

**«МЕЛКИЙ БЕС» Ф. СОЛОГУБА:
РОМАН, ДРАМА, ФИЛЬМ**

Роман «Мелкий бес» при жизни автора издавался одиннадцать раз (первое издание – журнальное – началось в июне 1905 г.). Только с 1907 по 1910 г. книга выходила отдельными изданиями шесть раз; общий тираж составил около 15 тыс. экземпляров¹. Невероятный успех романа и «возможное появление любительских переложений текста для сцены»² в условиях, когда эпические тексты вообще довольно часто трансформировались в драматические³ (примеры – «Братья Карамазовы» и «Николай Ставрогин» в постановке Станиславского), заставили Сологуба осенью 1908 г. приняться за сочинение драмы «Мелкий бес». Это было тем более своевременно, что уже в декабре 1908 г. режиссер и антрепренер К.Н. Незлобин обратился к Сологубу с просьбой о постановке пьесы в его театре в Москве.

Сологуб так прокомментировал свой замысел: «...личность Передонова в переделке в драматическую форму должна была еще более сгуститься и сразу предстать во всей своей ужасающей жалости. <...> Я создал героя не таким истым безумцем, каким он выглядел у меня в романе. Я придал драматическому Передонову больше, так сказать, человечности. Под внешней корой, покрывающей Передонова, зритель все-таки видит кое-какие проблески, возбуждающие к герою драмы не только чувство отвращения»; «В романе Передонов более изображен со стороны подлости, чем слабости; в драме же наоборот. И пьеса должна проводиться не под знаком негодования и сатиры, а под знаком возможно полного сочувствия к слабому и несчастному Передонову. Чтобы каждый зритель, в себе по-

чувствовав хоть частицу передонощины, сжалился бы над ним и не его одного обвинил в передонощине. Под знаком сочувствия должны быть и другие действующие лица. Чтобы каждая женщина могла понять и почувствовать, что она – в худших своих возможностях – Варвара, в лучших – Людмила»⁴.

Таким образом, Сологуб поставил перед собой задачу, которая, хотя и отвечала общему направлению театральных исканий того времени (а именно – прочь от психологической определенности и монолитности персонажей⁵), сама по себе была парадоксом: она переворачивала традиционное соотношение романа и драмы. Первый обычно располагал бóльшими возможностями для изображения сложности и неоднозначности характера героя, его внутренних изменений, тогда как другая заостряла конфликт двух правд (или «правды» и «лжи»), персонифицированных в противостоящих друг другу действующих лицах. Сологуб попытался сделать все наоборот и показать внутреннюю трансформацию Передонова именно в драме.

Удачной ли была эта попытка? Да и могла ли она в принципе быть удачной? Ответ на первый вопрос, в общем, достаточно однозначный. Как реакция публики и современных Сологубу литературных критиков, так и позднейших исследователей показывает, что переделка романа в пьесу оказалась художественно неубедительной. А вот с ответом на второй вопрос не следует торопиться: фильм Николая Достала «Мелкий бес» (1995), преследуя те же цели, что и сологубовская драма, оказался конгениальным роману⁶. Собственно, задача данной статьи – прояснить причины, по которым замысел драмы не был реализован с достаточной художественной убедительностью, тогда как фильм, созданный посторонним исходному тексту (т.е. роману «Мелкий бес») режиссером, открыл уходящую в бесконечную смысловую даль перспективу сологубовского произведения. Для

этого нам придется сравнить структуру романа, драмы⁷ и фильма, особое внимание уделяя системе персонажей.

Собственно событийный ряд везде сохраняется примерно в одном и том же виде. Провинциальный учитель Ардальон Борисович Передонов, сожительствующий со своей троюродной сестрой Варварой, одержим желанием, постепенно превращающимся в навязчивую идею, получить место инспектора гимназии. Варвара пользуется этим, чтобы женить на себе Передонова, и сочиняет фальшивое письмо от лица княгини Волчанской, которая якобы обещала Варваре место инспектора для ее мужа. В итоге ей удается обмануть Передонова, который к этому времени окончательно сходит с ума и видит повсюду «мелкого беса» – Недотыкомку. В финале романа Передонов убивает своего приятеля Володина (а в фильме Досталя – и Варвару), заподозрив того в желании «подменить» его собой и самому стать инспектором. Параллельно разворачивается другая сюжетная линия, связанная с сестрами Рутиловыми и гимназистом Сашей Пыльниковым, которого спятивший Передонов подозревает в том, что он «девчонка» и якобы хочет развратить всю гимназию. Людмила Рутилова и Саша Пыльников переживают историю первой любви, которая, однако, описана в довольно специфических тонах и дает основания для различных толкований⁸, порой далеко не сочувственных. Обе сюжетные линии, сливающиеся в кульминационной сцене маскарада, развиваются на фоне тупой и грязной провинциальной жизни, чья гротескная пошлость обретает черты алогизма и безумия.

По нашему мнению, ключом к пониманию романа является соотношение и взаимоосвещение двух указанных сюжетных линий, которые, по замыслу автора, должны быть как бы двумя полюсами изображенного мира. Первый из них, беспросветно низкий, представлен линией Передонов – Варвара с примыкающими к ним второстепенными персонажами (Володин, Грушина, Ершова, Вершина и т.д.). Это полюс грязи реальной (быто-

вой) и метафизической (душевной), полюс тупости, извращенного сладострастия, жестокости и безумия. Черты эти свойственны не только главному герою, но именно в нем сгущаются до предела.

Так, при характеристике Передонова постоянно подчеркиваются «равнодушно-сонное выражение» лица⁹, «тупость» (с. 30), угрюмость, которые легко сменяется «свирепостью» и злорадством. Смех у Передонова вызывают только «поганые» мысли, которые характеризуются повествователем как «паскудные детища его скудного воображения» (с. 40). Мертвенность, автоматичность реакций – еще одно неотъемлемое свойство этого персонажа: «Механически, как на неживом, прыгали на его носу золотые очки и короткие волосы на его голове» (с. 31). Как настоящий бес, Передонов все вокруг себя хочет извратить и умертвить: «Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умертвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь. В предметах ему бросались в глаза неисправности и радовали его. Когда он проходил мимо прямо стоящего и чистого столба, ему хотелось покривить его или испакостить. Он смеялся от радости, когда при нем что-нибудь пачкали. <...> Быть счастливым для него значило ничего не делать и, замкнувшись от мира, ублажать свою утробу» (с. 75).

Одним из важнейших мотивов романа является мотив «попранной и поруганной красоты» (с. 51), ярко проявляющий себя в совместной жизни Передонова и Варвары: «Хотя Варвара шаталась от опьянения и лицо ее во всяком свежем человеке возбудило бы отвращение своим дряблорухотливым выражением, но тело у нее было прекрасное, как тело у нежной нимфы, с приставленною к нему, силою каких-то презренных чар, головою увядающей блудницы. И это восхитительное тело для этих двух пьяных и грязных людишек являлось только источником низкого соблазна» (с. 51). «Поруганная телесная красота» – общее свойство мира в «Мелком бесе»: «Все так смело открытое у Грушиной было красиво, – но какие

противоречия! На коже – блоши укусы, ухватки грубы, слова нестерпимой пошлости» (с. 222).

С другой стороны, зачарованный мир, который создают для себя Людмила и Саша, характеризуется, казалось бы, противоположными свойствами: юности, душевной неиспорченности, грации и красоты, хотя и понятой в соответствии со вкусами провинциального городка (недаром Блок назвал этих персонажей «заоблачными мещанами, небесными обывателями»). Людмилу всегда сопровождает ощущение радости бытия: «Она весело улыбалась, быстро шла к дому Коковкиной и шаловливо помахивала белой сумочкою и белым зонтиком. Теплый осенний день радовал ее, и казалось, что она несет с собою и распространяет вокруг себя свойственный ей дух веселости» (с. 129). Такова же и обстановка в ее комнате: «В Людмилиной горнице было просторно, весело и светло от двух больших окон в сад, слегка призадернутых легким желтоватым тюлем. Пахло сладко. Все вещи стояли нарядные и светлые» (с. 134). Отношения ее с Сашей проникнуты неподдельной нежностью: «Он [Саша] увидел, что она вытирает щеки руками, робко подошел к ней и заглянул ей в лицо, – и слезы, которые текли по ее щекам, вдруг отравили его нежною к ней жалостью...» (с. 206).

Однако очевидное противопоставление двух полюсов осложняется глубоко лежащими мотивами тайного родства. Так, исследователи неоднократно отмечали черты бесовства, присущие как сестрам Рутиловым, так и Саше Пыльникову. Как показывает З. Г. Минц, «сестры Рутилковы сопоставляются с ведьмами, их безудержное веселье – с шабашем: “...в миг все четыре сестры закружились в неистовом радении, внезапно объятые шальной пошавою, горланя за Дарьею глупые слова новых да новых частушек <...> Сестры были молоды, красивы, голоса их звучали звонко и дико, – ведьмы на Лысой горе позавидовали бы этому хороводу”¹⁰. На маскараде Людмила, переодетая цыганкой, издевается над Передоновым, поощряя

его безумные страхи: «Ай, барин мой бриллиантовый, – гадала Людмила, – врагов у тебя много, донесут на тебя, плакать будешь, умрешь под забором» (с. 227).

Сашу Пыльникова Грушина называет «оборотнем»; по замечанию М.М. Павловой, «подобно Недотыкомке Саша остается неуязвимым для Передонова <...>; оба не узнаны Передоновым на маскараде: Саша в “платье желтого шелка на красном атласе” и огненная Недотыкомка»¹¹. Между тем, как показал В.И. Тюпа, красный и желтый – традиционные цвета Арлекина, веселого плута западноевропейской народной комедии, который по своему происхождению является «мистериальным дьяволом, трансформировавшимся впоследствии в веселого карнавального черта» (об этом свидетельствует рогатая маска первых Арлекинов, преобразившаяся впоследствии в «двурогий» колпак)¹². Другая параллель к образу Саши – библейский змей-искуситель из сна Людмилы, т.е. тоже в конечном счете сам Дьявол. Таких «демонологических» отсылок в романе можно найти еще очень много. «В образах всех героев, без исключения, отмечены черты бесподобия...»¹³.

Таким образом, несмотря на четко заданное противопоставление двух пар персонажей (Передонов – Варвара, Саша Пыльников – Людмила), между ними есть тайное сходство. Однако Сологуб предпочитает не развивать и не эксплицировать его. Если образ Передонова остается главным источником и воплощением зла (хотя в то же время и его жертвой¹⁴), то Людмила и Саша – самым светлым, что может существовать в описанном в романе мире. Моральная ответственность с этих героев, отношения между которыми этически небезупречны, как бы снимается тем, что они эстетически совершенны: в них Красота получает свое полное воплощение, в отличие от других персонажей, максимально от нее удаленных.

И хотя ростки иного отношения пробиваются как в прямых оценках повествователя¹⁵, так и в скрытых подтекстах¹⁶, в итоге противопоставле-

ние одерживает верх над сближением полюсов (т.е. двух пар персонажей). Нет мотива перехода, трансформации: Передонова и Варвару, какими они представлены в романе, невозможно вообразить в роли Саши и Людмилы, хотя, предположительно, они и не всегда были такими, какими являются перед глазами читателей. **Роман показывает падение в бездну и невозможность духовного воскресения, раскаяния и просветления** (особенно в свете позднейших упоминаний Сологуба о судьбе Передонова¹⁷); у одних героев это падение окончательное, перед другими еще расстилается долгий путь, характеризующийся моральной неоднозначностью. Создается впечатление, что сам автор, увлекавшийся, как и многие писатели Серебряного века, идеей «святой плоти», так и не определил окончательно свою позицию, что, конечно, не могло не отразиться на построении системы персонажей и сюжете. Именно поэтому линия Передонова завершается вполне предсказуемо и однозначно – безумием и убийством, а линия Саши Пыльникова уходит в даль, не получая разрешения на страницах романа.

Переделывая роман в драму, Сологуб изменил и расстановку действующих лиц, что не могло не повлиять на смысловой итог произведения. Впрочем, автор на это и рассчитывал, стремясь создать пьесу «под знаком сочувствия» Передонову. Но каким способом он пытался осуществить это намерение? Прежде всего, в отличие от романа, Сологуб хотел показать читателям (зрителям) **историю падения** Передонова, которая бы убедила их, что он не всегда был таким, как теперь, что он **не воплощение абсолютного зла, а его жертва**. Эта мысль, присутствовавшая еще в романе (хотя и в ослабленном виде), в драме должна была выйти на первый план. Но, увлекшись этой идеей (и, кроме того, опасаясь запрета пьесы цензурой), Сологуб до предела сократил сцены с Сашей и Людмилой, оставив краткие и ничего не значащие диалоги, по сути представляющие собой лишь рудименты этой сюжетной линии. Тем самым автор нарушил тот баланс, на котором держалось все произведение.

Собственно, как можно показать на сцене за крайне ограниченное время действия пьесы становление героя, его внутреннюю трансформацию? Есть несколько путей, из которых Сологуб выбрал наименее удачный, а именно – отсылки в разговорах действующих лиц к тем моментам прошлого, которые бы освещали героя с иной стороны, чем он показан в сценическом действии. Чем плох этот прием? Дело в том, что образ героя, создаваемый в разговорах персонажей и ничем не поддержанный в «сценическом настоящем», вступает в противоречие с его образом, явленным в действии. Контраст между двумя ипостасями героя – во внесценическом прошлом и сценическом настоящем – оказывается слишком велик. Так, Передонов, чьи гнусности в изобилии явлены уже в I действии (тайное похищение изюма и сваливание своей вины на прислугу, плевков Варваре в лицо, порча стен в наемной квартире, откуда Передонов собирается съезжать, сжигание «запрещенных» книг), не ассоциируется в сознании зрителя с тем, о ком гимназисты на маскараде (которых, кстати, непонятно, как вообще туда допустили) говорят так: «– Мне верный человек говорил, в канцелярии бумагу видел – директор донес попечителю округа, что Передонов сошел с ума. Говорят, что оттуда пришлют комиссию его освидетельствовать, а потом уберут из гимназии.

– Жаль парня. Кончившие говорят, что прежде он хороший учитель был...

– Говорят. Только знал мало и леноват всегда был, к урокам не готовился. Тетрадки просматривать Рутилова нанимал» (с. 319). Здесь бросается в глаза дидактический пафос: лень и отсутствие тяги к самообразованию приводят к тому, что Передонов становится плотью от плоти провинциального городишки, тупеет, наливается жиром и сходит с ума (последнее, кстати, неочевидно: та же коллизия в чеховском «Ионыче» отнюдь не приводит к соответствующему финалу). Примечательно, что в романе подобные же мотивы явлены гораздо менее навязчиво и однозначно, чем в драме

(ср. абсурдный разговор с Веригой об университетских годах и конституции, которой Передонов желал, «но только без парламента, а то в парламенте только дерутся»).

Помимо отмеченных недостатков, драма проигрывает роману еще в одном отношении: Передонов предстает здесь абсолютно сумасшедшим с самого начала действия (Недотыкомка появляется почти сразу), тогда как в романе есть грань между предельной подлостью, которой Передонов, несомненно, наделен уже с первых страниц, и клиническим безумием, в итоге приводящим к убийству. Разумеется, безумие возбуждает сочувствие скорее, чем подлость (чего и хотел Сологуб), но драма таким образом теряет в динамике и смысловой наполненности.

Николай Досталь, экранизируя роман Сологуба, пошел другим путем. По-видимому, он тоже хотел показать историю падения героя, но сделал это куда более искусно, а именно – взяв за основу не до конца эксплицированное в романе и полностью отсутствующее в пьесе взаимоосвещение двух сюжетных линий, связанных с двумя парами персонажей. Режиссер произвел перегруппировку в системе действующих лиц: вместо **пар** Передонов – Варвара и Людмила – Саша, связанных достаточно тесной, но не органической связью, он создал **четыреугольник**, где все четыре точки немислимы друг без друга, и в то же время отказался от некоторых второстепенных линий и персонажей (например, от линии Марты и Влади – племянников Вершиной – и брата и сестры Адаменко).

Саша и Людмила стали Передоновым и Варварой в юности: на это недвусмысленно указывает сцена, в которой влюбленная пара тайком проникает в опустевший дом Передоновых, оскверненный кровопролитием (тогда как роман и драма, напомним, заканчиваются собственно сценой убийства). С любопытством и одновременно отвращением осматривая дом, они натываются на брошенный альбом, в котором Людмила видит фотографию Передонова в том возрасте, в каком сейчас находится Саша. Она

отмечает необыкновенное сходство: «– Смотри, как похож! – Кто? – Ну, откуда я знаю? На тебя похож», хотя Саша недовольно отмечает саму мысль об этом. Характерно, что и Людмила, и Пыльников прекрасно знают Передонова в лицо, но не могут совместить образ мальчика на фотографии с известным им взрослым мужчиной.

Оказавшись в спальне Передонова и Варвары, на их собственной постели Людмила и Саша в первый раз предаются страсти, причем в момент наивысшего блаженства Саша видит ту самую Недотыкомку, которая прежде свела с ума Передонова. Очевидно, это **первое грехопадение** проецируется на историю Передонова и Варвары, которые еще более отчетливо, чем в романе и драме, связываются со стихией бесовства. Так, описанные в романе «посиделки» у Передоновых в фильме превращаются в оргии с поклонением дьяволу: Володина в костюме фавна – с рогами и копытами – взгромождают на стол, вокруг которого начинаются дикие пляски. Кроме того, режиссер так подобрал актеров на главные роли, чтобы между ними было известное сходство. Вопреки данному в романе описанию внешности Саши как «глубокого брюнета» с черными глазами и иссиня-черными ресницами, Досталь взял на роль Пыльникова блондина с голубыми глазами. Кинематографический Передонов утрачивает обрюзглость и заплывшие глаза, зато получает тонкие черты лица. Таким образом, **параллелизм историй Передонова и Пыльникова** (которые в конечном итоге предстают **разными стадиями одного процесса**) подчеркивается внешним сходством между ними. То же самое – в отношении Варвары и Людмилы; обе, в частности, обладают вьющимися рыжими волосами, которые якобы свойственны ведьмам (и апокрифической Лилит, первой – демонической – жене прародителя Адама).

Сопоставления между этими двумя парами можно разглядеть и в романе, но там они идут подтекстом. Например, для обеих линий характерен инцестуальный мотив. Передонов выдает Варвару за свою сестру, хотя все

в городе знают об истинном положении вещей; так, в разговоре с Передоновым Вершина «с легкой заминкой на слове “сестрица”» замечает: «Ваша... сестрица уж слишком пылкая особа». А Пыльников «неясно мечтает», чтобы Людмила была его сестрой: «Как она нежно целует! – мечтательно вспоминал Саша. – Точно милая сестрица». И рядом: «Если бы она была сестрою! – разнеженно мечтал Саша, – и можно было бы прийти к ней, обнять, сказать ласковое слово» (с. 133). Еще одно сближение между двумя линиями романа заключается в том, что Саша потихоньку начинает обращаться с Людмилой примерно так же, как Передонов с Варварой: «Уже он частенько называл ее Людмилкой, дурищею, ослицею силоамскою, поколачивал ее» (с. 220).

Однако, как было сказано выше, отдельные мотивы, указывающее на сходство двух пар, Сологуб не приводит к логическому итогу. Зато это делает в своем фильме Николай Досталь. Таким образом, вся история приобретает цельность и телеологичность; это **история грехопадения и возможного воскресения**. Недаром фильм заканчивается сценой, в которой связанного смирительной рубашкой Передонова, необычайно похожего в этот момент на Христа, везут по бескрайнему полю на телеге, и он пытается совершить крестное знамение, с мольбой глядя в небо, окрашенное лучами заходящего солнца.

¹ Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф. Мелкий бес / Сост., статья, комментарий М.М. Павловой. СПб., 2004. С. 643–883.

² Там же. С. 807.

³ Причины этого явления – отдельная большая тема. Все же рискнем высказать предположение, что известная схематичность традиционной драмы, продиктованная ее родовыми свойствами (ограничения пространства и времени, острота и определенность конфликта противостоящих друг другу персонажей и их «правд»), заставляла деятелей театрального искусства Серебряного века искать усложненные формы представления мира и сознания в эпике и пытаться перекладывать их на язык театра. Разумеется, все это – наряду с художественными поисками в других направлениях (как, например, собственно символистская драма).

⁴ Цит. по изд.: Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес». С. 816.

⁵ Эта «психологическая определенность и монолитность» не исключала многогранности образов, но сводила их, так сказать, к «одному измерению», к пребыванию всецело в мире объективной действительности, тогда как театр Серебряного века, даже не символистский, несомненно, тяготеет к проникновению за внешние покровы бытия («покрывало Майи»).

⁶ Мы «уравниваем» здесь пьесу и кинофильм лишь в противопоставлении их повествовательному тексту романа. Ведь «во всяком искусстве, связанном со зрением и иконическими знаками, художественное время возможно лишь одно – настоящее» (*Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллинн, 1973), хотя киноязык обладает гораздо большими возможностями для передачи прошлого, будущего и «ирреальных наклонений», нежели язык театра. Кроме того, единственной драматической и кинематографической формой изображения является исполнение, подразумевающее совпадение изображающего слова исполнителя и изображаемого слова героя; здесь нет столь важного для эпики взаимоосвещения авторского и чужого слова с помощью соотнесения внешней и внутренней языковых точек зрения.

⁷ Детальный сравнительный анализ романа и драмы уже существует. См.: *Герабан Д.* К поэтике повествовательной и драматической модели мира в романе и пьесе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // *Studia Russica II*. Budapest, 1979. P. 171–186.

⁸ Так, если А.А. Блок видел в отношениях Людмилы и Саши «родник нескудеющей чистоты и прелести», то большинство исследователей, в том числе М.М. Бахтин, оценивают их как один из ликов передонощины, приобщение к миру Дьявола (эту точку зрения обнаруживаем и в фильме Н. Достала). См., например: *Ерофеев В.* На грани разрыва. «Мелкий бес» Ф. Сологуба и русский реализм // *Ерофеев В.* В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990. С. 79–100; *Миц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // *Блок и русский символизм: Избранные труды*: В 3 кн. СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 59–96; *Венцлова Т.* К демонологии русского символизма // *Венцлова Т.* Собеседники на пиру: статьи о русской литературе. Вильнюс, 1997. С. 48–81.

⁹ *Сологуб Ф.* Мелкий бес / Сост., статья, комментарий М.М. Павловой. СПб., 2004. С. 11. Роман и драма везде цитируются по этому изданию. Далее страницы указываются в тексте, в скобках после цитаты.

¹⁰ *Миц З.Г.* Указ. соч. С. 90.

¹¹ *Павлова М.М.* Указ соч. С. 717.

¹² См. подробнее: *Тюпа В.И.* Карнавальные пары в «Повестях Белкина» // *Поэтика русской литературы: К 70-летию проф. Ю.В. Манна*. М., 2001. С. 45–56.

¹³ См. об этом: *Павлова М.М.* Указ соч. С. 715.

¹⁴ «Это отображено и в двойственности передоновского бреда (мания величия – мания преследования), и в двух рядах мифологизирующих отождествлений образа: Передонов – Каин, “Хаос”, но одновременно он же – и страдающий “маленький человек”, гоголевский Поприщин» (*Миц З.Г.* Указ. соч. С. 87).

¹⁵ Например: «Противоречивые чувства смешались в его [Саши] душе, чувства темные, неясные, – порочные, потому что ранние, – и сладкие, потому что порочные» (с. 202); «Сестры лгали так уверенно и спокойно, что им нельзя было не верить. Что же, ведь ложь и часто бывает правдоподобнее правды» (с. 238) и т. д.

¹⁶ Об этом см. далее, в сопоставлении романа с фильмом.

¹⁷ См. предисловие Сологуба к пятому изданию романа: «Я слышал, будто бы Варваре удалось убедить кого-то, что Передонов имел основание поступить так, как он поступил, – что Володин не раз произносил возмутительные слова и обнаруживал возмутительные намерения, – и что пред своею смертью он сказал нечто неслыханно-дерзкое,

что и повлекло роковую развязку. Этим рассказом Варвара, говорили мне, заинтересовала княгиню Волчанскую, и княгиня, которая раньше все забывала замолвить слово за Передонова, теперь будто бы приняла живое участие в его судьбе.

Что было с Передоновым по выходе его из лечебницы, об этом мои сведения неясны и противоречивы. Одни мне говорили, что Передонов поступил на службу в полицию, как ему и советовал Скучаев, и был советником губернского правления. Чем-то отличился в этой должности и делает хорошую карьеру» (с. 7).