

# ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



УДК 821.411-1(Пагис Д.). DOI 10.51762/1FK-2022-27-04-14. ББК Ш33(5Изр)63-8,445.  
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 10.01.03 (5.9.2)

## «ЛИЦО, СПОКОЙНО СМОТРЯЩЕЕ В ТЕМНОТУ»: ПОНИМАНИЕ СУЩНОСТИ ПОЭЗИИ В ПОЗДНИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ ДАНА ПАГИСА

Быстров Н. Л.

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина  
(Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2929-5821>

*А н н о т а ц и я*. В ряде поздних стихотворений израильского поэта Дана Пагиса (1930–1986) настойчиво воспроизводится один и тот же сюжет: достигаемая художником полнота выражения внезапно оборачивается пустотой, а, казалось бы, ничем не стесненная возможность свободной поэтической речи – молчанием. Как представляется, этот парадокс обусловлен отрицанием принципа мимезиса (когда искусство трактуется как практика непрерывно возобновляющейся, но заведомо недостижимой репрезентации) и сознательным тяготением поэта к такому высказыванию, которое в идеале могло бы стать формой молчания. Так, в прозаической миниатюре «К литературному опросу» говорится, что стихи пишутся «симпатическими чернилами», а стихотворение «Малая поэтика» изображает процесс создания поэтического текста как пассивное вслушивание в «голос пустого листа».

Цель настоящей статьи – реконструкция понимания сущности поэзии, лежащего в основании этих и некоторых других (достаточно многочисленных) текстов Пагиса, которые условно можно назвать «стихами об искусстве». Проведенный анализ учитывает, кроме прочего, обстоятельства биографического плана – главным образом воспоминания о событиях, пережитых поэтом в период еврейской Катастрофы. Внутренне незавершенный опыт пребывания в собственном прошлом, осознаваемый как непрерывно длящееся, но неизменно безуспешное возвращение из мира умерших в мир живых, побуждает лирического героя Пагиса (поэта) воспринимать писание стихов как мучительную попытку преодоления ужаса окружающей его пустоты. При этом поэтический текст оказывается не более чем системой «строительных лесов» (определение израильского литературоведа Веред Карти Шем Тов), которые предназначены не для возведения нового здания («дома» как образа миропорядка), а лишь для того, чтобы в этой пустоте он мог обрести хотя бы какую-то – путь и весьма непрочную – опору.

*К л ю ч е в ы е с л о в а*: израильская поэзия; израильские поэты; еврейская поэзия; поэтическое творчество; поэтические жанры; художественная репрезентация; поэтологическая утопия; пустой лист; европейское еврейство; стихотворения

Для цитирования: Быстров, Н. Л. «Лицо, спокойно смотрящее в темноту»: понимание сущности поэзии в поздних стихотворениях Дана Пагиса / Н. Л. Быстров. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2022. – Т. 27, № 4. – С. 154–170. – DOI: 10.51762/1FK-2022-27-04-14.

## “A FACE CALMLY LOOKING INTO THE DARKNESS”: AN UNDERSTANDING OF THE ESSENCE OF POETRY IN THE LATER POEMS OF DAN PAGIS

Nikita L. Bystrov

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2929-5821>

*Abstract.* In a number of later poems, the Israeli poet Dan Pagis (1930–1986) persistently reproduced one and the same plot: the fullness of expression achieved by the artist suddenly turns into emptiness, and the seemingly unrestricted possibility of free poetic speech turns into silence. It seems, this paradox is due to the denial of the principle of mimesis (when art is interpreted as the practice of a continuously renewed, but obviously unattainable representation) and the poet's attraction to such a statement, which ideally could become a form of silence. For example, in the prose miniature “Towards a literary survey” it is said that poems are written with “sympathetic ink”, and the poem “Small Poetics” depicts the process of creating a poetic text as passive listening to the “voice of a blank sheet”.

The purpose of this article is to reconstruct the understanding of the essence of poetry, underlying these and some other (rather numerous) texts of Pagis, which can be conditionally called “poems about art”. The analysis carried out takes into account, among other things, the circumstances of the biographical plan – mainly, memories of the events experienced by the poet during the period of the Jewish Holocaust. The internally incomplete experience of being in his own past, perceived as a continuous but invariably unsuccessful return from the world of the dead to the world of the living, prompts the lyrical protagonist of Pagis (the poet) to perceive the writing of poetry as a painful attempt to overcome the horror of the emptiness surrounding him. At the same time, the poetic text turns out to be nothing more than a system of “scaffolding” (definition by the Israeli literary critic Vered Karti Shem Tov), which is not intended to erect a new building (“house” as an image of the world order), but only so that in this emptiness it might find at least some – albeit very fragile – support.

*Key words:* Israeli poetry; Israeli poets; Jewish poetry; poetic creative activity; poetic genres; artistic representation; poetological utopia; blank sheet; European Jewish community; poems

*For citation:* Bystrov, N. L. (2022). “A Face Calmly Looking into the Darkness”: An Understanding of the Essence of Poetry in the Later Poems of Dan Pagis. In *Philological Class*. Vol. 27. No. 4, pp. 154–170. DOI: 10.51762/1FK-2022-27-04-14.

Дан Пагис<sup>1</sup> принадлежит к числу поэтов, которых израильские литературные критики обычно называют *га-нецолим*, ‘спасшимися’, выжившими в еврейской Катастрофе. Все шесть его поэтических книг, как пишет о них Аарон Аппельфельд, представляют собой «свидетельство борьбы за овладение ужасом»<sup>2</sup> [Аппельфельд 1988: 12]. Однако тому, чем вызван этот «ужас», посвящена, по сути, лишь небольшая часть

книги «Метаморфоза» [Гилгуль] (1970) – семь стихотворений цикла «Опечатанный вагон» [Карон *га-хатум*] и примыкающая к ним поэма «Следы» [Акевот]. В остальных случаях память о пережитом во время Катастрофы (по словам самого поэта, «опыт, у которого нет ни завершения, ни итога» [Дан Пагис: левате... 1991: 23]), как правило, облекается в иносказательные формы или скрывается под маской нарочи-

<sup>1</sup> Дан Пагис (1930–1986), классик израильской поэзии, родился в г. Радауц (Южная Буковина, Румыния) в еврейской семье. После отъезда отца в Палестину и смерти матери в 1934 г. остался на попечении деда и бабушки по материнской линии. Вместе с ними осенью 1941 г. был депортирован в нацистский концлагерь на территории Транснистрии (часть Украины, находившаяся во время войны под румынским управлением), где пробыл до 1944-го. В 1946-м по инициативе отца переехал в Палестину. Жил в кибуцах Мерхавия и Гат. Окончил Иерусалимский университет, там же преподавал с 1964 г., после получения докторской степени по еврейской литературе. Опубликовал четыре монографии об ивритской поэзии Средневековья и Ренессанса. Стихи на иврите, освоенном только после эмиграции (родным языком Пагиса был немецкий), начал писать уже в конце 1940-х (первая публикация – в 1949-м). С 1959 по 1982 гг. выпустил пять поэтических книг. Шестая, «*Ширим ахароним*» («Последние стихи»), издана посмертно, в 1987-м.

<sup>2</sup> Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, перевод с иврита наш.

то «нейтральных» сюжетов. К текстам такого рода относятся и те стихотворения, о которых пойдет речь в настоящей статье. Это, условно говоря, «стихи об искусстве», объединенные общим пониманием возможности и целей художественного (прежде всего, поэтического) творчества. Они написаны примерно в одно время – с конца 1970-х до середины 80-х – и опубликованы в книгах «Синонимы» [Милим

нирдафот] (1982) и «Последние стихи» [Ширим ахароним] (1987).

## 1

Начнем с краткого комментария к трем стихотворениям, открывающим цикл «Искусство ограничения» [Оманут *áa-цумцум*]. Первое из них – стихотворение в прозе с тем же названием:

בהתחלה הוא מאמין שהאחו הזה השופע נתן לו כלו, אלפי הפתעות ירקות. אחר כך הוא רואה שאיננו יכול לחיות באי־סדר כזה. אמנם עלי העשב אינם גבוהים, הם מגיעים רק עד ברקיו, אפילו רק עד קרסליו. אבל זהו מבוך מפתל: אין כאן שביל, יש כאן שבילים לאין־ספור: הוא חפשי לפנות אל כל רוח, הוא הולך לאבוד. ויבכו, הוא בוחר בצמצום! לא אחו, אלא חלקת דשא קטנה; לא חלקה, אלא שלשה עלי עשב; לא שלשה, לא אחד (וכאן נדמה לו שהוא מגיע לעקר). אף לא עליה אחד, אלא ציור של עליה. הנה המצוי.

רק בסוף, לאחר שתלה אותו על הקיר, הוא רואה: ציור העלה הכולל את האחו כלו, גם שולל את האחו כלו.

Сначала он думает, что этот избыточный луг дает ему все, тысячи неожиданных возможностей. Затем понимает, что не может жить в таком беспорядке. Конечно, стебли травы невысоки, они доходят ему лишь до коленей и даже до щиколоток. Но все это – запутанный лабиринт: здесь нет пути, здесь – бессчетные тропы: он открыт всем ветрам, он потерян.

И он выбирает ограничение! Не луг, а маленький участок травы; не участок, а три стебля травы; не три, не один (здесь кажется ему, что он подходит к сути), даже не один-единственный стебель, а изображение стебля. Вот в чем суть.

Только в конце, когда он повесил это изображение на стену, то увидел, что оно заключает в себе весь луг целиком и целиком же его отрицает [Пагис 2009: 306]<sup>1</sup>.

«Ограничение», к которому прибегает художник, представлено здесь как необходимый элемент изобразительного (миметического) метода, почти его синоним. «Запутанный лабиринт» луга сводится сначала к минимуму стеблей, а затем к репрезентирующему целое изображению одного стебля. Обособляясь от реального луга с его естественным «беспорядком», это изображение становится как бы самостоятельной сущностью, которая одновременно «заклучает в себе весь луг целиком и целиком же его отрицает» (парадокс, вполне

типичный для художественной и, в принципе, любой репрезентации<sup>2</sup>).

Второе стихотворение – «Классик» [Класикон]:

על ראש היער הנה משתרע  
רק הוא, הרוגע, הקר: הרקיע.  
בלב היער הנה מסתתר  
רק היער הריק.

כיצד? בחוץ, בעולם, קורה  
שמרב עצים אין רואים את היער.  
לא כאן. ביער הזה אין עצים.  
הוא עקר, הוא יער טהור כל־כלו.

<sup>1</sup> В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием только номера страницы в скобках.

<sup>2</sup> На этот парадокс указывает, в частности, Карло Гинзбург: «С одной стороны, „репрезентация“ замещает репрезентированную реальность и, следовательно, напоминает об отсутствии; с другой, делает эту реальность видимой и, соответственно, указывает на присутствие» [Гинзбург 2021: 143].

מה סוֹעַר בוּ, אִם כֵּן,  
בְּבִקְרָה צַח שֶׁל אוֹקְטוֹבֵר?  
הוא נִכְסֵף לְהִיּוֹת  
בְּדִחְלוּף.  
הוּ, לְהִיּוֹת מִפְּצָל לְעֵצִים,  
חֲשׂוּף לְסוֹפָה,  
כֵּל עֵץ לְעֵצָמוֹ,  
כֵּל עֵנָף, כֵּל פֶּתַע־פֶּתָאִם לְעֵצָמוֹ  
וּפְטָרִיָה בַת־יוֹם,  
וְדוֹכִיפֶת בַּת־רַגְעַע –  
אֵךְ מִיָּד הוּא חוֹזֵר בוּ, נִכְלָם שֶׁחֲלָם,  
וּכְקֶדֶם הוּא קְלָסִי, שְׁלָם וּמְשֻׁלָּם:  
לֹא יָמוּשׁ, לֹא יִמּוּת, לֹא יִחְיֶה לְעוֹלָם.

Над вершинами этого леса простирается только он – спокойный, холодный: небосвод. В глубине этого леса прячется лишь пустой лес.

Как это? Вовне, в мире, случается, что из-за деревьев не видно леса. Здесь – по-другому. В этом лесу нет деревьев. Он бесплоден, он – лес в чистом виде.

Но если так, то что же бушует в нем ясным октябрьским утром?  
Он жаждет быть тленным.  
О, быть разделенным на деревья, открытым буре:  
каждое дерево – само по себе  
и каждая ветка – сама по себе, и все мимолетное –  
гриб-однодневка,  
мгновенный угод.

Но он остается собой, тяготеет мечтаньем своим, и, как прежде, классичен и целен, и неуязвим, он не сдвинется с места, не умрет и не будет живым [304].

אַרְבָּעָה שׁוֹחָחוּ עַל הָאָרֶץ. אֶחָד הִגְדִיר אוֹתוֹ לְפִי הַסּוּג, הַמִּיּוֹן וְהַנּוֹן. אֶחָד עָמַד עַל מְגַרְעוֹתָיו בְּתַעֲשִׂית הַקְּרָשִׁים. אֶחָד צִטֵּט שִׁירִים עַל אֲרָנִים בְּכָל מִיָּנִי שְׁפוֹת. אֶחָד הִכָּה שֶׁרֶשׁ, הוֹשִׁיט עֲנָפִים וְרִשְׁרֵשׁ.

Четверо разговаривали о сосне. Один давал ей определения в соответствии с классом, родом и видом. Другой утверждал, что она не очень хороша для производства досок. Третий цитировал стихи о соснах на разных языках. Четвертый пустил корни, расправил ветви и зашуршал [307].

Первые три собеседника обмениваются разными сведениями о сосне в режиме обычного разговора. Четвертый же превращается в сосну. Можно предположить, что это загадочное

Здесь – та же ситуация, что и в предыдущем стихотворении, но берется она в ином аспекте (меняется характер синекдохи): там – стебель на месте луга, часть вместо целого, здесь – лес на месте деревьев, целое вместо части. Во втором тексте появляются слова «классик» и «классический» (*класси*), как будто позволяющие связать оба сюжета с конкретной традицией. Впрочем, и в том и в другом случае подразумевается разве что близкая к «классической» (скорее же модернистская) точка зрения, согласно которой произведение искусства – это «изображение», радикально очищенное от множественных характеристик своего прототипа (луг без травы, лес без деревьев) и словно бы замкнутое в пределах собственного мира, за гранью времени и смерти. По мнению Шимона Зандбанка, эти стихи отсылают к теории «чистой поэзии» Поля Валери: «бегство от „беспорядка“ жизни посредством переноса ее в искусство» переключается в них с «таким отрицанием земного мира, которое именно для символистов было высшей целью и высшей красотой: как пишет Валери, „нет ничего прекраснее несуществующего“». И далее: «поэтически, но не психологически – ибо психологии здесь нет места – то, что вытекает из <...> как бы аутической обособленности искусства, противостоящего всему изменчивому, это нечто весьма напоминающее символистскую поэтику» [Зандбанк 2001: 108, 109–110]<sup>1</sup>.

Третий текст из того же цикла – стихотворение в прозе «Беседа» [Суха]:

превращение на каждом своем этапе – укоренения, прорастания, шуршания – осуществляется исключительно в пространстве языка (что вполне допустимо, поскольку активность

<sup>1</sup> В свете этого наблюдения кажется совсем не случайным сходство завершающих слов пагисовского «Классика» («...не умрет и не будет живым») с репликой танцовщицы Атиктеи в финале диалога Валери «Душа и танец»: «Я ничего не чувствую. Я не умерла. И однако я не жива!» [Валери 1993: 204] (перев. В. Козового).

всех персонажей, в том числе и четвертого, типологически однородна: все они *soxaхu аль ѓа-орен*, «разговаривали о сосне»). Но тогда и сам язык окажется уже совсем не тем, чем он был в предшествующей части «беседы» – не средством «подражания» внешним вещам, а скорее некоей демиургической силой, создающей новые вещи. В этом случае концовка миниатюры будет выглядеть как иллюстрация к еще одной модернистской поэтологической утопии – назовем ее утопией «вещественной» поэзии, – свидетельство которой тот же Шимон Зандбанк находит у американского поэта Джека Спайсера: «Я хотел бы сочинять стихи из реальных предметов. Лимон должен быть лимоном, читатель мог бы разрезать его, выжать или попробовать – настоящий лимон, подобно тому, как газета в коллаже – настоящая газета. <...> Стихотворение суть коллаж реального» (цит. по: [Зандбанк 1988: 105]).

Таким образом, все три текста дают неодинаковые, но как будто равно приемлемые для автора трактовки художественного/поэтического творчества. Однако их можно прочитать и по-другому – как «антимиметические» (и даже нигилистические по отношению к искусству в целом) декларации, в которых гармонизирующее «ограничение» неупорядоченной жизни отождествляется с ее отрицанием (смертью, пустотой), а произведение, созданное художником, объявляется либо чем-то несуществующим (не в условном значении, как у Валери, а буквально), либо тем, что никогда не достигает подлинного (осязаемого вещественного) существования. Изображение луга становится здесь уничтожением изображаемого (полнота оборачивается пустотой); «бесплодный» лес, жаждущий «быть тленным» и разделенным на части, «остается собой», далекий и от смерти, и от жизни; наконец, понятия и образы, описывающие сосну, обнаруживают неспособность к сколь угодно достоверному воссозданию реальности.

Именно эти мотивы – обособленность от мира, несуществование, пустота/опустошение и, кроме того, невозможность высказывания или, как вариант, высказывание, не подлежащее фиксации и прочтению, – обычно занимают центральное место в стихотворениях Пагиса, касающихся темы искусства (чаще – поэзии,

и прежде всего поэзии собственной). Одна из формул, выражающих как бы идеальное состояние художника, дается в стихотворении «Маленький цикл о лихорадке» [*Махзор катан шель кадахат*] из книги «Последние стихи»:

Он решает быть  
 столь же холодным,  
 белым, остро ограненным, мертвым,  
 как большой кристалл соли.  
 <...>  
 Он маскирует лицо,  
 укрывая его руками,  
 создает себе другое лицо:  
 две щели, чтобы глядеть,  
 щель, чтоб дышать,  
 дыра, чтобы лгать.  
 Если ложь должна быть услышана,  
 а слушателя нет,  
 он сам послушает, будет неплохо [302].

יבכּוּ הוּא מְחַלֵּט לְהִיּוֹת  
 כָּל-כֶּף קָר,  
 כָּל כֶּף לָבוֹן, חַד, מֵת, כְּמוֹ  
 גְּבִישׁ גָּדוֹל שֶׁל מֶלַח.  
 <...>  
 הוּא פּוֹרֵשׁ עַל פְּנָיו  
 מַסְכָּה שֶׁל יָדַיִם  
 עוֹשֶׂה לּוֹ פְּנִיִּים אֲחֵרוֹת:  
 שְׁנֵי חֲרִיצִים לְהֲצִיץ  
 חֲרִיץ לְנֶשֶׁם  
 חוֹר לְשִׁקָּר.  
 אִם הַשִּׁקָּר זָקוּק לְשׁוֹמֵעַ  
 וְאִין לוֹ שׁוֹמֵעַ  
 יִקְשִׁיב לְעֲצָמוֹ, יִהְיֶה טוֹב

Упомянутому здесь «кристаллу» и его герметичности, аннулирующей всякую возможность обнаружения «внутреннего» во «внешнем» (например, замысла в материале, сообщения в сознании воспринимающего и т. п.), посвящено другое, более раннее стихотворение, где, в частности, говорится:

Вы намерены отыскать свой образ  
 в моем.  
 Напрасно. Я не оставлю о себе памяти,  
 вы не были во мне никогда.  
 Зеркало напротив зеркала напротив  
 заколдованного зеркала,  
 я отражаюсь в себе<sup>1</sup>.  
 («Двенадцать лиц изумруда»  
 [*Шнейм-асар паним шель измарадд*] [151])

<sup>1</sup> Отметим попутно, что критики и исследователи, пишущие о Пагисе, нередко уподобляют такому кристаллу (и, в частности, изумруду из этого стихотворения, по-настоящему «программного») всю его поэзию. Ср., например: «Ког-

אתם מדמים למצא את דמותכם  
בדמותי.  
לשוא. לא אשאיר לכם זכר,  
לא הייתם בי מעולם.  
ראי מול ראי מול ראי מכשף  
אני משתקף באני.

אני שוכב ...  
כרגיל, פני אל הקיר, ורושם  
בגיר על הקיר הלבן  
את שמותיהם כלם, לבל אשכח  
את שמי.

В некотором смысле «кристалличен», по Пагису, и сам творческий процесс, чаще всего понимаемый как создание ускользящей, скрывающейся, «замаскированной» реальности – *tabula rasa*, на которой, по существу, не отображается ни одна запись:

...я лежу,  
как обычно, лицом к стене, и записываю  
мелом на этой белой стене  
имена их всех, чтобы не забыть  
свое имя.

(«Родословная» [Юхасин]) [167]

Безрезультатность «записывания» (невидимость текста, неотличимость его от «белой стены») с почти иконической наглядностью подчеркивается здесь тавтологией *kir-gir-kir* 'стена – мел – стена' (отмечено Тамар Якоби, см.: [Якоби 2011: 218]): инструмент письма и поверхность, на которую наносятся «имена», одинаковы по составу и цвету, и поэтому написанное никогда не может быть ни прочитано, ни завершено. Позднее этот сюжет, освобождаясь от прямой связи с темой «родословия» (в данном случае памяти погибших во время Холокоста), воспроизводится в прозаической миниатюре «Для литературной анкеты» [Леминшеаль сифрути]:

אתם שואלים כיצד אני כותב. אבל שישאר בינינו! אני נוטל בצל בשל, סוחט אותו, טובל את העט במיץ וכותב. זוהי דיו סתרים מצינת: מיץ הבצל חסר צבע (בדומה לדמעות שמעלה הבצל), ואחרי שהוא מתבש אינו מותיר שום סימן. הדף שוב נראה טהור כשהיה. רק אם יקרבו אותו אל האש וילהטו אותו, יתגלה הקטוב, תחלה בהסוס, אות פה אות שם, ולבסוף בדיו, כל משפט ומשפט. אלא מה? את סוד האש אין איש יודע, ומי יחשד בו, בדף הטהור, שכתוב בו משהו?

Вы спрашиваете, как я пишу. Пусть это останется между нами! Я беру спелую луковицу, выжимаю ее, окунаю перо в сок и пишу. Это отличные симпатические чернила: луковый сок бесцветен (подобно *slizam*, что вызваны луком), и после того, как он высыхает, никаких следов не остается. Лист бумаги снова выглядит чистым, каким и был. Только если вы приблизите его к огню и хорошенько нагреете, написанное проявится, сначала неуверенно, буква здесь, буква там, и, наконец, так, как нужно: предложение за предложением. Что-то еще? Мы не знаем тайны огня, да и кто вообще заподозрит, что на чистом листе есть какая-то запись? [308]

Легко заметить сходство между невидимой записью на белой стене или чистом листе с изображением стебля в «Искусстве ограничения» и «пустым лесом» в «Классике»: в каждом из этих случаев речь идет либо

о чем-то тщательно зашифрованном, утаенном (возможно, даже и от самого автора) и в конечном счете утраченном, либо о том, что вовсе не существует, т. е. представляет собой некую фигуру отсутствия, заключен-

да я пытаюсь размышлять о Пагисе-поэте, первая мысль, которая у меня возникает, это мысль о кристалле. Его жизнь, творчество, его мир всегда казались мне некими кристаллами. Под их поверхностью, подобно лаве, текли потоки боли. За гранью времени, застывшего и превращенного в классический стих, кипели огненные моря страшных воспоминаний, исторических и биографических, и только умение сдерживать их силу позволило ему как-то ужиться с ними» [Шакед 1991: 22]. О том же – у Сидры Дековен Эзрахи: «...Пагисовская поэзия отполирована и огранена, как кристалл, но когда мы пытаемся отыскать характерную для нее идею „комплементарности, различий, из которых создаются части, сводимые к единству целого“, – то, что Поль де Ман называет метафорической имажинацией, мы находим – как в поэзии, так и в мировоззрении – лишь изумруд, который не отражает ничего из находящегося за его пределами („я отражаю в себе“) и ничего из того, что скрыто за составляющими его химическими элементами» [Ezrahi 1990: 351].

ную в «раму» произведения. К ряду объектов такого типа добавим музыку без музыки («пустую» музыку) из стихотворения в прозе «Дирижирование» [Ницуах]:

עוד מעט עלי לעלות לבמה ולנצח. בינתיים אני מאזין, כך נדמה לי, לערבוביה כובשת לב: כל נגן מכונן את הכלי שלו, מטפס על רמז סלם, על בדל מנגינה. איזה יפי. אני מבין ללב של אותו הוטנטוט שבקר בפעם הראשונה בקונצרט: הקטע הכי יפה, מסמר הערב, היה לפני שעלה האיש המצחיק עם השרביט.

הגיע זמני לעלות לבמה. הנני. אני נושך את שפתי, גובר על פח המשיכה של כדור הארץ ומרים את השרביט. דממת צפיה. לפני משתרעת במה מרוקנת מכל עד קצה מעמקה. אין כאן איש. איזה יפי. אני רומז לרוח הפרצים והיא נשמעת לי מידי: נשיפת פתיחה, פרק ראשון, פרסטו!

Еще немного, и я взойду на сцену – дирижировать. А пока, как мне кажется, я слышу хаотические звуки, покоряющие сердце: каждый музыкант настраивает свой инструмент, карабкается по пунктиру гаммы, по краю мелодии. Какая красота. Я понимаю, что мог бы почувствовать готтентот, впервые пришедший на концерт: самая яркая часть, гвоздь программы, бывает до того, как появится забавный человек с дирижерской палочкой.

Время подниматься на сцену. Вот и я. Закусываю губу, преодолевая силу земного притяжения, и поднимаю палочку. Безмолвие ожидания. Передо мной простирается сцена, совершенно пустая, до самого края. Здесь никого нет. Какая красота. Я даю знак потокам ветра, и они тотчас же подчиняются мне: вступление духовых, первая часть, престо! [309]

Глагол *нишмаат* в последнем предложении этого текста (в нашем переводе: «подчиняются») означает ‘слышаться’ и ‘слушаться, быть послушным’. Соответственно, выражение *нишмаат ли миад* может быть прочитано двояко: <ветер> «тотчас же слушается меня» и <ветер> «тотчас же слышится мне». Объединение этих двух аспектов, их как бы «просвечивание» друг в друге, усиливает впечатление парадоксальности описываемой ситуации: и слышится, и слушается/подчиняется то, чего, по существу, нет – пустота в оболочке «потоков ветра»<sup>1</sup>, или,

ближе к оригиналу, «выдох» пустоты<sup>2</sup> (здесь как бы само собой актуализируется исходное значение слова *нешифа* ‘выдох’ в сочетании *нешифат птиха* ‘вступление духовых’).

Среди стихотворений в прозе, вошедших в книгу «Синонимы», особенно выделяется миниатюра «Самоотверженность» [*Месурут нефеш*], в которой место типичного для Пагиса изображения вымышленных художественных и квазихудожественных объектов занимает описание произведения с реальной историей (экфрасис в классическом смысле):

כפפות של גומי: למטבח, גסות קלגסית; לשלחן הנתוח, גמישות חלקלקת, מטוט בפרטים האינטימיים, חטוי. בין כל הכפפות של גומי רק אחת אצילה, זו הנצחית שאיננה קיימת, הכפפה בצירוף של דה־קיריקו 'שיר אהבה'. היא מצמדת בנעץ אל קיר פשוט, מטית, לרגליה חולם לו כדור בלא פשר, ולידה ראש גבס של גבר, אולי של אפולו, בוהה בחלל. הוא איננו יודע שהרחק מאחור, בחלל הנגדי, חומק לו קטר שחר ומפריח ענן, וכבר ערב. אבל הכפפה תלויה כאן, לפנינו, במסירות נפש, ובכל אצבעותיה השמוטות היא מצביעה כלפי מטה ומראה לנו לאן, לאן.

<sup>1</sup> Характерный пример единства мотивов ветра и пустоты, инвариантного у Пагиса, – реплика ветра в одном из стихотворений сборника «Мозг» [Moax]: «Все мои направления понятны: / от ужаса пустоты / я устремляюсь / в пустоту» [183].

<sup>2</sup> См. об этом: [Зандбанк 1988: 105].

Резиновые перчатки: для кухни – брутальная жесткость; для операционного стола – скользящая эластичность, проникновение в интимные детали, дезинфекция. Среди всех резиновых перчаток благородна только одна: вечная, поскольку несуществующая, перчатка с картины Де Кирико «Песнь любви». Она прикреплена кнопкой к простой оштукатуренной стене, под ней – шар, который грезит непонятно о чем, и рядом с нею – гипсовая мужская голова, может быть, Аполлона, уставившаяся невидящим взглядом в пространство и не знающая о том, что далеко позади, с обратной стороны, движется черный паровоз и выпускает в воздух облако, и уже вечер. Но перчатка, висящая здесь, перед нами, всеми своими опущенными пальцами самоотверженно указывает вниз и дает нам понять – куда, куда [260].

Перчатка с картины Де Кирико *эйнена каемет*, «не существует», и именно в этом – причина ее «вечности» (ср. с «вечностью» леса в «Классике») и ее «благородства» – непричастности ни к практической жизни, ни к жизни вообще. В равной мере «не существуют» и другие соседствующие с ней предметы, среди которых, как представляется, особое место занимает голова Аполлона с ее «невидящим взглядом» (как бы метафорой того же «несуществования»), устремленным в сторону, противоположную фону картины – обобщенно говоря, миру и его динамике (движению паровоза и дыма, наступлению вечера). Если предположить, что образ Аполлона выступает здесь в традиционной роли символа искусства (так, возможно, у Пагиса, но совсем не обязательно

но – у Де Кирико), то будет уместен следующий парафраз этого стихотворения: изображенный предмет, в отличие от своего оригинала, «не существует» и поэтому обладает высшим «благородством»; искусство, которому он принадлежит, оставляет жизнь «далеко позади» и смотрит «невидящим взглядом» в пустоту; порой, благодаря «самоотверженности» художника, оно само «дает нам понять», что этот взгляд всегда обращен в одну и ту же сторону – «вниз», к смерти.

Для сравнения приведем еще одно стихотворение в прозе, в котором ситуация «самоотверженности» – сознательного отказа от «ложного» искусства в пользу искусства «подлинного» – приобретает более выятный и однозначный характер:

מִכָּה רֵאשׁוּנָה שֶׁל תָּף – וְהוּא פִקְעַת אֲוִיר, גִּפְיוֹ לְכָל עֶבֶר, הוּא מְתַעֲרָבֵל, יוֹרֵד  
בְּקִשְׁתֵּי גְדוּלָה, נוֹחַת עַל קֶצֶה אֲצַבְעוֹ. יִפֶּה מְאֹד, אֲבָל כְּבָר רְאִינוּ.

מִכָּה שְׁנִיָּה שֶׁל תָּף – וְהוּא כְּדוּר מְרַחֵף בֵּין שְׂבָעָה כְּדוּרִים, בּוֹעֵט וְנִבְעֵט, יוֹרֵד  
בְּקִשְׁתֵּי גְדוּלָה, תּוֹפֵס אֶת כָּלָם עַל אָפוֹ. יִפֶּה מְאֹד, אֲבָל כְּבָר רְאִינוּ.

פְּתָאם לָא כָּל הַכְּנָה, לְפִתְעַ פְּתָאם, רִגְלֵיו עוֹמְדוֹת עַל קֶרְשֵׁי הַכְּמָה, וּמַעַל לְרִגְלָיו  
– אֲגָנוֹ, בְּטָנוֹ, חֲזוֹהוּ, כְּתַפְּיוֹ, צִנְאָרוֹ, וְלִמְעָלָה פְּנָיו הַפּוֹנוֹת בְּשִׁלְוָה אֶל הַחֲשֵׁי. זֹאת  
אֲמָנוֹת שְׂאִין לְמַעְלָה מִמֶּנָּה.

Первый удар барабана, и он – клубок воздуха, руки и ноги его – во все стороны, он закручивается, падает по длинной дуге, приземляется на кончик пальца. Очень красиво, но это мы уже видели.

Второй удар барабана, и он – мяч, парящий между семью мячами, он бьет по ним и бьется об них, падает по длинной дуге, ловит все мячи собственным носом. Очень красиво, но это мы уже видели.

Вдруг, без всякого предварения, совершенно неожиданно, ноги его встают на доски сцены, и над ногами – бедра, живот, грудь, плечи, шея, а выше – лицо, спокойно глядящее в темноту. Это – искусство, выше которого нет.

(«Акробатика») [264]

## 2

В посвященном Дану Пагису эссе «Зариэль» Амос Оз вспоминает, как в разговоре, состоявшемся в начале 1980-х, «Дан говорил о стихах двух типов: о тех, которые благополучно, уютно, по-домашнему живут внутри языка, и о тех, для которых язык неудобен и они в нем – словно в тюрьме. Вот как он об этом сказал: есть стихи, хорошо совместимые с языком, и есть стихи, которые настроены на противодействие ему. Или на обособление от него. Иначе говоря, стихи, которые стремятся выйти за его пределы. И тут вдруг – сарказм, как бы стирающий сказанное: если и есть что-то общее у этих двух типов, так это то, что оба они ничего не меняют. Стихи, которые могут что-то изменить, это песни для хождения строем. Марши. Может, начнем писать марши?» [Оз 1987: 207].

Это высказывание побуждает задуматься о том, что имеет в виду поэт, говоря о стихах, выходящих за пределы языка (явлении, в общем и целом, не новом в его эпоху), и какой смысл он усматривает в писании стихов, если они, по его словам, «ничего не меняют».

В поэзии самого Пагиса конфликтное отношение, которое можно назвать «обособлением» поэтического текста от языка, разворачивается по трем основным линиям. Первая линия – уже упоминавшаяся настроенность поэта на «затемненное», зашифрованное, герметичное высказывание. Как пишет Матти Мегед, «многие его (Пагиса. – Н. Б.) стихи свидетельствуют о таком способе созерцания, который оставляет слова, видимые глазу, окруженными неразрешимой тайной, и таинственность как таковая – главное в этих стихах» [Мегед 1988: 70] (ср. сказанное выше о «кристалличности» пагисовской поэзии).

Вторая линия – прямой отказ от слов, точнее, внезапный обрыв речи с эффектом зияния или пробела в конце текста. Этот прием, у Пагиса довольно редкий, прочно ассоциируется с одним из самых известных и часто обсуждаемых его стихотворений – «Написано карандашом в опечатанном вагоне» [*Катув беипарон бакарон га-хатум*]:

здесь в этом транспорте  
я Ева  
с сыном Авелем  
если увидите моего старшего  
Каина сына Адама  
передайте ему что мама [135]<sup>1</sup>  
(Пер. Гали-Даны Зингер)

כָּאן בַּמְשֻׁלּוֹת הַזֶּה  
אֲנִי חַוָּה  
עִם הַבֵּן בְּנִי  
אִם תִּרְאוּ אֶת בְּנֵי הַגְּדוּל  
הֵיוּ בֶן אָדָם  
תְּגִידוּ לוֹ שְׂאֵנִי

Наконец, третья линия (для нас особенно интересная) – метапоэтическая рефлексия, в рамках которой поэзия выступает пространством «молчащего» (немого, пустого) слова. Эта рефлексия осуществляется в нескольких поздних стихотворениях, тематически примыкающих к текстам, рассмотренным выше. Одно из них – «Малая поэтика» [*Поэтика ктана*]:

Тебе позволено писать все,  
например, то и то.  
Тебе позволены все буквы, какие найдутся,  
все знаки, какие для них взрастишь.

Конечно, следует проверить:  
этот голос – твой ли голос,  
эти руки – твои ли руки.

Если да, замкни свой голос,  
удержи свои руки и слушай  
голос  
пустого листа [228].

מִתֵּר לְךָ לְכַתֵּב הַכֹּל,  
לְמַשְׁלֵשׁ, וְשׁ.  
מִתֵּר לְךָ בְּכֹל הָאוֹתִיּוֹת שֶׁתִּמְצָא,  
בְּכֹל הַתְּגִימִים שֶׁתִּצְמִיחַ לְהֵן.

כְּדַאי שֶׁתְּבַדֵּק, כְּמוֹכֵן,  
אִם הַקּוֹל קוֹלְךָ  
וְהַיָּדִים יְדֵיךָ.

אִם כֵּן, כִּלְאֵי אֶת קוֹלְךָ,  
אֲסֹף יְדֵיךָ וְשִׁמְעֵ  
בְּקוֹל  
הַדָּף הָרֵיק.

<sup>1</sup> Шимон Зандбанк считает это стихотворение своего рода «порождающей моделью» для многих других пагисовских текстов: «Пустота, обрывающая слова, которые Ева записывает на стене опечатанного вагона – у нее немало вариантов в окончаниях других стихотворений Пагиса»; среди этих «вариантов», в частности – «перчатка, что „указывает вниз“ в конце стихотворения в прозе „Самоотверженность“ <...>; „изобильный луг“, который сокращается до одного стебля, „отрицающего его целиком“, в стихотворении „Искусство ограничения“» [Зандбанк 2016 а: 45].

Требование «замкнуть свой голос» и дать слово «пустому листу» придает этому стихотворению сходство с некоторыми модернистскими декларациями, в которых совершенство поэтического высказывания по тем или иным основаниям ставится в зависимость от готовности поэта «самоустраниться» из процесса письма («умолкнуть», давая возможность сказать тому, что высвобождается его «молчанием»). Указывая на это сходство, Зандбанк приводит цитату из статьи Малларме «Кризис поэзии»: «Чистое творение предполагает, что говорящий исчезает поэт, словам <...> уступая инициативу <...> Все здесь словно висит в воздухе, дробящиеся фрагменты чередуются, располагаются один против другого, создают, и они тоже, всеохватный ритм – поэму молчания в пробелах строк» [Зандбанк 2001: 110] (пер. И. Стаф). Мы можем вспомнить и другие суждения на ту же тему, в том числе более близкие к пагисовскому времени – например, Мориса Бланшо: «...Этот язык говорит как отсутствие. Он говорит уже там, где ничего не говорит: умолкая, он продолжает звучать. Он не молчалив, ибо в нем именно молчание говорит само с собой» [Бланшо 2002: 45], или Пауля Целана: «Стихотворение – стихотворение современное – вне сомнения, все больше стремится к немоте» [Целан 2013: 429], или Натана Заха (поэта, оказавшего значительное влияние на Пагиса и на других представителей «второй волны» ивритского модернизма):

Художник рисует, писатель пишет,  
скульптор ваяет,

но поэт не поет,  
он – гора у края дороги  
или дерево, или запах,  
что-то ускользящее  
или уже исчезнувшее, то, что было  
и не вернется, как времена года,  
тепло, холод, лед и смех  
сердца, когда оно любит,  
или вода, что-то большое, неясное,  
как ветер, или корабль, или песня,  
что-то, что оставляет  
что-то.

(«Художник рисует» [Гя-цяяр мецаер]) [Зах 1984: 66]

הַצִּיר מְצִיר, הַסּוֹפֵר מְסַפֵּר, הַפֶּסֶל מְפַסֵּל  
אֶת הַמְשׁוֹרֵר אֵינוֹ שֵׁר,  
הוּא הָרֵב בְּצַדֵי הַדֶּרֶךְ,  
אוֹ עֵץ, אוֹ רֵיחַ,  
מְשֵׁהוּ בּוֹרֵחַ,  
אוֹ כָּבֵר לֹא, מֵה שְׁהִיָּה  
וְלֹא יִחְזֹר, כְּמוֹ עֲוֹנוֹת הַשָּׁנָה,  
חֶסֶם, הָקָר, הַקָּרֵחַ הַנְּחָחוֹק  
שֶׁל הַלֵּב, כְּאִשֶּׁר הוּא אוֹהֵב,  
אוֹ מִים, מְשֵׁהוּ רֵחַב, בְּלִת־מִוֶּכֶן  
כְּמוֹ רוּחַ, אוֹ אֲנִיָּה, אוֹ שִׁיר,  
מְשֵׁהוּ שְׂמֵשֵׁאִיר  
מְשֵׁהוּ.

Каждый из упомянутых авторов по-своему трактует «молчание» (или «ускользание», как у Заха) поэта и поэтического слова, однако все они согласны в том, что посредством этого «молчания» некто или нечто (слово как такое, «Другой» с его собственным временем, импрессионистическое «что-то» и т. п.) *говорит*, свидетельствует о себе. Что же касается Пагиса, то, кажется, в его «Малой поэтике» речь идет об ином, «неговорящем» молчании.

Следует отметить, что в начале этого стихотворения – «Тебе позволено писать все, / например, то и то» – попытка конкретизации абстрактного «все» не ослабляет, а скорее поддерживает и даже упрочивает его неопределенность («то и то» в оригинале передается двумя буквами *шин, ше веше*; видимо, они должны подчеркнуть одинаковость того, что формально представлено как различное). «Писать все» в данном случае означает «ничего не писать», и равенство между этими понятиями, поначалу только подразумеваемое, постепенно эксплицируется в описанном далее «нисходящем» движении письма: от слов к буквам, от них – к «знакам», которые «вращиваются» для букв<sup>1</sup>, и затем – через запрет на самостоятельное действие – к «пустому листу». «Автор, – говорит об этом Рина Дудай, – начинает писать в той ситуации, когда все возможности письма кажутся ему доступными. Но, как ясно из дальнейшего, поле действия сокращается: разрешение писать все и всеми буквами оказывается ложным, его замещает требование подлинности (*отентийот*), предписывающее „замкнуть“ голос,

<sup>1</sup> Под *га-тагим* – «знаками» (точнее, «значками», «ярлычками») здесь, возможно, подразумеваются украшения верхней части ивритских букв, принятые в традиционной культуре, или знаки огласовки, *некудот*.

„удержать“ руки и, наконец, „слушать голос пустого листа“» [Дудай 2009: 118].

Строки «Конечно, следует проверить: / эти руки – твои ли руки, / этот голос – твой ли голос» содержат аллюзию на Книгу Бытия: «Иаков подошел к Исааку, отцу своему, и он ощупал его и сказал: голос, голос Иакова, а руки, руки Исаавовы» (Быт. 27, 22). Трудно сказать определенно, какая роль отводится этой цитате. Может быть, как предполагает Ариэль Гиршфельд, «раздвоенность („двуличие“ Иакова, притворившегося своим братом. – Н. Б.) проецируется на пишущего: разделен ли ты, как Иаков, на „голос“ и „руки“? (Невинность vs. животная страсть? Истина vs. ложь?) Если в тебе еще нет разделения, и этот голос – твой, и эти руки – твои, то ты можешь перейти к следующему уровню письма» [Гиршфельд 1995: 195, 196]. Возможно также, что отсылка к библейскому тексту нужна для того, чтобы ввести в стихотворение тему *обмана*, кроющегося не столько в действиях пишущего, сколько в субъективной природе самого письма (и в целом любого «самовыражения»): если голос и руки – твои и пишешь именно ты – остановись, потому что все, что будет написано, неизбежно окажется ложью (такой же, как получение Иаковом благословения от Исаака, пусть оно и было оправдано в высшем, «провиденциальном» смысле). Впрочем, как бы мы ни толковали эту аллюзию, главное в том, что, удостоверив принадлежность голоса и рук себе самому, пишущий должен отказаться от речи и слушать «голос пустого листа».

В стихотворении нет прямых указаний на то, что этот голос не отсылает к словесно невыразимым – трансцендентным или внерациональным – аспектам сущего. Но, как мы уже отметили, «пустой лист» может восприниматься как образ исходного равенства между «писать все» и «не писать ничего» (тождества «все» и «ничто»), или, по выражению Шимона Зандбанка, «отклик финальной пустоты на пустоту в начале» [Зандбанк 2016б: 17]. В этом случае «голосом пустого листа» будет именно голос пустоты, которая скрывается в подтексте письма, а нейтрализация голоса и рук пишущего окажется чем-то вроде перехода от привычного порядка творче-

ства («позволено писать все» и т. п.) к состоянию уже известной нам «самоотверженности». Показательно, что наиболее точная параллель слушанию «голоса пустого листа» обнаруживается в стихотворении «Акробатика», герой которого отказывается от своего искусства («вдруг, без всякого предварения» – как если бы тоже получил приказ «удержать свои руки» и «замкнуть свой голос») и спокойно смотрит «в темноту». Пустота «пустого листа», аналогичная этой «темноте», при ее посредстве сближается с другим своим подобием – загадочным пространством, на которое указывает перчатка с картины Де Кирико.

«Пустой лист» появляется еще в одном стихотворении из той же книги – «Рассказ» [*Гл-сипур*]:

Как-то раз я читал  
рассказ про маленького кузнечика,  
ярко-зеленого любителя приключений,  
который однажды вечером  
сгинул в пасти летучей мыши.

Сразу после этого мудрая сова произнесла краткую поминальную речь и сказала: летучей мыши тоже нужно питаться, а на лугу еще много кузнечиков.

Сразу после этого идет последний лист – пустой.

Сорок лет с того самого момента я склонен над этим листом.  
И нет у меня сил  
закрывать книгу [243].

פֶּעַם קָרָאתִי  
סִפּוּר עַל חֲרוּג לְבַיִתוֹ,  
הַרְפֵּתָקוֹ יָרַק מְאֹד, שֶׁבְעָרֵב  
נִטְרָף בְּפִי עֵטְלָף.

מִזְד אַחֲרַי זֶה נִשָּׂא הַנִּשְׁוֹף הַחֶכֶם  
נֶאֱמַר תְּנַחֲמִים קֶצֶר וְאָמַר:  
גַּם עֵטְלָף רוֹצֵה לְהַתְּפָרֵס,  
וַיֵּשׁ עוֹד חֲרוּגִים רַבִּים בְּאָחוּ.

<sup>1</sup> Вопросы, отсылающие к традиционной интерпретации «голоса» и «рук» в этом эпизоде. Ср.: «Вот голос как голос человека мудрого; а руки как у обдирающего мертвых. „Голос, голос Яакова...“ – Яаков властвует лишь голосом своим; „...а руки, руки Эсава“ – а Эсав властвует лишь руками своими <...> Сказал рабби Берехья: – Когда Яаков гневит <Все-вышнего> своим голосом, руки Эсава властвуют <над ним>; когда же его голос разливается, руки Эсава не властвуют <над ним>» [Берешит раба 2014: 214].

מִיָּד אַחֲרַי זֶה בָּא  
דָּף אַחֲרוֹן רִימָּה.

אַרְבָּעִים שָׁנָה מָאָז אוֹתוֹ רָגַע  
אֲנִי רְכוּז עַל הַדָּף הַהוּא.  
אִין לִי כֹחַ  
לְסַגֵּר אֶת הַסֵּפֶר.

Обращает на себя внимание анафора *מיד* *אחריי זה*, «сразу после этого». Вероятно, она нужна для того, чтобы пустой лист и ситуация многолетней «склоненности» над ним лирического «я» – рассказчика и читателя – вписались в контекст как будто бы уже прочитанного рассказа. Благодаря повтору этого словосочетания события, происходящие в самом рассказе и за его пределами, воспринимаются как однородные, грань между ними опрозрачивается, и «я» оказывается как бы втянутым в пересказанную им историю, точнее, эта история сама подчиняет его себе, заставляя всю жизнь «склоняться» над своей последней страницей. Почему эта страница пуста? Возможно, потому, что если оправдание убийства является «нормой» мирового порядка и в то же время противоречит идеалу всеобщей гармонии, то нельзя ни отрицать правоту «мудрой совы», ни согласиться с нею (в этом случае пустой лист – символ неразрешимости моральной дилеммы). Но возможно также, что герой оценивает когда-то прочитанный рассказ как рассказ о себе, о собственной гибели: он жив и поэтому еще «склонен» над книгой; но его уже нет, и поэтому отведенная для него страница пуста (его история давно завершилась, рассказ окончен). Это – парадокс, лежащий в основе многих (в пределе – всех) поэтических сюжетов Пагиса: «мертвый заживо, мертвый, вспоминающий свою жизнь» [Шакед 1983: 16]<sup>1</sup>.

Оба предположения – первое косвенно, второе напрямую – связывают это стихотворение с памятью о Катастрофе. В беседе с Рашель Бергаш (1984) на вопрос о том, несет ли оно на себе отпечаток пережитого в детстве,

Пагис отвечает: «Вероятно <...> Мне было пять или шесть лет, я читал детскую книгу на немецком. Не могу найти эту книгу, не знаю, кто автор, но помню два предложения, в которых мудрая сова оправдывает гибель кузнечика: „Летучей мыши тоже нужно питаться. А на лугу еще много кузнечиков“. Это, конечно, верно, что летучая мышь должна питаться, но во втором предложении – „А на лугу еще много кузнечиков“ – есть что-то необыкновенно жестокое. Этот обезличивающий подход к смерти поразил меня. Но я не запомнил бы эту фразу столь отчетливо, если бы не то, что случилось потом, во время войны (курсив наш. – Н. Б.)» (цит. по: [Goodblatt 2020]).

Несомненно, что и в «Малой поэтике» «пустой лист» (как, повторим, и все остальные образы пагисовской поэзии) апеллирует к опыту Катастрофы. Так, по мнению Рины Дудай, его пустота/чистота – типичный показатель нейтрализованности душевной травмы, когда «импульс к выражению сильного переживания сталкивается с обратным импульсом, который замещает прямую репрезентацию воспоминания о прошедшем событии речью „молчащего“ предмета, пустого листа» [Дудай 2009: 117–118]. Шимон Занбанк, напротив, усматривает в этом образе форму предельно откровенной манифестации травматического переживания, его «метонимию»: «Эта метонимия (типа „следствие вместо причины“) – единственный способ выражения того, что простые слова бессильны высказать. Это уникальный случай метонимии, выходящей за границы языка, отказывающейся от него, чтобы сказать то, что он не может сказать. Ужас, который невыразим словами, обретает выражение в уходе от слов: „...замкни свой голос, / удержи свои руки и слушай / голос / пустого листа“» [Зандбанк 2016б: 20].

В отличие от названных авторов, Ариэль Гиршфельд оставляет в подтексте (впрочем, достаточно хорошо различимом) параллель между «пустым листом» и пагисовским прошлым. Он пишет, что субъект «Малой поэтики» «расщеплен» на некое условное «я» (собственно говорящего) и его адресата – «ты» (поэта), и что

<sup>1</sup> Вот как это состояние описывается в стихотворении «Рот Сатане» [*Пэ леСатан*] из книги «Последние стихи»: «Стоя перед гильотиной, / Дантон сказал: „Глагол *гильотинировать* / (это новомодное слово) / ограничен изменением времени и лица, / ибо в прошедшем времени я не успею сказать: / я гильотинирован“. // Суждение пусть и остроумное, но наивное. / Вот я (не будучи кем-то особенным) / обезглавлен, / повешен, / сожжен, / расстрелян, / забыт» [269]. Подробнее о «мертвом заживо» герое пагисовской поэзии см. в нашей работе: [Быстров 2020].

первое постепенно захватывает власть над вторым. «Сначала „я“ разрешает поэту писать все, точнее, все или ничего <...> Но во второй строфе оно прорывается к тому, что предшествует письму, к „голосу“ и „руке“, к „ты“ как таковому». Это «я», «стоящее в сердце пустоты, ничто, репрезентируемых пустым листом, лишает „ты“, пишущего стихотворение, его голоса и готовится поставить точку в его конце. „Я“ подавляет „ты“. „Я“ подобно смерти» [Гиршфельд 1995: 159]. В той же статье, анализируя фрагмент незавершенного стихотворения «Алфавит» [Алефбетин]

Не грусти, алеф,  
не напрасно ты – в начале.  
Тав – твой предел, и ты стремишься  
к волшебному слову: ты<sup>1</sup> [327],

אל תעצבי, אלה,  
את לא התחלת לשוא.  
הת'י' היא תכליתך ואת שואפת  
לקראת מלת הקסם: את.

Гиршфельд отмечает, что в поздних текстах Пагиса «соприкосновение со смертью (буквой *тав*)» приводит <...> к ощущению достигнутого финала. „Я“, прошедшее весь алфавит, встречается, в конечном итоге, слово „ты“. В нем оно <...> заново себя обретает, уже изменившись, именно как „ты“, но не „я“. „Ты“ – это „я“ в его полном объеме» [Гиршфельд 1995: 168].

По Гиршфельду, *алеф* и *тав*, так же, как «я» и «ты» в «Малой поэтике», – два полюса одного «я», исчерпавшего «весь алфавит», закончившего свой путь, но при этом все-таки живущего (ср. поразительное признание Пагиса в интервью Яире Гиноссар: «я жив внутри смерти» [Дан Пагис: ликро... 1983: 33]). Сближение этих полюсов, как он полагает, должно создавать эффект своеобразной «аннигиляции» субъекта – уничтожения живого «я» и замещения его «я» «мертвым заживо», – эффект, наиболее точным выражением которого является метафора «пустого листа»<sup>2</sup>. Если пишущий, «ты»,

подтверждает, что его голос и руки принадлежат ему, т. е. осознает себя целостным «я», а, по существу, позволяет этому новому качеству, антагонисту своей незавершенной жизни, раскрыться в себе и стать «„я“ в его полном объеме», то и он сам, и его мир, и все, что он пишет, превращается в «пустой лист».

Итак, мы видим, что ключевой образ «Малой поэтики» может быть интерпретирован не только в ракурсе представления о молчании как «онтологически подлинной» речи, но и буквально – как свидетельство того, что в ситуации длящегося опыта Катастрофы у поэта не остается никакой другой реальности, кроме пустоты в разных ее обликах. Это пустота чистого листа и белой стены, пустота образа в искусстве и в нем же – пустота как «темнота», наконец, это пустота слов (речи, прежде всего поэтической), с которой сталкивается, например, герой поэмы «Следы» [Акевот], пытаясь рассказать о своем возвращении из мира погибших, где он «был забыт в опечатанном вагоне»:

Откуда начать?

Я даже не знаю, как задать вопрос.

Слишком много языков смешалось у меня во рту.

Но на перекрестье этих ветров,

прилежный весьма, я погружаюсь

в законы небесной грамматики и учу

склонения, глаголы, имена

молчания [144].

איפה להתחיל?  
אפלו אינני יודע לשאל.  
כפי נבללו לשונות רבות מדי. אכל  
על פֶּרֶשֶׁת הַרוּחוֹת הָאֵלֶּה,  
שֶׁקָדוֹן מְאֹד, אֲנִי שׁוֹקֵעַ כְּלִי  
בְּחֻקֵי הַבְּלִשְׁנוֹת הַשְּׂמִימִית וְלוֹמֵד  
נְטִיּוֹת, פְּעֻלִים, שְׁמוֹת  
שֶׁל שְׂתִיקָה.

Из сказанного ясно, что поэтический труд начинается и заканчивается «пустым листом».

<sup>1</sup> Алеф – первая буква еврейского алфавита, тав – последняя; местоимение «я» [ани] начинается с алеф, а «ты» ж. р. [ат] представляет собой сочетание алеф и тав, метафорически – слияние начала и конца, рождения и смерти.

<sup>2</sup> Ср. откровенно макабрическое описание этой ситуации в стихотворении «Изготовление» [Га-гаткана], входящем в тот же цикл, что и «Малая поэтика»: «Маску смерти изготавливают / из негатива лица. / С исходом души ты обертываешь / лицо мягкой тканью / и медленно ее снимаешь: / получаешь глубокую впадину, а в ней / вместо носа – дыру, / вместо глазниц – бугорки. / Наливаешь внутрь гипсовый раствор, / ждешь, когда он схватится, / удаляешь ненужное. В позитиве возвращаются / выпуклый нос, вогнутые глазницы. / Теперь ты берешь это гипсовое лицо, / покрываешь им плоть своего лица / и живешь» [232].

Но если так, то в чем его смысл? Что дает писание стихов (и вообще занятия искусством) герою «Малой поэтики» и других рассмотренных текстов?

## 3

Сразу за «Малой поэтикой» в книге «Синонимы» следует стихотворение «Домá» [Батим]:

На краю листа подрагивает шариковая ручка, сейсмограф, и пытается зарисовать тонкими остроугольными линиями дрожание пола.

Дрожание усиливается. Углы все острее. Но этот прибор устарел, он не в силах правдоподобно изобразить, как стол разбивается вдребезги, как рушится дом, как разверзается под ним земля.

Потом, в тишине, среди руин, ручка освобождается от своих обязанностей. Она выводит каракули по собственному произволу, небрежно связывая угол с углом, сводя все нити паутины к центру. Генеральный план паучьего дома [229].

בְּקֶצֶה הַדָּף מְרַטֵט  
הָעֵט, סִיסְמוֹגְרָף, וּמְנַסֶּה  
לְצִיֵּר בְּקוּיִם דְּקִיִּם וְחֲדֵי זְוִיּוֹת  
אֶת רְעִידַת הָרֶצֶפָה.

הָרְעִידָה גּוֹבֵרֶת. הַזְוִיּוֹת חֲדוֹת יוֹתֵר.  
אֲבָל הַמְכָשִׁיר הַזֶּה הִתִּישׁוּ,  
הוּא אֵינוֹ מְצִיֵּר אֶפְלוּ אֶת קֶצֶה הָאֲמַת,  
שֶׁהִשְׁלַחַן נִתְּץ לְרִסְסִים,  
הַבַּיִת קוֹרֵס,  
הָאֲדָמָה נִפְעֶרֶת תַּחְתָּיו.

בְּדַמְמָה הַבָּאָה אַחַר כֶּה, בֵּין חֲרָבוֹת,  
פְּטוּר הָעֵט מִכָּל חוֹבוֹתָיו.  
הוּא מְשַׁרְבֵט עַל הַדָּף כְּרֶצוֹנוֹ,  
קוֹשֵׁר כְּלֹאֲחֵר יָד זְוִיּוֹת לְזוּיּוֹת,  
מִפְּגִישׁ אֶת כָּל הַקּוּרִים בְּמַרְכָּו,  
תְּכַנִּית אֵב  
לְבַיִת עֲכָבִישׁ.

В названии обыгрывается омонимия слов «дом» и «строфа» – и то и другое *байт/бейт*<sup>1</sup>. Разрушение дома (вероятно, здесь, как и в большинстве подобных случаев, имеется в виду Катастрофа, *Шоа*) не может быть описано в рамках прежних поэтических конвенций, с точки зрения которых «ручка» (поэзия) – это «сейсмограф», точно фиксирующий все, что происходит в мире, в том числе и самые экстремальные события. Поэтому классическая строфа разрушается вместе с домом, а на их обломках, «среди руин», ручка «по собственному произволу», как бы без участия автора (вспомним: «удержи свои руки»), вычерчивает новую, теперь уже квазистрофическую конструкцию, похожую на паутину – «план» нового дома. Получается так, что традиционная *бейт-строфа*, способная быть верной «сейсмической сводкой» реальности, существует до тех пор, пока стоит *бейт-дом*, в котором поэт может жить. Когда же дом исчезает, появляется новая («паутинная») строфа – как свидетельство бездомности поэта, а точнее, как единственно доступное ему *подобие* дома.

Веред Карти Шемтов уподобляет эту конструкцию «строительным лесам» (*пигуим*), возведенным вокруг руин [Карти Шемтов 2016: 241]. Строительные леса обычно используются для постройки новых домов, но внутри *таких* лесов никакой дом, скорее всего, не будет построен. Их (строк, строф, в конечном счете поэзии как таковой) назначение – в том, чтобы дать поэту, обращенному к грозящей ему пустоте, сколько-нибудь устойчивую опору<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> См. об этом: [Карти Шемтов 2016: 244–245].

<sup>2</sup> «Модернистская/постмодернистская поэзия Пагиса представляет искусство по большей части как совокупность шатких опорных точек – как строительные леса – но не как убежище или дом для потерянного, кочующего „я“. В поэтическом мире Пагиса нет конкретного места, определяемого как „дом“, и, соответственно, возвращение домой оказывается сложным и, вообще говоря, невозможным» [Карти-Шемтов 2016: 240].

שורות של שיר, ארכות, קצרות: כל אחת קשורה בקץ שנגזר עליה. מחוץ  
לשורה אנחנו עפים בחלל, חוזרים, נצתים בקצה האויר, נשרפים, שופעים חשכה  
מסביבנו.

Строки стихотворения, длинные, короткие: каждая связана с предназначением ей финалом. За гранью строки мы летим в космическую даль, возвращаемся, загораемся на краю воздуха, сгораем и наполняем тьму, окружающую нас.

(«За гранью строки» [Михуц лешура] [256])

Стихотворение всегда остается листом бумаги с неразличимой записью (формой выражения того, что в принципе невыразимо), но его строки – какими бы они ни были и как бы они ни прочитывались – позволяют удержаться

на поверхности существования и не исчезнуть в окружающей нас космической тьме. Именно в этом, насколько мы можем судить, и заключается ценность поэтического творчества для Дана Пагиса.

### Литература

- Аппельфельд, А. Га-беирут га-ахарона [Последняя ясность] / А. Аппельфельд // Мехкарей ирушалаим бесифрут иврит. Керех 10, хелек га-ришон : Асупат маамарим лезэхер Дан Пагис [Иерусалимские исследования по ивритской литературе. Т. 10, ч. 1 : сборник статей памяти Дана Пагиса]. – Иерусалим : Га-махон лемадаэй га-яадут аль шем Мандель, 1988. – С. 11–15. (Ивр.)
- Берешит раба // Мицраш раба [Великий мицраш] : в 8 т. Т. 2 / пер. с иврита Яакова Синичкина и Анны Членовой ; ред. Реувен Кипервассер. – М. : Книжники, 2014. – 880 с.
- Бланшо, М. Пространство литературы / М. Бланшо ; пер. Б. В. Дубин, С. Н. Зенкин, Д. Кротова, Ст. Офертас, Б. М. Скуратов. – М. : Логос, 2002. – 288 с.
- Быстров, Н. Л. Голос из опечатанного вагона (к интерпретации поэмы Дана Пагиса «Следы») / Н. Л. Быстров // Уральский исторический вестник. – 2020. – № 3 (68). – С. 61–73.
- Валери, П. Об искусстве / П. Валери. – М. : Искусство, 1993. – 507 с.
- Гинзбург, К. Репрезентация. Слово, идея, вещь / К. Гинзбург ; пер. Г. Галкиной // Гинзбург К. Деревянные глаза: Десять статей о дистанции. – М. : Новое издательство, 2021. – С. 143–174.
- Гиршфельд, А. Аль ширато шель Дан Пагис [О поэзии Дана Пагиса] / А. Гиршфельд // Пагис А. Лев питъоми [Внезапное сердце]. – Тель-Авив : Ам овед, 1995. – С. 150–168. (Ивр.)
- Дан Пагис: ликро бешем – линкот эмда. Сиах им Яира Гиноссар [Дан Пагис: назвать по имени – занять позицию. Беседа с Яирой Гиноссар] // Итон-77. – 1983. – № 38. – С. 32–33. (Ивр.)
- Дан Пагис: левате эт га-эйма вегам леишаэр эйхшефу бахаим. Рэайон леИлана Цукерман, 1983 [Дан Пагис: выразить ощущение ужаса и как-то остаться в живых. Интервью Илане Цукерман, 1983] // Итон-77. – 1991. – № 14 (138/139). – С. 22–23. (Ивр.)
- Дудай, Р. Шахуах, захур, шахуах: шихеха везикарон беитмодедут поэтит им га-траума шель га-Шоа [Забыто, припомнено, забыто: забвение и память в поэтическом противоборстве с травмой Катастрофы] / Р. Дудай // Да-пим лехекеер га-Шоа. – 2009. – № 23. – С. 109–132. (Ивр.)
- Зандбанк, Ш. Аль ширав ахароним шель Дан Пагис [О последних стихах Дана Пагиса] / Ш. Зандбанк // Мехкарей ирушалаим бесифрут иврит. Керех 10, хелек га-ришон : Асупат маамарим лезэхер Дан Пагис [Иерусалимские исследования по ивритской литературе. Т. 10, ч. 1 : сборник статей памяти Дана Пагиса]. – Иерусалим : Га-махон лемадаэй га-яадут аль шем Мандель, 1988. – С. 101–111. (Ивр.)
- Зандбанк, Ш. Айн вемоах: Пагис, Рильке, Валери [Глаз и мозг: Пагис, Рильке, Валери] / Ш. Зандбанк // Зандбанк Ш. Га-коль фу га-ахер: Од масот аль кешарим вемакбилот бейн га-шира га-иврит вега-эропеит [Голос – это другой: Очерки о связях и параллелях между ивритской и европейской поэзией]. – Иерусалим : Махон га-исраэли лепозтика весемиотика аль шем Портер, 2001. – С. 99–113. (Ивр.)
- Зандбанк, Ш. Дан Пагис: га-сод га-хатум [Дан Пагис: запечатленный секрет] / Ш. Зандбанк // Мознаим. – 2016. – № 4. – С. 45–47. (Ивр.) – в *ссылках с литературой «а»*.
- Зандбанк, Ш. Мипней эймат га-рик: аль крисат га-мимесис беширей Пагис [От ужаса пустоты: о разрушении мимесиса в стихах Пагиса] / Ш. Зандбанк // Дан Пагис: мехкарим ветеудот / беарихат Ханан Хевер [Дан Пагис: исследования и материалы / под редакцией Ханана Хевера]. – Иерусалим : Мосад Бялик, 2016. – С. 11–21. (Ивр.) – в *ссылках с литературой «б»*.
- Зах, Н. Ширим шоним [Разные стихи] / Н. Зах. – Иерусалим : Гоцаат Га-кибуц га-мейухад, 1984. – 122 с. (Ивр.)
- Карти Шемтов, В. Шира сдура бли байт: мерхав вепрозодия бешират Дан Пагис [Поэзия без строф: пространство жизни и просодия в поэзии Дана Пагиса] / В. Карти Шемтов // Дан Пагис: мехкарим ветеудот / беарихат Ханан Хевер [Дан Пагис: исследования и материалы / под редакцией Ханана Хевера]. – Иерусалим : Мосад Бялик, 2016. – С. 240–249. (Ивр.)
- Мегед, М. Га-мишорер веихад га-шира: Дан Пагис – мишорер векокер [Поэт и загадка поэзии: Дан Пагис – поэт и исследователь] / М. Мегед // Мехкарей ирушалаим бесифрут иврит. Керех 10, хелек га-ришон : Асупат ма-

амарим лезэхер Дан Пагис [Иерусалимские исследования по ивритской литературе. Т. 10, ч. 1 : сборник статей памяти Дана Пагиса]. – Иерусалим : Га-махон лемадаэй га-яадут аль шем Мандель, 1988. – С. 58–73. (Ивр.)

Оз, А. Заризэль / А. Оз // Оз А. Меморатот га-Лебанон. Маамарим верешимот [Со склонов Ливана. Статьи и заметки]. – Тель-Авив : Ам овед, 1987. – С. 204–209. (Ивр.)

Пагис, Д. Коль га-ширим. «Аба» (пиркей проза) [Все стихотворения. «Отец» (прозаические фрагменты)] / Д. Пагис. – Иерусалим : Гоцаат Га-кибуц га-мейухад веМосад Бялик, 2009. – 392 с. (Ивр.)

Целан, П. Меридиан / П. Целан; пер. М. Белорусца // Целан П. Стихотворения. Проза. Письма. – М. : ООО «Ад Маргинем пресс», 2013. – С. 422–446.

Шакед, Г. Машаль шегайя: аль «Милим нирдафот» леДан Пагис [Притча о том, что было: о «Синонимах» Дана Пагиса] / Г. Шакед // Итон-77. – 1983. – № 39. – С. 16–19. (Ивр.)

Шакед, Г. Легалот пцаим бело шейераэ га-дам [Обнажить раны так, чтобы кровь не была видна] / Г. Шакед // Итон-77. – 1991. – № 14 (138/139). – С. 22. (Ивр.)

Якоби, Т. Га-хидатитот бепоэтика га-меухерет шель Дан Пагис [Энигматичность в поздней поэтике Дана Пагиса] / Т. Якоби // Мехкарей ирушалаим бесифрут иврит. Керех 24 [Иерусалимские исследования по ивритской литературе. Т. 24]. – Иерусалим : Га-махон лемадаэй га-яадут аль шем Мандель, 2011. – С. 181–222. (Ивр.)

Ezrahi, S. D. Dan Pagis – Out of Line: A Poetics of Decomposition / S. Ezrahi // Prooftexts. – 1990. – Vol. 10, No. 2. – P. 335–363.

Goodblatt, Ch. Life is a Story: Narrative and Identity in the War Poetry of Dan Pagis and Charles Simic / Ch. Goodblatt. – Text : electronic // CLC Web: Comparative Literature and Culture. – 2020. – No. 22 (1). – URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3695&context=clcweb> (mode of access: 10.07.2022).

## References

Appelfeld, A. (1988). Ha-beirut ha-akharona [The Last Clarity]. In *Mekhhkarei irushalaim besifrut ivrit. Vol. 10, part 1, Asupat maamarim lezekher Dan Pagis*. Jerusalem, Ha-makhon lemadaei ha-yaadut al' shem Mandel', pp. 11–15.

Bereshit raba [Bereshit Rabah]. (2014). In *Midrash raba*, in 8 vol. Vol. 2 / trans. from Hebrew Yaakova Sinichkina i Anny Chlenovoi, ed. by R. Kipervasser. Moscow, Knizhnik. 880 p.

Blanchot, M. (2002). *Prostranstvo literaturey* [The Space of Literature] / trans. B. V. Dubin, S. N. Zenkin, D. Krotova, St. Offertas, B. M. Skuratov. Moscow, Logos. 288 p.

Bystrov, N. L. (2020). Golos iz opechatannogo vagona (k interpretatsii poemy Dana Pagisa «Sledy») [A Voice from the “Sealed Carriage” (on Interpretation of Dan Pagis’s Poem “Footprints”)]. In *Ural'skii istoricheskii vestnik*. No. 3 (68), pp. 61–73.

Celan, P. (2013). Meridian [Meridian] / trans. M. Beloruset. In Celan, P. *Stikhotvoreniya. Proza. Pis'ma*. Moscow, ООО «Ad Marginem press», pp. 422–446.

Dan Pagis: levate et ha-eima vegam leishaer eikhshehu bakhaim. Reaion lellana Tsukerman, 1983 [Dan Pagis: to Express a Sense of Horror and Somehow Stay Alive. Interview with Ilana Zuckerman, 1983]. (1991). In *Iton-77*. No. 14 (138/139), pp. 22–23.

Dan Pagis: likro beshem – linkot emda. Siakh im Yaira Ginossar [Dan Pagis: Call by Name – Take a Position. Conversation with Yaira Ginossar]. (1983). In *Iton-77*. No. 38, pp. 32–33.

Dudai, R. (2009). Shakhuakh, zakhur, shakhuakh: shikhekha vezikaron beitmodedut poetit im ha-trauma shel' ha-Shoa [Forgotten, Remembered, Forgotten: Oblivion and Memory in the Poetic Confrontation with the Trauma of the Catastrophe]. In *Dapim lekheker ha-Shoa*. No. 23, pp. 109–132.

Ezrahi, S. (1990). D. Dan Pagis – Out of Line: A Poetics of Decomposition. In *Prooftexts*. Vol. 10. No. 2, pp. 335–363.

Ginzburg, K. (2021). Reprezentatsiya. Slovo, ideya, veshch' [Representation. Word, Idea, Thing] / trans. G. Galkina. In Ginzburg, K. *Derevyannye glaza: Desyat' statei o distantsii*. Moscow, Novoe izdatel'stvo, pp. 143–174.

Goodblatt, Ch. (2020). Life is a Story: Narrative and Identity in the War Poetry of Dan Pagis and Charles Simic. In *CLC Web: Comparative Literature and Culture*. No. 22 (1). URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3695&context=clcweb> (mode of access: 10.07.2022).

Hirschfeld, A. (1995). Al' shirato shel' Dan Pagis [About Poetry of Dan Pagis]. In Pagis, A. *Lev pit'omi*. Tel Aviv, Am oved, pp. 150–168.

Karti Shemtov, V. (2016). Shira sdura bli bait: merkhav veprozodiya beshirat Dan Pagis [Poetry without Stanzas: The Space of Life and Prosody in the Poetry of Dan Pagis]. In Hanan Hever (Ed.). *Dan Pagis: mekhhkarim veteudot*. Jerusalem, Mosad Byalik, pp. 240–249.

Meged, M. (1988). Ha-mishorer vekhidat ha-shira: Dan Pagis – mishorer vekhoker [The Poet and the Mystery of Poetry: Dan Pagis – Poet and Researcher]. In *Mekhhkarei irushalaim besifrut ivrit. Vol. 10, part 1, Asupat maamarim lezekher Dan Pagis*. Jerusalem, Ha-makhon lemadaei ha-yaadut al' shem Mandel', pp. 58–73.

Oz, A. (1987). Zariel' [Zariel]. In Oz, A. *Memoradot ha-Lebanon. Maamarim vereshimot*. Tel Aviv, Am oved, pp. 204–209.

Pagis, D. (2009). *Kol' ha-shirim. «Aba» (pirkei proza)* [All Poems. “Father” (Prose Fragments)]. Jerusalem, Hotsaat Ha-kibuts ha-meiukhad veMosad Byalik. 392 p.

Sandbank, Sh. (1988). Al' shirav akharonim shel' Dan Pagis [On the Last Poems of Dan Pagis]. In *Mekhhkarei irushalaim besifrut ivrit. Vol. 10, part 1, Asupat maamarim lezekher Dan Pagis*. Jerusalem, Ha-makhon lemadaei ha-yaadut al' shem Mandel', pp. 101–111.

Sandbank, Sh. (2001). Ain vemoakh: Pagis, Ril'ke, Valeri [The Voice is the Other: Hebrew Poetry and European Tradition]. In Sandbank, Sh. *Ha-kol' hu ha-akher: Od masot al' kesharim vemakbilot bein ha-shira ha-ivrit veha-eropeit*. Jerusalem, Makhon ha-israeli lepoetika vesemiotika al' shem Porter, pp. 99–113.

Sandbank, Sh. (2016). Dan Pagis: ha-sod ha-khatum [Dan Pagis: Sealed Secret]. In *Moznaim*. No. 4, pp. 45–47 – in links with “a”.

Sandbank, Sh. (2016). Mipnei eimat ha-rik: al' krisat ha-mimezis beshirei Pagis [By Reason of the Horror of Emptiness: on the Destruction of Mimesis in the Poems of Pagis]. In Hanan Hever (Ed.). *Dan Pagis: mekhkarim veteudot*. Jerusalem, Mosad Byalik, pp. 11–21 – in links with "b".

Shaked, G. (1983). Masha' shehaiya: al' «Milim nirdafot» leDan Pagis [The Parable about What Really Was: On "Synonyms" by Dan Pagis]. In *Iton-77*. No. 39, pp. 16–19.

Shaked, G. (1991). Legalot ptsaim belo sheierae ha-dam [Expose the Wounds so that the Blood is not Visible]. In *Iton-77*. No 14 (138/139), p. 22.

Valerie, P. (1993). *Ob iskusstve* [On Art]. Moscow, Iskusstvo. 507 p.

Yakobi, T. (2011). Ha-khidatiyut bepoetika ha-meukheret shel' Dan Pagis [Enigmatism in the Late Poetics of Dan Pagis]. In *Mekhkarei irushalaim besifrut ivrit*. Vol. 24. Jerusalem, Ha-makhon lemadaei ha-yaadut al' shem Mandel', pp. 181–222.

Zach, N. (1984). *Shirim shonim* [Different Poems]. Jerusalem, Hotsaat Ha-kibuts ha-meiukhad. 122 p.

#### **Данные об авторе**

Быстров Никита Львович – кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия).

Адрес: 620000, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: nikita-byistrov@yandex.ru.

#### **Author's information**

Bystrov Nikita Lvovich – Candidate of Philosophy, Associate Professor of Department of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia).

Дата поступления: 18.10.2022; дата публикации: 29.12.2022

Date of receipt: 18.10.2022; date of publication: 29.12.2022