

Убийство и самоубийство в романите на Ф. М. Достоевски I. “Престъпление и наказание”

Свидригайлов се самоубива рано сутринта пред нищо не разбиращия сънлив поглед на случайно срещнатия среднощен пазач. Същият този ден късно вечерта пред не по-малко изумените участъкови писари Расколников признава своята вина за убийството на двете жени. Хронотопът на деня сбира в символната си протяженост между изгрева и залеза, между началото и края два възможни изхода за спасение на греховната душа от блатото на моралната разруха и деградация.

* * *

До “Престъпление и наказание” убийството в литературата е прекомерно ... литературно. Важно различие на Достоевски от традицията е непознатата психологизация на решението за убийство като престъпване на нормата. Очевидно е, че това е нещо особено и различно в самата семиосфера на убийството, проблем в проблема, чиято психологическа нееднозначност се осъзнава в тогавашната литературна ситуация. В повестта “Дама пика” Пушкин изправя своя герой Херман пред сходна дилема. Смъртта на старата графиня е амбивалентна. Формално той не е убиец – дори пистолетът му не е зареден, макар и със свръхцинизм, може да се констатира, че графинята умира и от уплаха. Но дори и без видими улики *той* е причина за смъртта. От кой момент, обаче, е отговорен – дали от момента на непосредственото насочване на оръжието към графинята (едва по-късно той ще каже на Лиза, че пистолетът му не е бил зареден тогава), или по-отрано, когато се отклонява от указания му път и вместо при Лиза влиза в покоите на графинята, или дори още по-рано, когато започва да търси възможност да проникне в дома ѝ, а защо не в мига, когато *решава* на всяка цена да узнае тайната ѝ.

Достоевски е доловил гениалността на Пушкиновото откритие - психологическата граница на престъпването отвъд. Той не просто превръща убийството в централен сюжетен топос¹, но с невероятен замах съумява да покаже

¹ До появата на романа “детективът” като литературен жанр е непознат за руската аудитория, докато за разследването на убийството в последния роман на автора “Братя Карамазови”, той вече оказва видимо

непредполаганото многообразие от нравствени, религиозни, философски въпроси, които се таят зад насилственото прекъсване на един човешки живот. Заглавието на романа крие трудно доловима на пръв поглед символност; смислово то е нещо повече от инварианта “убийство-присъда”. Защото във философската концепция на Достоевски убийството, т.е. физическото насилие върху чуждия живот, е финална фаза, завършване на нещо, което включва и появата на самата мисъл за “убийство”, престъпване отвъд нормата. Съответно и присъдата е само юридическото измерение на убийството. Да припомним, че *de jure* присъдата на Расколников е неочаквано лека, докато в семантиката на сюжетното развитие от убийството до произнасянето на присъдата героят *de facto* вече е преживял своето морално-психологическо наказание.

Расколников *убива два пъти*, убива две жени, *първо* – лихварката Альона, а *след това* и – случайно появилата се нейна сестра, Лизавета.

Дори и беглото запознаване с авторитетните прочити върху романа, отличаващи се с висок рейтинг на цитиране, показва че интерпретационното съзнание забелязва *главно* (а не рядко и единствено) убийството на лихварката. Романът нарича второто убийство “неочаквано” (72²), т.е. незапланувано, но от никъде не следва, че за смислоизграждането то е маловажно, по-малко съществено. За философската концептуалност на творбата е недопустима, немислима каквато и да е ценностна йерархизация на двете убийства. Второто убийство не е запланувано, не е философско-идеологически мотивирано – то е случайно, проява е на естествения “животински” инстинкт за самосъхранение.

Лизавета навлиза в романа сякаш случайно³ и семантичната ѝ предпоставеност “заради” другата сестра се запазва и в самото убийство. Контрастът е поетологичният похват на тяхното характерологизиране и, разбира се, е предпоставен от концептуалния изобщо за философията на Достоевски проблем за *двойничеството*. Най-общо, това е представяне на определен мотив през система от персонажи, които разкриват същността му в различни ракурси, на принципа на допълнителното “тематично” разширяване, обогатяване, или контрастно отгласкването. Тя не е истинска, а природена (от друга майка) сестра на лихварката. Докато Альона е “малка, стара,

въздействие върху структурата. – Вж.: Cox, G. Crime and Punishment: A Mind to Murder. Twayne Publ., 1990, pp. 68-73.

² Достоевски, Ф. М. Събр. съч. дванадесет тома. Т. 5 (“Престъпление и наказание”). С., 1982. По-нататък всички цитати се дават по това издание като в скоби след цитата се указва само страницата.

³ При първото си, “пробно”, посещение при лихварката докато разглеждайки разположението на мебелите с мисълта за *тогава*, Расколников мимоходом ще забележи чистотата “Лизавета е шетала” – помисли си младият човек” (9).

съсухрена... ужасна мръсница” (58), “проклетата старица ... глупава, изветряла, нищожна, зла, болна бабичка, никому ненужна...” (59), Лизавета е “млада, висока ... груба, черна, грозна” – така различно ги “вижда” “чуждият” поглед на студента в подслушания разговор с офицера. Но, въпреки че е “направо урод” (59), в Лизавета има нещо необяснимо привлекателно и “усмивката ѝ е дори хубава” (59). Срещу неочакваната за един “урод” физическа “чистоплътност”⁴ (59) е непреодолимото физическо отвращение, което Расколников изпитва от Альона (58). Лизавета е без родители, по детски беззащитна, почти робиня на сестра си, която непрестанно я бие. Лизавета върши всякаква работа и ѝ дава спечелените пари, а както говорят слуховете, старата не ѝ е “оставила нито грош в завещанието си” (59). Но въпреки мъките у Лизавета няма и следа от озлобление към околните, тя е “тиха, кротка, покорна, сговорчива” (59).

Мелодраматичното противопоставяне⁵ е функционално значимо в проекциите на по-нататъшното сюжетоизграждане. След убийството разграничаването между двете протича през преобърнатата метафорична ос на професията.

Идеята на Расколников традиционно се интерпретира чрез система от опозиционни двойки: Расколников – Порфирий, Расколников - Соня, Расколников – Свидригайлов, Расколников – Разумихин и пр. Но в контекста на интересуващия ни проблем внимание привлича немаркираната досега *през* Расколников опозиция Порфирий – Соня, актуализирана от различния семантичен ракурс, в който двамата мислят убийството: като юридическо разследване и като течащо паралелно с него в метафоричната сянка на сюжета разгадаване тайната на една грешна душа.

Първият конкретен разговор за убийството е в квартирата на Расколников, когато заради “разболяването му” се събират Разумихин и Зосимов. Расколников е престоял в небитието на халюцинациите и бълнуването четири дни, а през това време убийството се е превърнало в странен юридически казус, поне така го е възприел Разумихин, който въодушевено обяснява на Зосимов, че бояджията неправилно е обвинен за извършител. На недоумяващия поглед на лекаря, Разумихин уточнява: “Да, вярно, само началото ти разказах... *за убийството на старицата*, лихварката,

⁴ Срв. символичната градация на мотива от “външна чистота, чистота на домашното пространство (видяна от Расколников) през физическата чистоплътност на тялото (очевидно познато на студента в конотациите на недвусмислените еротични намеци) до духовната, религиозната чистота (позната на Соня).

⁵ В плана на мелодраматичното двете се различават дори в смъртта си: Лизавета умира, съхранила детската си наивност и невинност, без да направи опит да се защити, без да издаде звук (“... устните ѝ се изкривиха така жално, както на съвсем малките деца, когато са уплашени от нещо... дори ръка не вдигна да прикрие лицето си...” (72), докато Альона “... извика съвсем , но съвсем слабо, ... но успя да вдигне ръце към главата си” (69) и в смъртта си продължава да стиска “залога”.

чиновнишката вдовица... та там се замеси сега и бояджията...” (118, к. мой, X. М.). Зосимов се опитва да възстанови спомена за онова, което е чул, и в този момент към диалога неочаквано се приобщава и *слугинята* Настася, която незабележимо за никого “през цялото време беше в стаята и слушаше, *свита до вратата*” – “И Лизавета са убили! – изгърси изведнъж Настася, обръщайки се към Расколников” (118, к. мой, X. М.). И отново, както преди това в полицейския участък диалогът амбивалентно отзвучава в Расколников:

– Лизавета? – измърмори Расколников едва чуто.

- Лизавета, търговката, не я ли знаеш? Тя е идвала долу и ризата ти беше кърпила” (118).

Сякаш нещо забравено, далечно, нереално сънувано изплува иззад въпросителната интонация, нахлува в мозъка на героя и придобива все по-реални очертания, той се обръща вцепенен към стената, но смущението му е незабележимо за околните. С видимо неудоволствие, че е бил прекъснат от глупавото слугинско бърборене, Зосимов ще върне разговора обратно към уликите.

Епизодът е граничен в развитието на проблема, защото тук за пръв път пространството на убийството *социално* се разполовява; *незабелязването и на другата* жертва е социално предпоставено. Формално конституиращ интереса към убийството е мотивът “улика”, който имплицитно е зададен от героя. В нощта след убийството той изведнъж си спомня за неизчистените веществени доказателства, импликациите му по-нататък ще се доловят в сцената в полицейския участък и след анализирания разговор ще зазвучават все по-мощно, особено с появата на пристава по следствените дела Порфирий Петрович. Условно можем да я наречем линия на официалното разследване и в семантичния ѝ хоризонт *убийството се редуцира до смъртта на лихварката*. Трите срещи на Порфирий с Расколников са нейна своеобразна кулминация.

“Лихварката”: сюжетът на Порфирий

Порфирий Петрович е сред най-дискутираните образи на романа. Във всеки момент от развитието му, независимо дали е пред нас или “зад кадър”, той скрито или явно, директно или ненаатрапчиво се стреми да открие професионалното си отношение към своята работа. При първата среща с Расколников ще се окаже, че Порфирий единствен от присъстващите (другите са Разумихин и Заметов) познава неговата

“статийка”, която някога го е впечатлила с искрената неподправеност на своя патос. По дедуктивен път, свързвайки известното в някакъв логичен ред (статията, припадането на Расколников в участъка, второто му посещение, след убийството, в дома на лихварката, разговорът със Заметов в кръчмата), той допуска възможността точно студентът да е убиецът. От “подозрение” (първата среща) към “увереност” (втората среща) до “убеденост” (третата среща) – професионалната интуиция не му изневерява, но липсват доказателства. По-късно ретроспективно ще поясни, че с появата на съмнението той е започнал скрита психологическа игра срещу Расколников. Още в началото Порфирий цинично ще разясни същността ѝ (съобщаване на заподозрения правилата на тактиката е също част от тактиката) – игра на нерви, без жертвата да подозира, че е въввлечена в игра. Порфирий я води хитро и умело, с изключителна страст, постоянно сменя маските, провокативно изненадва с някакъв нов свой “лик”. С професионален нюх долавя, че това убийство е особено, че е по-скоро идеологически, а не юридически казус, че е възможност да премери сили с образован и умен противник, сблъсъкът, с когото е несравним като изживяване. Порфирий се стреми да го извади от психическо равновесие, но Расколников непредполагано се оказва “костелив орех”. При втората среща, “очната ставка”, по волята на съдбата подозрението отпада – всички се убеждават, че не Расколников, а “само-призналият” расколник Миколка е извършил убийството. Да се съгласи за Порфирий би означавало скрито в себе си да се признае за победен. Неясните причини за изплъзването на съперника от смъртоносната схватка засягат неговото професионално самолюбие. И той решава да посети Расколников неочаквано.

Стратегията на този последен ход е изненадата. Сега в тясната стаичка на студента са само двамата⁶. Порфирий започва да играе *примирението*, примирението на загубилия, на онзи, който е станал жертва на самия себе си. Расколников с учудване ще забележи неподозирано човешко излъчване у него⁷. И в този миг на разколебаване

⁶ При първата среща *Расколников отива* при Порфирий по собствено желание, формален повод е молбата да му върнат заложените вещи, на срещата присъстват Разумихин и Заметов; в края на разговора Порфирий го кани на другия ден пак да дойде и да подаде официална молба. При втората среща, на следващия ден, в кабинета на Порфирий са само двама, но Расколников по-късно ще узнае, че зад завеската е бил скрит тайнственият занаятчия, а някъде към края на разговора в кабинета случайно нахлува Миколка. При третата среща *Порфирий отива* при Расколников, в стаята са само двамата.

⁷ Срв. “...почти в същия миг лицето му изведнъж доби сериозен и загрижен вид; стана дори тъжно, за учудване на Расколников. Той никога още не беше виждал и не беше подозирал, че лицето му може да бъде такава” (304). И по-нататък: “Много ви накарах да изстрадате, Родион Романич. Аз не съм изверг.” (396), и пр.

Порфирий нанася точен премислен удар. Сега за пръв път от трите срещи той нарича Расколников убиец: “Та *вие* сте убили Родион Романич!” (401, к. А., Ф. Д.).

Почти през цялото време разговорът протича шепнешком, лице до лице, взрели се напрегнато един в друг в сумрака на настъпващата нощ. В аспекта на изплъзващия се от еднозначно определение “човешки” характер на Порфирий възниква и критическият спор за неясния идеологически знак на неговите възгледи отвъд фасадата на професионализма. За част от изследователите той по своему е човечен, което го сближава с позицията на Ф. Достоевски. Според други, той не би могъл бъде референт на авторовите идеи, защото отстоява позицията на официалната власт⁸. Всяка от гледните точки е крайна⁹, а нееднозначността (в герой, сюжет) е основополагащ поетологичен принцип за произведението.

Съзнавам, че е некоректно днес, в началото на ХХІ век, да поставям критическото ударение върху идеологията на времето, предопределило знаковостта на прочита. Но каква друга позиция освен защита на официалната норма очакваме да отстоява Порфирий Петрович? Подобни идеологически инвенции отдалечават неправомерно интерпретацията от текста, защото под “официална” не следва да се разбира “реакционна”. Доколкото по-надолу ще употребя същото определение, ще уточня, че ще го разбирам в смисъла на “законна”, “социално установена”.

Единственото, което според мен, почти със сигурност можем да твърдим за Порфирий Петрович, е че не е зъл. Считаю обаче, че не е честен, а още по-малко човечен, съмнявам се дори в неговия професионализъм. И причината за несъгласието ми с утвърдената гледна точка е, че той свежда престъплението само до първото убийство, което го провокира със своята различност, докато психологическата същност на второто му е абсолютно ясна – то е убийството на “случайния свидетел” и е винаги константно като вероятност за случване. В трите разговора обаче той нито веднъж не споменава името на Лизавета, дори не намеква за смъртта ѝ! Нима не е странно, че той, който е официално назначен да “реши” казуса, разследва само смъртта на лихварката?! Редукцията провокира следния извод. Разследва се само убийството на човека с *официален* знак, тялото, което официално е съществувало върху стълбицата на социалната йерархия. За служителите в полицейския участък, за Порфирий, Разумихин, Зосимов, Заметов, Лужин, Свидригайлов – Альона е винаги и “чиновничка вдовица”.

⁸ За подробен преглед на мненията вж.: Белов, С. В. Белов, С. В. Роман Ф. М. Достоевского “Преступление и наказание”. Комментарий., М. 1985 (2-е изд.), с. 125.

⁹ Несъмнено най-крайна е позицията на Ю. Карякин според когото Порфирий, подобно на Расколников, изминава път на нравствено възраждане.

Да обърнем внимание на амбивалентността на социалното. Бившият съпруг на лихварката е “колежки регистратор” (56), има най-нисшия граждански чин 14 клас, т.е. стои на самия край на “Таблицата на ранговете”. И навярно е водил не по-малко мизерно съществуване от другите обитатели на социалното “дъно”¹⁰. За разлика от тях, обаче, неговото съществуване (дори и статистически) е официално охранено, до толкова, че след неговата смърт съпругата “по право” получава пенсията му и възможността да “присъства” в обществото с неговия административен знак¹¹. Своеобразен апогей на този официален цинизъм за социално неравнопоставяне дори и в смъртта, са думите на Заметов, вклинили се в диалога при първата среща между Порфирий и Расколников: “Да не би някой бъдещ Наполеон да е клъцнал с брадвата и *нашата* Альона Ивановна миналата седмица? – изтърси изведнъж, както си седеше в ъгъла Зосимов” (233, курсивът мой, Х. М.).

А чия е Лизавета? Тя, вечно бременната, юродивата, идиотката, онеправданата, унижаваната и оскърбяваната от всички, тя не е наша, защото различността ѝ няма социална стойност. Почти в самия край на последната им среща Порфирий отново споменава убитата лихварка, но за разлика от предходните случаи сега обговарянето на жертвата е странно двусмислено: “Добре е още, че *една* бабичка *само* сте убили. А да бяхте измислили друга теория, можехте нещо *сто милиона пъти по-отвратително* да извършите!” (404, к. мой, Х. М.¹²). Вниманието се привлича от незабележимия свръхцинизъм на сравнителната степен, забравяща, че броят на Расколниковите жертви все пак е *повече* от една. А дали социално-филтрираният поглед на Порфирий би забелязал смъртта на сто милиона Лизавети? И кое би го впечатлило количеството или същността на смъртта. Дали ако беше убита само Лизавета, щеше изобщо да има следствие?

В края на романа Расколников признава своята вина. Приема се, че Порфирий Петрович е победил в техния сблъсък. Расколников е пречупен, но дали е победен, и кой е истинският победител?

¹⁰ Тук разбира се, трябва да си спомним не само множеството Гоголевски герои с този чин, но и Макар Девушкин от първия роман на Достоевски “Бедни хора”.

¹¹ По този въпрос вж. по-подробно: *Манолакев, Хр.* Разказът на Н. В. Гогол “Шинел” и тогавашна Русия (коментар). – В сб.: Разказът “Шинел” на Н. В. Гогол – сътворен! Направен? Съшит???. С., 2002, Изд. “Ариадна”, с. 53-71.

¹² Позволявам си съзнателно да редактирам превода, за да се открие акцентната смисловост на словоредата. Срв. с оригинала: “Еще хорошо, что вы старушонку только убили. А выдумай вы другую теорию, так пожалуй, еще и в сто миллионов раз безобразнее дело бы сделали!” – *Достоевский, Ф. М.* Полн. собр. сочинений в 30-ти томах. Т. 6. Л., 1973, с. 351.

Героят влиза *два* пъти в участъка, но прави самопризнание едва при втория. При първото появяване Расколников стои кратко, разменя несвързани, непонятни реплики с Иля Петрович и излиза олюлявайки се. На двора обаче неочаквано за себе си вижда Соня. “Той се спря пред нея. Нещо болезнено и измъчено се изписа на лицето ѝ, нещо отчаяно. Тя плесна с ръце. Безобразна, безпомощна усмивка изкриви устните му. Той постоя, усмихна се и се върна пак горе в участъка” (468). Е добре, дали ако Соня не беше скрито го следвала, не беше *там*, Расколников щеше да се предаде? *Така с отказаното, премълчаното, отложено самопризнание при първото влизане в участъка завършва линията Порфирий-Расколников*. Едва ли Порфирий ще разбере, че не той, а всъщност Соня е успяла да доведе героя в участъка.

“Лизавета”: сюжетът на Соня

Детайлното проследяване развитието на мотива показва, че почти *само* Расколников споменава, в смисловостта на отделно изказване, двете убити заедно като жертви на общо престъпление. Сюжетно-комуникативната ситуация е различна във всеки от случаите, но извън общата констатация впечатлява промяната, която имплицитно настъпва у Расколников от говорене само за първото убийство до появата и на образа на Лизавета в неговото съзнание. Трансформацията е от особено значение за смислоизграждането и неин идеологически център са срещите на героя със Соня Мармеладова.

Соня е не по-малко оспорвана от Порфирий, но при нея критическият дебат е изобщо за същността на образа, изказвани се дори мнения, че функционално тя е абсолютно излишна за романа¹³. Подобни схващания, разбира се, са крайни, но те отразяват забелязващия се схематизъм в конструирането на образа – Сонечка е носител на нравствения идеал, но неприемливото (в акта на четенето бихме казали дори отегчително) е нейната моделна “направеност”. Тя е изкуствено дидактична, нереална в сюжетното ѝ задължение да бъде коректив в реализирането на основната идея. Преди обаче да критикуваме автора за мелодраматизма на героинята, трябва да осъзнаем, че той е функционално значим за концептуалността на творбата.

¹³ Зунделович, Я. О. Романы Достоевского. Статьи. Ташкент. 1963, с. 56.

Веднага след разговора за убийството между Разумихин и Зосимов, който протича в квартирата на Расколников, той скрито от тях отива в кръчмата, за да прочете отразяването на събитието във вестниците и тук неочаквано го среща Заметов. В разменените с неприкрита ирония и неприязън реплики Расколников шепнешком ще вметне, че търси да прочете “за убийството на старицата, чиновничката вдовица” и ще уточни – “това е същата онази старица... за която... когато започнахте да разказвате в участъка аз припаднах” (142). Отсъствието на Лизавета от изказването му е символично и може да намери обяснение в референциалността на случилия се преди това разговор като приобщаване към заявената вече “официална” позиция. Същевременно в своята имплицитност тя би могла да се възприеме и като неосъзната рефлексия на неговото гледане, защото до вметката на Настася Расколников подобно на останалите участници в диалога сякаш “естествено” не е забелязвал “присъствието” на Лизавета. Думите на Настася са му припомнили нещо забравено, но жертвата ще се завърне трайно в съзнанието му, когато, след като е директно обвинен от непознатия занаятчия (т.е. и след първия разговор с Порфирий), героят изпада в полусънно, халуциниращо състояние. Сънят в поетиката на Достоевски символично отключва сърцето, душата¹⁴ и от тази гледна точка случайността на появата ѝ е привидна.

Този сън на героя е изпълнен с женски образи. В началото се появяват майка му и сестра му през ракурса на непонятна физическа омраза към тях, която от своя страна въвежда спомена за убитата бабичка. Веднага след нея, без преход и смислова пауза съзнанието прескача към “Бедната Лизавета” и спотаеният някъде неясно къде въпрос “Защо се случи там”. Ще го последва друго, не по-малко себеучудващо откритие: “Но странно защо за нея почти не мисля, сякаш не съм я убил?” (242). Самооткровената констатация е граница в сюжетното развитие на връзката Расколников – Лизавета. Очевидна е полярността на емоциите, съпровождащи всяка от жертвите – на категоричната омраза към лихварката съответства емоционално безразличие към Лизавета. В странния “нулев знак” се отразява незабелязването на живата Лизавета, което би могло да се осмисли и като референция на отсъстващо подсъзнателно чувство за вина към нея. Ето защо със самото прозрение за не-забелязването ѝ започва скритото разграничаване и отдалечаване на героя от другите, от “официалната” позиция към Лизавета.

¹⁴ *Нейчев, Н. Ф. М. Достоевски – тайнствената поетика. Пловдив., Изд. “Макрос 2000”, 2001, 45-68.*

От своя страна Лизавета “довежда” в съзнанието му Соня. В алогичния синтаксис на сънуването сближаването им не е учудващо, но обвързването им (все още непонятно “откритие” за героя) е в семантиката на доброто: “Лизавета! Соня! Нещастни, кротки, с кротки очи... Защо те не плачат?... Защо те не стенат?... Те всичко дават... гледат кротко и спокойно... Соня, Соня! Тихата Соня!...” (242). Имплицитният акцент тук е раздялата: с родните (майка, сестра, Разумихин), но и с предходната заблуда. Едва сега, след метафоричното забелязване на Лизавета, ще започне дългото мъчително пътуване на героя към себе си.

Не е нужно да повтаряме известното за огромния идеен и философски смисъл, който е вложен в сцената с четенето на притчата за възкръсването на Лазар. Тя ме привлича в случая с това, че мотивът амбивалентно се пресича със спомена за мъртвата-жива Лизавета.

Тя “навлиза” в разговора между тях през обикновен битов детайл – спомена за обикновените бели якички, които някога е дала на Соня – също толкова неочаквано, както се беше появила в неговия сън. Не по-малко изненадана е Соня, когато разбира, че той е познавал убитата. На свой ред учудването ще премине у него, постепенно осъзнаващ колко трайно присъства мъртвата в пространството около тях – тя е във вещите (донесла е Евангелието), в мислите, в спомените.

Срещу това всеприсъствие на Лизавета в битието на Соня е впечатляващо, че в диалога между двамата *другата убитата не е спомената нито веднъж*. Както и в разговорите с Порфирий редуцията отново е знакова социално. Образът на Лизавета актуализира семантичния ред на унижените и онеправданите – в треска и бълнуване ще прекара остатъка от вечерта Соня, спомняйки “... Поличка, Катерина Ивановна, Лизавета, четенето на Евангелието, той...” (291). В тази последователност да не забравяме, че *служинята* Настася *първа напомня* за убитата Лизавета. Така концептуалната за идейността на романа опозиция “смърт – възкръсване” става актуална за този друг социален ред посредством образа на Лизавета, защото само те, аутсайдерите, хората от дъното са прозрели нейната нравствена различност. Само тя е наречена в романа светица, която “ще види Бога”¹⁵ (286). И думите са казани точно от Соня, тази “най-велика грешница”, прозряла, че Лизавета е била единствената *добра* в този живот. Чрез нейния образ *доброто* е открито като нравствена категория.

¹⁵ Срв. Соня имплицитно сменя това “право” на другата жертва, греховната лихварка, за която нито веднъж не споменава, т.е. повтаря, но с преобърнат знак Порфирий!

Проституиращата жена се среща почти на всяка страница от романа, тя е една от неговите емблематизации на социалното зло. Соня също е принудена да продаде тялото си, за да спаси от глад своето семейство. Точно в символиката на цената, тя оразличава добротата на Лизавета. Юродивата е съществувала *само* в плоскостта на положителната, на действена добродетел, на *милостта* към всички останали, независимо дали са били добри или зли – това е бил нейният битиен модус. А милостта няма цена¹⁶. И тъкмо защото не е била натрапвана, показвана, не е била остойносттавана като добродетел, не е била забелязвана.

Расколников се изповядва пред Соня и за пръв път самопризнава пред друг своята идея, но и своята вина, извършването на убийството¹⁷. Идеияният патос на диалога е насочен към осъзнаване греховността на престъплението, на неверието, на заместване вярата в Бог с измамната вяра в “нова” идея, но и към прозрението за собственото метафорично нравствено самоубийство – своеобразна кулминация на този изключителен с трагизма си акт на нравствено проглеждане. Вярата и силата, които Соня в смирението си отдава на Расколников, за да самопочисти той душата си, са знаменателни. Бих искал обаче да открия функционалността на присъствието ѝ в друг аспект.

Веднага след директното обвинение на непознатия занаятчия е сънят, от който по-горе анализирахме връзката Лизавета-Соня, появила се в пространствеността на втората му част. Началото “отразява” преминалата по-рано през онзи ден първа среща с Порфирий и имплицитната ѝ тема, теоретичния спор за същността на идеологическия принцип, заявен в статията на Расколников. След блуждаенето на мисълта из биографията на Наполеон (референция на предпоставящата теза), в халюциниращото съзнание нахлува споменът за лихварката: “Бабицката е глупост!... Старицата може и да е грешка, не е там работата! Старицата беше само болест... аз не човека убих, аз принципа убих!” (241). Глупост – грешка – болест: регресивен ред, стремящ се подсъзнателно да самооправдае деянието. А как да интерпретираме изреченото след емоционалната пауза – “не човека... принципа убих”. Кое е акцент на съжалението – убиването на човека или на принципа? Принципът е ясен: убий една ненужна въшка в името на хиляди гладни и онеправдани. Струва ми се, че в този емоционален момент самата идея не се отрича, а колебанието е за начина на осъществяването ѝ. Лихварката

¹⁶ Касаткина, Т. Святая Лизавета. – В: Касаткина, Т. Характерология Достоевского. М., 1996.

¹⁷ Нека да забележим, че при първата среща с Порфирий двамата теоретизират изобщо върху идеята и възможността тя да се превърне в мотив за убийство, а едва при третата – полицейският пристав ще възстанови логиката и последователността на деянието.

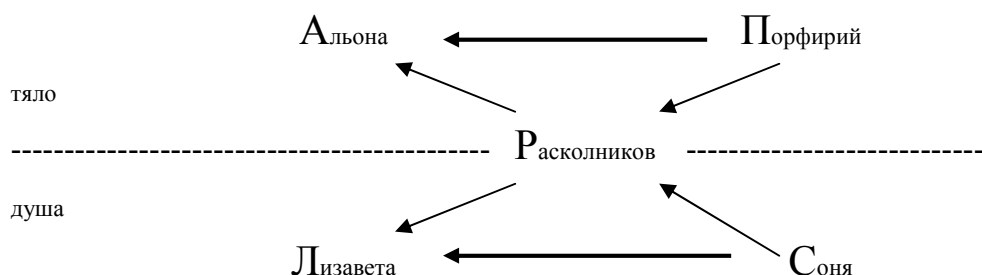
номинативно е отделена от семантичното поле на човека, дали в емоционалната пауза не е изплувал споменът за Лизавета (през уточнението на слугинята Настася), всъщност една от онези, заради които е претъпил границата, но той все още не смее да изрече пред себе си името ѝ, а го скрива зад абстрактния номинатив. Възможният силогизъм намира потвърждение в по-нататъшното развитие на съня; втората част доразвива премълчаното. Ще припомним казаното по-горе: той е готов отново да убие бабичката ако възкръсне, продължава да я мисли като не-човек, т.е. не се отрича от принципа, но веднага ще последва съжалението – “Бедната Лизавета! Защо се случи тя там!” По-нататък. Формално Расколников идва при Соня, за да ѝ каже истината, а скрито в себе си да намери съчувствие, подкрепа, спасение в нейната вяра. Той признава мълчаливо, с намек и страдалчески очаква нейната присъда. Думите ѝ, придружени с неочаквано красноречив жест, са гранични изобщо за по-нататъшното битие на героя: “Какво, какво сте направили със себе си! – проговори тя отчаяно и като се вдигна, хвърли се на шията му и силно, силно го прегърна” (362). Изкушавам се да ги съпоставя във функционално отношение с думите на непознатия занаятчия “Ти си убиец”. Тогава те го провокираха да скрие тялото си в своята тясна мизерна дупка, да бяга от другите, а сега тези настояват да говори. Може би точно тук е истинското начало на изповедта. Отново можем да проследим познатия идеологически ред: Наполеон – социалното страдание – лихварката-“въшка”. Навярно Соня също е била жертва на старата скъперница, но и не помисля да я нарече така – “Човекът ли е въшка”! (367). Думи, които обезсмислят какъвто и да е аргумент. Соня вече е узнала, че убиецът на “святата Лизавета” е пред нея, но и не помисля да го обвини, той самият е дошъл точно за това. Напротив, тя започва отчаяна борба с него, заради собственото му спасение. Но за да се случи чудото, той трябва да прозре своята вина – че се е отрекъл от Бог и е повярвал на друга идея. “Нима старицата убих? Себе си убих, не старицата!” (370). От прозрението за собственото метафорично самоубийство започва бавното и трудно завръщане на Расколников обратно при хората.

Преди да се разделят, Соня разбира, че той няма кръстче и му предлага своето, кипарисово, а тя ще носи медното, което ѝ е подарила Лизавета. Жестът е значим с внезапното завръщане на убитата при тях. През символиката на разменените кръстове тя винаги е била със Соня, завещала ѝ е да носи нелекия кръст на доброто: “Дай! – каза Расколников. Не искаше да я наскърбява. *Но веднага отдръпна протегнатата ръка*” (372, к.мой, X. М.). Интересен смислов паралел се очертава с края на първата среща с Порфирий. Тогава, изнервен от въпросите на пристава, героят заявява, че вярва във

всичко, дори и във възкресението на Лазар. Твърде вероятно е да е излъгал, бързал е по-скоро да избяга навън. А сега ръката се отпуска, жест на несигурност, вътрешна неувереност; дали има сили да приеме и понесе върху себе си този кръст на доброто - еднозначен отговор е невъзможен. За него ситуацията е отново гранична. С убийството е избрал пътя на греха. Но за да направи новия избор, трябва да пребори дявола в себе си. Жестът на отпуснатата ръка, от друга страна, е и знак за искреност пред самия себе си. (В скоби ще припомним: много скоро след тази сцена Расколников формално ще бъде оневинен, т.е. ще трябва отново! да избира между лъжата (спасяване на тялото) и истината (изгарящия грех в душата). Знаем финала.)

Така от “принципа убих” до “себе си убих” Расколников води напрегнат скрит диалог *през* старицата със Лизавета ... *заради* себе си; в този диалог убийството на Лизавета се превръща в метафорично огледало на собствената му съвест, в което той мъчително се самооглежда и търси изгубената си душа. А тя е “умряла” още в мига, в който се е родила Идеята, “принципът”, и чрез смъртта си Лизавета го подтиква да прозре греха. Както отбелязва Т. Касаткина, жертва в буквалния смисъл е само Альона; Расколников идва да убие нея, а Лизавета сама (случайно) идва да бъде убита, отдавайки му своя живот като милост¹⁸, т.е. дори и със смъртта си тя отново извършва добро, за да спаси другия, грешния и му помогне да намери пътя към Бог. А тя, тя ще срещне Бога. И ролята на Соня в този акт на нравствено проглеждане е да свърже двамата посредством метафората на кръста-милост, на пречистващото добро.

Да обобщим казаното дотук чрез схемата:



В дискурса на убийството ясно се очертават две различни знакови пространства “тяло и душа”, чийто семантичен център са Порфирий и Соня. *Соня, а не Расколников е сюжетен, идеологически и функционален антипод на Порфирий.*

¹⁸ Касаткина, Т. Святая Лизавета. – В: Касаткина, Т. Характерология Достоевского. М., 1996.

Срещите им с Расколников са разположени последователно по темпорално-пространствената сюжетна ос. Движението на героя между тях е движение между противоположни идеологически и емоционални полюси. Код на срещите с Порфирий е “уликата”. Непосредствено преди разговор с него негативното напрежение у Расколников нараства, но кулминацията обикновено е след края, когато героят неистово в себе си “мълчаливо” крещи срещу издевателството с “принципа”: “Улики дай!, улики нямаш!”; метафора на срещите е задушаването на героя, недостигащият въздух. И веднага ще следват срещите със Соня. Смисълът на това особено синусуидално движение е героят сам да намери пътя към себе си.

Всеки от двамата забелязва само едно от убийствата и през неговата знаковост конституира взаимоотношенията си с героя.

За Порфирий убийство е само смъртта на лихварката, той *разследва* убийството на *социалното (официално) тяло*, т.е. метафорично той разследва тялото на Расколников, видимостта на неговото битие, без да забелязва душата. Това е разследване-борба, Порфирий се бори *срещу* Расколников, за да победи тялото на неговата идея, а не да я анулира. Целта на Порфирий е на всяка цена *да принуди* Расколников да се предаде.

Соня, за разлика от него, своеобразно разследва грешната *душа* на Расколников. През метафоричното всеприсъствие на святата Лизавета, тя преформулира въпроса на Порфирий – не “защо си убил”, а “как изобщо си могъл да убиеш”. Срещите ѝ с Расколников не са съперничество, тя не се бори срещу него, а със него *заради* него. Тя се стреми *да убеди* Расколников да се предаде и така да му помогне *сам да спаси* грешната си душа.

Самоубийството: сюжетът на Свидригайлов

Самоубийството е от онези мотиви, които се появяват в семантичната орбита на главния герой още в началото на романа. На пръв поглед мимоходом, без претенции за идейна центрираност, то постепенно се превръща в един от основните философски стожери на финала. Самоубийството на Свидригайлов е интересно и със своята особена знаковост – **самозастрелване** – от типологична гледна точка в пространството на руската литература на XIX век.

Литературното самоубийство като различен наративен финален жест е продукт на Европейското Просвещение. Емблематичните жестове на “новата” Елоиза на Ж.-Ж. Русо и Гьотевия Вертер утвърждават Просвещенския либерален проект за правото на свободен избор. Предпочетената смърт е изход пред невъзможната любов. Важно следствие от изключителното въздействие на двата романа е забележимата феминизация на самоубийството в дискурса на любовта. Несъмнено в тяхната диалогична зависимост се откриват интенциите на Карамзиновата “Бедная Лиза”, която предпочита да се **самоудави**, но да остане вярна на дадената клетва за вярност.

Жените, според авторитетното изследване на Емил Дюркхайм, независимо от емоционалността си, са *много по-малко склонни* към самоубийство от мъжете¹⁹. Във фикционалното пространство на художествения текст позициите се променят.

До Свидригайлов в руската литература на XIX век почти с категоричност може да се твърди, че Гоголевият художник Пискаръв (“Невски проспект”, 1835) е единственият герой-самоубиец. Причините за тъжната съдба на този петербургски мечтател са породени от разминаването между естетически идеал и грозна реалност. Обвързването със социалните конотации на Петербургската тема неизбежно променя и семантиката на самоубийството.

В романа на Достоевски самоубийството навлиза като мотив през семиосферата на убийството, метафорично “се ражда” с пробуждането на Расколников след четиридневното му боледуване. Да припомним: Зосимов и Разумихин спорят върху казуса за вероятния убиец на двете жени и между другото последният споменава как са заловили бояджията Миколай при *неуспешния* му опит да се *самообеси* (121). По-късно през деня този *чут* от Расколников мотив неочаквано добива визуална сетивност през *също неуспешното* самоубийство на Афросинюшка. Поводът за нейното решение (повествователно изяснен в “битовия” контекст на вечното й пиянство) и десакрализираната символност на мръсната вода на р. Нева пародийно снизват Карамзиновия модел и разколебават Расколников.

Той ще чуе от Лужин за трагичната съдба на двамата самообесили се – изнасилената девойка и слугата Филка – които според слуха, са били принудени към тази стъпка от самия Свидригайлов. Семантично е не повтарящият се брой на “жертвите” (две), а това че в пространството около Расколников животът надделява над смъртта.

¹⁹ Дюркгейм, Э. Самоубийство. Санкт-Петербург, “Союз”, 1998.

До последната си среща с Порфирий Расколников сякаш ще забрави за спасението чрез самоубийството. Полицейският служител му го припомня като възможно решение²⁰, това е последната му мисъл непосредствено преди да излезе от квартирата. Тя се впира в съзнанието на студента и при последвалата веднага след това среща със Свидригайлов Расколников изведнъж ще го запита “А вие бихте ли могли да се застреляте?” (414). Събеседникът му с отвращение отклонява въпроса не просто защото се бои от смъртта. Дилемата за пътя, за избора в момента не е актуална за него, срещата му с Дуня тепърва предстои и в нея е стаена надежда за ново начало.

Говоренето за оръжието в ситуацията най-малко е израз на писателска амбиция за екзотичност, но не е и алогично в емоционалния хоризонт на героя. Куршумът е *различното средство* - от мисълта за “водата” и “въжето” Расколников изпитва ужас поради бавната и мъчителна смърт, докато изстрелът, очевидно, трябва да спести страданието на тялото.

Вън от кръчмата по-късно Свидригайлов ще му “върне” репликата ядосан, че студентът го задържа – “Хайде застреляйте се, какво, не ви ли се ще?” (428). Отново трябва да доловим различният семантичен нюанс в кривата на модалното разминаване между “мога” и “искам”. Свидригайлов е язвително предизвикателен към нравствените терзания на студента. Думите се изречени на улицата преди окончателно да се разделят и всеки да поеме по своя път. Единият *иска*, но *не може* да намери сили да го извърши, а другият дори *не* желае да си помисли за подобен изход. С изговарянето на въпроса Расколников символично се освобождава от този лъжлив вариант за спасение и своеобразно го *препраща* на Свидригайлов, макар че с върнатата реплика последният сякаш заклинателно ще се опита да се предпази от жеста.

Самоудавянето на героините – от Карамзин до Лесков – е жест рязък, впечатляващ и ... обясним “психологически” с естествената емоционалност на природата им. Такава поне е тълкуващата нагласа на писателя-мъж. И поради това самоубийството им е прекомерно мелодраматично, което, разбира се, не може да се каже за постъпката на Свидригайлов.

Една от последните заръки на Порфирий към Расколников е, ако все пак реши да сложи край на живота си, да остави кратка, но изчерпателна бележчица, в която да изясни мотивите. Явната ирония тенденциозно мелодраматизира т. нар. “суицидален прозорец”, което е част от психологическата игра със студента.

²⁰ Да припомним: заедно с възможността да се предаде или да избяга в чужбина.

В последните си мигове в хотелската стая Свидригайлов буквално изпълнява наставленията ... на Порфирий. Съдържанието на няколкото реда “от най-горния лист на тефтера” ще узнаем през наративното посредничество на Расколников при първото му влизане в участъка с мисълта да се предаде. Те обаче са въведени в сюжета, неслучайно, през мирогледния хоризонт на полицейския писар.

За този обикновен служител на реда “нормалното” самоубийство, т.е. онова което най-често се случва и той “по задължение” фиксира и знае, е от социално отчаяние поради липса на пари. Мотивът “пари” обрамчва дискурса на самоубийството в неговото изказване: “момичета, момчета, старци” – всичко след като изхарчат парите избират спасение в смъртта пред земния гнет. А този господин с “шумно поведение” изведнъж се застрелял и то така скандално, “че не можете да се представите по-скандално нещо... оставил в бележника си няколко думи, че умира в здрав разум и моли никой да не бъде обвиняван за смъртта му. Казват, че имал пари.” (467).

Но “скандално”, в смисъл различно е то и в семантиката на “суицидалния прозорец”.

Социално-психологическите проучвания сочат, че в живота самоубиецът до последно изпитва социално угризение за решението си. Знак за гузна съвест е изборът обикновено на скрито, недостъпно за страничен поглед място за самоубийството. Почти изключение е липсващото предсмъртно послание, чиято функционалност е амбивалентна: то е “прозорецът”, през който *след това* ние надзъртаме в психологическото състояние на жертвата, и обратно, в мига преди акта, тя (жертвата) през него се стреми да самопогледне в мотивите и да самооправдае избора си. Да проследим от тази позиция последните мигове на Свидригайлов.

Той излиза от хотелската стая преди зазоряване (“наближаваше пет часа” (450), т.е. преди нощта да отстъпи пред новия ден. Впрочем тази символична граница от хронотопа на денонощието се губи в обвилата всичко мъгла. В пространството на неговия сън водата се появява с противоположни означения. Тя е мръсната, прииждаща и заливаща всичко Нева между двете видения, с нея се появява и грехът, символизирано от петгодишното момиченце. В един надсюжетен план греховната вода се вписва в концептуалната за автора остро социална Петербургска тема. Но в съня тя е и пречистващите дъждовни пръсчици полепнали върху храста (448). Дъждът е спрял, когато излиза, той не се скрива под онзи храст, чийто кристално чисти капчици биха измили мръсотията от тялото му. Странно за самоубиец, но той не е избрал предварително мястото за смъртта и като че ли безцелно започва да блуждае из

призрачно пустите улици. Погледът мимоходом фиксира детайли от сивия урбанистичен пейзаж. Гледането му имплицитно напомня в конотациите на смъртта гледането на осъдения на смърт, онзи комуто насила са отнели правото да живее и който чрез гледането отчаяно се опитва да се задържи ТУК със скритата надежда да се случи чудото на спасението докато насила го водят НАТАМ. Мръсното псе, което му пресича пътя и просналият се напреки *мъртво* пиян мъж са и знаци на съдбата, която като че ли се опитва да го върне обратно. Изведнъж (точно в проекциите на гледането) забелязва висока кула и неочаквано се отклонява, но не за да се върне, а защото му хрумва да го направи пред “официален свидетел” (450) и блуждаенето преминава в целенасочено движение напред. Изкушавам се да кажа с високопарна реторика, че това “отклонение” е един от гениалните детайли в поетиката на творбата. Героят може би едва сега истински решава да се самоубие. Мисълта да го направи пред свидетел го изпълва с вътрешно доволство. Той застава пред сънливия среднощен пазач евреин с “медна ахилесова каска”, заявява му, че се отправя към чужди земи, към Америка и се самозастрелва. Така умира той, “по Свидригайловски”, встрани от нормата²¹, есхибиционистично предизвикателен, пред очите на всички! Решението пресементизира знака на неговата смърт, тя се превръща (но само в ракурса на този жест) в поредното изкушение, което си заслужава да бъде опитано.

Пространственото случване на това последно изкушение скрито сбира в семиосферата на различната (т.е. не-християнската) вяра абсолютният неверник Свидригайлов с безбожника евреин. За имплицитния повествовател през метонимията “ахилесова каска” той се превръща в античния Ахил, т.е. в маркер за отминалото езическо време, на което е противопоставена многократно обговаряната мечта по Америка. Обикновено в топосът “Америка” на това място коментарно се забелязват реминисценциите от големия имигрантски бум през 60-те години на XIX век, който широко се обсъжда в руската преса. Но Америка като символ на новата икономическа земя тук носи имплицитните референции от спора на Достоевски с Чернишевски за новите герои. Топосът не случайно присъства само в смисловия хоризонт на Свидригайлов, героят безверник. Само там в Америка, новата Аркадия, той може да скрие своята не-вяра, тя е бесовска земя, земя на не-истинския Бог. “Америка” е неговата *последна земна дума* (“... точно така ще кажеш, значи, че съм заминал за Америка” – 451), която в акта на самоубийството метафорично се приравнява на

²¹ Срв. и парадоксалната реакция на пазача евреин, който вместо да го възпре, му казва, че тук не е мястото за такива шегги! (451).

смъртта. Той се отправя към новата земя-смърт може би сам да се увери дали все пак вечността съществува, защото ако не съществува, там няма от какво да се бои.

Темата за самоубийството завършва в смисловия хоризонт на Расколников.

Същият този ден вечерта, но преди денят окончателно да е изтекъл Расколников се отправя към участъка, за да се предаде. Той се вглежда по същия начин в табелите, запомня отделни букви от надписите. Шумно е и с мъка си проправя път през тълпата. Сред множеството танцува някакъв пиан, чиято веселост го разсмива. Спомняйки си думите на Соня, той пада на Сенния площад, за да иска прошка, сподирян от присмехулни пиански подвиквания. Някой подигравателно обяснява жеста като прощаване преди да поеме пътя за новия Йерусалим. Контрастът със сутрешното движение на Свидригайлов е целенасочен. Шумното веселие носи символиката на площадно-карнавалната виталност, това е радост от завръщането на изгубилия се обратно при хората. С първото му влизане в участъка завършват няколко важни сюжетни линии, една от които е на Свидригайлов. Расколников чува за смъртта му и извиква “Свидригайлов, Свидригайлов се застрелял” (467).

Какво означава този спонтанно изплъзнал се вик, към който повествователния глас отказва коментар? Дали учудване, че другият все пак е решил да умре, вместо да продължава жалкото си съществуване; а дали не и изумен от смелостта му, нещо което точно сега на него му липсва? Впрочем от тази гледна точка Свидригайлов сякаш мълчаливо му помага в неговия избор, подсказвайки му другата възможност, която също трябва да се опита...

Изборът на Свидригайлов стои особено и в развитието на образа на злодея в сравнение с предходните творби. Гласът на парадоксалиста (героят от “Записки от подземиято”) изведнъж секва, но дали повествователния финал е и негов край? Княз Валковски (“Унижените и оскърбените”) се изгубва някъде из сюжета, но епилоговото му забравяне не може да ни убеди в правотата на повествователната приумица. А Свидригайлов решава сам своята съдба пред нас. Жестът му обобщава съдбата на предходните “първични” злодеи. Същевременно в решението му остава много неясно и некомментирано. И може би от тук, от тази не казаност тръгва и една от нишките към философите самоубийци от следващите романи на автора.