских* [220].

Но не процесс перерождения героя, его нравственного воскрешения под влиянием идей Толстого интересует Дедлова, а совсем другой аспект толстовского влияния на моло-

дежь. Отвечая на вопрос своего корреспондента о проблематике повести «Сашенька», В. Дедлов писал: «Кстати, я ли дурно выразился, Коробчевский ли не понял — этот последний в статье обо мне неверно передал сюжет «Сашеньки». Изображается не толстовщина, а обращение к толстовщине как результат современного разлада между действительностью и идеализмом. А, впрочем, не таковы ли и в природе русские идеалисты, которых что-то чересчур много, которые у нас вырастают вдруг, массами, как грибы после дождя, из которых ничего путного не выходит, которые растут вдобавок на почве, ни малейшего отношения к добру, правде и красоте не имеющей. Подозрительные идеалисты! И лучшие из них — больные, а не жулики» [236].

Еще в своих первых путевых очерках Дедлов писал о восприятии графа Толстого мужиками. Рассказывая о том, что он «роздал несколько экземпляров рассказов графа», Дедлов сообщает читателю: «приговор лапотных читателей был единогласный: «Аккурат по правде написано» <...> Как художник, граф Толстой может быть удовлетворен. Как проповедник, он не имеет успеха. «Ну, да, — говорят белорусы, — не в силе Бог, а в правде; но земное счастье — в силе, в богатстве, в хитрости и лукавстве...» Выводы все практические, и вопросы высшей нравственности проносятся над головами читателей, как облака: их формами любуются, но издали и снизу» [82, с. 7].

Чуть позже, говоря об археологической экспедиции А. Прахова, замечает: «Право, как подумаешь, что настанет время, когда и наш брат, человек XIX века, попадет на зубок археологам, — становится страшно. Будущая археология, конечно, усовершенствуется настолько, что по обломку черепа станет читать все дурные помыслы и чувства. И беда будет, когда прочтут, что человек читал «Киевлянина» и осмеливался сомневаться в учении графа Толстого» [93].

«Великое учение» графа Толстого, как и сам облик угадываемого за ним «дяди Андрея» («Кого тут разумеет

автор и кого хотел изобразить, этого нет надобности пояснять, — и без того понятно всякому читателю», — писала «Русская мысль» [245, с. 435]), обрисованы в повести противоречиво, хотя общий пафос дедловского отношения можно определить как сатирический. В критике толстовства Дедлов ближе всего к Эртелю, у которого игра в опрощение героев романа «Две пары» подана с комизмом: Мария Павловна «бралась своими красивыми руками в серых шведских перчатках за грабли, заступ, лейку», пыталась вязать снопы, надев «прелестное платьице из китайской шелковой материи» [301, с. 65]. В романе Эртеля развенчивается не столько толстовство в целом, сколько одна из сторон его — теория опрощения, которую либеральная интеллигенция фальшиво использовала для удовлетворения собственных амбиций.

В повести «Сашенька» Дедлов выбирает наиболее сложный путь критического осмысления толстовства: показ истерии, в которую впадает его герой под влиянием речей всемогущего старца. Первое заочное знакомство Сашеньки с ним состоялось в ресторане, куда Сашеньку пригласил Гребов. «Знаменитого писателя» мы видим поначалу глазами беллетриста, который наблюдает за ним в трактире (также испытывая благоговейный восторг перед старцем: «Беллетристу казалось, будто то сияет солнце...») (Ч. 1. Гл. 7. С. 92)), затем встречаем его на балу в честь Татьянина дня и на «пятницах» у Агреевых: «Сашенька взглянул на старика и невольно смешался. Со стула поднялся, протянул ему руку и взглянул на него знакомый по портретам знаменитый писатель» (Ч. 1. Гл. 9. С. 126).

Дедлов, на первый взгляд, создает образ «властителя умов», не прибегая к методу симплификации: «Его лоб был невелик, кверху узок и прорезан несколькими поперечными морщинами <...> Он походил на чело фидиевского Зевса, с возвышением над бровями и характерной впадиной выше <...> Маленькие глаза, густые клочковатые брови, нависшие на глаза, густая борода, начинавша-

яся чуть не под самыми глазами и пробовавшая забраться у седого и на его мясистый красноватый нос, и толстые чувственные губы» (Ч. 1. Гл. 7. С. 90—91). «Знаменитый писатель, угрюмый, сдержанный, с разбитыми, страдающими нервами, иногда на агреевских пятницах вдруг загорался, вдруг его осеняло вдохновение. Он начинал говорить о современном обществе, о Боге, о грехе, о счастье, о страданиях. Он бывал обаятелен. Он разом превращался в великана, каким он чудился в прошлом году нашему знакомцу беллетристу. Его речи потрясали» (Ч. 3. Гл. 1. С. 10). Однако финал при описании «великана» ироничен и даже саркастичен: «Поклонники *встревоженно озирались*: куда это их перенесли из столовой, где они только что сидели рядом со своими председателями и директорами? *Откуда взялась эта атмосфера*, которую их вдруг окружили, атмосфера страдающей великой души, неутолимой совести, неутолимого ума и беспредельно сильного воображения? Поклонницы, — те ни о чем себя не спрашивали, те бывали покоряемы с первого слова, они *только блаженствовали* и даже *иной раз всплакивали*. Что значит в такие супернатуральные минуты какие-нибудь *триста рублей или даровые билеты до Севастополя*, а оттуда парходом до Ялты! Что значило дать, что значило попросить! *Все это ничто в сравнении с высоким потрясением духа, совести, ума, воображения!* <...> Дочь *захлопывала бумажки в последний роман дяди Андрея, с собственноручным написанием...*» (с. 11). «Мыслитель» в изображении Дедлова становится чуть не участником агреевских поборов...

Портретное сходство дяди Андрея со «знаменитым писателем» Дедлову удалось: «Седой сидел, откинувшись назад; его добродушные слабые глаза были грустны <...> Время от времени он задавал нетерпеливые вопросы <...> Казалось, будто сияет солнце, обдавая светом эти великие старые лица, то набегают облака и омрачают их» (Ч. 1. Гл. 7. С. 92). Однако способ освоения более серьезного



материала у Дедлова чисто репортерский, он все время сбивается на гротескно-фельетонную тональность, что постепенно приводит его к «усредняющему упрощению» с заранее заданной функцией, «портретированию», свойственному натурализму.

Сцена посещения Сашенькой старца выписана неровно: здесь есть блестящие реалистические находки (переживания старца при виде мук «пробуждающейся души», состояние восторга, в котором находится Сашенька в ожидании чудодейственного утешения, его возгласы: «Я страшно несчастлив. Меня разрывает на части презрение к себе, отвращение к людям, боязнь их... И никто меня не любит!», его рассказ о предательстве Клавдии, Жано, Патлова, покаяние и восклицание: «Мне страшно!... Который теперь час? Я боюсь полуночи...»).

Но чувство психологического правдоподобия и просто чувство меры отказывает Дедлову, когда он описывает переживания и речи «старика» (так в этой сцене называет он «великого старца»): старик «оживлялся, как доктор, приступающий к тяжелой операции», «глаза старика загорелись: вот они, вот они, муки пробуждающейся души, вот она, жажда совершенства, жажда гармонии! Души человеческие пробуждаются. Он — не мечтатель, не сумасшедший, как его иногда называют, как это иногда, в минуты болезни или слабости, кажется ему самому. Он угадал настроение людей. Душа человечества созрела до сознания своей немощи, своих болезней. Наступила минута брожения. Когда оно кончится, счастье и радость разольются в человеческих душах... Нет, во всем мире творится то, что происходит в его собственной душе. И этих мучеников с каждым днем все больше и больше; скоро весь мир будет охвачен кризисом; настанет что-то ужасное, едва выносимое — и потом начнет успокаиваться, яснеть, теплеть... Но теперь, в эту минуту, надо напрячь силы, переломить свою болезнь, которая только что забирала его в свои лапы, и помочь, непременно помочь этому мальчику...» (с. 134—135).

Беседа с Сашенькой о любви к людям заканчивается призывом: «Любите, и ненавидя, любите. Иногда нельзя отделаться от ненависти, от злости, но в то же время заставьте себя любить! Заставьте себя делать добро, а делать зло не позволяйте себе. И ненависть мало-помалу обессилеет, а любовь окрепнет». «Сашенька вдруг почувствовал необыкновенное, физическое ощущение восторга. — Вот, оно, исцеление! — воскликнул он в душе».

Вся эта патетика преобразования «заблудшей души» снимается одной психологической деталью: Вдруг Сашенька заметил, как «старик засовывает руку в карман и *вынимает оттуда носовой платок*. Восторг внезапно оставил Сашеньку» (с. 135). Последующие несколько страниц подробного «превращения» Сашеньки в обновленного и очищенного пастыря не стоят одной этой пронзительной детали и ничего не добавляют к этой сцене.

«Сашенька перестал дрожать, бледность уступила место легкой краске, он медленно сполз со стула, стал на колени и прильнул губами к руке старика. Тот прижал его голову к своей груди и время от времени прижимал сильнее. Но делал он это машинально. Его мысль была не здесь; она была с людьми вообще, с их страданиями вообще <...> Старик прощал его, но Сашенька чувствовал, что он прощает не его одного, а вместе со всеми грешниками; он любил его, но вместе с остальными людьми, он утешал его, но заботился не об одном Сашеньке, а обо всех. Это не была мать, к которой обращался Сашенька, моля у нее защиты от обступавшего и съедавшего его горя...» (с. 139).

«Старик ощущал блаженство. Вот, он, мученик людского возрождения, пред ним. И тысячи тысяч таких же плачут и тоскуют теперь на земле, и там, где теперь ночь, и там, где теперь день; и там, где в сибирских лесах, заметенных снегом, спасаются раскольники; и в каменных гробницах европейских и американских городов. Он знает это наверное, к нему доносятся отголоски этих мучений

из раскольничьих скитов, и от вождей армий спасения, и от американских сектантов... Мир бродит, мир переживает кризис... Нет, он не ошибался, он не безумец. Восторг все сильнее овладевал стариком. Он как бы опускал голову и как бы прислушивался к ощущению этого восторга, то мельком взглядывал на Сашеньку, чтобы еще и еще раз удостовериться в его присутствии и в его страданиях. Потом, насыщенный и подкрепленный этим зрелищем, он снова уносился мыслью в какое-то безграничное пространство, подымался на огромную высоту, с которой видел весь мир, стремившийся к возрождению» (с. 140).

Длинная тирада Сашеньки: «Я знаю ваше учение. Только в нем мое спасение. Надо забыть прошлого себя, надо убить прежнего себя. Надо набрать в грудь совсем, совсем нового воздуха, надо, чтобы он дал новую кровь, новое сердце, новую душу... Я чувствую, что я могу это сделать... Меня ничто не собьет, потому что ничто не приманит. Ни от кого ничего мне будет не нужно, и никто не будет меня опасаться. Тогда все станут меня слушать, как я слушал теперь вас... Я понял теперь, что может лицо, которое больно ударили и которое в ответ смотрит на ударившего со слезами любви к нему, со слезами, которые плачут о том, что совершился грех, которого получившие удар не могут предупредить и отвратить»... «Прощайте. Вы дали мне последний толчок. Меня прежнего нет, теперь новый я» — вновь заканчивается блестящим дедловским финалом: в прихожей Сашенька, *превозмогая отвращение*, поцеловал в лоб спящего лакея. «Подобную сцену Сашенька как будто читал когда-то в одном из романов знаменитого писателя...» (с. 142).

«На улице Сашенька распахнул шинель, снял шапку и, прислушиваясь к смелому стуку своих шагов, шел, победоносно вздернув голову и гордым, но остановившимся взглядом глядя перед собою. Там, вдали, куда он так пристально и гордо глядел, сквозь туман *светили два пятна, красное и желтое. Это были глаза порока...* По-

рок смотрел на него тусклыми, противными глазами... Но Сашенька был величаво спокоен, кожаные галоши стучали бодро и вызывающе, а Сашенька победоносно смотрел прямо в огромные противные глаза... *Это были цветные шары в окнах аптеки*... (с. 143). Удачно найденные Дедловым психологические детали не могут «вытянуть» всю повесть, но они свидетельствуют о попытке автора преодолеть штампы натурализма.

В эпилоге мы видим Сашеньку, возвращающегося в отчий дом. Это одна из самых сильных сцен повести. Сатирический пафос убран, позиция автора выражается с помощью тщательно продуманных деталей. Дедлов судит *фактами*, а не словами: Сашенька возвращается в родной дом «в шинели нараспашку, без шапки, в засаленном пиджаке с чужого плеча». «Извозчик имел вид сконфуженный» и «стыдливо» привез его «к черному крыльцу дома». «Сашенька время от времени подымал руку прямо вверх, причем шинель падала с плеч, и торжественным голосом возглашал: «Иду! Великий демон земли русской послал меня! Иду обновленным, иным, небывшим и несу обновление всем!» (Ч. 3. Гл. 12. С. 143). Дети, увидевшие Сашеньку, потерявшего шапку, «смеялись». «Сашенька сбросил шинель на сани и взошел на крыльцо. «Великий демон земли русской! — еще торжественней возгласил он и повторил еще два раза, уже голосом, дрожавшим рыданиями восхищения: «Великий! Великий!» И Сашенька вошел в дом» (с. 144).

«Русская мысль» не без иронии прокомментировала эту сцену повести: «Тут и конец третьей и последней части повести г. Дедлова. И разумеи, читатель, как знаешь, что сим хотел сказать автор: совсем ли Сашенька спятил с ума и его придется отправить в психиатрическую лечебницу, или вправду в его лице автор препровождает в N-скую губернию вдохновенного апостола «великого демона», долженствующего нравственно «обновить» русскую землю? Темна вода в облацех...» [245, с. 435].

Современная Дедлову критика образ Сашеньки считала «недооформленным»: с одной стороны, он не вписывался ни в одну из схем, выработанных писателями-натуралистами, с другой — отличался от реалистических типов, созданных писателями конца XIX века. Отмечая «глубокий реализм и истинную объективность» Дедлова, его умение осветить своего героя не «с какой-нибудь одной стороны», но «вскрыть все его помыслы и намерения», Д. Коробчевский главным достоинством повести считал, что «жизненность этого типа всего яснее выступает в его сложности, в трудности его анализа» [140, с. 211]: «Читая повесть о Сашеньке, мы чувствуем, что он нам хорошо знаком, мы узнаем в нем часто встречающиеся черты, но, пытаясь охарактеризовать его, определить впечатление, какое он на нас производит, мы испытываем большое затруднение. Беспреданно изменяющаяся фигура его как будто ускользает от нас, как будто дробится на наших глазах, не подходя ни к одному из типов известных, уже отмеченных литературой. По сравнению с этими типами Сашенька может даже показаться типом незаконченным и противоречивым» [там же].

Критик отмечал «глубокий реализм и истинную объективность» В. Дедлова при создании образа главного героя. «Художник ставит его перед нами, вскрывает все его помыслы и вожелания, показывает, как фигура его отражается в лицах, с которыми он сталкивается, и предоставляет нам самим понимать и судить Сашеньку» [там же]. «Он весь состоит из отрицательных качеств; он ни во что не верит и ничего не любит. Глубочайший эгоизм составляет основной тон его личности» [там же, с. 212]. «Сашенька — вырождающийся тип, и мы знаем, что это вырождение у него наследственное. Он — сын нездоровых расслабленных людей <...> Товарищеский кружок не мог переработать этих коренных свойств натуры Сашеньки и развил в нем только стремление к блеску, к эффекту, к легкому богатству <...> Его нравственная несостоятельность быстро всплывает ...

Когда она выясняется для него, его положение становится трагичным <...> Момент прозрения, который мог бы служить поводом для более здоровой натуры, застаёт Сашеньку уже обессиленным <...> Он — настоящий сын «нашего нервного века» и несет на себе все его разрушительное и губительное начало...» [там же].

Сразу же после опубликования статьи Д. Коробчевского В. Л. Кигн-Дедлов пишет письмо редактору журнала «Север» В. А. Тихонову:

«17 августа 1892. Оренбург,

Переселенческая контора.

Душечка редактор! Я Вас очень люблю за помещение моей «мурысьи», как выражается Чарушин, в журнале «Север». Душечка редактор! Ты меня очень сконфузил этим!! Жил-был маленький литературный мальчик, он ленился и писал с кляксами и некрасиво; потом он ужасно шалил с гадкими девчонками; потом он даже пил, говорят, вино целыми рюмками и без воды!.. И вдруг такого гадкого мальчика посылают читателям!.. Это может иметь дурной пример! Добрый дядя Костя Коробчевский написал об мальчишке маленький рассказ, и так серьезно, как будто мальчик серьезный и прилежный. От этого мне еще больше стыдно, и я надеюсь исправиться» [236].

Принцип изображения «гадкого мальчишка» В. Дедловым остается локальным и одноплановым, присущим реалистической повести конца XIX века. В такой повести есть свои законы и критерии, по которым выстраиваются взаимоотношения личности и среды. Человек и мир изменяются в ней, исходя из гуманистической точки зрения автора, его представлений о высшей цели человека, самого смысла его существования. Повесть не роман, здесь иная концепция художественного времени. Поэтому жизненная судьба героя, то, каким он становится, — все это «имеет в повести «предельные» рамки измерения с точки зрения «высших целей» человеческого существования: до роман-

ной кульминации ее герои «не доходят», так как в этом жанре нет изображения широкого, глубинного содержания общественной жизни эпохи <...> той многосложности взаимоотношений человека и общества, которая есть в романе» [49, с. 59].

Упреки критиков Дедлову в том, что образ Сашеньки не завершен, а дальнейшая судьба неясна, были безосновательны, ибо повесть и не предполагала художественной реализации конечных целей бытия героя, так как он показан лишь в одной плоскости — «в состоянии поисков путей к осуществлению своих общественно-нравственных идеалов ... или в процессе нравственного становления, развития самосознания или стихийного отрицания зла» [там же, с. 59—60]. «Делаемое дело» в повести, как правило, находится *за рамками* сюжетного изображения. «Прозрел» Сашенька или сошел с ума и кончит дни в «психиатрической клинике» — это обстоятельство не является предметом изображения в повести Дедлова. В финале повести автор возвратил Сашеньку в отчий дом обессиленным, истощенным и ослабленным физически и нравственно, и его выкрик: «Иду обновленным и несу обновление всем!» — вряд ли может свидетельствовать о его «прозрении». Образ Сашеньки можно вполне считать структурно завершенным.

Критики 80-х годов А. Скабичевский и М. Протопопов когда-то выразили надежду на то, что В. Дедлов и И. Ясинский станут певцами прогрессивной молодежи, так как и тот и другой выступили своеобразными бытописателями современной молодежи. И если Ясинский еще нашел светлые краски для ее изображения («Всходы», «Начистоту» и др. рассказы, объединенные под общим заглавием «Семидесятые годы»), то Дедлов скорее отразил тип русского интеллигента, который «пошел на убыль» и «сошел на нет» [104, с. 406]. Это поколение А. Измайлов назвал «слабняками» и «безвольниками» [там же], приравняя героев Ясинского и Дедлова к «банкротам-восьмидесятникам»

произведений Чехова, Альбова, Баранцевича и Бибикова: «...эти люди ничтожны даже в вопросах своего личного счастья, их характера не хватает даже на то, чтобы создать сколько-нибудь сносное для семьи и жены, чтобы не изменить невесте накануне свадьбы и т.д.» [там же, с. 407].

В книге «Спор о человеке в русской литературе 60—70 гг. XIX века. Литературный персонаж как познавательная модель человека» М. С. Макеев пишет о том, что авторское «представление» о человеке, его идея человека становится источником правил построения образа. Эта идея, вероятно, и предшествует созданию текста как целого, идентичного ему. Требования жизнеподобия и эстетической целостности текста сливаются воедино. Изучать структуру персонажа в целом и значит, таким образом, изучать авторское представление о человеке, идею человека» [154, с. 12]. Иначе говоря, литературный персонаж более последовательно и целесообразно структурирован, чем реальный человек: «Литературным героем писатель выражает свое понимание человека, взятого с некоторой точки зрения, во взаимодействии изображенных писателем признаков. В этом смысле можно говорить о том, что *литературный герой моделирует человека*» [там же].

Это достаточно спорное утверждение, тем не менее, заслуживает пристального внимания. Созданный В. Кигном-Дедловым тип «Сашенек», с одной стороны, пополнил галерею типов «пожертвованного поколения» (А. Измайлов), а с другой — на самом деле смоделировал новый уровень человеческой «дрянности», которая впоследствии разовьется в тип бессмертного горьковского Клима Самгина, символизирующего собой упадок буржуазного индивидуализма.

Считая себя писателем тургеневской школы, Дедлов строит свою повесть по образцу и подобию тургеневских романов. Для него Тургенев был признанным мастером повествования, а его проза — классической школой художественной мысли.



Говоря о типологии тургеневских романов, исследователи отмечают в качестве их особенности тип «слабого человека», в жизни которого огромную роль играет «трагическое значение любви» [174]. Кроме того, личность рисуется писателем как следствие «давления времени», детерминирована она «не напрямую условиями воспитания, средой, а широким идейным движением эпохи» [231, с. 41].

Роман Тургенева «Рудин», имевший поначалу жанровое определение *повесть*, мог стать универсальным образцом для беллетристов, старательно пытавшихся воспроизвести и уже освоенную литературой тему, и конструкцию произведения, где одни действующие лица обвиняют главного героя, другие защищают его или оправдывают. Разные точки зрения на проблему красноречивого идеализма сводит воедино *объективный автор*, усиливающий *эпилогом* свою позицию в отношении Рудина, предстающего в глазах читателей в новом, героическом свете. Эпилог изменял масштаб изображения, характеристику и читательскую оценку героя, который стал выглядеть целеустремленным и деятельным, а поиски его приобрели целеполагающий оттенок. Его прежние характеристики — тщеславный, кокетливый, суетный, мелочный — изменились. В финале повести Рудин — человек бескомпромиссный, честный, самоотверженный. И дело не в эволюции героя, которая, конечно, дана в романе, а в изменении *угла зрения* на него: «он делает эволюцию героя зримой, он открывает глубинную — подвижническую — сущность его жизненной позиции» [158, с. 15]. Этим прежде всего интересен роман Тургенева. И именно это не могли почувствовать и перенять у него беллетристы восьмидесятых годов, взявших роман Тургенева за эталон.

Вот, к примеру, Рудин, охарактеризованный Лежневым: «Он замечательно умный человек, хотя в сущности пустой ... Он деспот в душе, ленив, не очень сведущ ... Любит пожить на чужой счет, разыгрывает роль ... это все в порядке вещей. Но дурно то, что он холоден, как лед ...

и знает это и прикидывается пламенным ... Он красно-речив; только красноречие его не русское» [276, с. 293]. Дедлов словно бы «лепит» своего Сашеньку с Рудина, наделяя его теми же чертами «лишнего человека»: фразерством, деспотизмом, умением играть роль, «пожить за чужой счет». Если бы не одно очень важное обстоятельство: «свойства Рудина не существуют вне его исторической функции русского кружкового идеолога 1830-х годов. Таков ключ к восприятию тургеневского героя» [44, с. 91]. Устами того же Лежнева сказано о том, что людей Рудин «покорял» «во имя общих начал и идей и действительно имел влияние сильное на многих». В Сашеньке же намешано «всего понемногу» — желание автора увидеть Сашеньку глазами всех и каждого, услышать их оценку *не работает* на создание полнокровного образа, так как отсутствует главное — «фокус авторской точки зрения». В результате многие положительные свойства, присущие герою (ум и вкус, обаяние и чувство изящного, активность и умение управлять людьми, дисциплинированность и способность подчинить свои инстинкты разуму), становятся «собранием расплывающихся признаков» [там же, с. 90]. Дедлов дублирует чисто внешний канон произведений Тургенева, отчасти девальвируя его достижения, — это и есть основной признак массовой литературы.

Структурным элементом тургеневского романа становится идейный спор, который является формой выражения авторской мысли, и эта ситуация идейного спора «стала обычным элементом, даже основой сюжета ... в произведениях очень разных писателей» [94, с. 8]. Дедлов также использует этот художественный прием. Многие сцены повести «Сашенька» напоминают сцены из «Отцов и детей». Это прежде всего «идеологические споры» Сашеньки с родителями-шестидесятниками в присутствии гувернантки и горничной.

Подобно образам Ситникова и Кукшиной, призванных играть роль «последователей» учения Базарова, в по-

вести Дедлова появляется сатирический образ «толстовца», молодого ученика дяди Андрея. Он «говорил много и по большей части резонно. Говорил он исключительно о духовно-нравственных предметах: о любви к ближнему, о непротивлении злу насилеи, о бессребренности, об укрощении страстей, об истинной религии. Духовно-нравственные темы его бесед и размышлений и на него самого наложили печать чего-то духовно-нравственного. Слог такой же, притом хитросплетенный и запутанный: уж очень необычайные и тонкие мысли приходилось выражать. В споре он никогда не горячился и не полемизировал, а спокойно убеждал. Когда он молчал, он пребывал в духовно-нравственном созерцании. Он походил на хорошо воспитанного католического семинариста и считал себя «учеником» знаменитого братца Андрея. Писал он рассказы исключительно нравственного содержания для народа под духовно-нравственными заглавиями, вроде «И былинка тварь Божия», «Не желай собачьей смерти даже собаке», «Спирт из ада течет, да в ад и волочет». Братец Андрей почему-то сильно недолюбливал этого своего «ученика» и не обнаруживал этого только потому, что раз и навсегда запретил себе недолюбливать кого бы то ни было. Замечал ли это ученик, неизвестно, но от учителя упорно не отставал» (Ч. 3. Гл. 2. С. 22).

Явная ирония в адрес поклонников таланта поэта Агреева распространяется на всех присутствующих, что значительно снижает образ самого Сашеньки, старающегося им понравиться, хотя автор всячески старается нам подчеркнуть Сашенькин духовный рост: «С тех пор как мы с ним расстались, он как будто похудел и побледнел, но худощавость и бледность были какие-то благородные. Манеры его стали еще спокойней и уверенней. Голос приобрел еще больше гибкости и задушевности. Взгляд красивых глаз стал еще теплей, умней, и в нем не осталось ничего детского, мальчишеского. Это был мягкий, спокойный, благородно уверенный в себе юноша» (с. 31).

Понятно, что Сашенька старается произвести впечатление прежде всего на старого писателя — тактом высказываний о науке, которую писатель не любил («когда я достаточно ознакомлюсь с наукой, может быть, и я разочаруюсь»). Но от этого неровность автора в оценке своего главного героя не исчезает: стараясь приподнять Сашеньку над окружающими, он сгущает краски в описании гостей и самих хозяев. Здесь был «маститый поэт», который «сидел величественно, задумчиво курил и имел вид мечтательный» (с. 19). «Поэт говорил только о значительных предметах: о славянском вопросе, о существовании души, о последних арестах, о направлении русского искусства». «Поклонница, баронесса Зигелак-фон-Фейер-Гравело, одета была в «простенькое» платье, которое стоило всей квартиры Агреевых. Держала она себя тоже *просто*, — как принцесса, скрывшаяся от светской суеты в хижине добродетельного угольщика». Был «странного вида человек. Он одет был в рабочую блузу, подпоясанную ремнем. По костюму его принять можно было за «мастера» общества электрического освещения, — но на самом деле он был писатель. На вид ему было за сорок, — но он считался «молодым талантом». Судя по его весьма мрачной внешности, он должен был сочинять какие-нибудь «Ады» и «Потерянные раи», — на самом же деле писал «натуралистические» романы, с сильным порнографическим оттенком, да еще описывал в них всех знакомых с точностью паспортных примет». Присутствовали также «старый «молодой талант» и «молодой «молодой талант» (с. 21).

Дедлову удастся создать сатирический образ не только петербургской интеллектуальной элиты — пафос его выпадов направлен и на «важные дома» губернского города. Изображение «среды» Дедловым подчиняется законам социально-психологической повести середины XIX века Салтыкова-Щедрина и отчасти Льва Толстого. Не случайны и прямые реминисценции из «Анны Карениной» во второй части повести: сравнение матери с Долли, отца —

с Облонским. «Мать показалась ему очень старой, очень некрасивой, с ее по обыкновению растрепавшимися волосами и криво застегнутым платьем. Кроме того, от нее пахло аптекой, с которой она в деревне всегда возилась. «Какая-то Долли!» — мелькнуло у Сашеньки в уме, но он нашел эту «Долли» очень милой, хотя и жалкой немного... «Долли, совсем Долли! И не мудрено, что Облонский увлекался гувернантками». И Сашеньке представилась Катрин» (Ч. 2. Гл. 1. С. 31—33).

Разговоры о Толстом и Тургеневе не раз возникают на страницах повести, «начитанный» Сашенька цитирует Некрасова, вспоминает типы Островского. Поводом для этих литературных бесед с Заборовским является поездка по Москве, ее историческим местам, посещение Девичьего поля, Воробьевых гор и Замоскворечья, храма Христа Спасителя. Заборовский не читал Тургенева, Толстого считает славянофилом, однако восхищается Сашенькиными «объяснениями о достоинствах русского стиля» (Ч. 2. Гл. 1. С. 26), оценкой Тургенева «Анны Карениной» («Анна Каренина» Тургеневу не нравилась, потому что, говорил он, все это кисло, пахнет Москвой, ладаном, старой девой, славянщиной, дворянщиной...») — На мгновение Заборовский замер, но сейчас же вслед затем завопил от восторга и принялся тискать Сашеньку в объятиях» (с. 25)). Прямые цитаты из Некрасова, которые позволяет себе *к месту* Сашенька («Порвалась цепь великая...»), накануне в разговоре с родителями «пытавшийся» пороть *народ-страдалец*, также призваны работать на создание образа «маленького литературного мальчика».

Представители массовой литературы часто обыгрывают те или иные сцены из великих произведений: у Потапенко в «Живой жизни» сцена встречи Валентины и Лозовского в монастыре буквально повторяет финал «Дворянского гнезда», у Альбова в «Дне итога» свидание Глазкова и проститутки совпадает со сценой из «Записок из подполья», у О. Шапир в романе «Одна из многих»

убийство героини повторяет с небольшими вариациями гибель Анны Карениной. Дедлов избегает прямых аналогий с тургеневскими текстами, однако его повесть носит явно реминисцентный характер, дублирует уже открытое, известное, она лишена тенденций художественного обновления, хотя и претендует на него.

«В тургеневской прозе — и повести в том числе — сочетаются два способа организации идейно-образного материала: традиционная любовно-психологическая коллизия «увязывается» с нравственными исканиями героя, не имеющими подчас прямого отношения к перипетиям любовной истории», — считает С. Е. Шаталов [296, с. 299].

Повесть Дедлова «Сашенька» построена по другому принципу: любовная интрига, завязавшись в первых строках повести, «подталкивает» героя к осмыслению прежде всего *себя и своих амбиций*, но никак не назревших общественных вопросов. Сцены страсти, разлук и измен, которые переживает Сашенька со своими возлюбленными, безусловно, дают почву для раздумий о добре и зле, но не ведут к нравственному очищению. Потрясение от «предательства» Завидовской сделало Сашеньку циничным. Роман с Клавдией Агреевой начинается «нехотя», Сашенька всячески «оттягивает» его: «на этот раз она нравилась ему далеко не так, как при первом знакомстве, даже больше: она не производила на него почти никакого впечатления» (Ч. 3. Гл. 2. С. 33). Подобно тургеневским героиням Клавдия берет инициативу в свои руки — устраивает так, чтобы после посещения театра они остались с Сашенькой одни в карете, приходит к нему домой, признается в любви, предлагая себя в качестве любовницы, и т.д. Сашенька размышляет о пагубности страстей и о том, что «компромисс — та же ложь и хитрость» (Ч. 3. Гл. 9. С. 101).

Естественно, в этой ситуации герой вспоминает учение дяди Андрея: «Вот кому должны быть ясны истины, открывшиеся теперь мне... Кто знает, может быть, моим озарением я обязан ему; я давно знаю его учение. Дей-

ствительно, великий старик! Действительно, великий учитель. Он понял свои истины первым и за всех. Недаром люди так ценят подобных ему <...> Да, грех действительно сладок, а человек падок» (там же). К Сашеньке приходит озарение, он испытывает благоговейный восторг нравственного обновления. «Решение, к которому он пришел, было давно им принято: он должен объявить Клавдии, что не любит ее, покаяться в том, что допустил себя обмануть ее ласками, и взамен любви предложить ей свою дружбу. Все это должно было совершиться завтра, когда Клавдия, в часы отсутствия Жано, обещалась придти к Сашеньке» (с. 102). Однако решительного объяснения не происходит: «Клавдия заговорила, и тоже враждебно. Почти с первых слов она начала делать какие-то колкие намеки, какие-то обиняки насчет «тургеневских» мужчин, у которых вместо крови сыворотка, насчет тургеневских женщин, всегда пристыжавших мужчин силою своих чувств. Сашеньке уже начинали казаться смешными и вчерашние терзания, и сегодняшнее беспокойство» (с. 109).

Герой поставлен в ту же ситуацию выбора, которая является одной из структурообразующих доминант повести беллетристов-восьмидесятников. Ситуация выбора, как правило, означает любовный треугольник. В повести М. Белинского (И. Ясинского) «Добрая фея» в героиню влюблен благородный купец, но ее руки добивается негодяй, которого, в свою очередь, любит дама-авантюристка, а за дамой-авантюристкой ухаживает дядя героини. Таким образом, каждое действующее лицо условно оказывается между двумя объектами. У О. Шاپир в романе «Миражи» на героиню претендуют сразу трое влюбленных и действие три раза уже почти доходит до венца, но всякий раз Анна вовремя останавливается и в конце концов выбирает четвертого. В повести «Сашенька» Клавдия любит Сашеньку, в нее влюблен юный племянник губернатора Жано, и добивается ее благосклонности офицер Зубцов. Сашенька знает обо всем этом и тем не менее не щадит

никого: Клавдию он принимает в доме Жано, а Зубцову рассказывает о ее домогательствах и своих переживаниях («А я ее не люблю. И не только не люблю, но она мне противна, непонятно противна...») (Ч. 3. Гл. 10. С. 112).

И хотя в ситуации выбора в конце концов Дедлов приводит своего героя к пониманию несовместимости своих поступков с истиной, с подлинно нравственным, мотивирует он это осознание иначе: «история души» Сашеньки, цепь раздумий, приведшая к нравственному перевороту, никак не мотивирована любовью. Душевный сдвиг, который происходит с Сашенькой, лишь косвенно вытекает из любовных переживаний. Инстинкт самосохранения учит его бежать от нравственной смерти, он хочет получить прощение за содеянное, но поводом к этому шагу явилась вовсе не истерика Клавдии, а совокупность всех событий сразу: вернувшееся нераспечатанным письмо матери с Сашенькиными признаниями в любви и просьбой простить, осознание своей причастности к предательству Патлова, к смерти Жано, презрение приехавшей на похороны губернаторши и ее просьба «покинуть этот дом», понимание невозможности дальнейшего существования «в любви с ближними».

Сатира — одна из самых сильных сторон поэтики Дедлова. Дедловская сатирическая палитра разнообразна: здесь юмор и ирония, комедийный контраст и карикатурная заостренность. Вот как описывает Дедлов студенческий бал в честь Татьянина дня: «Толстая, более чем зрелая дама пропела, что ее не в церкви венчали, а темной ночью где-то под дубком или около ракитова куста. Это показалось народным, тучной даме аплодировали, и только адвокат потихоньку заметил социологу, что певицын дубок в настоящее время, наверное, достиг того возраста, когда дубы уже годятся на артиллерийские ободья» (Ч. 1. Гл. 9. С. 114).

«Русская молодежь того недавнего времени, о котором мы рассказываем, была мрачная молодежь и аплодировала особенно охотно при словах: смерть, страдание, отчаяние,



роковой позор, Стенька Разин, беглый, расстреляние и т.д. Вслед за стариком на сцене появился хор студентов и исполнил песню «Есть на Волге утес», потом наш знакомый актер прочитал «Парадный подъезд», а на требования повторить — «Убогую и нарядную», причем особенный восторг произвели стихи: «а на лбу роковые слова: продается с публичного торга» (там же). Ирония, которая базируется на несоответствии между явлением и суждением о нем, скептически развенчивая это суждение, всегда служит у Дедлова «интеллектуальной оговоркой» [156, с. 603], не ведущей автора к тому, чтобы стать на чью-либо сторону. Она в большей степени помогает читателю сориентироваться в том пафосе, который выбирает автор для характеристики своих персонажей, и переосмыслить свое эмоциональное отношение к ним.

Вот как Дедлов применяет прием иронического переосмысления ситуации. Клавдия Агреева прочла письмо, из которого узнала о связи матери с журналистом Крейзером, и «в первые мгновения едва удержалась, чтобы не выйти на лестницу и не броситься через перила» (Ч. 3. Гл. 1. С. 13). Она «была на волосок от самоубийства», «убежала к тогдашней поклоннице и прожила там двое суток»: «Все время она и поклонница говорили о том, как тяжела и пуста жизнь ... говорили о дяде Андрее, *собирались в монахини — и собрались на бал к высокопоставленному родственнику поклонницы*» (Ч. 3. Гл. 1. С. 14).

Сатирическому разоблачению толстовства в повести служит психологическая деталь: *носовой платок*, который в минуту восторженного душевного просветления видит Сашенька в руке «властителя умов» (Ч. 3. Гл. 12. С. 135), вызывает у него недоверие к словам дяди Андрея; *испарина* на желтом лбу спящего лакея, который должен был поцеловать «просветленный» Сашенька, способна вызвать только отвращение...

В последней трети XIX века углубление психологизма находило выражение в стремлении писателей осущест-

влять познание душевного мира личности не только и не столько в прямых формах (внутренний монолог, авторская характеристика, диалог), сколько в косвенных (наложение голоса героя на портрет, пейзаж, интерьер и т.д.). Писатели-натуралисты и близкие к ним представители массовой литературы не владели тонкостями проникновения во внутренний мир своих героев и не стремились к этому. Психологический самоанализ и его разновидность — внутренний монолог-воспоминание — чужды их героям. В качестве распространенного приема, помогающего углубить представление о внутреннем мире героев, беллетристы используют прием введения *ассоциативности деталей*. Однако их деталь страдала отсутствием оригинальности и, бесконечно повторяясь, быстро превращалась в штамп: в так называемом *психологическом пейзаже* обыгрывается либо *дождь, который стучит, льет, как из ведра, барабанит, струится, бежит ручьями, либо назойливый паук (муха)*.

Психологическую нагрузку несут также детали интерьера (*самовар, маятник часов*). «*Бьют часы за стеною, а потом опять тишина... Стучит только дождь в оконные стекла — и нет ему тоже конца*» [6, с. 176]. «*Сумерки надвигались все гуще и гуще. Во всей квартире была мертвая тишина; слышно было, как мухи, жужжа, бились в оконные стекла*» [13, с. 183]. «*Емельян Иванович, устремивший сосредоточенный взор на поставленную перед ним «аппетитную» чашку со сливками, над которым вьется целое полчище мух...*» [6, с. 57]. «*С глубоким вздохом он тянет к себе сегодняшний номер газеты «Петербургский листок», положенный Феней рядом с его обычною «утренней» чашкою кофе, где теперь барахтаются две затонувшие мухи...*» [там же]. «*В этой мертвой тишине как-то особенно серьезно и внушительно маятник больших часов выстукивал свое: «тик-так, тик-так»...*» [280, с. 5]. «*Во всем доме и вокруг него стояла мертвая тишина. Только большие часы, висевшие на стене, шептали без умолка: «ка-шу-е-ли, ка-шу-е-ли»* [270, с. 319]. «*Мертвое, пода-*

вляющее душу безмолвие окружало Павла Иваныча. Оно царило повсюду: и здесь, в этой столовой, и там дальше, в погруженных во мрак пустых комнатах, где лишь четко и звонко отдавалось *тиканье маятника* висевших в столовой часов, — и эти мерные, неуставные звуки будто пуще еще оттеняли обступившую пустоту» [9, с. 119].

Свойством стиля любого писателя является оригинальность, но только к ней стиль не сводится. При анализе беллетристики конца XIX века требуется различать *стиль* и *манеру* как более низкую ступень искусства, на что указывал еще Гёте: «Стиль покоится на глубочайших твердых познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознать в зримых и осязаемых образах» [42, с. 94—95]. Манера же может становиться все более пустой и незначительной. Гегель вообще считал манеру «поверхностным оригинальничанием» [41]. Однако в случае с массовой литературой применим иной закон, свойственный прежде всего *формульной литературе*: «К любому конкретному произведению публика подходит с определенными ожиданиями, и оригинальность приветствуется лишь в том случае, когда она усиливает ожидаемые переживания, существенно не изменяя их» [303, р. 85]. Формула создает свой собственный мир, который становится читателю близок вследствие многократного повторения.

Говоря о богатстве стилей русского языка, критик Дедлов писал: «...наши молодые художники не стремятся даже овладеть всем этим богатством <...> У нас нет совсем литературной школы, нет литературных традиций, и всякий начинающий художник пишет как бог на душу положит» [185, стб. 238]. Еще раньше, анализируя произведения массовой литературы, Дедлов обозначил основные принципы создания персонажа: «Чтобы описать лицо, достаточно ограничиться описанием того впечатления, которое производит внешность человека на окружающих. Писать надо общими чертами, как Толстой <...> Не стоит насиловать чужое воображение» [183, стб. 821].

Повести «Сашенька» свойственны тем не менее те же композиционно-стилевые огрехи, как и всей массовой литературе: конструирование эпизодических персонажей по определенной схеме-штампу (пол, портрет, костюм, национальность, профессия); нагнетание эпитетов, без которых беллетристы не представляют текста, причем прилагательные употребляются в произвольном и случайном союзе с существительными: «Белая *равнодушная, лживая грудь*» Завидовской (Ч. 2. Гл. 1. С. 18); «*высокая, плотная и стройная брюнетка со смуглым лицом и черными глазами, в оправе шелковистых цыганских ресниц*» (Ч. 1. Гл. 5. С. 49). «Это была обыкновенная хрупкая петербургская барышня, но с удивительно нежным, *белым и розовым, обрамленным золотистыми пушистыми волосами* лицом» (Ч. 1. Гл. 3. С. 31—32). «Из угла в угол ходил приятного вида *голубоглазый блондин*, в форме полицейского офицера, и задумчиво курил папиросу» (Ч. 1. Гл. 10. С. 138); «перед нашими героями стоял *серьезный, толстый и вместе с тем подвижный красивый* старик-половой, расчесанный порусски, с подбритым затылком, бородатый и одетый в белоснежную рубаху» (Ч. 2. Гл. 1. С. 17). Портрет был поистине ахиллесовой пятой беллетристов-восьмидесятников.

Полноценное восприятие портрета в художественной литературе всегда сопровождается некоторой напряженностью читательского воображения. Но представить себе соответствие черт портрета чертам характера героев *массовой литературы* — задача для читателя порой просто непосильная. Претензии к тому, чтобы портрет стал *психологическим*, у представителей массовой литературы велики. Нагромождены целые перечни портретных характеристик, претендующих на показ душевного движения: «*бледный, с утомленным взглядом, красивый, даже эффектный, молчаливый* и, по-видимому, *гордый*» [77, с. 123], но такой портрет не отражает то или иное психологическое состояние героя, являясь, по сути дела, *характеристическим*, информационным. В нем преобладают в основном прилагатель-

ные, которых оказывается немного, но они повторяются на протяжении нескольких страниц, навязчиво и циклично: «матово-белые», «наивно-ласковый», «безукоризненный», «молодой», «красивый», «стройный»: «Молодой красивый председатель окружного суда, в *безукоризненном* черном сюртуке, с *безукоризненной* прической, с косым рядом и с претензией, общей, впрочем, большинству коронных юристов» (Ч. 2. Гл. 5. С. 86).

Вот портрет Сашеньки глазами Клавдии Агреевой: «Славные, бойкие, добрые и веселые серые глазки, красивое и изящное лицо, оживленная речь, симпатичный молодой грудной голос, простота и спокойствие манер... Вот к кому она приласкалась бы, к кому приникла и успокоилась бы. Это — *чистый мужественный юноша...*» (Ч. 3. Гл. 1. С. 18).

Буквально в следующей главе Сашенька описывается теми же словами: «Тот, кто ее преобразил, был *стройный* юноша, *безукоризненно*, но скромно одетый, с белоснежными воротником и манжетами... Его стройный и тонкий стан напомнили Клавдии молоденькое деревце ранней весной» (Ч. 3. Гл. 2. С. 29—30). И далее: «Красивый, *стройный*, *безукоризненно одетый*, уверенный в себе, напустивший на себя при виде студентов несколько презрительный вид, он шел с приподнятой головой и смелым взглядом (Ч. 3. Гл. 5. С. 66). В первых двух случаях Сашеньку мы видим глазами Клавдии, другой портрет дан уже с помощью автора — они ничем не различаются и не выдают индивидуальности восприятия. Эти бессмысленные повторения выдают небрежность стиля Дедлова, не более.

Попытка «психологизировать» портрет сводится к прямому подражанию, штампу: «Это был небольшой, плотный, но складный человек, с одним из тех *чересчур благообразных лиц*, с глазами *чересчур светлыми и исполненными открытого выражения*, которые на опытный взгляд *всегда несколько подозрительны*» [70, с. 145]. Нагромождение определений не только не индивидуализи-

зирует героя, но вконец затрудняет его восприятие: «Гостю-земцу было лет тридцать пять; он был *высок, статен, крепок, силен, но некрасив и старообразен*. И все-таки его некрасивое лицо было *приятно*. Его скрашивали *очень белый и гладкий лоб* под зачесанными назад с сильной проседью густыми волосами и, главное, *глаза: серые, простодушные, никогда не злые*, а в крайнем случае, когда всякий другой разозлился бы, *огорченные*» [89, с. 196]. «У *худого* лицо было *бледное, почти безволосое* и издали *моложавое*. Только вблизи *умный, пронизательный и нервно-горячий* взгляд *небольших черных глаз*, да *морщинки* около них, да еще несколько *увядающая кожа* на висках и *серебряная роса седины* в *жестких, коротко остриженных волосах* — выдавали возраст худого господина...» [там же].

Таких примеров в массовой литературе великое множество, они с настойчивостью переходят из рассказа в рассказ. То, что у Тургенева было «очерком-портретом» [295, с. 93], содержащим особую «психологическую насыщенность», у беллетристов самостоятельного психологического содержания не имеет. Не исключением является и портрет в повести «Сашенька»: «Лицо юноши было тоже, как казалось Клавдии, «весеннее», молодое, ясное, доброе. *Немного бледное* лицо было красиво и своими чертами, и темной бородкой, изящно подстриженной и *изящно темневшей* рядом с *матовой бледностью* лица и *костяной белизною* отложного воротника. *Небольшие умные глаза* ясно и спокойно смотрели на сидевших, *увеличиваемые, украшаемые и смягчаемые* темными ресницами и чуть заметными тенями под глазами...» (Ч. 3. Гл. 2. С. 30). Здесь и штампы, и журнализмы, и просто неряшливое нагромождение слов. Бесчисленные не просто «белые», а «очень белые» (зубы, лоб), «широко раскрытые» серые (карие) глаза «в *очень темных ресницах*», «немного приподнятый» (носик, губка) — все это служит в литературе подобного рода не индивидуальной характеристикой, а *формулой узнавания*, своеобразным *постоянным эпи-*

*тетом*, по которому можно узнать юную институтку или стареющего Дон Жуана.

Описание одежды всегда столь детально и подробно, что сам герой оказывается где-то на заднем плане: «Молодой человек был чрезвычайно худ и одет как будто в тряпочки: шелковая суровая пара, шелковый галстук-бант цвета бордо и башмаки с бантом» [77, с. 75]. «Человек был одет в суконное куцее и узкое платье, в огромные клетки, черные и серые; в суконные серые ботинки и такую же шапочку, в виде ермолки, с пуговкой наверху и мягкими козырьками спереди и сзади. Весь точно обмотанный мягким сукном, он смотрел ... просто на мир божий [там же, с. 353].

«Оба были высоки и одеты в суровые шелковые пиджачные пары. У одного была фуражка из такой же материи, у другого — тропический «шлем» — холщовый. У обоих трепались по ветру галстуки, обличавшие в них людей со вкусом: галстуки были не каких-нибудь ярких и глупеньких цветов, а — модных, солидных, «гнилых», — у одного гнилого синего, у другого — гнилого зеленого цвета. Чулки были таких же колеров...» [78, с. 680]. Столь пространное описание внешности своих героев потребовалось Дедлову, чтобы сделать неожиданный вывод: «Может быть, эти господа — иностранцы. В пользу иностранного происхождения господ говорило то обстоятельство, что у одного из них как-то по-иностранному сползали брюки, а на другом — были надеты шитые гарусом ночные туфли» [там же]. Критика довольно ехидно отзывалась на подобные пассажи: «Ни одна складка платья, ни один мускул, ни одно пятнышко на коже не забыты автором — того, как известно, требует натуралистическая «правда» и ее адепты, — но зато во всем остальном, в ансамбле картины, царит полнейший произвол и фантазия, хотя, к сожалению, вовсе не поэтическая» [243, с. 145].

Беллетристы-восьмидесятники загромождают также и интерьер излишними подробностями и деталями, не не-

сущими психологической нагрузки и не играющими практически никакой роли, кроме умения автора перечислять предметы с мелочной пристрастностью. Объем, цвет, фактура предмета, описания-перечни — все то, что у Гоголя «работает» на героя, в массовой литературе, в том числе и у Дедлова, свидетельствует об эмпиричности, фактографизме, а то и просто небрежности стиля. Иллюзией полнейшего жизнеподобия беллетристы стремятся компенсировать недостаток художественности. Вот описание кабинета преуспевающего адвоката Кости Кабатова из ранней редакции одного из лучших рассказов Дедлова «Петербургский кузен»: «Комната была небольшая, но с дорогим ковром на полу и дорогой мебелью. Из спальни была дверь в небольшой, но «шикарный», прямо адвокатский, кабинет. Точно половина мебельного магазина была втиснута в эту комнату: два тяжелых шкафа, украшенные резными фрунтами и чертями, рваные, мягкие кресла, гигантский диван, величиной с вагон, по стенам дорогие гравюры в дорогих темных рамах и наконец монументальный стол, составленный из ящичков и ящичков, полки и полочки, шкафов, толстейших ног и таких бугров и шишек резьбы, что даже жаль становилось бедного стола. На столе был хаос бумаги, печатной, писаной и белой. Валялись визитные карточки, законы, книги, газеты, набросок кассационной жалобы, начало статьи, письма, трактирные счета и бумажные деньги... Дальше следовала тоже богатая комната, столовая» [77, с. 260]. Во второй редакции (1904) Дедлов значительно сократил описание, оставив буквально два предложения: «Рядом была приемная, она же и столовая. В столовой, на обеденном столе, стояли пустые бутылки, а на трех ломберных валялись мелки и карты» [87, с. 68—69].

«Полицейский протокол — это еще не искусство, подлинная правда которого не в факте, а в отношении художника к тому, что он видит», — отмечал еще в 1880 году критик В. Басардин (Л. И. Мечников) в статье «Новейший нана-турализм» [91].



И все же Дедлов старается «вложить» в предмет *свое отношение* к его носителям. Вот описание гостиной Агреевых — один из немногих блестящих образцов *слитного повествования*, в котором отражены и особенности словоупотребления персонажей, и приметы их речи: «Комната эта была *лучшей* в квартире. Кровать была искусно спрятана в уголке за дорогими японскими ширмами, подарком графини Перекрестовой (поклонницы таланта батюшки. — О. С.). Остальное пространство было превращено в *очень изящный и очень хороший* будуар. Тут стояли опять ширмочки, кресла в «уголках», *красивые* искусственные растения в *красивых* вазонах, на *красивых* тумбах, экраны, шелковые козетки, столики с расставленными на них фотографиями и миниатюрными *оригинальными акварелями* и масляными картинками, кресла, креслица, стульчики. На стенах *искусной декорацией* были развешены вееры, полотенца; на висячих полках книги в *изящных «барышнинских» переплетах*. Маленький письменный стол был *красиво загроможден* вычурными принадлежностями письма, тоже фотографиями, тоже безделушками...». «Почти вся обстановка комнаты была подарками поклонниц таланта отца и симпатичности дочери. Книги в дорогих переплетах дарились авторами и все были снабжены *собственноручными посвящениями*. Чем *знаменитей* был автор, тем *более на виду лежала книга*. Последний роман «дяди Андрея» находился на столике пред козеткой, на которую садились входившие сюда гости» (Ч. 3. Гл. 1. С. 8).

Нарастает авторская ирония, переходящая в уничтожительную сатиру: «Кавалеры не ограничивались цветами и конфетками, а дарили еще и безделушки: ширмы, ковры, лампы, рамки, даже мебель, если она была восточная, даже меха, если они привозились в виде редкости из дальних путешествий. Ну, конечно, чем вещь была менее безделушкой, тем деликатнее она дарилась. Восточная мебель, лампы и ковры подносились мамаше; меха — па-

паше. *В милом, простом и добродушном доме Агреевых никого не огорчили отказом* (с. 9). «Предмет, вещь в художественной системе ... всегда имеет отношение к отысканию истины в явлении», — справедливо считает А. П. Чудаков [290, с. 138].

«Мелочная детализация» Дедлова направлена на разоблачение «истинных поэтов», «откровенно и простодуш-но» обращавшихся к поклонникам за денежной помощью, «если начинала теснить нужда»: *«Поэты, истинные поэты, никогда и нигде не бывают богаты, а тем более в России, где так мало читателей и ценителей, которая только что пережила двадцатилетие ультрареализма, настоящей нероновщины для истинных поэтов. За помощью обращались или отец или дочь, — мать никогда. Мать была горда, мать была самоотверженной женщиной, связавшей свою судьбу с поэтом, страдавшей, но с радостью, с самоотвержением, с благосклонностью... Как-то само собою выяснялось, что нужны даровые билеты (хотя бы даже и второго класса) до Севастополя, а оттуда на паром до Ялты; что Клавдюше страшно нравится Царское, где она желала бы провести лето вместе с баронессой Зигелак; что в октябре необходимы четыреста пятьдесят рублей на выкуп из ломбарда меховых вещей, а в апреле триста рублей на окончательную расплату с домохозяином, лавочником и молочницей. Более четырехсот пятидесяти рублей редко было нужно, так что, очевидно, брали только в крайности и на самое необходимое. К мужчинам обращался отец, к женщинам — дочь. И надо сказать, что почти никто и никогда не отказывал. Да разве можно было отказать! Агреевы были счастливые люди, и всегда случалось как-то так, что просьбы о билетах, о даче, о деньгах приносились в такие минуты, когда тот, к кому обращались, был душевно рад исполнить просьбу, огорчился бы, если б услуг его не приняли, был в восторге, тихом или бурном, услужить и одолжить. В тихом восторге бывали поклонники, служащие в правлениях и на железных*

дорогах; их *тихий восторг* обыкновенно наступал после того, как они провели вечер у Агреевых в обществе председателя *своего правления* или директорши *своей дороги*, причем и председатели, и директорши *были с ними совершенно на равной ноге*, а хозяева отличали их, служащих среднего разбора, едва ли не больше, чем начальственных лиц» (Ч. 3. Гл. 1. С. 9).

Это отрывок доказывает и то, что Дедлов уже овладевает техникой использования *несобственно-прямой речи* — приемом, который у писателей-натуралистов по преимуществу выражался в обильном использовании кавычек. Авторское повествование Дедловым уже организовано таким образом, что оно впитывало в себя *голоса героев* или их *точку зрения*.

Наряду с вкраплениями в авторское повествование чужих голосов и интонаций Дедлов использует испытанный *прием закавычивания* — для усиления «речевой физиономии» персонажа. В. Б. Катаев в статье «Повествовательные модели в прозе русского натурализма (1890-е гг.)» [131, с. 14] приводит слова А. П. Чехова по поводу использования данного приема писателями-натуралистами: «Кавычки употребляются двумя сортами писателей: робкими и бесталанными. Первые пугаются своей смелости и оригинальности, а вторые (Нефедовы и отчасти Боборыкины), заключая какое-нибудь слово в кавычки, хотят этим сказать: гляди, читатель, какое оригинальное, смелое и новое слово я придумал» (П. Т. 3. С. 39).

У «бесталанных» представителей массовой литературы кавычки встречаются практически в каждом предложении, где автор либо старается передать мысль как бы голосом героя, либо с помощью кавычек вводит в повествование *необычное, новое слово*, еще не вошедшее в активное употребление. Вот примеры из повести Дм. Карышева «Антип Иванович»: «Совершенно разорясь, он переехал в Петербург, долго искал места и наконец засел в **«учреждении»** [128, с. 343]. «Но после службы, после

узаконенных часов, он точно перерождался, приобретая особую гибкость и бежал **«по своим делам»**. Об этих **«делах»** шли толки, пересуды. Но он на это не обращал внимания и хорошо кормился от **«трудов»** своих <...> Насчет же **«шалостей в институте»** он был не особенно равнодушен и хохотал всякий раз, как ребенок» <...> «Все в доме было предусмотрено, сделано **«для себя»**... «И вот почему всякий, заходивший к ним, всегда называл их **«милыми девочками»** (с. 343). «Гришин не принадлежал к числу людей, отрицавших все существующее, но он называл себя **«тружеником»** и **«признавал лишь труд как единственный двигатель жизни»** [129, с. 748].

Не владея искусством *слитного повествования*, Дм. Карышев выбирает характерную для массовой литературы интонацию повествования, которая включала в себя подчеркнута фельетонную ироничность: «Кроме гимназистов, сюда сходились и учителя гимназии **«из молодых»**, ради **«должного развития и направления умов юношества»**. Они вместе с ними читали **«книжки»**, разъясняли им **«последние слова»**, — одним словом, — **«исполняли свою обязанность, свой священный долг относительно молодого поколения»** [там же].

В отличие от писателей-натуралистов В. Дедлов реже использует кавычки и только для того, чтобы один герой как бы *процитировал* другого — этот прием усиливает косвенную характеристику последнего. Вот как представлен в повести один из второстепенных персонажей — доктор, приехавший по приглашению родителей Сашеньки обследовать сына. В начале сцены Дедлов дает очень подробную характеристику доктора: «Это был человек лет тридцати пяти, но уже настолько мудрый, чтобы понимать, что Кирпичев в земстве — лицо (или, **как говорят врачи, служащие в земстве, — личность**) влиятельное <...> Он не брал взятки ... и не вымогал крупных гонораров, но лечил своего земского мужика без самоотвержения; он отчетливо смекал, какой участок спокойней и

доходней, и попадал именно в эти участки и уезды. С земцами либеральными он был либералом, с консерваторами говорил о предметах нейтральных, с мужиком был прост, но строг и грубоват ... За эту манеру образованные пациенты довольно одобрительно называли его Базаровым, а сам он находил, что прозвище это ему к лицу, и своих манер не смягчал <...> За обедом ... говорил он грубовато, по-базаровски, но все вещи, которые влиятельной земской «личности» не могли быть неприятны» (Ч. 2. Гл. 2. С. 44).

В кавычки взято слово «личность», которое при первом употреблении наполнено авторской иронией в адрес провинциальных земцев, а при повторном — закавыченном — уже в адрес и Кирпичева, и доктора. Спор об общественном устройстве России, который разгорелся за столом, все время возвращался к роли молодого поколения в политике. Мать Сашеньки вспоминала шестидесятые годы, когда «все сделало молодое поколение». — «Что же оно сделало? — спросил Сашенька, снисходительно улыбаясь». — «Да все! Освобождение крестьян, и суд, и земство, и женский вопрос. Даже против классических гимназий оно боролось...» — «Ну, мама, ты преувеличиваешь, — сказал он. — Все это сделано людьми сороковых годов, во главе которых стояло правительство <...> Мы все требуем разных свобод, самоуправления. А приглядитесь, как мы пользуемся этими свободами. Волостное управление, волостной суд! Тут мы уже перегуманичили, слишком понадеялись на народ, а он сильно «испакостил реформы» (с. 47).

Для Сашеньки этот спор не принципиален. Он в большей степени наблюдает за реакцией доктора на свою речь, нежели заботится об истине. Самоутверждение словом давно стало его потребностью, он тщательно культивирует его, «отрабатывает» на окружающих. Его раздражает непонятное упорство матери, молчаливость отца, безразличие доктора («Доктор неопределенно хмыкал, устремив, по-видимому, все свое внимание на еду») — и тогда

он прибегает к уже испытанному в столице средству: разговоре о русском народе, который «необразован», «полу-дикий», а кроме того, «**испакостил реформы**». Тогда, в столице, именно эта фраза была им услышана и *оставлена про запас*. Услышав это, доктор «заговорил гораздо определенной и уже в тоне ироническом». Сашенька торжествовал, «все более увлекаясь тем, что он бойко спорит с людьми, которых всего год назад он только понятливо слушал», «чувствуя на себе благосклонный взгляд Катрин, которая в первый раз видела его в роли **«большого»**. По приезде Сашеньки из Петербурга мать постоянно говорила о своих нервах, пила ландышевые капли и срывалась всякий раз на прислугу.

Каждый раз Дедлов, упоминая мать Сашеньки, берет это слово в кавычки, наполняя его авторской иронией: «Отец и сын взглянули на Елену Ивановну и сразу очутились в атмосфере **«нервов»**... Алексей Дмитриевич беспокойно шевельнулся на стуле, еще не теряя самообладания и не поддаваясь **«нервам»**» (Ч. 3. Гл. 2 С. 37). Когда Сашенька знакомится в кошаровских комнатах с женщинами, живущими там, он слышит их определение из уст Патлова: «Поверь, лестно, как будто в самом деле влюблен в *порядочную женщину*» (Ч. 1. Гл. 5. С. 48). Впоследствии описывая этих женщин, Дедлов будет брать это слово в кавычки, как бы подчеркнуто отстраняясь от этих определений: «Подруги оказались прекрасными женщинами, и уж такими **«порядочными»**, в особенности одна, что молодежь сначала будто и оробела немного» (с. 49). «Всем казалось, что они если не влюблены, то влюбляются в Марью Павловну; если не влюбляются, то пробуют влюбиться; если же и не пробуют, то просто узнают, как это делается, эти **«честные»** пожимания ручки и ножки **«порядочной»** женщины, которая любит **«порядочного»**, как Марья Павловна любит Крутополова...» (с. 48). После этого последует сцена венчания пьяного Крутополова на «порядочной» Марье Павловне, выкравшей его паспорт:

«Оказалось, что Марья Павловна действовала искусно, намеренно спаивая Крутополова. Когда тот распился, по ее счету, достаточно, она стала вербовать шаферов и свидетелей. С этой целью она и приручила всю компанию ... Когда шаферы были готовы, Крутополова увезли на другую квартиру и там до самой свадьбы еще поили» (Ч. 1. Гл. 7. С. 63).

Примеров закавычивания слов в повести много, но все они не безлики, читатель узнает по этим словам источник (чужой голос). Прием этот близок у Дедлова к вкраплению в голос повествователя голосов героев, то есть к несобственно-прямой речи.

У Дедлова, таким образом, способы повествования более разнообразны и менее *формульны* в сравнении с представителями массовой литературы. Это система прямых и косвенных оценок, выражающихся с помощью субъектной (речевой) и внесубъектной (композиционной) организаций произведения. Это и образцы вкрапления в голос автора голоса героя. Тем не менее повествование его *однопланно*, он ведет его «в духе» и «в тоне» героя редко, еще не владея, как Чехов, всей полнотой слитного повествования, которое впитывает в себя не столько голоса героев, сколько их *сознания*.

Только Чехову по-настоящему удалось создать совершенно новаторскую форму воплощения авторских идей в произведении, которая, с одной стороны, исключает открытое авторское вмешательство, с другой — раскрывает сознание так, что читатели вместе с автором начинают углубляться в мысли героя, как бы прочитывая их. Так построен рассказ «Мужики», где автор всегда рядом с героем: и в передаче его мировосприятия и эмоциональности настроения, и в оценке им действительности. Мысли Ольги о деревне и мужиках плавно переходят в авторские размышления, наполненные оценочным моментом. Мысли эти, безусловно, нельзя отделить от ее сознания (нелепо утверждать, что они не могут принадлежать ей), но именно автор *доносит* их до

читателя. Ольга никогда не смогла бы произнести свой монолог вслух, просто *не сумела бы* так выразить свои мысли. И в то же время ее рассуждения вполне соответствуют уровню *ее* сознания, *ее* психологическому восприятию действительности. Провести границу между словом автора и словом героя в чеховском тексте невозможно, потому что в повествовании Чехова нет чистого слова героя и нет чистого слова автора. По этому же принципу построены и сцены пожара, и религиозного торжества в Жукове — несение Живоносной, и сбора податей. Благодаря такому *многопланному* повествованию одно и то же явление воспринимается по-разному: героям принадлежит непосредственный отклик на него, автору — функция осмысления. В целом же складывается впечатление емкости, насыщенности каждого слова, будто бы обновленного за счет приращения смысла к первоначальному его значению, что и создает в конечном итоге чеховское «подводное течение».

В. Дедлов, будучи одним из самых внимательных читателей и критиков Чехова, несомненно, учился у него приемам слитного повествования и организации полифонии голосов в монологической речи повествователя. Некоторые места повести показывают, насколько Дедлов *мог быть близок* к мастерам русской повествовательной прозы — Тургеневу и Чехову. Сцена отъезда Сашеньки из родительского дома в Петербург после ссоры с матерью — одна из таких в повести. Дружба сына с семьей губернатора окончательно «разочаровала» либеральную мать, переставшую даже отдавать в стирку белье сына. «Логические» размышления на эту тему отца поданы с такой обнажающей правдой, которая лучше всякого авторского комментария способна дать почувствовать читателю всю безысходность Сашенькиного положения в родительском доме: «Раз люди расходятся, да еще диаметрально, в убеждениях, они непременно перестают симпатизировать друг другу. Раз нет разумной симпатии, прекращаются взаимные обязательства. Если обязательства прекращаются, то тем самым можно не заботиться о рубаш-



ках. Оставленный без рубашек сын ... не прав. С другой стороны, так как сын извращает смысл положения бессознательно, — он не виноват. Елена Ивановна, честно и прямо объявившая, что она разочаровалась в сыне, поступила правильно. Сын, не пришедший при отъезде попрощаться с раздраженной ... матерью, поступил разумно. Все это так, все это совершенно верно, и все-таки это не хорошо, не так <...> По счастью или по несчастью, Алексей Дмитриевич принадлежал к тем людям, которые умеют, так сказать, не опускаться до дна своей совести. Не пришед к определенному заключению, он встал, хотел, но не позволил себе вздохнуть и ушел в кабинет за свою статистику» (с. 45—46). Встреча ночью с Катрин, которая явилась свидетелем его поцелуев с горничной Лидией («глаза смотрели на него с ненавистью и отвращением» — с. 50), холодное прощание с отцом, ожидавшим, «когда же Сашенька попросит денег», — все это вызвало у Сашеньки злость и возбуждение: «Идиотский дом! Дурацкий дом!» Автор ничего не комментирует, но в глазах читателей Сашенька становится едва ли не трагической фигурой, которая вызывает сочувствие и симпатию к себе.

Спустя час герой буквально преображается. «Совсем не так Сашенька уезжал из города» (с. 52). Проводить его, а точнее племянника губернатора Жано, ехавшего вместе с Сашенькой на учебу в Петербург, пришла «целая толпа: губернаторша, председательша, вице-губернаторша, управляющиха, чиновники особых поручений ... На платформе оказались полицмейстер, пристав, подпристав, надзиратель, пара околадочных» (там же). Сашенька упивался своим новым положением: «то болтал и смеялся с председательшей и вице-губернаторшей, то с почтительностью напоминал управляющим о ее намерении иметь в виду старика Заборовского, то, вдруг что-то вспомнив, озабоченно брал под руку полицмейстера и быстрым шагом шел с ним по платформе, сообщая ему, что вчера губернатор на напоминание Сашеньки о родственнике полицмейсте-

ра решительно обещал этому родственнику место ... На Сашеньку смотрели и публика, и пристав, и подпристав, и опытный чиновник особых поручений из писцов ... Дамы находили Сашеньку интересным, полиция и опытный чиновник говорили себе, что Сашенька ловкий малый и может далеко пойти». Поезд тронулся, «Жано махал фуражкой, высунувшись из окна до половины. Сашенька высунулся лишь до четверти, — в знак того, что не он главный герой трогательной и внушительной сцены...» (с. 52).

Однако удержаться на должной высоте индивидуализации характера Дедлов зачастую просто не может, целые страницы страдают растянутостью, структурной рыхлостью, отсутствием единой линии развития действия. Затертые книжные обороты в описаниях героев, торопливое и небрежное повествование — все это В. Келдыш назвал стихией «безбрежной внешней описательности», характерной для всей беллетристики 80—90-х годов XIX века [124, с. 48].

«По самой сути романного повествования всякое событие значимо в романе прежде всего как осмысление. Можно сказать, что в романе много «воздуха», другими словами — много простора для осмысления, обдумывания, переживания событий» [166, с. 192]. Для *осмысления, переживания событий* Дедлов часто применял прием ретроспективного взгляда: герой в настоящем вспоминает свое недавнее прошлое (Сашенька в доме родителей заново переживает историю с Завидовской; в гостях у Агревых вспоминает о ссоре с родителями из-за визита к «губернаторам»). Однако при этом писателем нарушается закон эстетического единства событийного и несобытийного: память Сашеньки, воспроизводя «ретрореакцию» на проявление своего бытия и бытия множества людей, ограничивается лишь констатацией факта их существования. Анализ героем своего поведения, мыслей, чувств тонет в калейдоскопичном описании портретов гостей, которое, с точки зрения своего содержания, как правило, *характеристично, а не психологично*.

А. П. Чехов довольно резко сформулировал основные признаки прозы беллетристов-восьмидесятников: «Русские же беллетристы глупее читателя, герои их бледны и ничтожны, третируемая ими жизнь скучна и неинтересна. Русский писатель живет в водосточной трубе, ест мокриц, любит халд и прачек, не знает он ни истории, ни географии, ни естественных наук, ни религии родной страны, ни администрации, ни судопроизводства...» (П. Т. 3. С. 217).

Критически относясь к своей повести, Дедлов тем не менее очень желал знать мнение Чехова о ней. Экземпляр своей повести В. Л. Кигн-Дедлов Чехову послал. В письме Чехова П. Ф. Иорданову от 15 марта 1896 года в списке книг, посланных им в Таганрогскую библиотеку, упоминается среди прочих и «Сашенька» В. Дедлова (П. Т. 6. С. 131).

#### **4.4. Рассказы В. Дедлова. Чеховская школа. Особенности повествования Дедлова-беллетриста**

Когда повесть была опубликована, критики в один голос заговорили о том, что Дедлов — «ближе к традициям старых беллетристов, самостоятельно развивавшихся в тургеневскую эпоху, чем к началам, руководящим современный беллетристический декаданс» [10, с. 2]. Такие заявления имели под собой серьезную почву — Дедлов действительно считал себя учеником Тургенева, свой первый рассказ «Экзамен зрелости», опубликованный в «Неделе» (1876, № 3—5. С. 102—115) за подписью «В.К- иг-нъ», он отправил на рецензию Тургеневу и получил от него благословение на литературный труд. Рассказ написан от первого лица и имеет подзаголовок «Психологический очерк». В нем показана ночь юного гимназиста перед узнаванием результата явно проваленного экзамена по математике — переживания подростка, пытающегося самоутвердиться и испытывающего одновременно гамму чувств: горечь, оби-

298

ду, отчаяние, разочарование во время подготовки к экзамену и радость, переходящую в восторг после получения записки товарища с сообщением о положительной оценке. Рассказ выдержан в максимально лаконичной манере, от которой зрелый писатель откажется, чтобы впоследствии, переделывая свои рассказы для нового издания, вновь вернуться к ней. Кигн умело использует вставные эпизоды: описание сна, в котором присутствует объяснение в любви воображаемой девушке, которая не переживет его позора (причем вместо «я тебя люблю» герой произносит «пи равно три целых четырнадцать сотых»), «рассказ в рассказе», написанный героем на эту же тему. Принцип изображения переживаний гимназиста Кигн сводит к пушкинским «физическим движениям страстей» [227, с. 118]: *«поцеловал стекло окошка», «с тоской сжал себе голову», «стал целовать подушку», «мне хотелось жить, хотелось говорить, действовать, любить», «жизнь внутри кипела и рвалась наружу; душевные силы ныли от бездействия».* Но для передачи высшей степени душевного движения Кигн все же использует привычные штампы, характерные для массовой литературы: *«я замирал», «сердце сжималось», «с жадностью вслушивался», «с живейшим интересом слушаю», «я встал, прошелся по комнате и опять сел».* В рассказе наряду с удачно найденными образами (*«чахоточный шкаф», «диванчик, помятый и потерявший жизнь», «коляска хохочет о мостовую», «голова припоминала, запоминала и соображала необыкновенно быстро», «я кажусь себе таким несчастным, одиноким, оставленным», «дни шли спокойно, однообразно и правильно»*) присутствуют обороты, реминисцентно напоминающие психологический рисунок высокой литературы: *«образ Сони завладел мной», «требовалось слов, или слез, или молитвы, чтоб освободиться от овладевшего мной волнения»,* а то и просто штампы: *«начал говорить, с жадностью вслушиваясь», «с восторгом замечая», «начал я тревожным, умоляющим голосом», «стараясь успо-*

*коиться и не думать ни о чем», «внезапно почувствовав сильное желание».*

Удался Кигну пейзаж, который впоследствии станет одной из самых сильных сторон его поэтики — здесь то же «физическое движение страстей»: цветы *«волнуются, шепчутся, подталкивают друг друга», «шевелиются и липы, и сосны, и ели», «и небо, и земля, кажется, млеют, дрожат и чуть дышат перед признаньем».* Удачно найденный прием «воображаемого рисования во сне» впоследствии будет использоваться уже зрелым Дедловым: «Потом я заставил разостлаться перед моими закрытыми глазами нашу деревню, залитую светом, залитую зеленью травы и дерев, залитую синевой неба. Я иду по полю ржи; изумрудная дорожка с тремя глубокими, светло-желтыми песчаными колеями вьется, как уж, все дальше в рожь, золотую, точно расчесанную, волосок к волоску. Солнце невысоко, но воздух тепел и неподвижен. Перепелка звонко свистит, точно, падая, звенят капли воды; жаворонок поет свою бесконечно радостную, восторженную песнь, бросаюсь грудью выше на волны теплого, синего воздуха неба... Сзади меня вдруг провалился кусок земли, с варварским треском. *Горничная уронила возле моего изголовья сапог».* Деталь, снижающая пафос высоких эмоций, будет в дальнейшем часто фигурировать в творчестве писателя.

«Миниатюрная беллетристика» — так назвал представитель культурно-исторической школы К. Арсеньев жанр небольших рассказов, которые, появляясь в периодических изданиях, быстро «наполнили собою целые сборники» [12]. «Беллетристика, приспособленная к беглому чтению» [там же, с. 679], утвердилась в литературе благодаря Чехову, считает критик. «Успех заразителен; по стопам одного, достигшего цели, всегда устремляются целые десятки <...> Создать что-нибудь истинно художественное здесь, как и везде, удается редко; но написать несколько хороших страниц во всяком случае не так трудно, как довести до счастливого конца широко задуманное целое» [там же, с. 680]. Успеха может достигнуть либо тот рассказчик, считает кри-

300

тик, «в распоряжении которого состоит малоизвестный, едва затронутый материал» (К. Станюкович со своими «Морскими рассказами»), либо «нужно большое и своеобразное дарование, чтобы сказать многое в немногих словах, чтобы воспроизвести несколькими штрихами живое лицо, хотя бы в один короткий момент его жизни» [там же]. Среди современных беллетристов такого масштаба никого, кроме Чехова, критик не находит, отмечая при этом, что «мелкие рассказы в большом количестве — вещь нестерпимая» [там же]. Этот же критик попытался сформулировать то, что в литературоведении называется *поэтикой жанра*: «Короткий рассказ не должен быть ни простым снимком с случайного факта, ни экскурсией в сферу сложных душевных движений, не поддающихся, если можно так выразиться, усиленной конденсации. Эластичность сюжета имеет свои пределы; есть задачи, которые невозможно исполнить на пространстве нескольких страниц, невозможно сжать дальше известной черты, даже с помощью самого могучего художественного пресса» [11, с. 771]. «Эластичность сюжета» небольшого по объему произведения Дедлов продемонстрировал работой над своими рассказами, которые он, готовя для Собрания сочинений, переделал самым решительным образом, сократив наполовину текст, выбросив длинные утомительные описания, сократив диалоги и авторские рассуждения. Многие рассказы он переименовал. Ниже мы приводим их перечень.

**Мы. Этюды  
(СПб., 1889)**

«Встреча»  
 «Миг еще»  
 «Негодный мальчик»  
 «Чудак»  
 «Гости»  
 «Петербургский кузен»  
 «Два приятеля»

**Лирические рассказы  
(СПб., 1902)**

— «Призраки»  
 — «Актриса»  
 — «Негодный мальчик»  
 — «Сведущий человек»  
 — «Лес»  
 — «Петербургский кузен»  
 — «Бобыли»

Рассказы «Негодный мальчик» и «Петербургский кузен» критика называла наиболее удачными после выхода первого сборника, и автор, по-видимому, не считал нужным их переименовывать, хотя они также подверглись значительной переработке. Первый сборник рассказов В. Дедлова «Мы. Этюды» вызвал противоречивые оценки критиков. В обзоре газеты «Неделя» отмечалась «простота и художественная содержательность языка», отсутствие «праздных мыслей и ненужных фраз, которыми неумелые писатели и в особенности писательницы в изобилии снабжают свои произведения». У Дедлова «каждое предложение в рассказе прибавляет новую черту к образу или сообщает движение действию. Вследствие этого г. Дедлову удастся завладеть вниманием читателя на все время рассказа и поддерживать в нем неослабный интерес к его развитию, несмотря на то что автор, говоря вообще, пишет без фабулы. Образы г. Дедлова отличаются определенностью и тою отчетливостью рисовки, которая делает их положительно видимыми. Правдивость же их — плод несомненной наблюдательности автора — нередко заставляет просто эстетически радоваться» [188, стб. 105].

Одновременно с этим «Русская мысль» утверждала прямо противоположное: рассказы Дедлова — подражательны, написаны «натуралистическим письмом ... Ни одна складка платья, ни один мускул, ни одно пятнышко на коже не забыты автором — того, как известно, требует натуралистическая «правда» и ее адепты, — но зато во всем остальном, в ансамбле картины, царит полнейший произвол и фантазия, хотя, к сожалению, вовсе не поэтическая» [243, с. 145]. Далее критик отмечал, что в «описательной манере г. Дедлова ... чувствуется явное подражание манере г. Боборыкина, с тою разницей, что копия бывает всегда мертвеннее оригинала...» [там же].

На примерах анализа нескольких рассказов посмотрим, как шлифовалась их форма, какие *приемы чеховского повествования* были Дедловым взяты на вооружение.

Дедлов, знаток и ценитель прозы Чехова, как никто другой, старался уловить чеховский рисунок, строгость и четкость его линий и поздние свои произведения («Лирические рассказы», 1902; «Просто рассказы», 1904) создавал, уже во многом используя чеховскую манеру письма (или, по крайней мере, старался приблизиться к ней). Это становится особенно заметно при сопоставлении разных редакций одного и того же рассказа.

Рассказ «Встреча» — «Призраки». И в рукописях, и в корректурах авторская правка была основательной, хотя в целом сюжет, тема и идея рассказа остались прежними: встреча с бывшей возлюбленной героя — «слабняка» (излюбленный тип Дедлова), воспоминания о прошлом и призрачная надежда на счастье в настоящем оканчиваются новым бегством героя. Текст рассказа был сокращен почти наполовину, решительной переработке подверглась экспозиция, в которой убран романтический ореол появившегося в уезде Воронова и подчеркнуто бытовое начало его приезда. «Административная высылка» Воронова, заявленная в рассказе «Встреча» как факт, в «Призраках» становится объяснением обывателями «странностей» нелюбимого соседа.

**«Встреча»:** «В глухом уезде тоже глухой губернии немало наделала шума административная высылка из Петербурга на место родины, то есть в тот же глухой уезд, местного довольно богатого помещика Алексея Семеновича Воронова» (с. 123).

**«Призраки»:** «Алексей Семенович Воронов, служивший в Петербурге, после смерти отца приехал в свое имение, чтобы устроить дела, и зажил в нем» (с. 46).

Образ Воронова («Встреча»), увиденного как бы глазами местных помещиков, автор рисует в полугероическом и одновременно полуироничном свете: не то «заговорщик» («мало ест», «мало говорит», «бесцельно бродит ... по старым лесам своего большого имения»), не то молодой по весу. Неопределенно-личные конструкции, начинающиеся глаголами многократного способа действия — «знали»,



«говорили», «ждали», — создают ощущение загадочности и некоей тайны, окутывающей Воронова.

**«Встреча»:** *«Знали* приблизительно его лета: лет 26—27. *Знали*, что он что-то запоздал со своим университетским курсом. *Знали*, что он наконец кончал его, как вдруг был арестован, с полгода «сидел», а затем был выслан на родину под надзор полиции» (с. 124). Далее еще на двух страницах следует повествование о том, как соседи ездили к нему с визитом и описали его настоящим заговорщиком: *«Говорили*, что он мало спит, что он мало говорит, мало ест, медленно и бесцельно бродит по своей липовой роще или по старым лесам своего большого имения, часто ездит верхом по окрестностям, причем иной раз забирается как будто бы и подозрительно далеко; в хозяйничанье своего плута-арендатора не вмешивается, а при любовном размежевании с мужиками отдал им все, что они просили» (с. 125). *«Уезд ждал*, что вот-вот, в одно прекрасное утро, Воронов поедет гулять, со своих полей на Кистеневские, с Кистеневских на Вишинские, оттуда на Щербинские, там — через реку в соседнюю губернию, — и в речке утонет ... пока не оживет в Женеве или Цюрихе. А уж тогда — держись российская империя и глухой уезд! Но прошло лето, минула зима, снова настало лето, а Воронов все не утопал и не воскресал, и российская империя все держалась». В **«Призраках»** объективное авторское повествование не позволяет никакой двусмысленности в отношении взглядов и наклонностей Воронова; уединение объясняется страстью к чтению, а домыслы помещиков о его запоях тут же опровергаются автором («он и предобеденной рюмки водки не пил»). От пространного описания внешности («*высокий, умеренно полный молодой человек, бледный, с утомленным взглядом, красивый, даже эффектный, молчаливый и, по-видимому, гордый*») осталось лаконичное: «*представительный, полный, с светло-голубыми глазами и волнистыми темно-русыми волосами*». Убирает Дедлов и «плута-арендатора», и описание Кистеневских, Вишинских и Щербинских уго-

304

дий, хозяева которых ожидали, что он нечаянно забредет «в одно прекрасное утро» и тогда его «заговорщичество» откроется. Во второй редакции рассказа остается краткое: «он в хозяйство не вникал, даже не охотился, не удил, даже грибов не собирал».

**«Призраки»:** «В имении Воронов жил уединенно, ни с кем не видясь. Зиму он провел за чтением, а летом пешком или верхом бродил по имению и окрестностям без какой-либо явной цели: он в хозяйство не вникал, даже не охотился, не удил, даже грибов не собирал. Эти прогулки возбуждали недоумение не только в дворне и в мужиках, но и в соседях-помещиках. Среди последних пошли слухи, будто молодой Воронов не то запойный, — хотя он и предобеденной рюмки водки не пил, не то выслан в имение за политическую неблагонадежность, — хотя он и политикой интересовался столько же, сколько водкой» (с. 47).

Таким образом, к моменту встречи с бывшей возлюбленной складывается резко противоположное представление о Воронове в первой редакции и второй. Угрюмый, неблагонадежный, подозрительный — в рассказе «Встреча» — и представительный, спокойный, не участвующий в местных сплетнях молодой помещик, живущий по своим законам и привычкам — в «Призраках». Корректирует Дедлов и описание встречи Воронова с Верой, также убирая длинные описания «знаменитого заговорщика». В рассказе «Встреча» Дедлов излишне увлекается повествованием «в тоне» и «в духе» героя и при каждой встрече читателя с Вороновым звучат «голоса» местных помещиков. В новой редакции появилась лишь новая деталь: Воронов ехал «по полям соседней деревни», и его встреча с «господским» экипажем, понятно, не предполагала никакого удовольствия. Перспектива выяснения отношений или даже просто знакомства с владельцами земель одинаково была Воронову неуютна. В рассказе «Встреча» досада Воронова от встречи с экипажем объясняется лишь его нежеланием уступать дорогу встречному на узкой дороге.

**Было:** «Однажды, в половине июня, часов около трех дня, знаменитый заговорщик шажком плелся по зеленой полевой дорожке, между полей ржи. Он сидел на лошади, бросив поводья и опустив голову, изредка лениво отмахиваясь от оводов, со звоном кружившихся над ним и лошадью. Воронов уже давно ехал так, по-видимому, без цели, очевидно, без особого удовольствия. Наконец, он медленно вынул маленькие золотые часики, без цепочки лежавшие в жилетном кармане, посмотрел на них и остановил лошадь, раздумывая, возвращаться домой или нет, хочется ему есть или нет. Как-то само собой решилось, что можно бы и поворачивать. Воронов подобрал брошенный повод, поднял голову, взглянул вперед и досадливо поморщился: навстречу ему, уже невдалеке, ехал низенький шарабан с широким, белым, плетеным передом, запряженный в одну лошадь. Правил мужчина в соломенной шляпе; рядом сидела дама под зонтиком» (с. 126—127).

**Стало:** «В одну из таких бесцельных прогулок, в конце июня, около полудня, когда Воронов шажком ехал на лошади по полям соседней деревни, он увидел вдали какой-то экипаж, к его неудовольствию, «господский». Он рассмотрел, что это была одноконная тележка, без козел, с желтым плетеным передом. Правил господин в соломенной шляпе, рядом сидела женщина под зонтиком» (с. 47).

Перерабатывает Дедлов и саму сцену узнавания Вороновым Веры. Откровенно сильное волнение, выраженное словами: «несколько раз почти отчаянно прокричал ... женский голос» — заменено скрытым: «позвали его сзади почти испуганным женским голосом». Убирает Дедлов и восклицания Воронова: «Этот голос, эта женщина — здесь!», оставляя лишь «губы заметно дрожали» (от этого передача автором волнения Воронова лишь выиграла). Естественным выглядит в новой редакции и смущение мужа Веры, пространное описание которого в рассказе «Встреча» («небольшой, тонкий, молодой малый, моложе Воронова, хорошенький блондин») снимало психологическую остроту переживаний. В «Призраках» же оставлено выразительное: «Муж, белокурый и недурной собою мо-

лодой — моложе Воронова — человек, очевидно не понимавший, что это происходит, смущенно подал Воронову руку» (с. 48).

**Было:** «Алексей Семенович! Алексей Семенович!» — несколько раз почти отчаянно прокричал сзади его женский голос. В первые мгновения он потерялся до того, что, выронив удила, продолжал ехать. Этот голос, эта женщина — здесь! <...> Встречная дама, очень тоненькая, бледно-смуглая, худенькая и хорошенькая черноволосая женщина, знакомая и близкая ему, как он сам себе... Рука его дрожала...» (с. 127).

**Стало:** «Алексей Семенович! — позвали его сзади почти испуганным женским голосом. — Алексей Семенович! — повторил голос» (с. 47). «Это была тоненькая, бледно-смуглая, худенькая и хорошенькая женщина, знакомая и близкая ему, как он сам себе... Его губы заметно дрожали, и он молчал» (с. 48).

На вопрос «Давно ли Вы замужем?» в первой редакции Вера отвечает: «Второй год», в переработанном варианте — «Три года», что усиливает давность их последней встречи и обостряет нахлынувшие переживания обоих от встречи. Кроме того, у внимательного читателя, знакомого с повестью Чехова «Три года», возникают соответствующие ассоциации на тему семьи, любви и брака. В рассказе «Встреча» воспоминания Воронова окружены излишними подробностями на трех страницах — о матери, отце, которого он не помнил, о его детских играх, о дяде — отставном военном, «человеке очень добром, безукоризненно честном, но больном, раздражительном, ворчливом, — словом, невыносимом для Воронова. Время шло, мальчик рос — очень подробно описаны его увлечения и круг чтения («Был прочитан Тургенев, проглочен Михайлов, поглощен Шпильгаген, — и мальчик ходил отравленный безумными мечтами о любви и о подвигах»). Мечта о свободе от дяди, о жажде жизни, «казалось, что он отдаст всю свою жизнь за полгода воли, за короткое прикосновение к жизни ... И вот, наконец, он прикоснулся к ней». Во второй редакции Дедлов убрал довольно подробное описание своей матери,

к сюжету рассказа не имеющей никакого отношения: «Это была болезненная женщина, вечно ожидавшая каких-то несчастий, которые готовятся ей и сыну, восторженно религиозная, горячо и страстно любившая божество, которое представлялось ей, как она сама говорила, необыкновенно добрым священником; верившая в рай и описывающая его сыну в виде бесконечного благоухающего сада, освещенного солнечным светом без солнца, часто плакавшая о том, что не все люди верят, как она, и потому-то так много злых, потому-то где-то невидимо и неслышно растут те несчастья, которые падут вместе с прочими и на головы ее и сына» (с. 131—132). Вместо этого осталось: «Воронову шел семнадцатый год. Он провел лето, как и всегда, у отца. Наступил август, и пора было возвращаться в гимназию, в губернский город» (с. 50).

Без изменения Дедлов оставил лишь момент знакомства юного Воронова с Верой, которую везли в тот же город, где была гимназия. Прямая речь Воронова: «Вот я и узнал, как это женщины смотрят ласково» заменена на авторскую «в духе» героя: *«Должно быть, смешным быть хорошо, если на смешных так ласково смотрят хорошенькие барышни»*. В описании смеющейся Веры убрана неуместная деталь — «глядевшая ... неестественно открытыми глазами» и чуть дальше: «Вера ласково, снисходительно и ободряюще смотрела на него»; от пространной характеристики смущенного Воронова («не понимая хорошенько за своим конфузом, что такое происходит») оставлено лаконичное: «Воронов и сам улыбнулся». Возникновение взаимной симпатии, таким образом, выглядит более естественно, а «тайный» психологизм Дедлова создает картину внутреннего мира героев, но не объясняет ее. Анализа чувств нет, читатель вместе с героем (а все происходящее он видит прежде всего глазами Воронова) лишь пытается понять, «влюбился он или нет» (с. 53). А когда Вера захотела рассказать ему, как он снился ей всю ночь, «она перестала быть незнакомой и привлекательной и он усомнился, что влюбится» (с. 55). Таким образом, во

308

второй редакции более определенно расставлены акценты в поведении Воронова в дальнейшем по отношению к Вере — его ожидания романтических встреч и вместо этого ее настойчивые желания плотских прикосновений, поцелуев и т.п.: «*И снова девушка стала для Воронова обыкновенной, не таинственной, не знающей того счастья, которым манила его догорающая золотая заря*» (с. 59).

Сцена объяснения Веры в любви в рассказе «Встреча» также отличается от аналогичной в «Призраках». Если в первой редакции была прямая речь («Я люблю, люблю!.. Я люблю тебя! — громко, так что он испугался, проговорила она. Воронов глядел на нее с отчаянием. — Я не люблю ее, я не способен любить! — думал он. — Нет для меня любви! Что же осталось мне? И в ответ, топя первое горе в первом опьянении, он покрыв ее поцелуями. «Ведь ты меня любишь?» — спрашивала время от времени Вера. Воронов не отвечал» (с. 157)), то в рассказе «Призраки» Дедлов заменил ее косвенной, наполнив ее интонациями юной девушки, мечтающей о счастье: «...она порывисто обняла его, и полилась отрывистая, блаженная, любовная речь. Она называла его нежными именами, говорила, что любит его, что он красивый, добрый, умный, что ни у кого нет таких чудесных глаз, как у него. ... Воронов вслушивался в эти речи с ужасом; он обманул ее, он ее не любит так, как она того ждет. Зачем же он обнимает ее теперь? И точно желая загладить свою вину, он покрыв ее поцелуями» (с. 60). Его юную душу смущает и даже ранит Верина «взрослость»: раскованность, решительность, смелость в выражении своего чувства... Вновь повторяется деталь в восприятии Вороновым Веры: «Перед Вороновым снова была *обыкновенная девушка*, которая... ничего не может ему дать и всего ждет от него» (с. 60). Разрыв с Верой намечен Дедловым во второй редакции четче, акценты в описании дальнейших поступков Воронова (переезд к Неротовым, частые истерики девушки, заметившей, что Воронов не любит ее, ее безумство при малейшем намеке на разлуку, наконец, переезд на другую квартиру) расставлены острее

— читателю становится ясно, почему Воронов, «никогда до того не пивший вина... пришед рано утром домой в таком возбуждении, с такою тоскою и вместе с тем с такою жаждою, с таким предчувствием счастья ... в тот же день вечером, когда Веры и ее отца не было дома, уехал от них, оставив записку...» (с. 62). В первой редакции (рассказ «Встреча») усиливалась инициатива Веры в отношении с возлюбленным: «Поздно, часов около 11, к нему пришла Вера. Что произошло между ними, он помнил неясно. Он помнил только, как он оторвал ее от себя и выбежал из дома» (с. 158). Во второй (рассказ «Призраки») — коренным образом изменена трактовка ее образа и поведения: «Первое время Воронов ждал, что Вера придет к нему и боялся тяжелых объяснений и мучительных сцен, но девушка не появлялась» (с. 62). Фразу «Ее скоро стали встречать под руку с молодым, суровым, но на вид честным артиллерийским офицером» (с. 160) Дедлов меняет во второй редакции на другую: «Ее скоро стали встречать, побледневшую, но оживленную и, на опытный глаз, возбужденную, в городском саду, в клубе, на пикниках, в сопровождении бойких кавалеров, больше из военных. Встречаясь случайно с Вороновым, она резко отворачивалась или начинала пересмеиваться с кавалером» (с. 63). Правка Дедловым этой сцены шла решительно: он убрал психологически обнаженные переживания героини, заменив их на *психологизм подтекста*, при котором душевные переживания скрыты, растворены во внешних событиях или предметном мире. Дедлов убирает внутренние монологи, авторские комментарии к состояниям героев, «разбрасывая» психологические штрихи, свидетельствующие об их внутреннем мире, по всему тексту. Налицо явное стремление Дедлова скопировать лаконичную манеру Чехова, и ему это удастся. Визит отца Веры, грозившего вызвать на дуэль коварного соблазнителя, который заканчивается просьбой: «Обеспечьте несчастную, по крайней мере», отъезд Воронова в Петербург и длинные описания попок и кутежей, которые проходили параллельно с революционной деятельностью Воронова-студента,

310

высылка его в деревню отца («Встреча») — всё это решительно убрано в рассказе «Призраки». Вместо этого лишь фраза: «Затем Воронов окончил гимназию, уехал в столичный университет, потерял девушку из вида и даже стал забывать» (с. 63).

Приезд к Сумовым (так звали мужа Веры) пробудил у Воронова новые воспоминания и предчувствия нового и неизведанного прежде. В рассказе «Встреча» — длинный внутренний монолог Воронова, предшествующий поездке с последующими авторскими комментариями: «Что такое она теперь? — говорил он себе, успокоившись после встречи. — Провинциальная либеральная безалаберная и беспутная бабенка, каких тысячи. Наверное курит, спит до полудня, не верит в Бога, боится темной комнаты и развлекается с посторонними». Сначала Воронову не хотелось видеть Веры ... Но прошло несколько дней, и Воронов с удивлением заметил, что его тянет повидаться с Верой. Его влекло к ней все сильнее и сильнее, и наконец он стал испытывать давно уже забытое юношеское чувство жажды и ожидания какого-то счастья ... Она все более и более преображалась в его двойника, частицу его молодости» (с. 165). В рассказе «Призраки» Дедлов заменил этот монолог и рассуждения на лаконичные и вместе с тем усиливающие лиризм строки: «Когда он проснулся поздней ночью, их прошлое представало перед ним, как живое. Прежняя тоска, прежняя жажда и ожидание неизведанного и неопишуемого счастья овладели им с такою же молодой силой, как и тогда, восемь лет тому назад. Томясь этими воспоминаниями и чувствами, Воронов долго сидел в своей темной липовой роще, пока ночная свежесть не заставила его вернуться в дом. Он встал и пошел. Было тихо, месячно и туманно... Через несколько дней Воронов поехал к Сумовым» (с. 63). Разбросанные по тексту штрихи психологического портрета Воронова (ожидание от отношений с женщиной чего-то необыкновенного, романтического, ненависть к пошлости и будничности, тоска по несбывшимся мечтам) наконец складываются незаметно для читателя в более определенную психологическую конфигу-



рацию: читатель понимает и причины бегства юного Воронова от Веры, и его теперешнее состояние. Казалось бы, в рассказе нет пристального авторского внимания к внутреннему миру героя, но он читателю вполне понятен из воссоздания доминанты его характера. Линия возможных отношений между героями уже намечена, и финал предсказуем.

Описание новой встречи с Верой также подверглось решительной переработке: убран ее «леденящий, презрительный взгляд», в котором проглядывала «разрушенная жизнь», излишний слащавый пафос в описании «смысла и итога жизни» Воронова: «Голова и воображение работали, память изощрилась, а совесть стала неумолимой... *Он искал лакомства, а Вера просила только насущного хлеба — и вместо хлеба он дал ей камень. Нет, он не жил, не страдал, не любил, не ненавидел.* Он лишь капризничал... Что же он как не больной, неспособный жить? А жизнь уходит, ушла...» («Встреча», с.169). Вместо этого в рассказе «Призраки» появился новый мотив, связанный с мыслями Воронова о теперешней жизни Веры, его сочувствие ей: «В продолжение своего визита Воронов с тревогой, переходившей в тоску, вглядывался в Веру и ее мужа. От обоих веяло затаенным, холодным несчастьем, притерпевшимися неудачниками. В чем была неудача? В их семейной жизни? В их жизни вообще? Или это были просто люди, скучающие в деревне и не имеющие средств жить в городе?» («Призраки», с. 66). Лаконичный пейзаж усиливает переживания Воронова: «Как нарочно, изменилась погода. Сначала заглодало. Потом поднялся ветер, который, не ослабевая, трепал деревья и несносно шумел листьями. Солнце светило ярко, но, *холодное, раздражало и оно.* Ветер нагнал наконец, тучи, и дня на два пошел дождь, спорый, холодный, с порывами ветра, с ленивыми негромкими раскатами грома, журчавший по трубам, слезивший окна, забиравшийся под стрехи и сквозь крышу. Погода и тоска вконец истомили Воронова» (с. 67).

Во многом Дедлов ориентируется на чеховский пейзаж. У Дедлова, как и у Чехова, описаниям природы уде-

лено мало места, у него отсутствуют длинные, с придаточными предложениями фразы, нет эпитетов, преобладают короткие, отрывистые предложения, часто безличные.

Безусловно, сцена признания Веры, последовавшая за этим, психологически подготовлена и выписана во второй редакции более ярко и производит на читателя щемящее впечатление: «Ты меня не любишь?!» — громко и странно спокойно сказала она. Воронов молчал. Ее лицо изменилось. Бледное и неподвижное до сих пор, оно разгорелось. Она неожиданно встала и охватила его шею. Она то прятала лицо на его груди, то вглядывалась в него, медленно и напряженно приближая свое лицо к его лицу. «Алеша! Милый мой! — торопясь, то шепотом, то громко говорила она. — Ведь не было дня, не было ночи, чтобы я не думала о тебе... Не отталкивай меня, хоть и не любишь. Пожалей меня. Ведь я измучилась...» («Призраки», с.70).

**Было:** «Вернувшись домой, Воронов всю ночь не спал ни минуты. Он не хотел ни минуты потерять из новой, открывшейся ему жизни. Он любил. Любовь была не счастье, не блаженство, о котором он мечтал; любовь — буря, гнев, обращенный на все нелюбимое, на все нелюбящее; любовь — казнь тому, что недостойно любви, она — могучий союз людей, возвеличенных любовью. Сила и радость, сила жить и радость жить, вот любовь — и пред этой силой и радостью ничто не устоит, как не устоял сам он, еще несколько дней тому назад полумертвый и апатичный. Воронов иногда замирал от чего-то похожего на ужас: пред ним открылась великая тайна жизни. Он был для себя в эту ночь какой-то необыкновенный, чем-то таинственным отмеченный человек... Такою же, но еще таинственней, еще более великой, была Вера, которая дала ему все это («Встреча», с. 191—192).

**Стало:** «Вернувшись домой, Воронов не спал всю ночь. Он любил. А любовь — это сила и радость, сила жить и радость жить. Воронов иногда замирал от чего-то похожего на ужас: он был для себя в эту ночь необыкновенным, чем-то отмеченным человеком. Такою же, но еще таинственней, еще более необыкновенной, была Вера, которая привела его к этому («Призраки», с. 71).

Как видим, и здесь Дедлов убирает лишние характеристики («полумертвый», «апатичный»), пафосные откровения об открывшейся Воронову «великой тайне жизни» — в результате получился более приземленный и оттого понятный и близкий читателю образ героя — вполне обыкновенного человека со своими комплексами, печалью и радостями. Осознание героем того, что он был причиной несчастной женской судьбы, «жгло его — жалостью к Вере и стыдом за себя» («Призраки», с. 71). В первой редакции Вера сама прислала Воронову записку: «Завтра буду у тебя» (с. 188), во второй Дедлов меняет акценты: «Завтра у меня», — сказал он, не прерывая жадного поцелуя» (с. 76). Если в рассказе «Встреча» автор подчеркивает развязность и ветреность Веры (в гостях у Сумовых Воронов стал свидетелем сцены, не оставляющей сомнения в том, что у Веры уже был любовник), то в «Призраках» Вера кажется Воронову «маленькой, слабой птицей, избитой бурей, измокшей на дожде. Его сердце замерло от жалости и сострадания» (с. 75). Прощаясь с Верой после назначенного ею свидания («Встреча»), Воронов мучительно восклицает: «Не то, не то!» и «с невыносимой тоской припоминал все, что только что было» (с. 192). Тем не менее «вскоре глухой уезд глухой губернии не без нехорошего удовольствия заговорил ... что Воронов стал показываться в гостях, чаще всего у Сумовых ... сделался разговорчив, общителен, принимал у себя ... и всегда был под хмельком. Иной раз у него и руки тряслись ... и левый угол рта у него как будто подергивать стал; он начал полнеть и делаться неряшливей в одежде» (с. 193). В рассказе «Призраки» финал коренным образом переработан, совсем в духе Чехова: «Прощаясь с Верой, Воронов проводил ее экипаж за усадьбу. Они расстались, и Воронов остался один среди засыпавших полей <...> Когда через несколько дней Вера приехала в усадьбу Воронова, она не застала его. Ей сказали, что он уехал, но куда, не знали. Говорили только, что надолго, «совсем» (с. 77).

Финал рассказа, где Воронов ожидает приезда Веры к себе («Скорее пришел бы день» (с. 76)), растянутый рассуждениями героя в рассказе «Встреча» и лаконичный, собранный — в рассказе «Призраки», свидетельствует о тонкой, филигранной работе автора по усилению впечатления будничности и оттого трагичности произошедшего и напоминает откровения инженера Ананьева из чеховских «Огней»: «... на меня неприятно действовало то, что женщины ... слишком любят жизнь и даже такой, в сущности, пустяк, как любовь к мужчине, возводят на степень счастья, страдания, жизненного переворота <...> К тому же теперь, когда я был сыт, мне было досадно на себя, что я сгруппил и связался с женщиной, которую поневоле придется обмануть» (С. Т. 7. С. 132). Финал в рассказе «Призраки» дает полное представление о том, что счастье невозможно для Воронова. Исчерпанность проблемы, завершение сюжета внутреннего и внешнего, отсутствие пространственно-временной перспективы — все это свидетельствует о закрытости финала. Композиция рассказа «Призраки» сферична — конец повествования тяготеет к началу, происходит как бы движение по кругу: приехавший в имение отца из Петербурга Воронов бежит, по-видимому, туда же.

Упрощается во второй редакции язык автора, в котором преобладают простые, точные и выразительные формулировки. Почти исчезают многослойные метафоры, эпитеты становятся более точными и меткими, тогда как в первой редакции преобладали такие, как «пурпурная смесь дня», «лазурное рождение ночи» и т.п. Предельно сокращен пейзаж, при этом он не теряет своей психологической функции, усиливающей лиризм: «Воронов остался один среди засыпавших полей ... В недалеком лесу, выделявшемся на фоне зари черной зубчатой стеной, выстрелил запоздалый охотник, и выстрел, точно разрешающийся вздох, незаметными перекатами, то неверно стихая, то неверно усиливаясь, ушел вдаль и исчез совсем, будто

впитанный лесом» («Призраки», с. 77). Так же как и Чехов, Дедлов вводит описание или восприятие природы в рамки переживания одного из своих героев и тем самым *одновременно* предлагает психологическую характеристику личности. Благодаря такому включению процесс восприятия природы становится более глубоким, личным, мимолетным и поэтому бесценным моментом внутренней жизни рассказчика и героя. Еще в начале повествования в «Призраках» Воронов предстает как тонкая, романтически воспринимающая мир натура (в отличие от Веры, чей образ явно приземляется автором), способная услышать «жалобный, далекий женский голос, чуть слышно, но необыкновенно отчетливо пропевший две последние ноты какого-то невыразимого жалобного мотива» даже в комарином писке: «Воронов прислушался еще: это звенел комар, запутавшийся в паутине...» (с. 49). Можно сказать, что стилистическая правка текста была значительной: от переименования рассказа до изменения характеров героев и мотивов их поведения, что в конечном итоге привело к совершенно иной его тональности. Правда, переименование рассказа «Встреча» в «Призраки» представляется неудачным, так как в меньшей степени отвечает его сути, но, по-видимому, Дедлов, который сам признавался, что заглавия — его слабое место, хотел усилить финальное размышление: «Эти таинственные вечерние звуки говорили ... о безупречной красоте, о невыразимой любви, о чистейшем счастье, — чего он ждал — и не дождался — ни прежде, ни теперь, ни сегодня... Это были снова голоса его *призраков...*» («Призраки», с. 77).

### **Рассказ «Петербургский кузен»**

Этот рассказ В. Дедлова имеет еще более интересную творческую историю. Опубликованный в 1888 году в сборнике «Мы. Этюды», он заслужил сочувственные отзывы критики: «В ряду наших молодых беллетристов

316

г. Дедлов по праву может занять видное место. Писатель не особенно плодовитый и многосторонний, но несомненно талантливый, он вполне умеет владеть живым и метким языком; это качество, в соединении с оригинальной наблюдательностью и подчас — тонким юмором, придает его рассказам (или «этюдам») несомненный интерес и выгодно отличает их от массы однородных произведений новейшего времени» [257, с. 86]. Было также отмечено, что «Этюды» г. Дедлова — нечто среднее между сценами и повестями» [12, с. 691]. Рассказ позже был переделан в пьесу «Кузен Костя», предназначенную для постановки в театре Ф. Корша (см. об этом главу 2). Опубликованная в № 14 за 1892 год в «Театральной библиотеке» (приложение к журналу «Артист»), она не была поставлена. В пьесе около двадцати персонажей, 3 действия и счастливый финал. Спустя десять лет Дедлов вновь вернулся к своим любимым героям. Так появился опубликованный в новом сборнике рассказ «Петербургский кузен» (1902). Примечательно, что название рассказа автор не сменил, хотя коренным образом переработал его, сократив почти вдвое, переписав заново целые сцены и отшлифовав каждую страницу. В ранней редакции рассказа (1888), кроме главных героев — преуспевающего столичного адвоката Кости Кабатова и его провинциальной кузины Нади Костровской, множество ненужных развитию действия лиц (миллионерша Жумикова, купец Плаксеев, слушательница акушерских курсов Полудина и ее гости, описанные самым подробным образом) — все это отдавало протоколизмом, свойственным русскому натурализму, лишало рассказ цельности и законченности, оттягивало приближающуюся развязку. Намеченная в рассказе вторая сюжетная линия (Николай Иванович Гинтер — Настасья Ивановна) ничего не добавляла ни к характерам главных героев, ни к основной интриге. Готовя рассказ к новому изданию, Дедлов сосредоточил внимание прежде всего на двух героях: Косте и Наде.

**Было:** «Костя, Константин Федорович Кабатов, помощник присяжного поверенного и сотрудник одной из петербургских газет ...» (с. 262).

**Было:** «В конце сентября, вечером, в дождь и слякоть, откуда-то с границы Могилевской и Черниговской губернии приехала в Петербург по Николаевской дороге молодая девушка, Надежда Костровская. Ей было лет восемнадцать. Из себя она была стройная блондиночка, среднего роста, с небольшой головкой, с пепельными волосами, небольшими серыми глазками, в очень темных ресницах и под такими же темными бровями. Тонкий, немного приподнятый носик, *pinse-nez* на нем и полная нижняя губка придавали девушке вид бойкости и развязности» (с. 257).

**Стало:** «Костя, Константин Федорович Кабатов, молодой присяжный поверенный ...» (с. 68).

**Стало:** «Осенью, вечером, в дождь и слякоть, откуда-то с границы Могилевской и Черниговской губерний приехала в Петербург по железной дороге миловидная девушка лет восемнадцати, Надежда Костровская. Приподнятый носик и полная нижняя губка придавали девушке вид бойкой и развязной» (с. 67).

Портрет Нади Костровской во второй редакции «Петербургского кузена» предельно лаконичен: убраны нагромождение определений, уменьшительно-ласкательные суффиксы существительных («блондиночка», «глазки», «носик», «губки») — вследствие этого облик Нади стал миловиднее, а в характере появилась сдержанность и строгость. К образу Кости Кабатова добавилась солидность («присяжный поверенный» вместо «помощника»), исчезла явно лишняя деталь — «сотрудник одной из петербургских газет», которая никак «не работала». В первой редакции Дедлов пытался создать психологический портрет Кости Кабатова, получившего записку от своей кузины. Слепо подчиняясь шаблонам массовой литературы, автор скрупулезно перечислил все штрихи Костиной внешности: «Его лицо было сердито: *пара больших глаз неопределенного темного цвета, широко открытые, бле-*

*стели; белый, чистый лоб, украшенный тоненькими темными бровями, напряженно разгладили; мелкие белые зубы широкого рта иногда оскаливались. Он, по-видимому, был очень сердит, но его злость была забавна: толстоватый, несколько кривой нос, толстые губы, смешная, шерстистая бородка* придавала даже его злости что-то забавное и неопасное» (с. 263). Во второй редакции портрет Кости отсутствует, зато появилась весьма существенная деталь: «Когда Косте подали записку, он прочел ее и, видимо, плохо понял. Он быстро поднялся с кровати, колеблющимся, но решительным шагом прошел в кухню, подставив голову под кран и, пустив струю холодной воды, стал приходить в себя, *не обращая внимания на кухарку, смущенную крайней простотой барина* в костюме» (с. 69). Заново переписал Дедлов и интерьер комнаты, где происходит встреча Кости с Надей: вместо двухстороннего скрупулезного перечисления предметов: «дорогой ковер на полу и дорогая мебель», «шикарный», прямо адвокатский кабинет», «два тяжелых шкафа, украшенные резными фруктами и чертями, рваные, мягкие кресла, гигантский диван, величиной с вагон, по стенам дорогие гравюры в дорогих темных рамах и, наконец, монументальный стол, составленный из ящиков и ящичков, полки и полочки, шкафов, толстейших ног и таких бугров и шишек резьбы, что даже жаль становилось бедного стола. На столе был хаос бумаги, печатной, писаной и белой. Валялись визитные карточки, законы, книги, газеты, набросок кассационной жалобы, начало статьи, письма, трактирные счета и бумажные деньги... Дальше следовала тоже богатая комната, столовая» и т.п. (с. 260) — осталось лаконичное: «Спал Костя, как и следует, в спальней, но эта же комната служила ему и кабинетом. Рядом была приемная, она же и столовая. В столовой на обеденном столе стояли пустые бутылки, а на трех ломберных валялись мелки и карты» (с. 68). О нравах, царивших в этом холостяцком жилье в первой редакции говорила деталь, которая во вто-



рой редакции также была снята: «Тут, на столе и на подоконниках валялись бутылки ... На горлышке одной из них была навязана *подвязка, несомненно женская, а на полу кое-где валялись шпильки и даже шиньон, из не особенно дорогих*» (с. 261). Правка сделана и в монологе Кости, узнанного из записки о приезде кузины Нади.

**Было:** «Сейчас вбегу в гостиницу — К-кузина! Н-надя! Поцелуемся: м-мм! М-мм! М-м-мм!! Здоровье тетушки? Здоровье твое? Но сначала — еще раз: мм! мм! м-м-ммо! Учиться приехала? Куда же? В женщины врачи? В филологички, математички, педагогички? Что, все сразу? — Отлично! Или за меня замуж, как того хотелось бы тетушке? — Превосходно: и во все сразу, и замуж!» (с. 264) «Вы, кузина, я вижу, малокровны? Абонируем на мясной сок. Вам скучно? Будем делать вечерки: соберутся курсистки, курсисты в вонючих сапогах; будем сидеть, разговаривать, зевать так, что из горла покажутся пятки, спорить так, что крючники позавидуют, и, главное, дуть калинкинское пиво, — в подспорье мясному соку ...Потом мы начнем рожать маленьких филологов, или медиков, или педагогов, или всех сразу...» (с. 264).

**Стало:** «Сейчас бегу в гостиницу. Кузина! Надя! Поцелуемся! Здоровье тетушки? Здоровье твое? Учиться приехала? Куда же? В женщины врачи? В филологички, математички, педагогички? Что, все сразу? — Отлично! Или за меня замуж, как того хотелось бы тетушке? — Превосходно: и во все сразу, и замуж!» (с. 70).

Дедлов, как видим, убирает явную вульгарность Кости, оставляя лишь налет растерянности от неожиданных воспоминаний от встречи пятилетней давности с юной особой у тетушки: «Ему вспомнилась девушка-подросток в не совсем еще длинном платье <...> Ему вспомнилась добродушная, толстая, хлопотливая женщина, день-деньской копавшаяся по кладовым и ледникам и глядевшая на Костю с девушкой добродушным, но озабоченным и что-то задумывающим взглядом» (с. 69). Примечательно, что длинные диалоги Кости Кабатова с сожителем Николаем Ивановичем Гинтером Дедлов убрал из второй

320

редакции текста рассказа, сохранив их только в тексте пьесы и введя в действие этой сцены еще и подружку Николая Ивановича — опереточную актрису Настю. В финале пьесы именно положительный пример влюбленной пары Гинтер — Настя окажет решающую роль в судьбе Кости Кабатова, который под их влиянием сделает предложение Наде Костровской.

**«Петербургский кузен» (1888):** «Николай Иванович! — вдруг возопил Костя. — Ехать в Петербург и жениться без денег... Костя остановился, строго глядя на приятеля и молчал. Молчал и Николай Иванович.

- Ну, договаривай! — вдруг во всю глотку крикнул Костя. — Ехать в Петербург и жениться без денег глупо! — хриплой скороговоркой произнес Николай Иванович. — Так! — одобрил и успокоился Костя» (с. 266).

**Пьеса «Кузен Костя» (1892):**

Каб.: Ну-с?

Гинтер (молчит).

Каб.: Что Вы на это скажете?

Гинт. (решительно встает, снова идет к буфету, где пьет, и опять садится на прежнее место).

Каб.: Что же Вы молчите?

Гинт.: Не понял, что ты говорил такое.

Каб.: А теперь поймешь?

Гинт.: Кажется.

Каб.: Попробуем. В Петербург приехала моя кузина, Надя Костровская.

Гинт.: Зачем?

Каб.: Поступать на высшие курсы.

Гинт.: Это хорошо.

Каб.: Чем хорошо?

Гинт.: Образование полезно.

Каб.: Мучительная истина. Кроме того, она, наверно, мечтает выйти за меня замуж.

Гинт.: Это хорошо.

Каб.: Чем?

Гинт.: Остепенишься.

Каб.: Верно до отвращения (молчание). Что же, ты думаешь, я на ней женюсь?

Гинт.: Ты сам говорил, что когда-то ею увлекался.

Каб.: Это было пять лет тому назад и в деревне. В деревне и пять лет тому назад все возможно и простительно... А кузиночка Надя была

еще подростком, в ситцевом коротеньком платьице, робкая, конфузливая, нервная девочка....

Гинт.: Ехать в Петербург и жениться без денег одинаково глупо (Кабатов одобрительно наклоняет голову).

Настя (с шумом встает): Вот негодяи эти мужчины!

Каб.: Неужели?! А что, и вы замуж хотите, да без денег не берут? А?

Настя: Мужик!

Каб.: Какой я мужик, я — адвокат!

Настя: Удивительно, какая аристократия!

Ссорятся, Настя плачет, Кабатову становится стыдно.

В пьесе «Кузен Костя» Настя становится подругой Нади, которая доверяет ей свои девичьи тайны, и именно Настя способствует сближению Кабатова и Нади. В тексте «Петербургского кузена» (1902) Настя играет эпизодическую роль, никак не влияя на развитие действия. Как видим, Дедлов использует уже готовый тематический материал, обрабатывая его и облекая в новую лаконичную форму.

Чехов также довольно часто обращается к знакомому материалу. Так, ряд ситуаций и образов он переносит из рассказа «У знакомых» в пьесу «Вишневый сад». Это и совпадение отдельных реплик героев (ср. слова Татьяны Лосевой «Без Кузьминок я не могу. И не могу и не хочу» (С. Т. 10. С. 11) с восклицаниями Раневской о любви к родине, дому, вишневому саду). Это и перенесение целых сюжетных положений из рассказа в пьесу (желание выдать Варю за Лопухина, Надежду за Подгорина) или мотивов (некстати устроенные танцы и призрачность беспечного веселья). Не случайно вскоре после появления «Вишневого сада» в печати раздались голоса, указывающие на то, что «талант автора носит в себе явные следы душевной усталости, что сказалось главным образом в перепевах» [197]. Пьеса воспринималась современниками и последующими критиками выполненной по старым образцам, как простое «наслоение» нового на старом. Действительно, Чехов будто бы не затруднился поиском центральной темы для «Вишневого сада»: ближайший тематический материал рассказа «У зна-

322

комых» лег в основу пьесы. Однако Записные книжки Чехова свидетельствуют о том, что очень часто материалы, связанные с одним произведением, переходили в другие. Судя по всему, Чехов искал наиболее адекватной для своего замысла формы в образе сценическом или повествовательном. Следует учесть и еще одно соображение: переходя из одного произведения в другое, частная идея дает толчок новому движению авторской мысли и мысли читателя. В процессе чтения он узнает эту идею в композиционном рисунке. Поэтому рассказы Чехова, даже не объединенные в циклы, тяготеют один к другому и воспринимаются как единое целое художественной системы автора.

Дедлов также стремится к тому, чтобы усилить впечатление от своего первоначального замысла: показать перерождение героя под влиянием чистой неиспорченной души. Для этого он во второй редакции рассказа при описании встреч Кости с Надей усиливает лиризм. Так, изменена сцена посещения героями театра: «...музыка говорила в неиссякаемом пафосе, — то мощно и грозно, то умоляюще и нежно; то взрывы негодования потрясали огромный зал, так что дрожала грудь, и звуки лились сладкой рекой, несшей в себе любовь и счастье, иногда словно пронесился ветер, с воем разбрасывая дождевые струи, стгибая деревья, убегая от ударов грома ... Это было чудно, но томительно-непонятно. Объяснить это мог бы Костя, в котором девушке чудилась частица той же силы этой музыки, этой залы, этого великолепного города. Девушка временами взглядывала на Костю глазами, полными такого восхищенного и доверчивого недоумения, что у него часто начинало биться сердце...» (с. 78—79). Ощущение призрачности счастья, пунктиром намеченное в первых главках, усиливается фразой, решительно меняющей пафос предыдущей сцены: «Прошло несколько месяцев, а Костя ... ни разу не виделся с кузиной» (с. 79). В первой редакции после описания Надиных переживаний в театре и, казалось бы, более значительной фразы «Прошло больше года...» (с. 290) следуют

длинные размышления Кости: «Зачем? К чему? — говорил он себе. — Разве я люблю ее? Разве это любовь? Разве я хочу любить?» (с. 289) и т.п., а следующий эпизод встречи Кости с Гинтером и Настей, расхаживающей по комнате в Костином халате, их совместный «веселый ужин», после которого «на другой день все они проснулись в таких же живописных позах и с такую же жестокой головной болью, как и накануне» (с. 289), и вовсе зачеркивает значительность произошедшего в театре. Поэтому фраза «Прошло больше года, и Костя не только ни разу не виделся с кузиной, но даже мало слышал о ней» звучит наиболее выразительно и настраивает читателя на ожидание новой встречи.

Воспоминания о кузине Наде не оставляли Кабатова, и в первой редакции рассказа он «выражал свои чувства очень сильно: «Дура, — говорил он, злясь и жалея, — дура и несчастная... Ну, кончит свои физико-математики, что из этого?! Сначала — искать места или заниматься перепиской, бегать по урокам? Жить в Петербурге и еще искать места или бегать по урокам? *Так ведь очумеет от Питера, исхудает, изнервничается.* Тогда — на поправку домой, в деревню. А там к чему она? Там мужики лес воруют, там жиды сделали стачку и за все платят *дуре-маме* половинную цену, там становой вырубает у них на починку одного мостишки по десятине леса, там пьяный урядник в соседней корчме хвалится, что по своему сану он может сказать ее матери: «*А не хочешь ли кукиш, старая шкура?...*» (с. 290—291) и т.д. еще на двух страницах текста. Во второй редакции меняется тон, убираются грубые слова и вульгаризмы: «Знаешь ли, Коля, — *с нежностью говорил он* Николаю Ивановичу, — знаешь ли, и за кузину, как и за тебя, у меня сердце болит. Зачем она здесь? Что ее тут ждет? Ну, кончит она свои физико-математики, — что из этого? Сначала искать места, в железнодорожных правлениях, в ломбардах, в статистиках, — и, вернее всего, не найдет. Тогда что? Опять искать места или заниматься перепиской, бегать по урокам? *Так*

324

*ведь высосет ее это чудовище, Петербург, исхудает, изнервничается. Домой ехать? — отстанет от дома, уже отстала. Скучно там, хозяйничать не умеет и не любит, и, того гляди, «принципы» не позволят: хозяйничать, значит, эксплуатировать народ...»* (с. 81).

В «Петербургском кузене» 1888 года отсутствует слитное повествование, оно не организовано *точкой зрения персонажа* и страдает всеми болезнями, свойственными русскому натурализму: обилием затертых книжных оборотов в описаниях портрета, пейзажа; кавычками, указывающими на принадлежность данной мысли (слова, выражения) какому-то герою; наличием «журнализмов». Характер описывается при практическом отсутствии событий, и способ его построения В. Б. Катаев обозначил как движение *от — к*: «от наружной непривлекательности или обыкновенности — к обнаружившимся душевному благородству и широте души; от внешней суровости и огрубелости — к раскрываемым далее таланту воспитателя, чуткости, справедливости, достоинству» [242, с. 224].

Вторые редакции рассказов Дедлова («Лес» — «Гости», «Миг еще» — «Актриса»; «Негодный мальчик» — «Негодный мальчик»; «Чудак» — «Сведущий человек»; «Гости» — «Лес») отличаются от первых прежде всего новой моделью повествования, при котором мир персонажа, мир повествователя и мир читателя мыслится единым, лишенным языковых барьеров. Дедлов стремится к слитному повествованию, и отдельные сцены у него в этих рассказах прописаны великолепно. К таким сценам в «Петербургском кузене» относится новая встреча Кости Кабатова с Надей Костровской. В первой редакции она растянута, детальное описание гостей ослабляет читательское восприятие переживаний Кости от возможной встречи с кузиной. «Сначала появилась *бледноватая и бесцветная женщина, очень аккуратная и опрятная*, в черном платье и перетянутая черным кожаным кушаком, *с предупредительными манерами, хитрыми глазками и приторной*

*приветливостью на лице, — полька из западного края, очевидно, из экономских дочек, умеющих стремительно целовать в плечо «благодетелей». Это была тоже будущая акушерка» (с. 311). «Вторым пришел приземистый студентик с татарским лицом и пушистой, черной бородкой по нижней челюсти. Он был еще очень молод: его уродливая мордочка была еще совсем нежная, а глаза по временам смотрели так ясно, так добродушно и так глуповато, как у недавно прозревшего щенка. Но изображал он из себя какого-то паровозного машиниста, только что совершившего пробег в пятьсот верст: так грузно ступал он на ноги, так устало сутулил плечи, а глядеть старался исподлобья и тяжело, воспаленно и злобно» (с. 311—312). Нагромождение определений, призванных создать характер, лишь затрудняют восприятие персонажа. Прослеживается четкая схема при обрисовке психологического портрета эпизодических персонажей: возраст, пол, конституционные данные (блондин-брюнет, толстый-полный-тонкий, высокий-маленький), авторская оценка (красивый, симпатичный, недурной); элементы костюма. Схема может расширяться (национальность, профессия и т.д.). Таких персонажей в этой сцене шесть, и все они выписаны столь детально, что читатель вправе ожидать развертывания событий с их участием. Но Дедлов вскоре «забывает» о них, все внимание уделяя пришедшей кузине Наде и реакции Кости на нее. «Появился, наконец, и поэт Штаников. Это был еще очень молодой человек, но молодой человек чистой петербургской крови, отравленной сыростью, нищетой, глухой тоской этого колоссального захолустья, города Петербурга, и морфием, которым каждые четверть часа оживлял себя поэт. Изможденный, с безволосым лицом, похожим на череп, с какою-то как бы молью поеденной шерсткой вместо волос на голове, подергивающийся, с глазами, глядящими врозь, он был страшен» (с. 317). Такую манеру письма критик К. Арсеньев называл «наростом на маленьком теле» рассказа: «Вероятно, г. Дедлов видел где-*

нибуть фигуры вроде тех, которые собираются у Полудиной, и почувствовал непреодолимое желание нарисовать их при первом случае, все равно, удобном или неудобном. Случай, к сожалению, представился неудобный, но решимость автора не изменилась...» [12, с. 692]. Критик, излишне резко отзываясь о манере «новых беллетристов», тем не менее отчетливо обозначил одну из характерных особенностей почерка писателей-восемидесятников: невыдержанность, раздвоенность, отсутствие сосредоточенности на одной проблеме и одном герое, обилие предметов, занимающих воображение автора, «разношерстность сталкивающихся элементов» [там же, с. 693]. Кстати, Дедлова Арсеньев выделяет из общей плеяды беллетристов. Ему, считает критик, «недостает весьма немного, чтобы занять видное место» среди них: пишет он «свободно, сжато, просто, не гоняясь за новизной эпитетов и оборотов» [там же]. По-видимому, в первой редакции рассказа «Петербургский кузен» обилие второстепенных персонажей, изображенных в исключительно ироническом свете, нужно было писателю, чтобы подчеркнуть безыскусность и чистоту кухни Нади на фоне «компании, подозрительно притихшей с приходом девушки» (с. 319). Костя Кабатов, сразу окрестивший гостей «копеечными», вздрагивал при каждом новом стуке в дверь: «Снова отворилась дверь, и снова Костя почувствовал, что если бы это была кухня, он потерялся бы и рука, которой он в это время держал стакан, задрожала бы» (с. 314).

Во второй редакции «Петербургского кузена» Дедлов значительно сократил сцену ожидания Нади, и из портретов гостей оставил лишь два: «молоденького студентика», который что-то из себя изображал и «злился понастоящему», причем «предметом ненависти он избрал хороший сюртук Кости и его модный галстук», и немолодой жеманной девицы, произносившей вместо «рюмка» и «старообрядцы» — «*румка*» и «*старообрадцы*», при этом выдавая себя за польку. Вместе с тем он добавил описа-



ние комнаты Марьи Ивановны Полудиной: «Кровать была без занавески, письменный столик, пара стульев, диванчик, на котором приятели уселись, сжав друг друга и путаясь ногами. Шкафа не было. И несколько платьев хозяйки висели просто на стене, на гвозде. Комода тоже не было, и белье лежало в чемодане, в углу» (с. 91). Вид комнаты сильно подействовал на Костю, который представил себе «меблированные комнаты», в которых скорее всего живет Надя Костровская: «Кузина — гость Марьи Ивановны, в этой комнатихе, в этом кругу...» (с. 92). Приход Нади Дедлов описал достаточно буднично: «Дверь отворилась, и вошла Надя» (с. 94). Но именно эта лаконичная фраза дала толчок лирическому всплеску Костиных внутренних переживаний: «Он понял, что любит ее — всю, и любит ее — весь. Она ему нужна, эта простенькая, тоненькая, несмелая девушка, далеко не красавица... Он вспомнил ее нехитрые, несмелые женские речи — ему милы и нужны эти речи. Он встретил ее взгляд, и ему хочется, чтобы она не отводила от него своих глаз. Он жмет ее руку, и ее прикосновение наполняет его таким спокойствием, что ощущение его составляет счастье ... Да, она ему нужна. Он понял это — и покорился этому. Николай Иванович взглянул на своего друга и удивился: таких строгих, спокойных и глубоких глаз он никогда не видал у него...» (с. 95).

В «Лирических рассказах» 1902-го, а затем и в «Просто рассказах» 1904 года недостатки композиции, собственные рассказам сборника «Мы. Этюды» (обилие второстепенных персонажей, длинные описания, отсутствие законченности и цельности, случайные развязки), выправлены, а повествование организовано с учетом единого авторского сознания. Но оно, в отличие от Чехова, однопланно, не предполагает наличия нескольких «воспринимающих сознаний» [289, с. 136]. У Чехова в «Мужиках», к примеру, сцена приезда Николая Чикильдеева в родную деревню построена по принципу *многопланности*: «Приехал он в свое Жуково под вечер. В воспоминаниях дет-

328

ства родное гнездо представлялось ему светлым, уютным, удобным, теперь же, войдя в избу, он даже испугался: так было темно, тесно и нечисто» (сознание Николая). «Приехавшие с ним жена Ольга и дочь Саша с недоумением поглаживали на большую неопрятную печь, занимавшую чуть ли не пол-избы, темную от копоти и от мух. Сколько мух! Печь покосилась, бревна в стенах лежали криво, и казалось, что изба сию минуту развалится. В переднем углу, возле икон, были наклеены бутылочные ярлыки и обрывки газетной бумаги — это вместо картин. Бедность, бедность!» (сознание Ольги). «Из взрослых никого не было дома, все ждали. На печи сидела девочка лет восьми, белоголовая, невытая, равнодушная; она даже не взглянула на вошедших. Внизу терлась о рогач белая кошка.

— Кис, кис! — поманила ее Саша. — Кис!

— Она у нас не слышит, — сказала девочка. — Оглохла.

— Отчего?

— Так. Побили» (сознание Саши) (С. Т. 9. С. 281).

У Чехова описания, характеристики, изложение событий и рассуждения в рассказе никак самостоятельно не выделены, синтез их, включая прямую речь персонажей, настолько органичен, что создается впечатление поистине пластического образа. Авторское повествование здесь впитывает в себя не *голоса* героев, а именно их *сознания*: внутренний мир их не виден, но о нем читатель догадывается. С особой очевидностью это проявляется при изображении тех сцен, которые «требуют» самораскрытия героев и одновременной оценки их со стороны автора. Как правило, это те моменты, когда герой что-то вспоминает, осмысливает: повествование наполняется особым лиризмом, который создается всем лексико-интонационным строем авторского повествования, одновременно как бы наполненного интонациями героя. «Лампочка потухла. И потемки, и два окошка, резко освещенные луной, и тишина, и скрип колыбели напоминали почему-то только о том, что жизнь уже прошла, что не вернешь ее никак... Вздремнешь, забудешься,

и вдруг кто-то трогает за плечо, дует в щеку — и сна нет, тело такое, точно отлежал его, и лезут в голову все мысли о смерти; повернулся на другой бок — о смерти уже забыл, но в голове бродят давние, скучные нудные мысли о нужде, о кормах, о том, что мука подорожала, а немного погода опять вспоминается, что жизнь уже прошла, не вернешь ее...» (С. Т. 9. С. 300). В этом отрывке нет конкретного персонифицированного сознания: трудно сказать, кто из героев рассказа — старик Осип, бабка или умирающий Николай — размышляет о смерти; это может быть и каждый в отдельности, но скорее всего, здесь отражено обобщенное сознание «стариков, потревоженных рассказами» о том, «как жили до воли», «о кушаньях, которых нет теперь», «о том, как хороша молодость...» (с. 299—300). В рассказе это одна из тех сцен, где с особой очевидностью выявляется слитность повествования и его многопланность. Воспоминания о жизни прежней волнуют всех, но реакция на них у каждого своя, и Чехов мастерски использует подобную ситуацию для индивидуализации характеров героев и раскрытия их психологического облика. Свободное обращение с точками зрения в авторском повествовании, воплощение «воспринимающего сознания» различных персонажей, объединенных и сплавленных в авторском голосе — все это способствовало тому, чтобы приводить различные мнения к общему знаменателю и выражать *авторское мнение*, — другими словами — воплощать авторскую идею. Чехов делал это незаметно, «швы» в его повествовании практически не видны, грань между словом персонажа и автора можно провести лишь условную, и чаще всего основной текст (как вместилище сознания героя) включает в себя с помощью иноречевых элементов сознание более высокое — сознание автора. Автор всегда рядом с героем: и в передаче его мировосприятия, и эмоционального настроя, и в оценке им действительности. Благодаря многопланности повествования одно и то же явление воспринимается читателем по-разному: героям принадлежит непосредственный эмоцио-

нальный отклик на него, автору — функция осмысления. В целом же складывается впечатление емкости, насыщенности каждого слова, будто бы обновленного за счет приращения смысла к первоначальному его значению, что и создает в конечном счете «подводное течение».

Конечно, Дедлов, не обладая большим талантом, лишь приближался отдельными сторонами своего творчества к вершинам чеховской повествовательной техники. Но некоторые его рассказы написаны действительно рукой мастера, профессионально владеющего всеми тонкостями слитного многопланного повествования. Один из лучших — рассказ «**Иванов 3-ий**» (Лирические рассказы. СПб., 1902) — о маленьком мальчике, только что сдавшем экзамены в подготовительном классе гимназии и собирающемся на каникулы домой. Восторженное восприятие окружающего мира, открывшегося Иванову 3-ему (так звали его в гимназии), ощущение безграничной свободы, которая пришла вместе с первыми в жизни каникулами, желание нарушить разом все циркуляры и постановления — все эти чувства, переполнявшие юного гимназиста, удалось передать Дедлову необычайно тонко.

Рассказ выдержан в объективной манере *авторского повествования*, при котором доминирует *авторская речь*, и господствующей является точка зрения повествователя. Однако это не чисто монологическое авторское слово, оно включает в себя на равных «голос» *героя* (в данном случае это юный гимназист), *его сознание*. Субъектно-речевой план этого типа повествования отчетливо ощущается в каждом фрагменте текста, и в результате объединения разных способов повествования в одном произведении создается эффект взаимопроникновения двух сознаний: взрослого и ребенка. Грань между этими типами повествования у Дедлова не видна, и хотя мир мы видим глазами мальчика, система оценок этого мира явно принадлежит повествователю. Курсивом мы выделили лексико-семантический строй повествователя.

Иванов Александр, «более известный в школе, где учился, под именем Иванова 3-его», сдал экзамен из przygotowительного класса в первый и, собираясь к отъезду домой, проснулся в 5 утра. *«Предвкушение этого свидания и было причиной упорной бессонницы»*. «Иванов лежал и с блаженной улыбкой прислушивался к тому, как на недалекой колокольне, которая стройно и ярко белела в синем, мягком небе, медленно звонил колокол. Иванову казалось, будто это звучат синее небо, прозрачный воздух, ярко-зеленый школьный сад, — звучат от волн вливающегося между небом и землей утреннего света. Колокол бьет, и с каждым его радостным стоном с востока несутся новые волны света; они наполняют собою небо, наполняют землю; в них купаются стрижи и взвизгивают; белые облачка тают в могучих светлых струях солнечных лучей» (с. 1). Для изображения города, увиденного по-новому глазами ребенка, повествователь избирает особый «наблюдательный пункт», с которого ему видна панорама города (мир извне, изображенный в определенном масштабе), и в то же время он нарушает пропорции или вовсе игнорирует всякий масштаб: *«Перед его глазами расстился по холмам огромный город. Море разноцветных домов с разноцветными крышами, среди которых, точно деревья, возвышались колокольни; блестели окна и крыши. До самого горизонта раскинулся по своим холмам и ложбинам город, а на горизонте синели леса. Зеленые сады между домов были еще в тени, и издали чувствовался холодок их тени и росы. Колокольни перекликались между собой, а волны утреннего света все лились и лились, затопляя огромный город теплом и блеском солнца. В школьном саду тоже была тень. Ароматные листья тополя были влажны. Влажный песок, изрытый ногами школьников, как будто отдыхал. Приятно было смотреть на отдыхающий сад, непривычно безмолвный, зеленый и душистый. Приятно было смотреть и на спальни, где осталось всего человек пяток еще не уехавших школьников»* (с. 2). «А

солнце все выше и выше. Засверкали кресты на церквях. Окна соседнего дома загорелись золотым блеском». Природа в восприятии мальчика — нечто живое: «Иванов влез на крышу беседки и заглянул в соседний сад. Сад был густой, без площадок и весь утонул в зелени... А колокол все звонил, точно он не мог замолчать, точно звуки сами просились из него; ласточки под этот звон взвизгивали, как будто от приливов неожиданного для них самих восторга, солнце подымалось все выше, как будто нигде не хотело оставить тени» (с. 3). Но если взгляд героя останавливается перед непознаваемым, тогда эстафету подхватывает рассказчик, который с высоты своего жизненного опыта говорит о сложностях жизни.

В результате изображение в рассказе как бы разветвляется: каждый предмет, деталь, каждое явление, сохраняя свое правдоподобие и вещественную плотность, осязаемость, становятся одновременно фактом сознания и героя, и повествователя. Хотя лексико-семантический строй повествования принадлежит не герою, в него включена точка зрения Иванова 3-его. Особенно ярко это динамическое противопоставление проявляется в сфере эмоционального восприятия мальчика — в описании классной комнаты, где учатся старшеклассники, доски, на которой теперь можно смело стереть надпись дежурного с замечанием ученику и «сделать замечание» самому себе: «Иванов-3 пускает стрелки и плюет на карту Африки» (с. 3); валяющейся на полу бумажке, пахнувшей «особенным ученым запахом, напоминавшим запах сигары». На доске был вывешен список учеников. «Какие они все большие! Будет ли Иванов когда-нибудь таким, как они? Ум говорил, что будет, но чувству то отдаленное время представлялось смутно, как, должно быть, великим мужам представляются по-смертная слава и признательность грядущих поколений. По полу серым комочком прокатилась мышь» (с. 3). Эта деталь, взятая из будничной жизни, рядом с философскими раздумьями о «признательности грядущих поколений»

выглядит случайной, но (так же, как и у Чехова) она играет весьма важную роль — снижает высокий пафос оценки мира, увиденного глазами взрослых. «Заколоченная беседка», о которой «ходили неясные слухи», что с ее крыши «виден соседний сад, что в этом саду растут не тополи, а яблони и груши, что там когда-то, *необыкновенно давно*, до поступления Иванова в школу, значит, *больше года тому назад*, пускали фейерверк», — это для мальчика «совсем иной мир, чем школа и ее сад, *мир загадочный и таинственный*» (с. 4). Вся следующая сцена целиком выдержана «в духе и тоне» героя, авторские интенции здесь сведены к минимуму: «Тепло, все цветет, все живет, все радуется. Даже крошечный рыжий муравей, который забрался на верхушку акации — должно быть, он отправился из соседнего сада в путь сюда еще с вечера и путешествовал всю ночь — и бегаёт взад и вперед по черешку листа, освещенного солнцем, и тот решительно весел» (с. 5). Повествователю принадлежит лишь восклицание: «В ком не живет Колумб!»: «*И новый Колумб*, Иванов-3, расцарапав руку, разорвав панталоны, влез на крышу беседки по водосточной трубе». В поле зрения мальчика попадает чужой, запретный еще недавно сад и двое молодых людей: «Иванов бросил ветку акации вниз. Дама и мужчина испуганно привстали и взглянули вверх на его широко улыбающееся лицо. «А я сегодня домой еду. А вам хорошо? Мне лучше. Отчего вы сегодня так рано встали? — А мы и не ложились» — и засмеялись так громко и продолжительно, что Иванов смутился, даже немного обиделся, пополз к водосточной трубе и поспешно спустился назад, в школьный сад» (с. 6). Повествователь незримо следует за своим героем, их «точки зрения» в плане пространственно-временных координат совпадают (повествователь видит только то, что видит его герой), он так же, как и Иванов 3-й, не понимает, что здесь в такую рань делают мужчина и женщина и зачем «мужчина приложил обе ладони женщины к своему лицу и *пристально, весело и ласково* смотрел ей в

глаза» (с. 6). Использует Дедлов и несобственно-прямую речь с «ее потенциальной самостоятельностью чужих голосов, приглушенностью авторского и его готовностью к впитыванию слов персонажей» [290, с. 76]. Вот мальчик, сидя на крыше беседки, представил, что было бы, если бы он упал. Его мог бы проткнуть зонтик, которым укрывались влюбленные. «Он бы умер! Он никогда бы больше не поехал домой! Как плакала бы мама!» (с. 8). Но вскоре он успокоился и запел, «сначала потихоньку, потом громче и, наконец, всей грудью. Ему хотелось, чтобы его услышали господин и дама в соседнем саду. Это была импровизация на тему «как я буду дома»: «Я буду ездить верхом на Васке...» Это моя лошадь, — пояснил он, скосив глаза в сторону соседнего сада» (с. 8). Наставления инспектора после того, как мальчик вернулся в комнату: «не шали, не высовывайся из окна поезда, оторвет голову, нехорошо, если приедешь домой без головы», шепот «кого-то невидимого: «Не откликайся, а беги еще раз в сад и постой там!» (с. 9), испуганное самого мальчика: «А поезд уйдет!... Он останется в школе на все лето!... Нет, нужно в сад, нужно!» (с. 9) — все эти «чужие голоса» органично впитывает авторское повествование. «Бледный, вытаращив глаза, прислушивался он к этому шепоту <...> Чуть не плача, Иванов бросился в сад, выстоял там секунду, в течение которой поезда уходили дюжинами, и стрелою побежал назад, в доме споткнулся, проехал по паркету, причем выкрасил себе бок желтой мастикой ... и очутился на извозчике». «Красный, в испарине, расцарапанный и выкрашенный в желтое ... сидел Иванов 3-й на извозчике и был так счастлив, как другой раз не бывало всю остальную жизнь» (с. 9).

Таких цельных рассказов, выдержанных в единой манере повествования, пронизанного сознанием главного героя, его голосом с незначительными авторскими вкраплениями, выполняющими в основном связующую функцию в передаче мыслей героя, — у Дедлова достаточно



много («Негодный мальчик», «Лизанька», «Бабка Ева», «Двадцать пять тысяч», «Человек в измятом цилиндре», «Кресчендо-диминуендо», «Лес», «Спор славян», «На лоне природы», «Сведущий человек»), и они не требуют специального анализа. Дедлов значительно вырос как писатель, и его желание издать собрание сочинений было продиктовано прежде всего осознанием этого обстоятельства. Осуществись его планы — неизвестно, как сложилась бы в дальнейшем его творческая судьба. Однако и того, что он успел сделать, достаточно, чтобы несколько иначе посмотреть на ставшую привычной оценку беллетристов восьмидесятых годов XIX века: каждый из них по-своему отразил свою эпоху, в которую «явились новые занятия, новые люди, новая обстановка. Число образованных людей сильно возросло, профессии стали свободнее, сословия перемешались, униженные возросли, унижавшие понизились, свободы жить вообще стало больше, увеличилась нравственная независимость существования...» [266]. Большинство из них оставались в кругу привычных тем и образов, форма же небольшого рассказа требует слишком большого дарования, чтобы не стать «беллетристической безделушкой» [12, с. 680]. В кругу тем творчества В. Л. Кигна-Дедлова оказывались привычные, характерные для большинства писателей чеховского окружения быт и психология «среднего человека» — «этика обыденной жизни», как назвал одно из своих произведений И. Ясинский. «Скромным беллетристам», «имевшим несчастье родиться после Толстого», Дедлов советовал «ждать того времени, когда наша общественная жизнь разовьется настолько, чтобы давать темы общего, захватывающего всех интереса ... и, оставив всякие высокомерные замыслы, точно взвесив свои силы, избирая вполне им знакомые темы, — словом, — нашедши себя, не гнушаться свойственным им маленьким делом» [172].

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Когда-то П. Вяземский писал: «Во Франции писатель, оставивший по себе страничку, по смерти своей занимает несколько страниц в журналах и биографических словарях, а из них переходит в область истории. Такая мелочная попечительность может казаться неуместною и смешною вчуже, но в своей земле она есть полезное поощрение ко всем предприятиям общественным ... средство, успешное для поддержания и укрепления семейной связи народа» [37, с. 122].

В своей работе мы отчасти этому способствовали, показав, что жизнь и творчество Владимира Людвиговича Кигна-Дедлова, одного из незаслуженно забытых русских писателей конца XIX — начала XX века, представляет интерес не только для узких специалистов. Предпринятая работа является первым монографическим исследованием жизни и творчества писателя из литературного окружения Чехова, высоко ценимого при жизни. Семь архивохранилищ, обследованных нами, и, как результат, систематизация разрозненных сведений о биографии В. Кигна-Дедлова, публикация архивных документов, его переписки с литераторами, публицистами, живописцами укрепили нас в мысли о том, что перед нами не просто писатель «второго ряда», «спутник Чехова» и т.п., но замечательный художник, чья прямота и искренность, дар публициста воспитывали бесстрашие перед фактом, талант критика способствовал формированию читательских вкусов, а образность и живость прозы снискали признательность современников и по достоинству должны быть оценены последующими поколениями. Монография вводит в научный оборот более 150 архивных источников. В результате изучения истории взаимоотношений Кигна-Дедлова и Чехова нами были уточнены некоторые факты биографии Чехова, в частности год и месяц их знакомства, обозначенный во всех комментариях как январь 1893 вместо декабря 1892 (публикация 5 января 1893 года фельетона «Ли-

тературный юбилей» за подписью «Переселенец» в газете «Оренбургский край» исключает неверную датировку). Внесены поправки и к комментариям некоторых писем Чехова, в частности тех, где речь идет о редакторе газеты «Оренбургский край» Н. А. Баратынском. В круг установленных нами корреспондентов В. Л. Кигна вошел редактор «Севера» В. А. Тихонов, часть писем которому попала в РГАЛИ в папку «Письма В. Л. Кигна неустановленным лицам», а основная хранится в ИРЛИ (Пушкинский Дом). Шутливые обращения Кигна к своему другу и соавтору по пьесе «Петербургский кузен» не позволили архивистам безоговорочно признать в респонденте Кигна известного литератора, и только собранные вместе письма однозначно позволяют утверждать факт их принадлежности В. А. Тихонову. Нами прокомментирована переписка В. Л. Кигна с А. С. Сувориным, В. В. Розановым, М. О. Меньшиковым, П. П. Перцовым, С. Сыромятниковым, И. Л. Леонтьевым (Щегловым), В. А. Тихоновым, которая помогла уточнить некоторые моменты творческой биографии писателя и отчасти пролила свет на его трагическую судьбу. Материалы семейного архива, хранящегося в ИРЛИ СПб, позволили атрибутировать некоторые тексты писателя, не попавшие в список опубликованных. Это юношеские стихи В. Кигна, его воззвания и листовки периода первой русской революции, рукопись пьесы «Кузен Костя». Здесь же нами найдена рукопись неизвестной ранее статьи И. Леонтьева-Щеглова «Как был убит В. Л. Дедлов», которая позволила восстановить последний день жизни писателя и обстоятельства его нелепой смерти.

Находкой можно считать не упоминаемый никем из исследователей творчества Чехова «Альбом обеденных благоглупостей российских беллетристов», хранящийся в ОР РНБ — своеобразная летопись встреч интереснейших людей эпохи, которая на протяжении нескольких лет велась Д. Мордовцевым. «Альбом» хранит автографы А. С. Суворина, Д. Н. Мамина-Сибиряка, Вас. И. Немировича-

Данченко, А. П. Чехова, С. Н. Сыромятникова, И. Ф. Горбунова, И. И. Ясинского, В. Л. Кигна, С. Н. Терпигорева и др. Стилизованные дружеские послания, стихи и сценки беллетристов иллюстрированы известными художниками и являются бесценным свидетельством культурно-исторической картины бытового общения литературного круга Петербурга.

Исследование проблематики и поэтики творчества В. Л. Кигна-Дедлова, определение его места среди представителей высокой и массовой литературы привело нас к следующим выводам:

1. Анализ жанра путевого очерка, занимавшего центральное место в журнальной беллетристике 80—90-х годов XIX века В. Л. Кигна-Дедлова, позволяет обнаружить весьма своеобразное явление: у писателей «второго ряда» он находится на пике творческих исканий и дает толчок к выработке собственного эстетического зрения. У них четче прослеживаются законы этого жанра, тогда как писатели первой величины достаточно свободно их нарушают. Типологию и поэтику жанра путевого очерка сформировала именно *журнальная беллетристика*, ее плодами пользовались и представители высокой литературы (в частности, Чехов). *Искусство повествования* отличает путевые очерки беллетристов, для которых очерк стал своеобразной выработкой художественного зрения и манеры письма, поисками новых языковых возможностей. Приемы оформления авторского повествования в жанре путевого очерка достаточно разнообразны: документальность в них находится в тесной связи и взаимодействии с творческим вымыслом, догадкой; конкретика реальных персонажей соседствует со знакомыми читателю по произведениям мировой литературы героями. Наличие *жанрово-тематического канона*, присущего массовой литературе, не обедняет, а обогащает путевой очерк, который сам становится *образцом стиля* для представителей высокой литературы. Анализ путевого очерка В. Л. Кигна-Дедлова и других беллетристов-вось-

мидесятников подтверждает это положение. Чеховские циклы очерков «Из Сибири» и «Остров Сахалин», написанные не только на основе личных впечатлений, но и изучения аналогичных очерков, опубликованных в периодических изданиях, демонстрируют факт влияния на писателя выработанной к тому времени очеркистами поэтики жанра, причем «влияние» используется Чеховым в качестве раскрытия и развития своей собственной оригинальности. Будучи порождением традиции массовой литературы, одновременно разрушая ее и формируя по-своему, Дедлов в своих художественных очерках создал форму письма, которую вполне можно назвать новаторской. Она предполагала, с одной стороны, ориентацию на *нелитературное* описание, безыскусное, спонтанное, с другой — нацеливала читателя на некое *эмоциональное единство*, возникающее при так называемом системном чтении. Очерки Кигна-Дедлова, появляющиеся на страницах периодики один за другим в течение нескольких лет, как раз позволяли почувствовать единство стиля Дедлова и выделить его из общего ряда беллетристов-восьмидесятников.

2. Анализ собственно беллетристического творчества В. Л. Кигна-Дедлова на фоне высокой и массовой литературы и специфики письма беллетристов-восьмидесятников, которых принято называть натуралистами, привел нас к выводу о том, что в *высокой литературе*, исповедующей принципы реалистического искусства, *открытия писателей-натуралистов обогащали* поэтику объективного повествования, а натуралистические краски — реалистическую палитру (творчество Чехова, позднего Толстого). Иная картина сложилась в массовой литературе, где русский натурализм сформировался в качестве *самостоятельного* литературного явления, — здесь явственно ощущается его специфика, принцип отбора и систематизации фактов, построения художественного образа. Философия позитивизма лишала беллетристов единой точки зрения на изображаемые явления, высшего понимания бытия,

340

толкая их к быту, протоколизму и шаблонности. В. Л. Дедлов-беллетрист формировался под непосредственным воздействием реалистического искусства Тургенева и Чехова, от которых он унаследовал способы типизации своих героев (разработка актуальной темы «среднего человека», ориентация на пассивного героя), стремление к психологизму и некоторые особенности повествования (несобственно-прямую речь в частности). Однако удержаться на должной высоте реалистического освоения действительности Дедлову не удастся. Недостаточная развитость собственного таланта и отсюда следование «за образцом» толкала самого Дедлова в русло художественного консерватизма: натуралистические краски в обрисовке «среды», наличие штампов и т.п. преобладали в его беллетристике. Проблематика («социальная повесть»), пафос, система персонажей, удельный вес социологических и биологических моментов — все это свидетельствует о том, что Дедлов недалеко ушел от натуралистической эстетики, хотя и пытался преодолеть ее за счет попыток психологического анализа и усиления сатирических красок (что явно противоречило обету натуралистов быть предельно объективными и беспристрастными при изображении действительности). Механизм действия массовой (формульной) литературы всегда однотипен: строится художественный мир по образцу и подобию классических произведений, но объективно получается некая их профанация. Достоинства произведений массовой литературы тут же становятся ее недостатками: доходчивость оборачивается поверхностностью, пропаганда передовых идей — упрощенной их трактовкой, широкое распространение в массах — свидетельством установки на сбыт любой ценой.

Несмотря на критическое отношение к выросшей на постулатах натурализма массовой литературе и четкое представление о ее слабых сторонах, Дедлов все-таки подвержен тем же *натуралистическим тенденциям*, что и малая литература: он не может постигнуть внутренний мир героев во всей его сложности. Его повести «Сашенька»

свойственна психологическая описательность (констатация), она подвержена натуралистической симплификации (образ дяди Андрея), в создании второстепенных персонажей используется протокольный способ типизации и устаревшая стилистика с ее штампами и формулами-клише. Дедлов подобно писателям-натуралистам не владеет искусством слитного повествования, хотя порой (в отдельных сценах) приближается к нему, используя несобственно-прямую речь. Отсутствует чувство меры — основное качество высокой литературы. Искусство обобщения существенных сторон многообразно развивающейся действительности, свойственное реализму, также не присуще беллетристам-восьмидесятникам, что вело в конечном счете к статике в описании жизненных фактов и явлений, изображению копии жизни без попытки проникновения в ее сущность. Отсюда — измельчание литературного искусства, «эскизная небрежность», утомительные подробности, литературные банальности и штампы. В. Л. Дедлову не хватает оригинальности, нового видения мира, которое складывается из многих элементов и прежде всего *независимости* литературной позиции ни от кого и ни от чего, *цельности* и *смелости*, присущих большим писателям. Новизна и смелость писателей-восьмидесятников ограничивалась личным опытом, за их героями и персонажами не угадывается *образ автора*, отсутствует *взгляд сверху*, что не позволяет им подняться над бытом и в конечном счете занять *вершинные позиции* в литературе.

3. Малая жанровая форма Дедловым-беллетристом освоена гораздо лучше — повествовательная техника Чехова принята им в качестве образца. Движение Дедлова-прозаика шло необычным для беллетристов 80—90-х годов XIX века путем: от путевых очерков и литературной критики — к крупной жанровой форме (повести) — затем к небольшим по объему рассказам. Этот путь Дедлов проделал не просто — работа над лирическими рассказами шла, по сути дела, всю творческую жизнь художника. Филигранной их отделке он посвятил последние свои годы. Ближе всего

к искусству высокой литературы Дедлов в своих небольших по объему произведениях. Сопоставление разных редакций одного и того же рассказа позволило обнаружить, как Дедлов старался уловить чеховский рисунок, строгость и четкость его линий и поздние свои произведения («Лирические рассказы», 1902; «Просто рассказы», 1904) создавал, уже во многом используя чеховскую манеру письма. Во второй редакции рассказов меняется язык автора, в котором преобладают простые, точные и выразительные описания. Почти исчезают многослойные метафоры, эпитеты становятся более точными и меткими. Предельно упрощается пейзаж, при этом не теряя своей психологической функции, усиливающей лиризм. В «Лирических рассказах» (1902), а затем и в «Просто рассказах» (1904) недостатки композиции, свойственные рассказам сборника «Мы. Этюды» (обилие второстепенных персонажей, длинные описания, отсутствие законченности и цельности, случайные развязки), исправлены, а повествование организовано с учетом единого авторского сознания.

Данное противоречие было вообще свойственно многим беллетристам-восемьдесятникам, в чьем творчестве, однако, высокая литература зачастую черпала «резервные средства для новаторских решений будущих эпох» [152].

Назрела необходимость в систематизации литературного наследия В. Л. Кигна-Дедлова, включающего в себя огромное количество путевых очерков, статей, повестей и рассказов, а также разбросанной по разным архивам переписки с А. П. Чеховым, А. С. Сувориным, братьями Васнецовыми, М. О. Миньшиковым, В. В. Розановым и другими выдающимися деятелями отечественного искусства. Не беремся судить о том, насколько целесообразно почти через сто лет издавать собрание сочинений литератора, до конца не понятого при жизни и быстро забытого по смерти. И все же хочется надеяться, что наша работа поможет всем, кто интересуется историей русской словесности, узнать еще одно имя из огромного батальона честно служивших ей рядовых.



## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Возвращение имени забытого писателя — что может быть отраднее для филолога, часть своей жизни посвятившего изучению и популяризации его творческого наследия? Все, что можно, казалось бы, сделано: прочитаны доклады, опубликованы статьи, издана книга, защищена докторская диссертация по творчеству Дедлова. «Продолжение следует» — это не о нем, казалось мне, хотя автор Дедлов и замечательный, и интересный. Но только не нынешним издателям.

Как оказалось, с выводами я поспешила: все только начиналось. Вот уж поистине: «нам не дано предугадать, как слово наше отзовется». Буквально через полгода после защиты диссертации, в 2004 году, меня разыскали земляки писателя, белорусы, живущие в Москве, — Александр Евгеньевич Ужанов, полковник, кандидат социологических наук и Президент Центра оборонных проблем Академии военных наук, генерал-майор Николай Иванович Турко. Они буквально обрушили на меня поток писем с предложением увековечить память своего земляка Владимира Людвиговича Кигна-Дедлова, о подробностях трагической гибели которого они узнали из первого издания моей книги. Планы Ужанова — издать к юбилею писателя (2006) повесть Дедлова «Сашенька», установить мемориальную доску на почтовом отделении Довска Рогачевского района Могилевской области, куда приходили для Дедлова письма от Чехова, в городах Гомель, Могилев, Минск оборудовать витрины и стенды, рассказывающие о писателе, благоустроить могилы отца и сына Кигнов — казались мне чистой водой маниловщиной. В самом деле, думала я, кто в наше время, когда меняются курсы валют, тарифные планы сотовой связи и акцизные марки на алкоголь, возьмет да и «отстегнет» кругленькую сумму, причем без всякой надежды на какие-нибудь дивиденды?

И вот прошло почти десять лет. Был создан редакционный совет по изданию наследия В. Л. Кигна-Дедлова, куда, кроме меня, вошли ученые из разных областей: Тамбова, Москвы, Минска. В 2005 году Александр Ужанов инициировал создание в Академии военных наук Института социальной памяти, директором которого он является по настоящее время. Одной из задач Института является увековечение памяти Владимира Кигна-Дедлова. С 2006 по 2011 год изданы и направлены в качестве безвозмездного дара в библиотеки России и Беларуси 7 книг из десяти томного, подготовленного еще при жизни Кигном Собрания сочинений писателя: роман «Сашенька», «Киевский Владимирский собор и его художественные творцы», куда вошла автобиографическая повесть «Школьные воспоминания», путевые очерки «Панорама Сибири», «Вокруг России», «Переселенцы и новые места», книга очерков «Мирные на войне», сборник ранних рассказов «Мы». Таким образом, читателям возвращена большая часть литературного наследия Дедлова.

Осенью этого года я получила письмо из Вены от госпожи Урсулы Серха:

----- Пересылаемое сообщение -----

От кого: «Ursula Cerha» <ursula.cerha@a1.net>

Кому: <sskibin90@mail.ru>

Дата: Понедельник, 2 сентября 2013, 18:15 +02:00

Тема: Vladimir Kign-Dedlov

Sehr geehrte Frau Professor Skibina!

Ich habe Ihren Namen im Artikel über Wladimir Kign-Dedlow im Internet unter <http://de.belarustourism.by/belarus/people/king>, gefunden.

Meine Mutter Olga Kign war eine Großnichte von Vladimir Kign-Dedlov. Ich bin daher an allem was die Familie Kign betrifft äußerst interessiert. Jede Information ist für mich wertvoll. Ich stamme von dem jüngeren Bruder von Vladimir, er hieß Alexej Ludwigovich Kign, ab. Ich selbst war auch vor 2 Jahren in Dedlowo.

Vor allem interessieren würde mich natürlich Ihre Monographie über Vladimir. Darf ich Sie bitten mir diese zu schicken. Es macht nichts wenn sie in russischer Sprache sein sollte.

Darüber hinaus habe ich gehört, dass bei den Feiern im Juni 2008 in Rogatschow auch Frau Olga Malfanova aus Krasnojarsk anwesend war. Bei meinem Besuch in der Bibliothek in Rogatschow habe ich von Frau Saveljeva, der Direktorin der Bibliothek, zu meiner großen Freude erfahren, dass sie eine Urgroßnichte von Vladimir Kign sein soll. Natürlich würde ich Frau Malfanova gerne kennen lernen. Wissen Sie wie ich mit ihr in Kontakt treten könnte?

Alle eventuell anfallenden Kosten trage ich natürlich gerne.

Mit vielen Dank und besten Grüßen

Ursula Cerha

Translation in English:

I found your name in the internet in an article about Vladimir Kign-Dedlov under <http://de.belarustourism.by/belarus/people/king>

My mother Olga Kign was a greatniece of Vladimir Kign-Dedlov. Therefore I am very interested in every information about the Kign family. Every information is extreme valuable for me. I am a descendent from the younger brother of Vladimir. His name was Alexej Ludwigovich Kign. Two years ago I was in Dedlovo by myself.

I am especialy interested in your monography about Vladimir. May I ask you to send it to me? It does not mind if it is in Russian.

I have heard that at the festivity in June 2008 in Rogatschow also Mrs. Olga Malfanova from Krasojarsk was there. On my visit at the library in Rogatschow. To my great pleasure I have heard from Mrs. Savaljeva, the directory of the library, that she is a greatniece of Vladimir. Naturaly I would be very glad to get in contact with her and get to know her. Do you know how I can get in contact with her?

If you would have any expenses, please let me know, I will refund them to you.

With best regards

Ursula Cerha

Vienna, Austria

---

Вот его перевод: Уважаемая госпожа профессор Скибина!  
Я встретила Ваше имя в Интернете в статье, посвященной Владимиру Кигну-Дедлову <http://de.belarustourism.by/belarus/people/king>

Моя мать, Ольга Кигн, была внучатой племянницей Владимира Кигна-Дедлова. Поэтому я весьма заинтересована в любого рода информации о семье Кигна. Любая информация крайне важна для меня.

Я происхожу из семьи младшего брата Владимира — Алексея Людвиговича Кигна. Два года назад я сама побывала в Дедлово.

Меня очень заинтересовала Ваша монография о Владимире. Могу ли я попросить Вас прислать мне ее? Не имеет значения, если она написана на русском.

Я слышала, что на празднике (торжестве) в июне 2008 в Рогачево госпожа Малфанова из Красноярска тоже была там. Посетив библиотеку в Рогачево, я, к своей большой радости, узнала от директора библиотеки госпожи Саваевой, что она внучатая племянница Владимира. Разумеется, я была бы счастлива пообщаться с ней (установить с ней контакт). Не знаете ли Вы, как можно с ней связаться?

Если возникнут какие-либо расходы, пожалуйста, сообщите мне, я возьму их Вам

С наилучшими пожеланиями...

Память... Удивительное свойство всякого живого творения. По мнению академика Александра Михайловича Панченко, «мы — нация — находимся в состоянии катастрофическом. Не только оттого, что были злодейские идеи, хоть и они были. Наша главная проблема — проблема отречения и беспамятства. Нация, любая, жива памятью... Самое страшное, что отречение развило национальный комплекс неполноценности... Мы все время отрекаемся по форме, а не по содержанию. И что еще хуже, не раскаявшись, не покаявшись...» (<http://www.derjavapskov.ru/cat/cattema/catcattemadiver/2067/>).

Владимиру Кигну-Дедлову еще при жизни предрекали забвение. Пусть эта книга способствует тому, чтобы память о нем, о его творчестве сохранилась в душе народа. А история, связанная с именем Кигна, продолжается...

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. «1» // Неделя. СПб., 1886. № 11. Стб. 394—399.
2. «1». Молодые беллетристы и их герои // Неделя. СПб., 1883. № 19.
3. «1». <Дедлов>. Беседы о литературе. А. П. Чехов // Книжки «Недели». СПб., 1891. № 5.
4. А. С. Суворину, 11 декабря 1904 г. // РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 1779.
5. Абашина, М. Г. Массовая литература 80-х — начала 90-х годов (И. И. Ясинский, В. И. Бибииков) : дис. ... канд. филол. наук / М. Г. Абашина. СПб., 1992.
6. Альбов, М. Глафирина тайна // Альбов М. Н. Повести и рассказы. СПб., 1888. С. 176.
7. Альбов, М. Н. Глафирина тайна / М. Н. Альбов // Собр. соч. : в 8 т. Т. 8. СПб., 1908.
8. Альбов, М. Н. Повести и рассказы / М. Н. Альбов. СПб., 1888.
9. Альбов, М. Н. Тоска // Альбов М. Н. Повести и рассказы. СПб., 1888.
10. Амфитеатров, А. Наши дети / А. Амфитеатров // Семья. М., 1892. № 4. С. 2—3.
11. Арсеньев, К. Беллетристы последнего времени / К. Арсеньев // Вестник Европы. 1887. № 12.
12. Арсеньев, К. Модная форма беллетристики / К. Арсеньев // Вестник Европы. СПб., 1889. № 4. С. 679—694.
13. Баранцевич, К. Раба / К. Баранцевич. СПб., 1900.
14. Баранцевич, К. С. Две жены / К. Баранцевич. СПб., 1894.
15. Баранцевич, К. С. Соч. : в 10 т. Т. 1 / К. Баранцевич. СПб., 1909.
16. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. М., 1975.
17. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. М., 1979.
18. Белинский, В. Г. Полн. собр. соч. Т. 6 / В. Г. Белинский. М., 1955.
19. Бердяев, Н. А. Русская идея / Н. А. Бердяев // Русская литература. Л., 1990. № 2.
20. Бибииков, В. И. Рассказы / В. И. Бибииков. СПб., 1888.
21. Бибииков, В. Слабняк / В. И. Бибииков // Наблюдатель. СПб., 1887. № 4—6.
22. Боткин, В. П. Письма об Испании / В. П. Боткин. СПб., 1857.
23. Букчин, С. Дорогой Антон Павлович... / С. Букчин. Минск, 1973.

24. В. А. Тихонову, 14 октября 1892 г. // РГАЛИ. Ф. 493. Оп. 1. Ед. хр. 26.
25. В. В. Розанову, 7 июля 1899 г. // ОР РГБ. Ф. 249. Ед. хр. 3827.
26. В. В. Розанову, 7 сентября 1901 г. // ОР РГБ. Ф. 249. Ед. хр. 3827.
27. Вейдле, В. В. Россия и Запад / В. В. Вейдле // Вопросы философии. 1991. № 10.
28. Венгеров, С. А. Критико-библиографический словарь русских писателей и ученых. 2-е изд. Т. 1 / С. А. Венгеров. Пг., 1915.
29. Вердеревский, Е. От Зауралья до Закавказья: юмористические, сентиментальные и практические письма с дороги / Е. Вердеревский. М., 1857.
30. Верещагин, В. В. От Сан-Франциско до Гонконга / В. В. Верещагин // Русская мысль. М., 1886. № 1.
31. Верещагин, В. В. От Сан-Франциско до Гонконга / В. В. Верещагин // Русская мысль. М., 1886. № 2.
32. Вершинина, Н. Л. Русская беллетристика 1830-х — 1840-х годов (Проблемы жанра и стиля) / Н. Л. Вершинина. Псков, 1997.
33. Вестник Европы. СПб., 1889. № 3—4.
34. Вестник Европы. СПб., 1894. № 10.
35. Вильчинский, В. П. Русская критика 1880-х годов в борьбе с натурализмом / В. П. Вильчинский // Русская литература. Л., 1974. № 4.
36. Восточное обозрение. 1890. № 39. 30 сент.
37. Вяземский, П. И. Известие о жизни и стихотворениях Ив. Ив. Дмитриева // Вяземский П. А. Полн. собр. соч. : в 10 т. СПб., 1878. Т. 1.
38. Гарин-Михайловский, Н. Г. Карандашом с природы (из путешествия вокруг света через Корею и Манджурию) / Н. Г. Гарин-Михайловский // Мир Божий. СПб., 1899. Т. 3. С. 238.
39. Гарин-Михайловский, Н. Г. Карандашом с природы / Н. Г. Гарин-Михайловский // Мир Божий. СПб., 1899. Т. 2—12.
40. Гачев, Г. Д. Европейские образы Пространства и Времени / Г. Д. Гачев // Культура, человек и картина мира. М., 1987. С. 219—223.
41. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика / Г. В. Ф. Гегель. М., 1968. Т. 1. С. 302—309.
42. Гёте, И. В. Об искусстве / И. В. Гёте. М., 1975.
43. Гинзбург, Л. Записные книжки / Л. Гинзбург. М., 1999.
44. Гинзбург, Л. О литературном герое / Л. Гинзбург. Л., 1979.
45. Гинзбург, Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. Л., 1977.
46. Гитович, Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова / Н. И. Гитович. М., 1955.
47. Головенченко, А. Путешествие / А. Головенченко // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
48. Головкин, В. М. Поэтика жанрового типа русской реалистической повести (конец 1850-х — начало 1880-х годов) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В. М. Головкин. М., 1996.

49. Головкин, В. М. Русская реалистическая повесть: герменевтика и типология жанра / В. М. Головкин. М. : Ставрополь, 1995.
50. Гольденвейзер, А. Б. Вблизи Толстого / А. Б. Гольденвейзер. М., 1959.
51. Гольцев, В. Заметки о современном романе / В. Гольцев // Русская мысль. М., 1891. № 7.
52. Гончаров, И. А. Обыкновенная история / И. А. Гончаров // Соч. СПб., 1884. Т. 1.
53. Гончаров, И. А. Фрегат «Паллада» / И. А. Гончаров // Собр. соч. : в 6 т. М., 1972. Т. 3.
54. Гончаров, И. А. Фрегат «Паллада»: Очерки путешествия в двух томах / И. А. Гончаров // Собр. соч. : в 8 т. М., 1978. Т. 2.
55. Горнфельд, А. Г. Забытый писатель / А. Г. Горнфельд. М., 1895.
56. Горький, М. Несобранные литературно-критические статьи / М. Горький. М., 1941.
57. Горький, М. Полн. собр. соч. Письма : в 24 т. / М. Горький. М., 1997. Т. 2.
58. Гребенщиков, М. Поездка на Цейлон / М. Гребенщиков // Наблюдатель. СПб., 1886. № 3.
59. Греч, Н. Путевые письма из Англии, Германии, Франции. Ч. 1 / Н. Греч. СПб., 1839.
60. Громов, Л. П. Чехов и «артель» восьмидесятников // Литературный музей А. П. Чехова. Таганрог : сб. статей и материалов / Л. П. Громов. Ростов-на-Дону, 1959.
61. Громов, М. П. А. П. Чехов / М. П. Громов. М., 1993.
62. Громов, М. П. Книга о Чехове / М. П. Громов. М., 1989.
63. Гуминский, В. М. Жанр путешествия в русской литературе и творческие искания Н. В. Гоголя : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В. М. Гуминский. М., 1996.
64. Гуминский, В. М. Открытие мира, или Путешественники и странники / В. М. Гуминский. М., 1987.
65. Гуминский, В. М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе : автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. М. Гуминский. М., 1979.
66. Гуминский, В. М. Путешествие / В. М. Гуминский // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 314—315.
67. Гурвич, И. А. Поэтика повествования. Пособие по спецкурсу / И. А. Гурвич. Ташкент, 1988.
68. Гурвич, И. А. Русская беллетристика: эволюция, поэтика, функции / И. А. Гурвич // Вопр. литературы. 1990. № 5. С. 113—142.
69. Дедлов, В. Вокруг России: Портреты и пейзажи / В. Дедлов // Оренбургский край. 1894. № 260. 15 окт.
70. Дедлов, В. Встреча / В. Дедлов. СПб., 1888.
71. Дедлов, В. Из далека. Письма с пути / В. Дедлов // Книжки «Недели». 1887. № 1.

72. Дедлов, В. Из далека. Письма с пути / В. Дедлов // Книжки «Недели». 1887. № 7.
73. Дедлов, В. Из далека. Письма с пути / В. Дедлов // Книжки «Недели». 1887. № 8.
74. Дедлов, В. Из далека. Письма с пути / В. Дедлов. СПб., 1887. С. 428.
75. Дедлов, В. Л. Беседы о литературе / В. Л. Дедлов // Книжки «Недели». СПб., 1891. № 5. С. 215—217.
76. Дедлов, В. Л. Вокруг России: Портреты и пейзажи / В. Л. Дедлов. СПб., 1895.
77. Дедлов, В. Л. Мы. Этюды / В. Л. Дедлов. СПб., 1888.
78. Дедлов, В. Л. На лоне природы / В. Дедлов // Вестник Европы. СПб., 1890. № 2.
79. Дедлов, В. Л. Новая экскурсия / В. Л. Дедлов // Книжки «Недели». СПб., 1890. № 9.
80. Дедлов, В. Л. Панорама Сибири. Путевые заметки / В. Л. Дедлов. СПб., 1900.
81. Дедлов, В. Л. Переселенцы и новые места / В. Л. Дедлов. СПб., 1894.
82. Дедлов, В. Л. По западному краю, старому и новому / В. Л. Дедлов // Дело. СПб., 1887. Кн. 6.
83. Дедлов, В. Л. Сашенька / В. Л. Дедлов. СПб., 1892.
84. Дедлов, В. Л. Франко-русские впечатления (Письма с Парижской выставки) / В. Л. Дедлов. СПб., 1889.
85. Дедлов, В. На морских купаниях (Письмо из Аренсбурга) / В. Дедлов // Неделя. 1888. № 29.
86. Дедлов, В. По западному краю, старому и новому (Из путевых заметок) / В. Дедлов // Дело. СПб., 1887. Кн. 6.
87. Дедлов, В. Просто рассказы / В. Дедлов. СПб., 1904.
88. Дедлов, В. Тургенев как человек / В. Дедлов // Неделя. СПб., 1883. 18 сент.
89. Дедлов, В. Чудак / В. Дедлов. СПб., 1888.
90. Дедлов, В. Школьные воспоминания. К истории нашего воспитания / В. Дедлов. СПб., 1902.
91. Дело. СПб., 1880. № 3, 5.
92. Дело. СПб., 1881. № 7.
93. Дело. СПб., 1887. Кн. 6.
94. Дергачев, И. А. Динамика повествовательных жанров русской прозы семидесятых-девяностых годов XIX века / И. А. Дергачев // Проблемы типологии реализма. Свердловск, 1976.
95. Дмитренко, С. Беллетристика породила классику / С. Дмитренко // Вопросы литературы. М., 2002. Сент.-окт.
96. Долгополов, Л. На рубеже веков / Л. Долгополов. Л., 1985.
97. Есин, А. Б. Психологизм русской художественной литературы / А. Б. Есин. М., 1888.



98. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. Л., 1977.
99. Золя, Э. Экспериментальный роман / Э. Золя // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. Т. 3. М., 1967.
100. Зоркая, Н. М. На рубеже столетий / Н. М. Зоркая. М., 1976.
101. Иванов, А. И. Проза писателей из литературного окружения А. П. Чехова 80-х годов (И. А. Щеглов, В. А. Тихонов) : дис. ... канд. филол. наук / А. И. Иванов. М., 1985.
102. Иезуитова, Л. А. О «натуралистическом» романе в русской литературе конца XIX — начала XX в. (П. Д. Боборыкин, Д. Н. Мамин-Сибиряк, А. В. Амфитеатров) / Л. А. Иезуитова // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 236—237.
103. Известия АН. Сер. лит. и яз. М., 2001. Т. 60. № 4. С. 3—11.
104. Измайлов, А. Литературный Олимп / А. Измайлов. М., 1911.
105. Ильин, И. А. О национализме // Ильин И. А. Для русских. Смоленск. 1995.
106. ИРЛИ. Архив С. Н. Сыромятникова. Ф. 655. Ед. хр. 41.
107. ИРЛИ. РПШ. Оп. 2. Ед. хр. 1304. Письма П. П. Перцову.
108. ИРЛИ. Ф. «Кигн В. Л.». Ед. хр. 1359. Карт. 42.
109. ИРЛИ. Ф. «Кигн В. Л.». Ед. хр. 19903. XXXV б. 5.
110. ИРЛИ. Ф. «Кигн В. Л.». Ед. хр. 5595.
111. ИРЛИ. Ф. «Кигн В. Л.». Ед. хр. 5655.
112. ИРЛИ. Ф. «Кигн В. Л.». Ед. хр. 5655. XXIX б. 7.
113. ИРЛИ. Ф. «Кигн В. Л.». Ед. хр. 5655. Карт. XXIX. 8.
114. ИРЛИ. Ф. «Кигн В. Л.». Ед. хр. 5678.
115. ИРЛИ. Ф. «Кигн В. Л.». Ед. хр. 5680. XXIX б. 41.
116. ИРЛИ. Ф. «Кигн В. Л.». Ед. хр. 821.
117. ИРЛИ. Ф. «Кигн В. Л.». Ед. хр. 825.
118. ИРЛИ. Ф. «Меньшиков М. О.». Ед. хр. 5528.
119. ИРЛИ. Ф. «Чехов А. П.». Ед. хр. 5615.
120. ИРЛИ. Ф. 377. Д. 1432.
121. ИРЛИ. Ф. 567. Ед. хр. 19.
122. ИРЛИ. Ф. 655. № 41.
123. ИРЛИ. Ф. 655. Ед. хр. 41.
124. История всемирной литературы : в 9 т. Т. 8. М., 1994.
125. История русской литературы : в 4 т. Т. 4. Л., 1983.
126. Кавелли, Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелли // Новое литературное обозрение. М., 1996. № 22. С. 33—63.
127. Каминский, В. Н. К вопросу о гносеологии реализма и некоторых нереалистических направлений в русской литературе / В. Н. Каминский // Русская литература. Л., 1974. № 1. С. 28—45.
128. Карышев, Дм. Антип Иванович / Дм. Карышев // Север. СПб., 1890. № 18.
129. Карышев Дм. Своєю дорогою / Дм. Карышев // Север. СПб., 1890. № 38.

130. Катаев, В. Б. Натурализм на фоне реализма (о русской прозе рубежа XIX—XX вв.) / В. Б. Катаев // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. 2000. № 1.
131. Катаев, В. Б. Повествовательные модели в прозе русского натурализма (1890-е гг.) / В. Б. Катаев // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. 2000. № 2.
132. Катаев, В. Б. Спутники Чехова / В. Б. Катаев. М., 1982.
133. Кигн, В. Из школьных воспоминаний / В. Кигн // Пчела. СПб., 1877. № 22—25.
134. Кигн, Е. И. Из воспоминаний о Володином детстве / Е. И. Кигн // Семейные вечера. Отдел для детей. СПб., 1875. № 10—12.
135. Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. СПб., 1901.
136. Классика и современность. М., 1991.
137. Ключевский, В. О. Исторические портреты / В. О. Ключевский. М., 1991.
138. Кн. М. У-а. Три недели в Сицилии // Вестник Европы. СПб., 1890. № 7.
139. Кожин, В. Статьи о современной литературе / В. Кожин. М., 1990.
140. Коробчевский, Д. «Отцы и дети» нашего нервного века / Д. Коробчевский // Книжки «Недели». СПб., 1893. № 3.
141. Корчагина, Л. П. Романическая трилогия Альбова «День да ночь» (1887—1903 гг.) и общественно-литературное движение конца XIX — начала XX века : дис. ... канд. филол. наук / Л. П. Корчагина. М., 1985.
142. Коцебу, О. Путешествие вокруг света... на военном шлюпе «Предприятии» в 1823, 24, 25 и 26 годах... / О. Коцебу. СПб., 1828.
143. Краснов, А. В снегах и льдах Восточного Тянь-Шаня / А. Краснов // Книжки «Недели». СПб., 1887. № 8.
144. Кропоткин, П. А. Дневники разных лет / П. А. Кропоткин. М., 1992.
145. Кулешов, В. И. Реализм Чехова в соотношении с натурализмом и символизмом в русской литературе конца XIX — начала XX в. / В. И. Кулешов // Чеховские чтения в Ялте. М., 1973. С. 21—38.
146. Лесков, Н. С. Русское общество в Париже: Очерки и письма к редактору журнала / Н. С. Лесков // Собр. соч. : в 6 т. Л. ; М., 1993. Кн. 2.
147. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стб. 79, 514—517.
148. Литературное приложение «Нивы». СПб., 1896. № 11.
149. Литературоведение на пороге XXI в. М., 1998.
150. Лихачев, Д. С. Путешествия на Запад / Д. С. Лихачев // История русской литературы. М. ; Л., 1948. Т. 2. С. 420—427.

151. Лотман, Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1 / Ю. М. Лотман. Таллинн, 1992.
152. Лотман, Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 380—383.
153. Лотман, Ю. М. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984.
154. Макеев, М. С. Спор о человеке в русской литературе 60—70-х гг. XIX века. Литературный персонаж как познавательная модель человека / М. С. Макеев. М., 1999.
155. Мамин-Сибиряк, Д. Н. Собр. соч. : в 8 т. Т. 8 / Д. Н. Мамин-Сибиряк. М., 1955.
156. Манн, Т. Собр. соч. : в 10 т. / Т. Манн. М., 1954. Т. 9.
157. Марков, Е. Европейский Восток. Путевые очерки / Е. Марков // Вестник Европы. СПб., 1886. № 3.
158. Маркович, В. М. «Рудин» / В. М. Маркович // Русская словесность. М., 1997. № 4.
159. Маркович, В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX в. / В. М. Маркович. Л., 1982.
160. Маркович, В. М. Человек в романах Тургенева / В. М. Маркович. Л., 1975.
161. Маслова, Н. М. «Путешествие» как жанр : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. М. Маслова. М., 1973.
162. Маслова, Н. М. Путевой очерк: проблемы жанра / Н. М. Маслова. М., 1980.
163. Меньшиков, М. О. Письма к ближним. Русский социализм / М. О. Меньшиков // Новое время. СПб., 1906. № 10725.
164. Мережковский, Д. С. О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе / Д. С. Мережковский // Полн. собр. соч. : в 24 т. СПб.; М., 1912. Т. 15.
165. Мир Божий. СПб., 1896. № 4.
166. Михайлов, А. В. Роман и стиль / А. В. Михайлов // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982.
167. Михайлов, В. А. Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях русских писателей XVIII—XIX вв. : дис. ... канд. филол. наук / А. В. Михайлов. Волгоград, 1999.
168. Михайлов, В. А. Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях русских писателей XVIII—XIX вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. В. Михайлов. Волгоград, 1999.
169. Михайловский, Н. К. Литература и жизнь / Н. К. Михайловский // Русское богатство. М., 1900. № 4.
170. Михельсон, В. А. «Путешествие» в русской литературе / В. А. Михельсон. Ростов, 1974.

171. Модзалевский, Б. Л. Новые письма Чехова (Из собраний Пушкинского Дома) / Б. Л. Модзалевский. Пг., 1922.
172. Молодые беллетристы и их герои // Неделя. 1883. № 19.
173. Московские ведомости. М., 1908. № 131.
174. Муратов, А. Б. Поздние повести и рассказы И. С. Тургенева в русском литературном процессе второй половины XIX — начала XX в. // Проблемы поэтики русского реализма XIX века / А. Б. Муратов. Л., 1984. С. 77—98.
175. Мурина, М. А. А. П. Чехов в русской критике и культурном сознании начала XX века (1900—1917 годы) : автореф. ... дис. канд. филол. наук. СПб., 1992.
176. Неделя. СПб., 1876. № 1—7.
177. Неделя. СПб., 1883. № 21.
178. Неделя. СПб., 1884. № 1.
179. Неделя. СПб., 1884. № 28.
180. Неделя. СПб., 1884. № 30.
181. Неделя. СПб., 1885. № 1.
182. Неделя. СПб., 1885. № 14.
183. Неделя. СПб., 1885. № 22.
184. Неделя. СПб., 1886. № 17.
185. Неделя. СПб., 1887. № 7.
186. Неделя. СПб., 1888. № 1.
187. Неделя. СПб., 1888. № 2.
188. Неделя. СПб., 1889. № 3.
189. Неделя. СПб., 1890. № 24.
190. Неделя. СПб., 1891. № 5.
191. Неклюдов, С. Ю. Время и пространство в бытине / С. Ю. Неклюдов // Славянский фольклор. М., 1972.
192. Нельмин, Л. В далекие края / Л. Нельмин // Русская мысль. М., 1886. № 1—4.
193. Немирович-Данченко, В. И. По горам и озерам Северного Поморья. Страна холода / В. И. Немирович-Данченко. СПб., 1877.
194. Нестеров, М. В. Из писем / М. В. Нестеров. Л., 1968.
195. Новое время. СПб., 1894. № 6649.
196. Новое время. СПб., 1895. № 6935.
197. Новое время. СПб., 1904. № 10087.
198. Новое слово. СПб., 1896. № 5.
199. Новополин, Г. В сумерках литературы и жизни. 2-е изд., испр. и доп. / Г. Новополин. СПб., [б.г.].
200. Новополин, Г. Порнографичекий элемент в русской литературе // В сумерках литературы и жизни. 2-е изд. / Г. Новополин. СПб., [Б. г.]. С. 102—128.
201. Овсяннико-Куликовский, Д. Н. История русской интеллигенции. Часть третья. 6-е изд. / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. М., 1914.

202. Овсяннико-Куликовский, Д. Н. Собр. соч. : в 9 т. Т. 5 / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. СПб., 1909.
203. ОР НРБ. Оп. 1. Ед. хр. 37. № 22—24.
204. ОР НРБ. Ф. 494 «Мордовцев Д. Л.». Оп. 1.
205. ОР РГБ. Ф. 249. «Розанов В. В.». Ед. хр. 1—2.
206. ОР РГБ. Ф. 331. К. 47. Ед. хр. 37.
207. ОР РГБ. Ф. 331. Оп. 47. Ед. хр. 36.
208. ОР РНБ. Ф. 494. Оп. 1.
209. Оренбургский край. 1892. № 1—3.
210. Оренбургский край. 1892. № 2. 6 дек.
211. Оренбургский край. 1893. № 27. 28 февр.
212. Островский, А. Н. Полн. собр. соч. : в 12 т. Т. 10 / А. Н. Островский. М., 1978. С. 356.
213. Павел Россиев // Русский архив. М., 1908. Кн. 7. С. 169.
214. Пастернак, Б. Избранное / Б. Пастернак. М., 1985. Т. 2.
215. Переселенец. Оренбург светлый // Оренбургский край. 1892. № 1.
216. Переселенец. Оренбург светлый // Оренбургский край. 1892. № 3, 13 дек.
217. Писатели чеховской поры: Избранные произведения писателей 80—90-х годов : в 2 т. М., 1982.
218. Писемский, А. Ф. Собр. соч. : в 9 т. Т. 9 / А. Ф. Писемский. М., 1959.
219. Погодин, М. П. Год в чужих краях (1839): Дорожный дневник. Ч. 3 / М. П. Погодин. М., 1844.
220. Поддубная, Е. А. Отражение идеи толстовства в романах А. И. Эртеля, А. А. Лугового и И. Н. Потапенко / Е. А. Поддубная // Русская литература 1870—1890 годов. Свердловск, 1978. Сб. 11. С. 69—80.
221. Поддубная, Е. А. Творчество И. Н. Потапенко и основные закономерности «массовой» литературы : дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Поддубная. Л., 1979.
222. Полонский, В. В. Изучение русской литературы рубежа XIX—XX вв. / В. В. Полонский // Известия АН. Сер. лит. и яз. М., 2002. Т. 61, № 5.
223. Португалов, Ю. В. К психологии русских литературных течений эпохи 1860—1890 годов / Ю. В. Португалов. Оренбург. 1908.
224. Потапенко, И. Н. Собр. соч. : в 10 т. Т. 5 / И. Н. Потапенко. СПб., 1904.
225. Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.
226. Проценко, Е. Г. Проблема «Россия и Запад» в литературе путешествий 1840-х годов / Е. Г. Проценко // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX — начала XX века. Л., 1985. С. 28—42.
227. Пушкин, А. С. Собр. соч. : в 10 т. Т. 7 / А. С. Пушкин. Л., 1977—1979.

228. Пыпин, А. Вновь открытый писатель / А. Пыпин // Вестник Европы. СПб., 1886. № 10. С. 759—796.
229. Пыпин, А. Н. История русской этнографии. Т. IV: Белоруссия и Сибирь / А. Н. Пыпин. СПб., 1892. С. 77.
230. Р. Д. Две лжи художественного творчества // Неделя. СПб., 1888. № 38. Стб. 1208.
231. Развитие реализма в русской литературе. Т. 2. М., 1974.
232. РГАЛИ. Ф. 110. Оп. 1. Ед. хр. 13.
233. РГАЛИ. Ф. 1348. Оп. 1. Ед. хр. 381.
234. РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 1779.
235. РГАЛИ. Ф. 493. Оп. 1. Ед. хр. 1.
236. РГАЛИ. Ф. 493. Оп. 1. Ед. хр. 26.
237. РГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 18484. № 68.
238. Роболы, Т. Литература «путешествий» / Т. Роболы // Русская проза : сб. ст. / под ред. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. Л., 1926.
239. Розанову В. В., 7 сентября 1901 г. // ОР РГБ. Ф. 249. № 3827.
240. Русская литература XX века (1890—1910). М., 1914. Т. 1. Кн. 1.
241. Русская литература конца XIX — начала XX века: Девяностые годы. М., 1969.
242. Русская литература рубежа веков (1890-е — нач. 1920-х годов) / ИМЛИ РАН. М. : Наследие, 2000. Т. 1.
243. Русская мысль. М., 1890. № 3.
244. Русская мысль. М., 1892. № 10. Стб. 433.
245. Русская мысль. М., 1892. № 3.
246. Русская мысль. М., 1896. № 7.
247. Русская мысль. М., 1896. № 8.
248. Русские ведомости. М., 1888. № 33. 3 дек.
249. Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 1992. С. 93—95.
250. Русский вестник. М., 1904. № 9. С. 86—91.
251. Русское богатство. М., 1888. № 1.
252. Салтыков-Щедрин, М. Е. Полн. собр. соч. : в 8 т. 4-е изд. Т. 8 / М. Е. Салтыков-Щедрин. СПб., 1900.
253. Салтыков-Щедрин, М. Е. За рубежом // Полн. собр. соч. : в 8 т. Т. 8 / М. Е. Салтыков-Щедрин. СПб., 1900.
254. Сапожков, С. В. Русская поэзия 1880—1890-х годов в свете системного анализа: от С. Я. Надсона к К. К. Случевскому (течения, кружки, стили) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / С. В. Сапожков. М., 1999.
255. Сарабьянов, Д. В. История русского искусства второй половины XIX века / Д. В. Сарабьянов. М., 1989. С. 148.
256. Север. СПб., 1892. № 14. Стб. 791—792.
257. Северный вестник. СПб., 1889. № 3. С. 86.
258. Семанова, М. Л. Чехов-очеркист (От факта, документа — к творческому воплощению) / М. Л. Семанова // Чеховские чтения в Ялте. М., 1973.

259. Скальковский, К. А. Новые путевые впечатления / К. А. Скальковский. СПб., 1889.
260. Скальковский, К. А. Там и сям / К. А. Скальковский. СПб., 1900.
261. Скафтымов, А. П. О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
262. Скибина, О. М. «Вы смотрите жизни прямо в глаза...» (Письма В. Л. Кигна-Дедлова А. П. Чехову) / О. М. Скибина // Чеховиана: Из века XX в XXI. М., 2007. С. 434—452.
263. Скибина, О. М. Жанр путевого очерка на страницах периодики 80—90-х годов XIX века / О. М. Скибина // Вестник Московского университета. Сер. 10, Журналистика. 2009. № 6. С. 132—146.
264. Скибина, О. М. Образы России и Европы в отечественной публицистике конца XIX века / О. М. Скибина // Социально-гуманитарные знания. М., 2013. № 4. С. 74—84.
265. Спутники Чехова. М., 1982.
266. Суворин, А. Наша поэзия и беллетристика / А. Суворин // Новое время. 1890. № 5099. 11 мая.
267. Тарасова, А. Н. Что такое «неонатурализм» // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века / А. Н. Тарасова. М., 1975. С. 284—296.
268. Теплов, В. По Малой Азии (из путевых записок) / В. Теплов // Вестник Европы. СПб., 1890. № 6.
269. Тихонов, В. А. Антон Павлович Чехов / В. А. Тихонов // Мир Божий. СПб., 1905. № 8.
270. Тихонов, В. А. Мимо жизни / В. А. Тихонов // Полн. собр. соч. : в 10 т. Пг., 1915. Т. 7.
271. Тихонов, В. А. Полн. собр. соч. : в 10 т. / В. А. Тихонов. Пг., 1915. Т. 10.
272. Тихонов, В. А. Светлые грёзы // Тихонов В. А. Полн. собр. соч. : в 10 т. Пг., 1915. Т. 10.
273. Тихонов-Луговой, А. А. Возврат // Луговой А. А. Соч. : в 11 т. / А. А. Тихонов-Луговой СПб., 1914. Т. 9.
274. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика. 2-е изд., испр. / Б. В. Томашевский М.; Л., 1927.
275. Травников, С. Н. Писатели петровского времени. Литературно-эстетические взгляды. Путевые записки / С. Н. Травников. М., 1989.
276. Тургенев, И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. / И. С. Тургенев. М. ; Л., 1966. Т. 6.
277. Тургенев, И. С. Рудин // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. М. ; Л., 1966. Т. 6.
278. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. М., 1977.

279. Тынянов, Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи / Ю. Н. Тынянов. М., 1968.
280. Федоров, А. М. Наследство / А. М. Федоров. СПб., 1898.
281. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. М., 1999.
282. ЦГАОР. Ф. 102. Ед. хр. 186. К. 58 об.
283. Чернышевский, Н. Г. «Письма об Испании» В. П. Боткина / Н. Г. Чернышевский // Собр. соч. : в 15 т. М., 1949. Т. 4. С. 222—232.
284. Чехов, А. П. Из Сибири / А. П. Чехов // Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Т. 14—15.
285. Чехов, А. П. Собр. соч. и писем : в 30 т. / А. П. Чехов. М., 1974—1982.
286. Чеховиана: Чехов и его окружение. М., 1996.
287. Чудаков, А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. М., 1986.
288. Чудаков, А. П. О способах создания художественного предмета в русской классической литературной традиции // А. П. Чудаков // Классика и современность. М., 1991.
289. Чудаков, А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. М., 1971.
290. Чудаков, А. П. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого / А. П. Чудаков. М., 1992.
291. Чуковский, К. Книга о современных писателях / К. Чуковский. СПб., 1914.
292. Чупринин, С. И. «Фигуранты» — среда — реальность // Вопросы литературы / С. И. Чупринин. М., 1979. № 7.
293. Чупринин, С. И. Натурализм в русской литературе 80—90-х годов XIX в. : дис. ... канд. филол. наук / С. И. Чупринин. М., 1979.
294. Чупринин, С. И. Чехов и Боборыкин (некоторые проблемы натуралистического движения в русской литературе конца XIX века) / С. И. Чупринин // Чехов и его время. М., 1977. С. 138—157.
295. Шаталов, С. Е. Тургеневский портрет / С. Е. Шаталов // Ученые записки Курского ун-та. Орел, 1971. Т. 74.
296. Шаталов, С. Е. Черты поэтики (Чехов и Тургенев) // В творческой лаборатории Чехова / С. Е. Шаталов. М., 1974.
297. Шкловский, В. В. Заметки о прозе русских классиков. 2-е изд., испр. и доп. / В. В. Шкловский. М., 1955.
298. Щерба, Л. В. Восточно-лужицкое наречие. Т. 1 / Л. В. Щерба. Пг., 1915.
299. Щербакова, М. И. Проза С. В. Максимова. Текстология и вопросы поэтики : дис. ... д-ра филол. наук / М. И. Щербакова. М., 1997.
300. Энгельгардт, Н. История русской литературы XIX столетия. 1850—1900 (критика, роман, поэзия и драма). Т. 2 / Н. Энгельгардт. СПб., 1915.
301. Эртель, А. И. Собр. соч. Т. 4 / А. И. Эртель. СПб., 1909.
302. Ясинский, И. И. На заре жизни / И. И. Ясинский // Ежемесячное литературное приложение к журналу «Живописное обозрение». 1890. № 3.
303. Warshow, R. Immediate Experience / R. Warshow. Garden City. 1964.



Научное издание

*Скибина Ольга Михайловна*

**Творчество В. Л. Кигна-Дедлова  
Проблематика и поэтика**

Монография

2-е издание, исправленное и дополненное

Редакторы В. А. Котунова, Р. Д. Иванченко  
Компьютерная верстка Г. Г. Князевой

Подписано в печать 09.12.2013 г.

Усл. печ. л. 20,8

Тираж 80 экз.

Заказ 161