

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

МУЗЕЙ-УСАДЬБА Л. Н. ТОЛСТОГО «ЯСНАЯ ПОЛЯНА»

ТЕКСТ И ТРАДИЦИЯ

альманах

6

Санкт-Петербург
«Росток»
2018

УДК 82.161.1(051.4)
ББК 83.3(2РОС=РУС)6Я5
Т30

Издание осуществлено по инициативе Петра Авена

Редакционный совет альманаха «Текст и традиция»

Евгений Водолазкин (*Санкт-Петербург*) — главный редактор

Всеволод Багно (*Санкт-Петербург*) • Павел Басинский (*Москва*) •
Алексей Варламов (*Москва*) • Игорь Волгин (*Москва*) •
Андрей Дмитриев (*Санкт-Петербург*) • Оливер Реди (*Оксфорд*) •
Татьяна Руди (*Санкт-Петербург*) • Владимир Толстой (*Ясная Поляна* —
Москва) • Лиза Хейден (*Скарборо, США*) • Роберт Ходель (*Гамбург*) •
Елена Шубина (*Москва*) • Леонид Юзефович (*Санкт-Петербург*)

Т30

Текст и традиция: альманах, 6 / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)
Рос. Акад. наук, Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна». —
Санкт-Петербург: Росток, 2018. — 460 с.
ISBN 978-594668-259-6

Альманах «Текст и традиция» издается Пушкинским Домом и Ясной Поляной, двумя известнейшими «литературными домами» России. Одной из важных его задач является рассмотрение современной русской литературы в контексте литературной традиции — классической и древней. В определенном смысле альманах соединяет в себе черты научного и литературного («толстого») журналов: в соответствующих разделах публикуются исследования академического типа и литературные эссе. Особое место в издании занимают диалоги участников литературного процесса на историко-культурные темы, а также публикация архивных материалов.

УДК 82.161.1(051.4)
ББК 83.3(2РОС=РУС)6Я5

ISBN 978-594668-259-6



- © Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2018
- © Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2018
- © Е. Г. Водолазкин, концепция, составление и редактирование, 2018
- © Коллектив авторов, 2018
- © ООО «Издательство “Росток”», 2018

Содержание

К ЮБИЛЕЮ АЛЕКСАНДРА ИСАЕВИЧА СОЛЖЕНИЦЫНА (1918—2018)¹

<i>Андрей Аръев (Санкт-Петербург)</i> Изгнание, где твое жало?	7
<i>Жорж Нива (Женева)</i> От темниц Пиранези до бреда бедного зэка Люцифера, или Как писать о тюрьме и о лагере	18
<i>Людмила Сараскина (Москва)</i> Хаос невидимый, предвиденный и зримый: От «Бесов» к «Красному колесу»	26
<i>Наталья Понырко (Санкт-Петербург)</i> Россия в изгнании: Взгляд А. И. Солженицына на старообрядчество	50
<i>Марко Саббатини (Пиза)</i> Лагерная проза Солженицына в зеркале итальянской критики 1960-х — начала 1970-х годов (<i>предварительные заметки</i>)	62

ACADEMIA

<i>Ирена Шпадиер (Белград)</i> «Несходные подоби́я»: Средневековье и современное искусство	77
--	----

¹ Представленные в разделе статьи подготовлены по материалам конференции «Писатель в неволе: Ссылка, каторга, тюрьма в творчестве А. И. Солженицына и мировой литературе» (Санкт-Петербург, Пушкинский Дом, 20–22 ноября 2017 г.).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Андрей Рангин (Москва)</i> «Княжна Мери» М. Ю. Лермонтова и «Поединок» Е. П. Ростопчиной: К вопросу о литературном контексте «Героя нашего времени»	94
<i>Людмила Луцевич (Варшава)</i> «Буду говорить, как сам видел, чувствовал — от чистого сердца...»: Николай I о русской политике	107
<i>Сергей Кибальник (Санкт-Петербург)</i> Гипертексты «Преступления и наказания» в русской литературе конца XIX — начала XXI века	128
<i>Алла Грачева (Санкт-Петербург)</i> Отблески Серебряного века в «Дневнике мыслей» Алексея Ремизова	140
<i>Татьяна Двинятина (Санкт-Петербург, Бремен)</i> Записи И. А. Бунина 1934—1939 годов: разрозненное и уцелевшее	155
<i>Михаил Эпштейн (Атланта)</i> Лунная теология в «Мастере и Маргарите»	173
<i>Таня Попович (Белград)</i> Идеология красоты и бунта: О романах Ю. Мисимы и Ф. М. Достоевского	178
<i>Анатолий Кулагин (Коломна)</i> Михаил Анчаров и Борис Корнилов: У истоков авторской песни	195
<i>Роберт Ходель (Гамбург)</i> Проза Драгослава Михайловича: Попытка синопсиса	217
<i>Габриэлла Элина Импости (Болонья)</i> Краски памяти в творчестве Нины Габриэлян	235

VOX SCRIPTORIS

<i>Павел Нерлер (Москва)</i> Осип Манделъштам и оптика трех революций	249
--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Игорь Волгин (Москва)</i> «Нам не дано предугадать...» Эдуард Бабаев: судьба филолога	300
--	-----

<i>Владимир Березин (Москва)</i> Русская орнитология	326
---	-----

ИСТОРИЯ КНИГИ. ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА

<i>Евгений Абдуллаев (Ташкент)</i> «Поклонение волхвов»	357
--	-----

<i>Владимир Медведев (Москва)</i> «Заххок»	367
---	-----

<i>Алиса Ганиева (Москва)</i> Путь и опьянение	387
---	-----

<i>Александр Снегирев (Москва)</i> Делиться наслаждением	392
---	-----

<i>Наринэ Абгарян (Москва)</i> О женщинах	397
--	-----

АРХИВ

Из архива Лидии Михайловны Лотман Публикация Ларисы Найдиз (Иерусалим)	403
---	-----

РЕЦЕНЗИИ

<i>Павел Глушаков (Рига)</i> Время истоков	445
---	-----

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	449
----------------------------------	-----

**К ЮБИЛЕЮ
АЛЕКСАНДРА ИСАЕВИЧА
СОЛЖЕНИЦЫНА
(1918—2018)**

От темниц Пиранези до бреда бедного зэка Люцифера, или Как писать о тюрьме и о лагере

Как писать о тюрьме? Как о лагере? «Вне фабулы и вне психологии»¹ — одно решение, но придерживаться его трудно и мучительно. Истерически? Но, как и любой кошмар, это не продлится больше нескольких минут. Молчать? Молчать всю оставшуюся жизнь? Иногда это равняется самоубийству.

Когда же придумали тюрьму — не карцер, а тюрьму? Где-то в конце XVIII века, вместе с выстраиванием соотношений между преступлением и наказанием. Тогда Екатерина переводила знаменитую книгу итальянца Беккариа и думала о совершенном мире, где будет совершенная юстиция и совершенная тюрьма — то есть строение, в котором заключенный будет под наблюдением каждую минуту; такая тюрьма будет, по сути, гигантским недремлющим *оком*. И построили тогда в разных местах Европы действительно образцовые тюрьмы: круглые или овальные дворы-колодцы, где камеры заключенных находились под постоянным наблюдением центрального *ока*. По схеме *Panopticum*'а утилитариста Иеремии Бентама. Тюрьма принадлежит тогда полностью разуму. Заключенный принадлежит полностью *оку*-сторожу. Сторож — представитель общества. Бентам мечтает о создании тоталитарного жилища, где каждый индивид должен быть на виду, а каждая деталь должна быть аккуратной и совершенной. Екатерина не успела или не захотела построить таких «разумных» тюрем. Публичное четвертование Пугачева на Болотной площади

¹ Из предисловия Мариэтты Чудаковой к книге Георгия Демидова «Оранжевый абажур». См.: Демидов Георгий. Оранжевый абажур: Три повести о тридцать седьмом / Публ. В. Демидовой; автор предисл. М. О. Чудакова. М.: Возвращение, 2009. (Memoria).

в 1775 году означало, напротив, апогей средневековой концепции абсолютной кары.

Но тюрьма никогда не была и не будет полностью «разумной». В ней также есть место и воображению. Во-первых, потому что кара всегда связана не только с возмездием, но и с проклятием; во-вторых, потому что *око* разумного общества никогда не увидит всё. Всегда будет *оглядка*, *ошибка* и мечта о бегстве. Тюрьма связана с темными силами, глубоко скрытыми в человеке.

Эти темные бездны демонстрируют знаменитые офорты Пиранези «Темницы» («*Carceri oscure*», 1743; позднее — «*Carceri*»); они призывают всю силу нашего воображения, когда оно обращено к таким объектам, как *карцер*, *темница*, *тюрьма*. Темницы Пиранези — грандиозные пространства с арками, обвивающими друг друга лестницами, глыбами ночи и острыми, как кинжалы, лучами света. Пиранези был архитектором, современником Палладио и Казановы, но прежде всего — рисовальщиком и автором этих фантастических тюрем.²

В 1949 году английский философ Олдос Хаксли пишет о том, что каждая фабрика сейчас есть также *паноптикум*. Сторож-хозяин следит сверху за каждым рабочим, каждой рабочей. Между прочим, именно один из братьев Пиранези, побывавший в России, предложил Екатерине проект не тюрьмы-паноптикума, а фабрики-паноптикума. Бывший ээсовец Макс Ауэ в романе-кошмаре Джонатана Литтелла «Благоволительницы» бежит из пылающего Берлина и скрывается в Нормандии. Там он становится хозяином мастерской, где работают вышивальщицы. Это настоящий *паноптикум*. То есть, Литтелл перемещает своего героя из универсума гитлеровских кошмаров в тихий и анонимный мир абсолютного и совершенного *паноптикума* — добровольной фабрики-тюрьмы...

Как известно, о тюрьме и лагере существует огромная литература. Я не мог не коснуться этой темы, поскольку изучал Солженицына, Шаламова, Синявского и многих других, в особенности — в «Фабрике нечеловеческого». Я сравнивал разные тюремные мировоззрения: Шаламова и Солженицына, Синявского и Евгении Гинзбург, не говоря о десятках и десятках других, таких, например, как Олег Волков, Анатолий Жигулин, Георгий Жженов, Семен Глузман, Василь Барка, Лев Разгон, Анатолий Марченко, Георгий Демидов. Это гигантский корпус текстов. Это очень разные подходы. Но все без исключения авторы пытаются обойти

² См.: *Ипполитов Аркадий*. «Тюрьмы» и власть: Миф Джованни Баттиста Пиранези. СПб.: Арка, 2013. Эта оригинальная по замыслу, замечательно изданная книга излагает историю офортов Пиранези, а также историю их судьбы и реценции в России — от Одоевского до Муратова, Эйзенштейна и Бродского.

одно и то же огромное препятствие: как говорить о царстве *зэка* людям, его не знавшим?

Многие прибегают к литературным метафорам. «Архипелаг ГУЛаг» — начиная с заглавия — использует метафору греческого архипелага, колыбели европейской цивилизации; роман «В круге первом» — метафору Дантовой «Божественной комедии», «*Инферно*», «Зекамерон XX века» Вернона Кресса — метафору «Декамерона» Боккаччо.

Вернон Кресс — пишет по-русски, хотя он «австриец», но такой национальности в *гулаге* нет. Кресс пишет о «колымских бардах». Рассказы этих бардов начинаются под звонкий удар в рельс — так начинаются сотни тысяч дней сотен тысяч Иванов Денисовичей. Сам Кресс обращается в своем тексте то к Боккаччо, то — к Гашеку, то есть, то к итальянцу раннего Ренессанса и его циклу малопрстойных любовных новелл, развлекающих юношей и девиц, бежавших из Флоренции, где свирепствует чума, и это — *зекамерон*; то — к чеху, отказывающемуся воевать в Первой мировой войне и нанизывающему бурлескные анекдоты на грубые сцены пьянства, и это — *швейкиада*. В том, и в другом случае звучит гоголевский смех сквозь слезы, но — зэчий смех. Такую *швейкиаду* попытался создать итальянский режиссер Роберто Бениньи в фильме «*La vita è bella*». Колымский, запролочный юмор защищает человека от полного стирания.

«Одиссея» Евгения Федорова также изобилует метафорами. Об этой книге пишет Е. М. Мелетинский (они вместе сидели в Каргопольяге): «Повествование временами приобретает характер гротеска, абсурда, но подобный абсурд не самоцель, а средство познания путем “запуска перстов” в общечеловеческие “раны”». Среди таких метафор есть и страшно неприличные намеки на «жареного петуха», и на петуха Евангелия. «Вызовет кум, соглашусь, на всё соглашусь. Блатные раком поставят, будут жарить в туза, а куда денешься? Некуда деться. Флейтист. Петух. Тот, кто шел на Голгофу, один раз шел, а тут каждый день». Глухой закут героя Жени Федорова — мыслильня не хуже, чем конура Диогена, келья Серафима Саровского, нора Кафки. В нем Женя абстрагируется, уходит от действительности, но рядом урки изнасилуют фраера.³

«У Андрея Платонова есть пронзительная запись. Чтобы жить в действительности и терпеть ее, нужно всё время представлять в голове что-нибудь выдуманное, недействительное», — пишет автор предисловия к «Жареному петуху» А. Толмаков. И действительно: миф и легенда сопровождают философский рассказ Евгения Федорова об аде: «Не лепо

³ Я был членом жюри Премии имени Даля. Мы получили неизданный текст Евгения Федорова из СССР — и были поражены силой и глубиной этой «Одиссеи».

ли ны бьашеть, братие, подвигнуться и взяться за обстоятельное слово об Александре Сергеевиче Краснове, воссоздать хотя бы годы его славного, трудного, кощеева жития на комендантском ОЛПе Каргопольлага». Баян, и Кошей, и Данте, и Боккаччо тут жизненно необходимы. Без них — не выдержать поездку (даже в уме) в «страну зэка» Юлия Марголина, в «Государство зэков» Владимира Смирнова, путешествие от «Глухаря» до «Жар-Птицы» Георгия Жженова. Как известно, «дорога в ад устлана благими намерениями». А дорога в ад молодого актера Жженова начинается подарком начальника: десять дней карцера, отправка на штрафной прииск «Глухарь». Ну, и дальше отправляется фраер Жженов в «Ноев ковчег» человечества в *гулаге*.

«Голос из хора», заглавие книги Синявского-Терца, — не случайно цитата из Блока («О, если б знали вы, друзья, / Холод и мрак грядущих дней!»). Она значит, что поэтические метафоры сбылись, что поэтические приемы — уже не просто приемы и фигуры, а реализованные фигуры. Но они также значат, что и в деградировавшем мире *гулага* рождается поэзия. Вариации об Успении, об уходе Богородицы, как и вариации о пушкинских сказках и Житии протопопы Аввакума придают книге Синявского о лагере замедленность и сакральность богослужебной книги. Штампы лагерной ругани, лагерного сказа — как бы «знаки искусства, верстовые столбы». Они — «гримасы плача, ужимки смеха», защита от смерти; они похожи на судороги смерти, но скорее — пантомима смерти. «Игрою физического покрова мы уняли дрожь души, внешней встряской предотвратили внутренний взрыв». «Здесь всё немного фантастично — и душа, и вещи. Всё немного воображаемый мир» — таков тезис Терца-Синявского.

В замечательном, эпохальном альманахе «Аполлон-77» находятся лагерные работы Бориса Свешникова. Эти миниатюрные рисунки, напоминающие французского художника XVII века Калло, я увидел у Свешникова в 1972 году — и выставил три из них в Женеве на выставке «Солженицын, писатель и борец». Рисунки Свешникова были сделаны в лагере при Сталине. Абрам Терц представляет их в «Аполлоне-77»: «Со снега в зоне — начинается Свешников. До снега — лагерь, тюрьма, биография, а со снегом — весь свет». То есть, идет диалог между тюрьмой и космосом (а это и есть главное содержание «Голоса из хора»). «У рисунков Свешникова обратимый смысл», — пишет еще Синявский. То есть, можно и не знать, что они — о лагере. Огромный зал à la Piranesi, на балконах справа и слева крошечные персонажи копошатся и пляшут. В огромном центральном оке — мертвое дерево, и на нем — колючая петля. Таким образом Свешников изображает соединение тюрьмы с ее вертикальной осью и лагеря с его мертвящей горизонталью.

Не Калло, а Брейгеля напоминают иллюстрации Михаила Шемякина к «Архипелагу». Когда Шемякин решил иллюстрировать «Архипелаг ГУЛАг», казалось, что это — нереальная затея. Но получились замечательные гравюры. Интересно, что сам Солженицын отверг эти иллюстрации. Ему казалось, что доля фантастического, внесенная Шемякиным, не соответствует ни теме, ни стилистике «Архипелага». В данном случае Александр Исаевич, мне кажется, ошибался. Иллюстрации Шемякина относятся к отдельным и как бы микроскопическим деталям текста «Архипелага», а он их трактует — как иконописец трактует в своих клеймах детали жития святого.

Тут нет никакой *обратимости* образа. Изолированные на белом поле гравюры, еле намеченные жертвы-зэки и огромные, темные фигуры палачей — мужчины или женщины.

«Мертвецов, ссохшихся от пеллагры, сгнивших от цинги, проверяли в срубе морга, а то и под открытым небом». Шемякин выбирает открытое небо. Но какое! Лишь линия горизонта указана, как на иконе. Та же линия находится и на другой «лагерной иконе», где женщина-палач медленно, носком ботинка, прищемляет к полу гениталии жертвы. Александру Исаевичу казалось, что Шемякин самовольно театрализует эти сцены, хотя они абсолютно точно и верно иллюстрируют его текст. Наверное, он не узнает себя в этих жестоко-элегантных гравюрах Шемякина. Это парадоксальное сочетание жестокости и прециозности — и есть одна из главных осей искусства Михаила Шемякина.

Отрицательное отношение Солженицына вовсе не значит, что сам он не стилизует сцены «Архипелага». В «Архипелаге» связующий принцип не афишируется, но он — очень мощный: это присутствие автора. Сказитель, этнограф, автор исповеди всё время присутствует — и всё время обращается к собеседнику, к адресату, к нам, читателям, и к нам — фреерам, не знавшим лагеря. И это отличает его как от Шемякина (не знавшего лагеря), так и от Свешникова (знавшего его). Этот принцип, по-моему, можно сравнить с конструктивным принципом Августина в его «Исповеди».

Когда он рассуждает о перерождении человека в тюрьме, Солженицын не может обойтись без «союзников» — и приводит «бесчисленные примеры» углубления души в тюрьме: Сильвио Пеллико, Достоевский, Писарев... «Тьма делает человека более чувствительным к свету», — пишет он, приводя цитату одного из авторов «Тюремного вестника», выходявшего с 1892 по 1917 год.

«Но Пеллико и Лученецкий писали о тюрьме. Но Достоевский требовал наказаний тюремных. Но неволя учит — какая? Лагерь ли?»

Урок лагеря — не урок тюрьмы, урок лагеря по Солженицыну — не урок лагеря по Шаламову. Не буду сейчас рассуждать о сути этой проблемы. Я уже пробовал это делать во всех своих книгах о Солженицыне, и не я один. Попробую показать, что и автору «Архипелага ГУЛАг» нужна доля эстетизации, на что указывает подзаголовок книги — «Опыт художественного исследования».

Автору нужна полемика, диалектика тюрьмы и лагеря. Без пафоса нельзя. И когда он восклицает: «Позвольте, вы — любите жизнь? Вы, вы! вот которые восклицают, и напевают, и приплясывают: “Люблю тебя, жизнь!” Любите? Так вот и любите! Лагерную — тоже любите. Она — тоже жизнь!», — это не только едкая ирония. Это пафос диалога с жизнью. «Сыпятся камни из-под наших ног. Вниз, в прошлое. Это прах прошлого. Мы поднимаемся».

Так что не только метастазы *рака*, островов лагерного *архипелага*, сопровождения автора *Иваном Денисовичем* как Данте *Вергилием*, пафос нового *крепостничества* — вся книга воодушевлена пафосом античной эпопеи. Кирпичный завод, которым жестоко управляет Матронева, и есть infernalная машина, рабовладельческая система, устроенная Сталиным, родственная рабовладельческой системе, позволившей фараонам построить пирамиды Египта, а царям Шумера — каналы Месопотамии.

«И я почти вижу, как с любовью рассматривая карту русско-европейского севера, где была собрана тогда бóльшая часть лагерей, Властитель провел в центре этого края линию от моря до моря кончиком трубочного черенка».

Как в «Чевенгуре» Андрея Платонова многое организуется по принципу фрески, чередования своеобразных метоп и триглифов, так и на Соловках — фреска замерзших зэков организуется по тому же принципу. Бессмысленное ношение носилок и толкание тачек. Фреска должна быть каменно-равнодушной, нельзя поддаваться чувствам гнева, отвращения, презрения. Хотя есть одно исключение — *фреска уродов* не может быть каменно-равнодушной. «Как Луна, чуть покачиваясь, показывает нам и часть обратной стороны (“либрация”) — так эта комната уродов открыла мне неведомых людей». Эта *либрация* позволяет увидеть больше, чем обычно. То есть, становится видна та часть *негеловеского* в человеке, которую вообще не следует видеть, как не следует видеть Медузу Горгону.

Но и когда автор «Архипелага» обращается к добрым, душевным людям, как он всматривается в них! Например, когда в Казахстане смелая девушка подходит к поезду с зэками, укрывается за пивным ларьком и порывисто машет, показывая, чтобы они бросали ей письма, — а она

их отправит: «Милая, бесстрашная девушка! Какое счастье (да не слезы ли в уголке глаза?), что еще есть Вы, такие... Прими наш поклон, безымянная!» Это как бы земной поклон чудотворной иконе. «Среди лагерников движешься как среди расставленных мин, лучами интуиции делаешь с каждого снимок». Так что солженицынский Левиафан — длинная череда, долгая лента снимков. Так же, как «долга, долга скамья», на которой он символически усаживает всех палачей и слуг Левиафана.

И, вместе с тем, этой ленте, этой многоверстовой фреске, этой долгой-долгой скамье не удастся быть каменно-безразличной, по-шумерски застывшей! Как бы помимо воли автора в ней возникают неожиданные всплески — эмоциональные, неистовые, несмотря на все попытки повествователя подражать сухому, бесстрастному этнографу. «Творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых», — говорит Сократ в «Федре» Платона. А сам Александр Исаевич пишет в главе «Каторга»: «Человечество почти лишено познания безэмоционального».

Об этом пишет и другой обитатель Архипелага, Эдуард Кузнецов. Он совершил «головокружительный кульбит» — и в один миг переместился из лагеря на волю (как и Буковский). Его книга «Мордовский марафон» была издана в *тамиздате* — подпольно пройдя через советский кордон, но в искаленном виде. Дополнить по памяти? Невозможно, — решает освобожденный зэк. «Невозможно быть сразу мертвым и живым», — пишет он. «Мордовский марафон» — это тоже галерея психологических метоп, скорее даже — психопатологических. Люцифер — один из жильцов барака Эдуарда: «Он уже лет десять пишет повесть о членах некоей тайной антисоветской организации, которые еще в XVI веке начали из Забайкалья подкоп под Мавзолей — взорвать его». Повесть зэка Люцифера — не менее «опыт художественного исследования», чем великая книга Солженицына. Как и все, пытавшиеся описать изнутри кошмарные темницы Пиранези, бедный сумасшедший зэк склонен к мрачной, inferнальной фантастике — и этим спасается. Однако Эдуард Кузнецов предупреждает нас: «К началу XX столетия они докопали до Урала, но дальше никак не могут пробиться, так как у Люцифера то и дело конфискуют тетрадь, а теперь и вовсе упрятали его в дурдом». Внелагерная жизнь нелегко возвращается к лагернику. Ибо быть одновременно и живым, и мертвым — даже при «опыте художественного исследования» — нелегко.

Рассказывать о лагере жителям «большой зоны» — дело нелегкое, парадоксальное, как и перевод поэтического текста с одного языка на другой. Это как бы попытка бегства. Перевод — основа мышления, ибо любой текст — перевод самого себя на другой язык, *не себя*. Об этом лучше всех сказал Поль Валери:

О, мой любезный Ум! <...>
Ты вечно и во всём похож лишь на себя.
Ты равен лишь себе, ты больше Ты, чем Я.
О Мой, но всё равно — не в полной мере Я!⁴

Это раздваивание между «я» и «не-я» происходит еще мучительнее между «мертвым» и «живым», когда жилец темниц возвращается на свет дня и пытается об этом рассказать, ибо невозможно быть одновременно живым и мертвым. У хорватского художника Мусича это проявляется в сюите рисунков. «Нет, мы не последние» — гравюры, появившиеся *из-под глыб*, *из-под гулага*, *из-под темниц*... У Мусича поражает прециозность, элегантность черт, — нечто от Фра Анджелико, — и страшный немой крик. Верх красоты и бездна уродства «вне фабулы и вне психологии».

⁴ Валери Поль. Юная Парка: Стихи, поэма, проза. М.: Текст, 1994. С. 201. Перевод И. Кузнецовой.