

STEFANO ALOE

Università di Verona, Włochy
stefano.aloe@univr.it

Виткевич и Достоевский: вариации на тему телесности в романе *Ненасытность*

*Мы не умеем создавать из ничего,
но смогли бы создать из хаоса.*

Альфред Жарри

Уже самый поверхностный анализ творчества Станислава Игнация Виткевича позволяет заметить глубокие и весьма многообразные обращения этого писателя к русской литературе и культуре. Это совершенно очевидно, и поэтому тема не является новостью в области изучения польско-русских литературных отношений¹. Сам Виткевич постоянно ссылается на русскую литературу, на русскую идею и на русских мыслителей, использует русские слова для стилистических, игровых и культурологических целей. Его отношение к русской высокой культуре крайне неоднозначно — это смесь привязанности, восторга, полемики, иронии, близости и отчужденности. Очень насыщенным примером для данной темы служит одно из его луч-

¹ «Несомненно родство мира Виткевича с русской культурой. Эксцентрика и гротеск его драматургии сродни поэтическим драмам Блока и Маяковского, творчеству Даниила Хармса и других обэриутов, опосредованно или непосредственно связаны с театром Всеволода Мейерхольда и Евгения Вахтангова, с „театрализацией театра”, провозглашенной Александром Таировым. Виткевич общался с русскими художниками, знал манифесты авангарда». В. Хорев, *Станислав Игнацы Виткевич на русском языке*, «Иностранная литература» 2007, № 10, с. 272–279; ср. А. Базилевский, *Виткевич: повесть о вечном безвременье*, Москва 2000, с. 13. Для более обширной библиографии о Достоевском в польской литературе см. В.А. Хорев, *Достоевский в сознании польских писателей второй половины XIX века*, [в:] *Письменность, литература и фольклор славянских народов*, Москва 2008, с. 309–328, и многочисленные работы Анджея де Лазари.

ших произведений, роман *Ненасытность* (*Nienasytencie*), который пестрит аллюзиями к русской культуре и, в частности, как постараюсь доказать, в некоторых ключевых моментах прибегает к реинтерпретации мотивов из творчества Федора Достоевского.

Если посмотреть на литературу как на тело, в котором получают воплощение идеи, понятия, концепции, мечты, то, бесспорно, мы станем особо сильно ощущать смысл этой метафоры именно в творчестве Достоевского. Каждый герой Достоевского — воплощенная идея, идея, получившая контуры тела, а сюжеты каждого его романа выглядят как пластичный танец этих идейных тел, они настолько театральны и «хореографичны», что в них, продолжая в духе этой метафоры, мы можем встретить бурные поединки, оживленные массовые сцены, сольные выступления (например, эпифанические моменты, с самоопределением героев в почти физическом выходе из самих себя, в их ощупывании метафизических истин), зеркальные сцены, в которых перед читателем возникают герои и их двойники... Диалектика идей у Достоевского заманчива, соблазнительна, так как часто она возникает в форме эротической конфронтации между идеями-телами, где эротизм заключается в двух факторах:

1. в завуалированности, позволяющей увидеть лишь часть идеи-тела, и наугад ощущать его скрытую наготу;

2. в глубоко чувственной натуре этих идейных конфликтов, обычно не доведенных до ожидаемого откровенного столкновения и поэтому остающихся нерешенными.

Многие герои Достоевского определяют и объясняют свою идею с удивительной последовательностью, отвечающей строгой внутренней логике; но, по сути, эта логика не поддается проверке реальности и потому не рациональна: она носит черты сенсуальной вольности, т.е. возникает от сильнейшего *желания* самоутверждения и истины, искажающего действительность.

У Достоевского сама телесность героев ощущается как болезненная, отражая личности, не только маниакально зацикленные в своих излюбленных идеях, но и полные скрытых табу, неспособные разрешить проблемы своей невыраженной и часто нездоровой, деформированной, сексуальности. Эротизм в своей невоплощенности сублимируется посредством торжества одной идеи, заменяющей табуированные инстинкты. От героев, превращающих свое материальное существование в идейное (*idées-fixes*), передается читателю ощущение почти психосоматической хвори².

Тело у Достоевского — это воплощенная идея и сублимированная плотность.

² Идею о теле как о концептуальном лабиринте встречаем в очень перспективном ракурсе в работе Михаила Ямпольского *Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис)*, Москва 1996.

Самыми напряженными, драматическими, иногда решающими моментами в произведениях Достоевского являются те сцены, где телесность сливается с идейностью, то есть, там, где идейность самоутверждается жестом, материализуется физическим, вызывающим актом в реальном измерении: например, так разрешает свой внутренний конфликт Родион Раскольников в тот момент, когда бросается целовать землю посреди Сенной площади в романе *Преступление и наказание*; такова и сцена натянутого до гротескности самоубийства Кириллова в *Бесах*; и подобное можно заключить о развязке романа *Идиот*.

Из того же принципа — некой воплощенности идей-заместителей в реальность — исходит в своем творческом методе Станислав Игнацы Виткевич. Но, в отличие от того, что наблюдаем у Достоевского, плотность его героев не сублимируется, а, наоборот, шаржируется, она подчеркивается беспредельно, вовлекая в этом процессе деформации как внешность героев, так и воплощенные в них идеи³. У Виткевича прием Достоевского приобретает иную натуру, поскольку в своем подчеркнуто «физическом» отождествлении идеи теряют всякий внутренний смысл и становятся пустыми каркасами, с акцентированием гротескности, присущей и Достоевскому, но для него менее типичной и, главное, более контролируемой.

Метафизичность, типичная для Достоевского и для русского романа, служит Виткевичу образцом для выявления концептуального пространства своих героев на грани пародии. В этом контексте, подчеркнутая чувственность, создает резкую контрастность между физическими переживаниями героев и их мировоззрениями: в первую очередь, это ощутимо в трактовке философии Мурти Бинга, призывающей к гармонии через сублимацию и абстрагирование от чувств, но воспринимаемая героями яростно, фанатически, и доводящая главного героя романа, Генезыпа Капена, до неистовства⁴. Сквозь телесность идеи получают эмоциональную драматизацию, вопреки их собственной сути: воплощенные идеи у Виткевича становятся парадоксами, теряя чистоту абстрактности они утрачивают и свой смысл и, внутренне опустошенные, становятся оружием самых низких инстинктов:

³ В своей интересной критике романа Набокова *Лолита* Станислав Лем ассоциирует ему, помимо ряда произведений Достоевского, еще и творчество Гомбровича и Виткевича; по поводу приемов второго, в частности, Лем замечает, что «насмешка, неразрывно слитая с описанием полового акта или даже заменяющая описание, бывает художественно плодотворной. Из польских прозаиков к этому способу, правда, в гротескной его разновидности, прибегал Виткацы. Это выход действительный, не фальсифицированный, ведь в самом контексте сексуальных переживаний с их неизбежной „внешней” составляющей кроется, между прочим, заряд комизма, который нередко появляется там, где нечто необычайно возвышенное (а ведь возвышенное — атрибут любви), достигая высшей точки, переходит в свою противоположность» (С. Лем, *Лолита, или Ставрогин и Беатриче*, пер. К. Душенко, [в:] его же, *Мой взгляд на литературу*, Москва 2009, с. 243).

⁴ Ср. D.A. Goldfarb, *Masochism and Catastrophe in «Insatiability»*, «The Polish Review» 1992, № 2, с. 217–227.

Wszystko zdawało mu się znowu takie nadzwyczajne, tak jakoś na milutko przepojone płomienną esencją dziwności życia — właśnie tej nie pojęciowej, tylko bezpośrednio danej. W jaki sposób? Chyba w samym przeciwstawieniu się indywidualności temu, co nie jest nim samym. Mroczny, bezsensowny świat, palący się metafizyczną grozą, jak górski krajobraz w zachodzącym słońcu, i zabłąkane istnienie samotne, przesycone tą samą tajemnicą, która wypelnia wszystko. Właściwie powinno by się złać z tym wszystkim, powinno by nie być nic...?⁵

Wszyscy murtibingiści przechodzili najpierw stan ostry, a potem zasypiali w systemie tych pojęć, jak wśród stosu wygodnych poduszek⁶.

То, что у Достоевского является поиском истины, желанием владеть ею через рациональность, закутанную в «эротизме», у Виткевича превращается в порнографию, где идеи показаны как нагие тела, извращенные животным инстинктом людей и опустошенные пародией. Между прочими идеями Виткевич пародийно описывает и деформирует плоды как русской, так и польской национальных идей, этим показывая, сколь они, хоть и противоположны, схожи в своей склонности к абсолютизации и дефинитивности.

Авангард, не только в России, воспринимал Достоевского как своего стилистического и тематического предтечу. Его творчество «звенит» во многих произведениях авангардных писателей первой половины XX века. Не случайно и Виткевич подходит к почти открытой цитате из двух мотивов произведений Достоевского, в которых телесность сливается с идейностью: мотива откровения Раскольникова перед Соней из романа *Преступление и наказание*, и мотива, развязки конфликта в романе *Идиот*. С чрезвычайно чувственным героем романа Виткевича повторяются ситуации вышеупомянутых романов Достоевского, в совершенно другом контексте и с удвоенным вниманием к телесному восприятию происходящего.

Преступление Генезыпа уже само по себе близко напоминает убийство ростовщицы и Лизаветы: оно происходит в момент затмения сознания, при том поступки героя трезвы, целеустремлены, они продиктованы чистым животным инстинктом:

Genezyp twardą ręką złapał młotek za długą, powtarzam: oprawną w drzewo, ale z obejmującym je metalem, rękojeść. Waga tej rzeczy była cudowna, wymarzona... I ujrzał jeszcze raczej zdziwione niż przerażone oczy tamtego, bafuszące się już jakby nie w tym

⁵ S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, Kraków 2007, s. 320: «Все казалось ему снова так прекрасно и все было сладко пропитано горячей странностью жизни, не как концептуальная сущность, а как непосредственное данное. Каким образом? Возможно, в самом противопоставлении индивидуума тому, что не является им самим. Тусклый и абсурдный мир, спаленный метафизической угрозой, как горный ландшафт на фоне заката; и брошенное одинокое творение, пропитанное той единственной тайной, которая заполняет все. Итак, должно ли слиться с целым, должно ли ничего не быть...?». Переводы мои — S.A.

⁶ Там же, с. 382: «Все муртибингисты проходили изначально острую фазу, чтоб потом засыпать в той системе понятий как на куче удобных подушек».

naszym świecie, i rznął go z całej siły w nie wiadomo czemu nienawistny teraz, a bydlęcy blond-brodato-włosisty łeb. Miękki trzask, mokry, żywy i olbrzymie ciało zważyło się z głuchym hukiem na dywan. Tego deseniui nie zapomniał już nigdy. Młotek został w tym łbie, powyżej guza czołowego lewego. Zypcio wyszedł jak automat, bez cienia, cienia jakiegokolwiek myśli i uczucia. Po prostu uprościł się tym sposobem do niemożliwości. Gdzie to były, gdzie się podziały te wszystkie komplikacje dawne i przedchwilowe?⁷

Тщательное описание частей тела жертв и предметов (в первую очередь топора) явно сближает ситуации двух романов и помимо их фактологического тождества: так же Раскольников

вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было. Но как только он раз опустил топор, тут и родилась в нем сила.

Старуха, как и всегда, была простоволосая. Светлые с проседью, жиденькие волосы ее, по обыкновению жирно смазанные маслом, были заплетены в крысиную косичку и подобраны под осколок роговой гребенки, торчавшей на ее затылке. Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост. Она вскрикнула, но очень слабо, и вдруг вся осела к полу, хотя и успела еще поднять обе руки к голове [...]. Тут он изо всей силы ударил раз и другой, все обухом и все по темени. Кровь хлынула, как из опрокинутого стакана, и тело повалилось навзничь. Он отступил, дал упасть и тотчас же нагнулся к ее лицу; она была уже мертвая. Глаза были вытаращены, как будто хотели выпрыгнуть, а лоб и все лицо были сморщены и искажены судорогой.

Он положил топор на пол, подле мертвой, и тотчас же полез ей в карман, стараясь не замараться текущею кровью [...]. Он был в полном уме, затмений и головокружений уже не было, но руки все еще дрожали. Он вспомнил потом, что был даже очень внимателен, осторожен, старался все не запачкаться...⁸

Убийство генерала Венборка напоминает еще точнее второе преступление Раскольникова, чьей жертвой оказывается невинная Лизавета, которая «только чуть-чуть приподняла свою свободную левую руку, далеко не до лица, и медленно протянула ее к нему вперед, как бы отстраняя его. Удар пришелся прямо по черепу, острием, и сразу прорубил всю верхнюю часть лба, почти до темени. Она так и рухнулась»⁹. Удивленная пассивность жертвы и машинальность движений убийцы дают обоим сценам гротескный оттенок, раскрывая мгновенное забвение личности героев. Па-

⁷ Там же, с. 313: «Генезып захватил твердой рукой молот с рукоятки, повторяю, в дереве, но укрепленным железом. Вес этого предмета был прекрасен и желателен... Он еще увидел глаза того, скорее удивленные, чем испуганные, глаза, блуждающие как будто в не нашем мире, и ударил его всеми силами по теперь почему-то противной, жуткой, борода-то-блондинистой, пушистой голове. Мягкий и мокрый, живой грохот, и исполин шумно рухнул на ковер. Он бы никогда больше не забыл эту картину. Молот остался воткнутым в голову, над синяком слева ото лба. Зыпчо вышел как автомат без тени мысли или чувства какого-нибудь. Просто, он таким способом упростился до невозможного. Где были, куда делись все те осложнения, и давние и с предыдущей минуты?»

⁸ Ф.М. Достоевский, *Преступление и наказание*, [в:] его же, *Полное собрание сочинений в 30 т.*, т. 6, Ленинград 1973, с. 63.

⁹ Там же, с. 65.

раллелизм между Родионом и Генезыпом намечается и в описании побега с места преступления и поиске улики: настолько точен, что можно угадать в романе Виткевича наличие пародийного момента:

Страх охватывал его все больше и больше, особенно после этого второго, совсем неожиданного убийства. Ему хотелось поскорее убежать отсюда. И если бы в ту минуту он в состоянии был правильнее видеть и рассуждать; если бы только мог сообразить все трудности своего положения, все отчаяние, все безобразие и всю нелепость его, понять при этом, сколько затруднений, а может быть, и злодейств еще остается ему преодолеть и совершить, чтобы вырваться отсюда и добраться домой, то очень может быть, что он бросил бы все и тотчас пошел бы сам на себя объявить, и не от страха даже за себя, а от одного только ужаса и отвращения к тому, что он сделал. Отвращение особенно поднималось и росло в нем с каждой минутой. Ни за что на свете не пошел бы он теперь к сундуку и даже в комнаты.

Но какая-то рассеянность, как будто даже задумчивость, стала понемногу овладевать им: минутами он как будто забывался или, лучше сказать, забывал о главном и прилеплялся к мелочам [...]. Мучительная, темная мысль поднималась в нем, — мысль, что он сумасшествует и что в эту минуту не в силах ни рассудить, ни себя защитить, что вообще, может быть, не то надо делать, что он теперь делает... «Боже мой! Надо бежать, бежать!» — пробормотал он и бросился в переднюю¹⁰.

«Dobrze jest żyć!» — powiedział w nim obcy głos i głos ten był jego własnym, rodzonym głosem. Ciało było lekkie jak puszek [...]. Teraz dopiero uczuł swobodę i bez troskę niebywała. «Boże! Kim ja jestem» — pomyślał, idąc po schodach [...]. Co było dalej, nie wiedział. Tamten błysk nadświadomości, unoszącej się ponad schizofrenicznymi sobowótami, zgasł, ale automatycznie zjawiały się obok osobowości normalne myśli [...]. Uczucie życiowego osamotnienia przeszło dalej w stan samotności metafizycznej: jednego jedynego istnienia, mówiącego «ja» o sobie, w nieskończonym w czasie i przestrzeni wszechświecie¹¹.

Подтверждением ощущения, что стоим перед почти текстуальной пародией служит и признание Генезыпа Элизе («То ja — to ja to zrobiłem...»¹²). Элиза действует для Зыпчо как духовная спасительница, способная привести его к искуплению своей вины; только это происходит во имя замысловатой философии Мурти Бинга, в контексте явной карнавализации евангельского текста Сони Мармеладовой:

Te słowa i ten styl w jej (JEJ!) ustach to był szczyt perwersji!¹³

¹⁰ Там же, с. 65–66.

¹¹ «„Хорошо жить!” — сказал в нем чужой голос, и голос был его собственным, врожденным. Тело было легко как пушок [...]. Только теперь он почувствовал свободу и небывалую беззаботность. „Боже! Кто я такой” — подумал он, идя по лестнице [...]. Что было дальше, он не знал. Тот блеск надсознания, возвышавшийся над шизофреническими двойниками, угас, но автоматически появились рядом с личностью нормальные мысли [...]. Ощущение бытового уединения превратилось в состояние метафизического одиночества: одного единого существования, говорящего „я” о себе, во временно-пространственно бесконечной вселенной». S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie...*, с. 313–315.

¹² «Это был я... я совершил это». Там же, с. 343.

¹³ Там же, с. 343: «Эти слова и этот стиль на ее (на ЕЕ!) устах были верхом извращения».

Eliza jako ta właśnie, która tę wiadomość z umarłego świata przyniosła, wypiętrzyła się (duchowo oczywiście) do „niebotycznych” rozmiarów, załapała cały rozszarpany horyzont jakimś mlecznym, łagodnym sosem i wchłonęła całą potworność zycia¹⁴.

Искупление Генезыпа, с содействием Элизы («Poświęciłabym siebie, abyś ty tylko mógł czegoś wielkiego dokonać»¹⁵), представлено автором как профанация мотива духовного преобразования великого грешника, в сторону, прямо противоположную от «воскресения» Раскольникова:

Ale na czymże, u diabła, polegała ta miłość, jak nie na poczuciu możności pożarcia? [...]. Ale wszystkie światła przeszłości zgasły bezpowrotnie: za Genezypem rozpościerała się czarna noc umarłej ohydy i umarłego wstydu. Ale właśnie tak jest doskonale, bo przecież — to jasne — w ten sposób cała przeszłość zostaje przekreślona i wsiąka jak w gąbkę w tę nową miłość¹⁶.

Аллюзию на финал *Идиота*, включающую в себе, среди прочих, элемент едкой пародии, можно узнать в мастерски подготовленной сцене свадебной ночи Генезыпа и Элизы. Там, где Достоевский лишь намекает, представляя перед читателем результат совершенной ночью трагедии, Виткевич тщательно описывает все детали скабрёзного свадебного ритуала, затягивая повествование с целью передать читателю чувство мучительного наслаждения своих героев при встрече Эроса с Танатосом:

Widział przed sobą drgającą w spazmie szyję, białą, giętką, kuszącą i czuł pod oszalałymi rękami przepiękne, wieczyście doskonale kształty półkul odwrotnej strony wyprężonego w łuk ciała. Rozdzierał je i wbijał się całym sobą w samą ucieleśnioną rozkosz, która zdawała się nie mieć miejsca, obejmować wszystkie kręgi ziemskiego piekła i nigdy w istnieniu niedoścignęło, prawdziwego Nieba Nicości. Ale umrzeć nie mógł. Nie kochał jej w tej chwili — raczej nienawidził do nieobjętej rozumem potęgi. Za co? Za ten ból unicestwiania się na żywo, za to, że nigdy nie mógł być nią samą i samym sobą jednocześnie, i za tę straszliwą, nieznośną przyjemność, z której jej udział w tym wszystkim stwarzał jakieś diaboliczne misterium, za to, że tym, co czynił, nigdy jej zniszczyć nie zdoła, nie pokona tej niemożliwej do zniesienia piękności. Rwały się w nim żyły i ścięgną, skręcały kości i mięśnie, a w mózgu został już tylko jeden potworny, płonący zabójczy ryk, zachwyty nad Nicością Istnienia. Puścił tamto i wpił ręce w tę nienawistną szyję. Oczy Elizy wyszły jej na wierzch i stały się przez to jeszcze piękniejsze. Nie broniła się, tonąc również w zachwycie najwyższym. Ból połączył się w niej z rozkoszą i śmiercią z życiem wiecznym w chwale rozjaśniającej się Tajemnicy Wszechrzeczy. Odetchnęła głęboko, ale już ten

¹⁴ Там же, с. 344: «Элиза, как та, которая принесла роковое известие из того уже погребенного мира, возвышалась теперь (разумеется, в духовном смысле) до „небесных” высот, занимая своим молочным и удовлетворительным присутствием весь его порванный горизонт и выгоняя всю гнусность существования».

¹⁵ «Я б пожертвовала собой, хоть бы ты смог совершить что-нибудь великое». Там же, с. 368.

¹⁶ Там же, с. 344: «Но, в конце концов, на чем основалась эта любовь, если не на предвиденной возможности пожирания? [...]. Но для Генезыпа все светила прошлого окончательно погасли: за ним простиралась теперь черная, тусклая ночь позора и стыда. Но пусть и так, ведь в итоге — это ясно — таким образом все прошлое было стерто, и новая любовь им впитывалась как губка».

oddech nie wyszedł z niej nigdy żywy. Ciało jej drgało w śmiertelnych konwulsjach, dając potwornemu zwycięzcy nasycenie najwyższe — wiedział, że ją zniszczył — w tym była ostatnia iskierka gasnącej świadomości. Genezyp zwariował definitywnie, nieodwołalnie. Zasnął tak z trupem w objęciach, nie rozumiejący nic ziemskiego¹⁷.

В фигуре Генезыпа, и прежде всего в его растущей раздвоенности, можно угадать параллельное развитие темы зеркальности Рогожина и Мышкина: в герое Виткевича встречаются и взрываются безудержное, неестественное сладострастие Рогожина, вместе с его болезненной ревностью, с одной стороны, и неспособность Мышкина превратить Настасью Филипповну в предмет желания, чувственности, с другой. Результат одинаковый: убийство, беспамятство. Тонкая тема соотношения любви и ненависти, заключающегося в разрыве между желанием и обладанием, а еще раньше, между душевным чувством и животным инстинктом, воплощается в романе Виткевича в пластическом, эстетизированном описании полового акта и смерти. Там, где Достоевский нас шокирует статической пластикой совершенной трагедии, Виткевич передает динамическую картину, всячески разоблачая, силой пародии, иронии и эстетизма, трагизм произошедшего.

Czy była to zbrodnia? Chyba nie, bo Zypcio absolutnie nie wiedział w tej strasznej chwili, że tym niszczeniem pozbawia kogoś życia. Kochał tylko Elizę nareszcie po swojemu, chciał się z nią nareszcie naprawdę połączyć¹⁸.

¹⁷ Там же, с. 381–382: «[Зыпчо] увидел перед собой шею, напряженную из-за спазма, белую, гибкую, соблазнительную, и почувствовал под своими судорожными руками прекрасную форму, навеки совершенную, обратной стороны этого выгнутого тела. Он ее расширил всей силой и всем своим существом ворвался внутрь самого воплощения наслаждения, которое, казалось, не имело физического пространства, так как распространялось по всем кругам земного ада и по настоящим небесам Небытия, недоступного в Существовании. Но умереть он не мог. В этот момент он ее не любил, напротив, он ее ненавидел с неслыханной интенсивностью. За что? За эту боль самоуничтожения, за то, что он никогда не смог быть самим собой и одновременно ею, а еще от ужасного, невыносимого наслаждения, которое ее участие превращало в чертовскую загадку, за то, что он ее, тем, что он ей делал, никогда не смог бы уничтожить, покорить эту несносную красоту. С вырванными венами и сухожилиями, разбитыми костями, перекрученными мышцами, тем не менее у него в мозге гремел один единственный, чудовищный, вспыхнувший, губительный рев экстаза перед Небытием Существования. Справившись с этим, он погрузил руки в эту ненавистную шею. Глаза Элизы раскрылись еще прекраснее. Она не только не стала защищаться, но и сама погрузилась в высший экстаз. Боль слилась в ней с наслаждением, а смерть с жизнью вечной в возрастающей славе Тайны Всебытия. Она глубоко вздохнула, но этот вздох выходил из уже лишённого жизни тела. Её тело вздрогнуло последней смертельной судорогой, доставив чудовищному победителю высшую сытость: теперь он знал, что ее уничтожил, и похвативши это, погасла последняя искра его сознания. Генезып сошел окончательно, безвозвратно с ума. Он заснул так, в обнимку с трупом, уже совсем лишённый света разума».

¹⁸ Там же, с. 382: «Убийство ли это было? Наверно нет, поскольку Зыпчо абсолютно не осознавал, в этот страшный миг, что этим уничтожением он гасил чью-то жизнь. Он лишь наконец-то любил Элизу по-своему, он наконец-то захотел по-настоящему слиться с ней».