

Т. С. КАРЛОВА

О СТРУКТУРНОМ ЗНАЧЕНИИ ОБРАЗА «МЕРТВОГО ДОМА»

«Записки из Мертвого дома» вышли из печати тогда, когда в русском суде подготавливались значительные перемены. В сентябре 1860 г. книга начала публиковаться, а в 1862 г. уже была издана отдельно. В том же году стали известны «Основные положения преобразования судебной части в России». Произведение Достоевского взрывало привычные представления в момент, когда представления эти начали колебаться. Это была книга о наболевшем, в которой автор, недавно вышедший из каторги, оказывался лицом, переболевшим больше всех. Она захватывала не столько новизной темы (к моменту печатания эти темы уже подверглись широкому обсуждению), сколько неожиданной глубиной.

В изображении Достоевского каторга явилась захоронением живых людей. Этот особый мир «мертвой» жизни раскрывался в подчеркнуто строгой реалистической манере повествования. Когда-то Достоевскому понадобились художественная выдумка, фантастические приемы, чтобы показать процесс раздвоения сознания «маленького человека». В описании «Мертвого дома» автор до щепетильности реалистичен и в жанре (записки, очерки — почти документальная проза), и в сюжетостроении (распорядок жизни заключенных, зафиксированный с точностью вахтенного журнала), и во всех других компонентах повествования. Каторжный мир, увиденный писателем, не нуждался в художественном преувеличении и заострении. Здесь требовались точность очевидца, своеобразный «документальный» лиризм.

«Записки» были не только новым словом о «русском остроге», но и художественным достижением всей литературы. Достоевский справедливо огорчился, когда видел, что «Записки» оценивают узко, отводя им место среди книг о тюрьме и каторге.¹

¹ Незданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг. М., «Наука», 1971, с. 605 (Лит. наследство, т. 83).

«Записки» удивляют своей идейно-художественной целостностью. Метафора «мертвый дом» здесь оказывается не просто оценочной формулой, она определяет структуру «Записок» в целом.

О каторжной тюрьме Достоевский писал как об особой физической данности со своими законами времени и пространства: «Тут был свой особый мир, ни на что более не похожий, тут были свои особые законы, свои костюмы, свои нравы и обычаи...» (4, 9). Одна из примет «Мертвого дома» и его обитателей — социальное клеймо отверженных: выбритые наполовину головы, кандалы, арестантская одежда, сшитая из сукна разного цвета. Это — внешняя форма наказания, по которой каторжника можно отличить от остальных людей. Нелепая стрижка, нелепая одежда — «одно шельмование, стыд и тягость, нравственная и физическая» (4, 139).

Лишение свободы одновременно было и вивисекцией человеческого достоинства. Оставляя заключенным жизнь, закон лишал их звания человека. Основой наказания становилось право глумления над человеческой личностью. Вследствие этого каторжники — живые и в то же время как бы неживые люди, «Мертвый дом» — это «заживо Мертвый дом» (4, 9). Всякое его соприкосновение с миром жизни до чрезвычайности обостряет черты неживого в живом. Достоевский так описывал встречу арестантов с обычными людьми: «Один раз, на работе, девчонка-калашница, подошедшая к арестантам, долго всматривалась в меня и потом вдруг захохотала. „Фу, как не славно! — закричала она, — и серого сукна не достало, и черного сукна не достало!“» (4, 12). В другой сцене — сцене представления в арестантском театре, очень сильно выявляющей «душу живую» в каторжных, Достоевский замечает: «Все были без шапок, и с правой стороны все головы представлялись мне бритыми». Страшная примета «Мертвого дома» назойливо лезет в глаза именно тогда, когда дом этот активно оживает: «Что за странный отблеск детской радости, милого, чистого удовольствия сиял на этих изборожденных, клейменных лбах и щеках...» (4, 122).

Без свободы всякая жизнь мертва; вместилище людей, лишенных свободы, может быть только мертвым домом. Художественная логика «Записок» не совпадала с логикой Уголовного кодекса. В изображении Достоевского устрашение скорее калечит, чем вылечивает; к возрождению ведет не «усекновение» в элементарных правах, а живая жизнь души человеческой, если только она не погибает под тяжестью юридических установлений.

В метафоре «мертвый дом» главным является социально-политический и этический подтекст: свобода — неперемное условие жизни. «Свобода или хоть какая-нибудь мечта о свободе» выше всего для арестанта (4, 66). Эта мысль составляет идейно-художественное средоточие книги. Она становится принципом в ра-

скрытии характеров, выступает как стимул сюжетного движения; на ней держатся многие жанровые сцены.

Достоевский исследует разные проявления потребности в свободе. Сушилов, например, по своей свободной воле «наблюдает» Александра Петровича и не может простить ему попрека в том, будто бы служит за деньги, т. е. подневольно. Контрабандная торговля вином в остроге имеет успех не потому, что каторжные — отчаянные пропойцы, а потому, что доставлять вино — «страшно запрещенное наслаждение» и, следовательно, проявление воли, «хоть отдаленный призрак свободы» (4, 66). Та же причина лежит в основе осторожного ростовщичества и промысла: «Деньги есть чеканенная свобода, а потому для человека, лишённого совершенно свободы, они дороже вдесятеро» (4, 17).

Наблюдательный повествователь фиксирует: если арестанты заводят себе обновки, то «непременно партикулярного свойства: какие-нибудь неформенные, черные штаны, поддевки, сибирки»; каторжность работы — не в том, что она тяжелая, а в том, что «*принужденная, обязательная, из-под палки*»; не менее мучительно «*вынужденное общее сожительство*» (4; 20, 22, 35). Жажда свободы непомерна, поэтому она может вести к извращениям воли. В этом, по глубокому убеждению Достоевского, — антигуманность насилия: личность под воздействием каторги разрушается, ее проявления становятся «тоскливыми», «судорожными», ненормальными: «желание заявить себя, свою приниженную личность» доходит «до омрачения рассудка» и нередко ведет к новым преступлениям (4, 67).

В ряду осторожных людей особое место занимают те, кто сами пошли в каторгу как среду более правовую по сравнению с прежней. Таков Сироткин, убивший ротного, чтобы сменить рекрутчину на каторгу. Или Петров, зарезавший своего начальника за побой и смирно переносивший побой в каторге: розга на каторге более уместна и правомочна, чем на свободе. «А бывают и такие, — писал Достоевский, — которые нарочно делают преступления, чтоб только попасть в каторгу и тем избавиться от несравненно более каторжной жизни на воле» (4, 43). Понятие «мертвого дома» в этих случаях расширяется, включая в себя не только тюрьму и каторгу, но и вообще социально-политический образ жизни, основанный на бесправии и неуважении личности.

В первой части «Записок» тема развивается по восходящей линии: восьмая глава посвящена так называемым «решительным людям» — тем, кто во имя свободы способен на активное, сопряженное с опасностью и всей крайностью риска действие. В сущности, Достоевский исследует здесь механизм крестьянского бунтарства от протеста против обидчика («не выдержал и пырнул ножом своего врага и притеснителя») до анархического разгула («потом уж он режет и не врагов <...> точно подмывает его перескочить разом через всякую законность и власть и насладиться самой раз-

пузданной и беспредельной свободой») и конечного смирения (4, 87—88). В девятой, десятой и одиннадцатой главах тема вырастает в жанровые картины: баня, праздник, представление.

Именно девятую главу Тургенев назвал дантовской. Социальный и историко-литературный полюса метафоры «мертвый дом» здесь сближаются и совпадают. Простая обыденность оборачивается многозначительным иносказанием. Границы между реальным и ирреальным исчезают; «этот» и «тот» свет сливаются в одной сплошной фантазмагории. Обычные житейские приметы вдруг приобретают потустороннее значение: в тесном помещении бани всюду копошились скрючившиеся арестанты; копоть, грязь, беспрерывно подаваемый пар «поддадут — и пар застелет густым, горячим облаком всю баню; всё загопочет, закричит. Из облака пара замелькают избитые спины, бритые головы, скрюченные руки, ноги...» «Это был уже не жар; это было пекло. Всё это орало и гоготало, при звуке ста цепей, волочившихся по полу» (4, 98).

Некоторые слова здесь приобретают роль зрительных опор, с помощью которых картина рисуется в духе народных представлений об аде. Такие слова, как «копоть», «скрюченный», «пекло», «звук цепей», «гопочет», являясь точными реалиями происходящего, в то же время традиционны в описаниях ада. У Достоевского цвет либо замещен копотью, либо выступает как символ мучений: «распаренные докрасна тела арестантов» с яркими рубцами от полученных когда-то ударов плетей и палок. Такое использование цвета создает цветовую галлюцинацию в слове «пекло»: в прямом тексте оно обозначает банный жар, а в подтексте получит окраску «геенны огненной». Подобно тому как живописец кладет одну краску возле другой, чтобы добиться оптически верного эффекта, Достоевский ставит рядом синонимы жар—пекло и создает зрительную картину ада, в которой банный жар кажется дымом сатанинских костров, а арестанты — и грешниками, и чертями одновременно, радостно гогочущими при исполнении дьявольского ритуала. Эта удивительная картина обрамлена простым и нехитрым сравнением. «Когда мы растворили дверь в самую баню, — отмечает Достоевский в начале описания, — я думал, что мы вошли в ад». И в конце: «Мне пришло на ум, что если мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место» (4: 98 и 99).

Картина нарисована и названа. Метафора «мертвый дом» разворачивается в метафорическую картину бани-ада, чтобы затем стать сопоставительным названием явления: каторга—мертвый дом—ад. Достоевский движется от метафоры к сравнению, чем создает особую живописную точность и емкость образа.

Девятая глава разворачивала тему свободы через изображение ее противоположности: каторга-несвобода равнозначна аду. В следующей главе тема начинает звучать в ином, прямом и по-

ложительном значении. Рассказчик описывает, как тюрьма готовилась к празднику рождества. В эти дни арестанты уходили в мир воспоминаний; проявления коллектива замирали в сознании приобщенности ко всем людям: «...арестант бессознательно ощущал, что он этим соблюдением праздника как будто соприкасается со всем миром, что не совсем же он, стало быть, отвержец, погибший человек, ломоть отрезанный, что и в остроге то же, что у людей» (4, 105). В изображении Достоевского активность мечты наталкивается на безысходность реальной обстановки, и праздник проходит как обманутое ожидание: «Грусть, тоска и чад тяжело проглядывали среди пьянства и гульбы <...> Весь этот бедный народ хотел повеселиться <...> и, господи! какой тяжелый и грустный был этот день чуть не для каждого» (4, 111). В «Мертвом доме» праздничное настроение невозможно.

В одиннадцатой главе выходом на свободу оказывается искусство. Для арестантов прелесть театра в том, что на сцене они живут полной человеческой жизнью. Дух творческого перевоплощения владеет не только актерами, но и зрителями: «...все до единого раскрыли рты и уставили глаза, и полнейшее молчание воцарилось... Представление началось». Арестантский театр — это вызов «Мертвому дому»: «...вдруг всем этим пригнетенным и заключенным позволили на часок развернуться, повеселиться, забыть тяжелый сон, устроить целый театр, да еще как устроить: на гордость и на удивление всему городу, — знай, дескать, наших, каковы арестанты!» (4, 123 и 124).

Этот гордый аккорд обрывает тему, на смену которой во второй части закономерно приходит тема палачества. Палачи и их жертвы; жертвы, которые сами являются палачами, — характерный для Достоевского круг вопросов. Свою вершину они получают во вставной новелле об Акулькином муже. Затем вновь возникает тема свободы. Она раскрывается теперь в аллегории о каторжных животных, чтобы затем продвинуть сюжет к развязке. После рассказа об орле, которому «черта в чемодане не строй», а «волю подавай, заправскую волю-волюшку» (4, 194), в «Записках» изображается, с одной стороны, непреклонное решение арестантов выразить начальству «претензию», а с другой — не менее решительный замысел побега.

Книга завершается «разрешенной свободой», т. е. выходом из острога. Но в главах «Каторжные животные», «Претензия», «Побег» ясно выражена мысль: за свободу надо стоять, не жалея жизни, потому что «заживо Мертвый дом» невыносим. В такой широкой и емкой постановке проблемы свободы заключалась современность книги.

В «Записках» Достоевский не дает ответа на вопросы, что такое преступление, какой должна быть система наказания. Он выражает убеждение в сложности проблемы преступления:

«Да, преступление, кажется, не может быть осмыслено с данных, готовых точек зрения, и философия его несколько потруднее, чем полагают» (4, 15). Писатель знал и такие мотивы преступления, когда лицо, его совершившее, в сущности, преступником не являлось: преступление как реакция на угнетение личности, преступление как выражение религиозного чувства и желание пострадать, нечеткость границы между законом и преступлением, когда «законно» могут твориться самые безобразнейшие преступления, как например десятилетнее пребывание в каторге невинного человека или наказание розгами заключенного Ж-го. «Можно судить, наконец, с таких точек зрения, что чуть ли не придется оправдать самого преступника». Но личная точка зрения автора была иной. Он писал: «...есть такие преступления, которые всегда и везде, по всевозможным законам, с начала мира считаются бесспорными преступлениями и будут считаться такими до тех пор, покамест человек останется человеком» (4, 15).

Представление о лишении свободы как самом страшном наказании было новым для юридического сознания середины прошлого века. Общество, державшееся на крепостном праве и смотревшее на неволю как на житейскую норму, полагало наказание в чем-то более тяжелом, чем лишение свободы. Характерно мнение Цензурного комитета, считавшего, что Достоевский в своей книге не показал ужасов каторги, что читатели, после книги Достоевского, будут думать о каторге, как о недостаточном, слабом наказании.

Между тем именно изложенный взгляд Достоевского обусловил его протест против варварской системы устрашения: против телесных наказаний, кандалов и всяческого рода «шельмования» человека. Система устрашения, будь то «келейная система» или обычный острог с каторжными работами, по Достоевскому, не исправляет преступника: «Она высасывает жизненный сок из человека, энервирует его душу, ослабляет ее, пугает ее и потом нравственно иссохшую мумию, полусумасшедшего представляет как образец исправления и раскаяния» (4, 15).

Можно сказать, что в «Записках» живет самостоятельный художественный образ свободы. Это непрямой и непростой образ. Он предстает скорее как смена различных призраков, чем как живая плоть. Самый заманчивый из них находится за острожной оградой. Над ним иное небо — не то, что над острогом, а другое, далекое и вольное. Под этим небом синее бескрайняя даль: «другой берег Иртыша», «вольная киргизская степь». Заостроженное земное пространство дышит настороженно: зимой у степи «вид был угрюмый и пустынный», летом «ветер свистал в голой степи и шумел в пожелтелой, иссохшей, клочковатой степной траве». Лишь весной призрак свободы как бы приближался к острогу и веял «свободным воздухом» (4; 73, 173, 194).

Внутри острога призраки свободы имеют иную, «бытовую» окраску: деньги, вино, неформенная одежда по праздникам и т. д. Призрачность этих представлений о свободе ясно обнаруживается в тексте. Вследствие этого свобода предстает как нечто неуловимое и недостижимое, почти невероятное. Так же скептически и лирическая оценка образа свободы. Повествователь замечает об остроге: «А кто знает? Может быть, — когда, через много лет, придется оставить его, — еще пожалею о нем!..» (4, 56). «Мертвый дом» оказывается то частью несвободного мира в мире призрачной, но, вероятно, все же существующей свободы, то островком относительной свободы среди «более каторжной жизни на воле». Емкий образ составляет художественную основу почти бунтарской мысли: «до какой чудовищной степени приживчив человек» (4, 56). Книга о «Мертвом доме» перестает быть книгой об остроге и становится летописанием русской жизни прошлого века. Образ призрачной свободы ясно говорит о несвободе всего мира, о протесте личности против гнетущей скованности, протесте, принимающем иногда уродливый, преступный характер. Достоевский подводит к мысли о социальной природе преступлений.

В «Записках из Мертвого дома» Достоевский нашел новую образную формулу осуждения общественно неполноценной жизни. В истории русской литературы эта формула составила целую традицию. Зловещая «Палата № 6» Чехова — одна из новых глубоких вариаций той же формулы художественного осуждения. Самое парадоксальное выражение ее даст Л. Андреев в повести «Мои записки». Герой здесь превратит в тюремную камеру собственный дом и будет жить на воле по строгому тюремному распорядку. «Леонид Андреев, — напишут об этом в «Русском слове», — всегда балансирует на канате парадокса, но никогда это не проделывалось им с таким искусством, как в „Моих записках“. Это уже пахнет Достоевским...»²

В. В. Виноградов писал: «Существо поэтической речи определяется не количеством и даже не качеством метафор, сравнений и других видов тропов, а общей направленностью на словесное эмоционально-образное выражение и воспроизведение „действительности“ в свете тех или иных эстетических задач и требований».³ В системе поэтической речи «Записок» метафора «мертвый дом» явилась изобразительным центром, сосредоточившим в себе всю силу эмоционально-образного воспроизведения жизни.

А. С. Долинин считал, что в основу композиции «Записок» легла последовательность во времени, «потому что развития в прост-

² Яблонский С. Мои записки. — «Русское слово», 1908, 11 октября.

³ Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 157.

ранстве здесь ведь нет и быть не может».⁴ С этим нельзя согласиться. Изображение пространства играет здесь настолько большую роль, что важно не только как пространственное соответствие действию, но и как один из способов передачи главной мысли.

Особенность пространства, воспроизведенного в книге Достоевского, состоит в том, что оно всегда огорожено. «Острог наш стоял на краю крепости, — пишет Достоевский, — у самого крепостного вала. Случалось, посмотришь сквозь щели забора на свет божий: не увидишь ли хоть чего-нибудь? — и только и увидишь, что краешек неба да высокий земляной вал, поросший бурьяном, а взад и вперед по валу день и ночь расхаживают часовые...» (4, 9).

Ограда, состоящая из палей или просто являющаяся земляным валом, стенами казармы, госпиталя, бани, рабочего сарая, качественно изменяет восприятие пространства. С этим особенным пространством неизменно связан образ тюремщика. То это часовые, прохаживающиеся по земляному валу, то «инвалид, проживавший для порядка в казарме», то «усатое лицо солдата, с ружьем в руке, высматривающего, нет ли беспорядков», то «часовой с заряженным ружьем» у двери и под окнами госпитальных палат (4; 24, 98, 138).

Горизонт, видимый не иначе как сквозь какие-либо заградительные сооружения; замкнутое пространство, как бы переставшее быть пространством, т. е. чем-то широким и просторным, — такое изображение было удивительно достоверным и художественно совершенным. Замкнутость земного пространства проецировалась на небо: острожная ограда как будто бы огораживала и сам небесный свод. Впоследствии этот мотив будет развит Г. Аполлинером в цикле лирических стихотворений «В тюрьме Санте»: «сочится солнце сквозь окно», «а небо... лучше не смотреть — Я небу здесь не рад», «в этой обители тьмы Я вижу только враждебное небо И голые стены тюрьмы» и т. д.⁵

Характеристика свободы выражена рассказчиком в словах, обозначающих подлинность пространства: пустынный, необъятный простор, бездонное небо, далекая песня, свободный полет птицы в бесконечной воздушной синеве. Пространственное же движение в «Мертвом доме» совершается в виде перехода из одного замкнутого круга в другой. Первый круг начинается входом в острог: «Представьте себе большой двор, шагов в двести длины и шагов в полтора ширины, весь обнесенный кругом, в виде неправильного шестиугольника, высоким тыном, то есть забором из высоких столбов (паль), врытых стойком глубоко в землю,

⁴ Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Под ред. А. С. Долинина. Сб. первый. Пб., «Мысль», 1922, с. 367.

⁵ Аполлинер Гийом. Стихи. М., «Наука», 1967, с. 83, 84, 87.

крепко прислоненных друг к другу ребрами, скрепленных поперечными планками и сверху заостренных: вот наружная ограда острога. В одной из сторон ограды вделаны крепкие ворота, всегда запертые, всегда день и ночь охраняемые часовыми...» (4, 9).

Пространство первого круга (ему соответствует описание общих впечатлений об остроге и некоторых арестантах в первых пяти главах книги) представляет собой своего рода комплекс «замкнутостей», где есть площади менее и более свободные: «Как входите в ограду — видите внутри ее несколько зданий. По обеим сторонам широкого внутреннего двора тянутся два длинных одноэтажных сруба. Это казармы. Здесь живут арестанты, размещенные по разрядам. Потом, в глубине ограды, еще такой же сруб: это кухня, разделенная на две артели; далее еще строение, где под одной крышей помещаются погреба, амбары, сараи. Средина двора пустая и составляет ровную, довольно большую площадку. Здесь строятся арестанты, происходит поверка и перекличка утром, в полдень и вечером, иногда же и еще по нескольку раз в день, — судя по мнительности караульных и их умению скоро считать. Кругом, между строениями и забором, остается еще довольно большое пространство. Здесь, по задачам строений, иные из заключенных, понелюдимее и по мрачнее характером, любят ходить в нерабочее время, закрытые от всех глаз, и думать свою думушку» (4, 9).

Глубина, объемность пространства, изображенного в книге, носит психологический характер. Она создается за счет особенного изображения времени. Время здесь дано и как настоящее, и как будущее, уже ставшее прошедшим. Оно являет собой одновременность разновременного. Так, время действия в первых пяти главах как будто точно обозначено: это три дня с момента поступления в острог вновь прибывшего, которые даются ему на отдых с дороги, перековку кандалов и знакомство с острогом. Однако описание первых впечатлений постоянно перебивается словами «всегда», «помню, как однажды», «в продолжение нескольких лет», «иногда» и пр., благодаря которым первое впечатление часто совпадает с типическим и оказывается как бы многократно повторенным и многократно же воспроизведенным. Например: «Помню, как я вошел в острог <...> Усатый унтер-офицер отворил мне наконец двери в этот странный дом...» Это первое впечатление уже было развито на другом материале: «Я видел раз, как прощался с товарищами один арестант, прибывший в каторге двадцать лет и наконец выходящий на волю. Были люди, помнившие, как он вошел в острог первый раз, молодой, беззаботный, не думавший ни о своем преступлении, ни о своем наказании. Он выходил седым стариком, с лицом угрюмым и грустным» (4; 10, 11). Фраза «были люди, помнившие» говорила о том, что эти люди вошли в острог раньше описывае-

мого каторжника и остались там после того, как тот отсидел свои двадцать лет.

Повторяемость впечатлений, одинаковых для каждого заключенного в остроге, придает особый характер острожному времени. Оно лишается своей главной качественной характеристики — движения от прошлого к будущему, теряет необратимость течения и, подчиняясь замкнутому пространству, движется по кругу. Такое движение времени создает множественность пространственного круга, которую можно расщепить на ряд отдельных кругов-судеб арестантов, а можно и совместить в едином круге общей острожной жизни. Рассказчик делает и то, и другое. Он повествует о разных судьбах и разных характерах, скрепляя это многообразие единством образа повествователя. Многократность повторений находит выражение в морфологической структуре несовершенного вида у большинства глагольных сказуемых: «Когда смеркалось, нас всех вводили в казармы, где и запирали на всю ночь»; или: «Заболевшие из арестантов у нас обыкновенно поутру объявляли о болезни своей унтер-офицеру» и т. д. (4; 10, 131).

Рисунок композиции «Записок из Мертвого дома» подобен каторжной цепи. Звенья ее не однозначны. Заключенный проходит через все круги цепи, начиная от сравнительно легкого круга первых знакомств — до страшного госпитального круга с его истерзанными шпицрутенами спинами и ловким выдергиванием «заноз из болячек, которые зачастую остаются в спине от сломавшихся об нее палок» (4; 136).

Цепь небеспрерывна. Она размыкается на вход и выход. Описание входа в острог статично: «...крепкие ворота, всегда запертые, всегда день и ночь охраняемые часовыми...», «Помню, как я вошел в острог. Это было вечером, в декабре месяце. Уже смеркалось...» (4; 9, 11). Эти конкретные детали, вплоть до наступления темноты к моменту входа в острог, в общем контексте книги приобретают символическое значение. Описание выхода, наоборот, очень подвижно.

Иногда ворота острога открываются для того, чтобы подтвердить абсолютную безнадежность в положении заключенного. Например: «...однажды одного арестанта, прежде зажиточного сибирского мужика, раз под вечер позвали к воротам. Полгода перед этим получил он известие, что бывшая его жена вышла замуж, и крепко запечалился. Теперь она сама подъехала к острогу, вызвала его и подала ему подаяние. Они поговорили минуты две, оба всплакнули и простились навеки. Я видел его лицо, когда он возвращался в казарму...» (4, 10). Эта сцена, может быть, сильнее, чем какая-либо другая, комментирует понятие «заживо Мертвого дома». Она написана в духе лучших эпических традиций с выделением значительности событий в словах «однажды», «раз под вечер», с песенно-сказочным мотивом рас-

ставания мужа и жены, с полным ощущением трагичности происходящего, подчеркнутым словосочетаниями народно-поэтического стиля речи: «крепко запечалился», «простились навеки».

С глубоким реализмом описана смерть как один из возможных и горьких выходов обителю несвободных. Важный преступник Михайлов, «еще очень молодой, лет двадцати пяти, не более, высокий, тонкий и чрезвычайно благообразной наружности», неотвратимо угасал. «Точно он „засыхал“ в остроге», — пишет Достоевский. Перед смертью его больное, изможденное чахоткой тело тяготили все предметы, связывающие человека с жизнью, и он сбил с себя одежды. «Страшно было смотреть на это длинное-длинное тело, с высохшими до кости ногами и руками, с опавшим животом, с поднятою грудью, с ребрами, отчетливо рисовавшимися, точно у скелета» (4, 140).

Композиционная завершенность «Записок» выражается в соотношенности начальных и конечных глав книги. В первой главе странное царство «ненормального» времени и пространства имело графически четкий образ ссыльного, считавшего сроки своего пребывания по палям в острожной ограде: «Был один ссыльный, у которого любимым занятием в свободное время было считать пали. Их было тысячи полторы, и у него они были все на счету и на примете. Каждая палья означала у него день; каждый день он отсчитывал по одной пале и таким образом по оставшемуся числу неотсчитанных пал мог наглядно видеть, сколько дней еще остается ему пробыть в остроге до срока работы. Он был искренно рад, когда заканчивал какую-нибудь сторону шестиугольника» (4, 9—10).

Это терпеливое хождение и счет по кругу прерываются в последней главе. «Накануне самого последнего дня, в сумерки, я обошел *в последний раз* около палей весь наш острог. Сколько тысяч раз я обошел эти пали во все эти годы! Здесь за казармами скитался я в первый год моей каторги один, сиротливый, убитый. Помню, как я считал тогда, сколько тысяч дней мне остается. Господи, как давно это было!» Вместе со звоном упавших кандалов время вырывается из заколдованного круга и начинает свой стремительный бег вперед: «Свобода, новая жизнь, воскресенье из мертвых... Экая славная минута!» (4; 230—231, 232).

В книге новые сюжетно-фабульные отношения. Они расположены не по обычному принципу совпадения-несовпадения, а по принципу нарастания. Много раз открывались острожные ворота и наконец открылись для того, чтобы стать началом сюжета — в каторжную тюрьму вошел повествователь, Александр Петрович Горянчиков. Сюжетом становится концентрация фабульных событий, и сюжет как бы вырастает из фабулы.

Такой принцип расширял возможности повествования. Множество разновременных событий располагается на одной повест-

вовательной плоскости. Наше литературное зрение изменяется. Оно следит не за сюжетно-фабульным развитием событий, но в целой картине начинает видеть значительность каждого момента.

Остроги — свидетельство бессилия общества, неспособного предотвратить преступления. Писатель глубоко убежден, что нет человека, который по природе своей был бы преступником. Не случайно отцеубийца, о котором в начале книги Достоевский писал: «Это феномен; тут какой-нибудь недостаток сложения, какое-нибудь телесное и нравственное уродство, еще не известное науке, а не просто преступление», — в конце книги оказывается невинным, оправданным по суду, несчастным человеком, пробывшим в каторге напрасно целых десять лет. Из возможного оправдания системы насилия этот факт превращается в свидетельство «всей глубины трагического» в обществе, основанном на насилии. Книга ставила гуманистическую задачу пробуждать человеческое в человеке, ибо «человеческое обращение может очеловечить даже такого, на котором давно уж потускнел образ божий» (4; 16, 91). Эту точку зрения Достоевского Л. Н. Толстой назвал удивительной: искренней, естественной и христианской.⁶

Метафорический образ «Мертвого дома» был точным соответствием тем типическим впечатлениям о тюрьме, которые вынесли заключенные борцы за свободу разных поколений. «Тюрьма стала для нас настоящей могилой», — вспоминал Сильвио Пелико в начале XIX в.,⁷ а почти столетие спустя Вера Фигнер писала, что в тюрьме «реальное становится смутным и нереальным, а воображаемое реальным <...> сон кажется жизнью, а жизнь — сновидением».⁸

⁶ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений, т. 63. М., ГИЗ, 1934, с. 24.

⁷ Пелико да Салуццо Сильвио. Мои темницы. СПб., 1886, стр. 131.

⁸ Фигнер В. Запечатленный труд. Воспоминания, т. 2. М., «Мысль», 1964, стр. 10.