

# Язык свидетельства, язык катастрофы

Никита Быстров

## Стихотворение Дана Пагиса «Написано карандашом в опечатанном вагоне»:

ОБЗОР ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Nikita Bystrov

Dan Pagis' Poem "Written with a Pencil in the Sealed Railway Car": A Review of Interpretations

**Никита Быстров** (Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры; кандидат философских наук) nikita-bystrov@yandex.ru.

**Ключевые слова:** Холокост, поэзия Дана Пагиса, израильская поэзия, еврейская история, циклическая композиция, сыновья Адама, свидетельство

УДК: 821.411.16+801.731

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_187\_3\_15

В статье рассматриваются некоторые интерпретации знаменитого стихотворения израильского поэта Дана Пагиса, предлагаемые литературными критиками и историками ивритской поэзии. Эти интерпретации, касающиеся главным образом языковых (грамматико-семантических), концептуальных и интertextуальных особенностей пагисовского текста, дают возможность прочитать его как стихотворение, противоречащее классической парадигме осмысления еврейской жертвенности, представляющее трагическое путешествие в опечатанном вагоне (собственно, Катастрофу европейского еврейства, *Шоа*) до сих пор незавершенным и требующее от читателя стать «участником» описываемых событий.

**Nikita Bystrov** (PhD; Associate Professor, 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) nikita-bystrov@yandex.ru.

**Key words:** Holocaust, poetry of Dan Pagis, Israeli poetry, Jewish history, cyclical composition, sons of Adam, testimony

UDC: 821.411.16+801.731

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_187\_3\_15

The article discusses some interpretations of the famous poem by the Israeli poet Dan Pagis that offered by literary critics and historians of Hebrew poetry. These interpretations, concerning mainly the linguistic (grammatical and semantic), conceptual and intertextual features of this Pagis's text, make it possible to read it as a poem that contradicts the classical paradigm of understanding Jewish sacrifice, representing a tragic journey in a sealed railway car (actually, the Catastrophe of European Jewry, the Shoah) is still unfinished and requires the it's reader to become a "participant" of the described events.

Стихотворение «Написано карандашом в опечатанном вагоне» (*Катув беипарон бакарон га-хатум*) принадлежит к числу наиболее известных и часто обсуждаемых поэтических текстов Дана Пагиса<sup>1</sup>. По словам литературоведа Сидры Дековен Эзрахи, «его статус в среде говорящих на иврите сопоставим со статусом “Фуги смерти” для говорящих на немецком» [Эзрахи 1995: 28]<sup>2</sup>. С точки зрения поэта Натана Заха, это «самое поразительное стихотворение о Катастрофе из всех написанных на иврите и на любом другом языке» [Зах 2011: 354]. Еще один поэт, Дори Манор, с очевидной оглядкой на знаменитый тезис Адорно относит его к ряду «важнейших символов “писательства после Аушвица”» [Манор 2019: 110].

Это стихотворение было впервые опубликовано в третьей поэтической книге Пагиса «Метаморфоза» (*Гилгуль*) (1970), в составе короткого цикла «Опечатанный вагон» (*Карон га-хатум*). Приведем его в оригинале<sup>3</sup> и в переводе Александра Бараша.

Написано карандашом  
в запечатанном вагоне

כתוב בעפרון בקרון החתום

Здесь в этом эшелоне

כאן במשלוח הזה

я Ева

אני תה

с сыном Авелем

עם הבן בני

Если увидите моего старшего сына

אם תראו את בני הגדול

Каина сына Адама

קיון בן אדם

скажите ему что я<sup>4</sup>.

תגידו לו שאני

- 1 Дан Пагис (1930—1986), классик израильской поэзии, родился в городе Радауц (Южная Буковина, Румыния) в еврейской семье. После отъезда отца в Палестину и смерти матери в 1934 году остался на попечении деда и бабушки по материнской линии. Вместе с ними осенью 1941 года был депортирован в концлагерь на территории Транснистрии (часть Украины, находившаяся во время войны под румынским управлением), где пробыл до 1944-го. В 1946-м по приглашению отца переехал в Палестину. Жил в кибуцах Мерхавия и Гат. Окончил Иерусалимский университет, там же преподавал с 1964 года, после получения докторской степени по еврейской литературе. Опубликовал несколько монографий об ивритской поэзии Средневековья, Ренессанса и Нового времени. 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-го по 1982-й выпустил пять поэтических книг. Шестая, «Последние стихи» (*Ширим ахароним*), издана посмертно в 1987 году.
- 2 Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, перевод с иврита наш.
- 3 Цит. по: Пагис Д. Коль га-ширим. «Аба» (пиркей проза) (Все стихотворения. «Отец» (прозаические фрагменты)). Иерусалим: Гоцаат Га-кибуц га-мейухад веМосад Бялик, 2009. С. 135 (ивр.). В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием номера страницы в круглых скобках.
- 4 Бараш А. Образ жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 150. Ср. превосходный, хотя и намеренно (из соображений формальной точности) отступающий от оригинала перевод Гали-Даны Зингер:

Здесь в этом транспорте  
я Ева  
с сыном Авелем  
если увидите моего старшего  
Каина сына Адама  
передайте ему что мама

(Опечатанный вагон. Рассказы и стихи о Катастрофе / Сост. З. Копельман. М.; Иерусалим: Мосты культуры, 2005. С. 351).

Перед нами — записка, оставленная на стене «опечатанного вагона» и оборванная в том месте, где должна содержаться просьба Евы к тем, кто встретит ее «старшего сына». Обрыв текста, возможно, свидетельствует о том, что именно на последней строке путешествия Евы и Авеля завершается. Слова «здесь, в этом эшелоне» (хотя «эшелон» — термин не вполне удачный: ивритское *мишлоах* — это «отправляемый груз» «отправка», в данном случае — что-то вроде «группы депортируемых» или эвфемистически, как в переводе Гали-Даны Зингер, «транспорт») с учетом контекста ясно дают понять, какое это путешествие, куда едут Ева и Авель.

Трудно представить, что поэт не соотносил образы узников «опечатанного вагона» с собственными, еще детскими воспоминаниями<sup>5</sup>. Тем не менее это стихотворение не является прямым свидетельством о лично пережитом и ни в малейшей мере не претендует на ценимую в тогдашней израильской поэзии исповедальность<sup>6</sup>. Скорее оно может быть прочитано как текст, предназначенный для воссоздания и осмысления любого подобного опыта — в том числе (и даже по преимуществу) воображаемого. Причем важно, что оно не просто позволяет реконструировать «свое» или «чужое» прошлое по нескольким узнаваемым приметам — вагон, записка без конкретного адресата, внезапный конец пути, возможно совпадающий с концом жизни, — но и как бы предпосылает этой реконструкции ряд смысловых параметров, которым она в идеале обязана следовать. О них, точнее, о том, как их видят исследователи Пагиса и другие авторы, пишущие об этом стихотворении, и пойдет речь в настоящей статье.

## 1

Одна из ключевых конвенций израильской литературы — едва ли не обязательное соотнесение темы еврейской жертвенности (страданий народа в разные периоды его истории) с библейским рассказом о несостоявшемся жертвоприношении Исаака его отцом Авраамом (Быт. 22, 1–19) — на языке традиции *акедат Ицхак*, «связывание Исаака», или *акеда*. Несмотря на то что Исаак остается в живых, по модели *акеда*, как правило, описывается и участь погиб-

- 
- 5 Ада Пагис, вдова поэта, так описывает обстоятельства его депортации в лагерь в октябре 1941 года (сам он об этом никогда не писал): «В вагоне, куда их погрузили, не было других таких семей: два старика (дед и бабушка Пагиса. — *Н.Б.*) и мальчик одиннадцати лет. <...> Эти трое были втиснуты в вагон, загруженный в четыре раза полнее, чем позволяла его вместимость, — вагон, в котором не было окон, вентиляции, воды, — и отправились в путь. <...> Поезд катился по дорогам Украины, а он внимательно вглядывался в окружающих, впитывал их голоса и образы, и они отшлифовались в нем и не стерлись» (*Пагис А. Лев питьюми (Внезапное сердце)*. Тель-Авив: Ам овед. 1996 (ивр.). С. 39–40 (ивр.)). В одном из интервью на вопрос о том, есть ли у него ощущение, что он «непрерывно борется с неким неустранимым переживанием — детским переживанием войны», Пагис отвечает: «Это опыт, у которого нет исхода. Который никогда не закончится. Не минует» (Дан Пагис: левате эт га-эйма вегам леишаэр эйхшегу бахаим. Рэайон им Илана Цукерман, 1983 (Дан Пагис: выразить ощущение ужаса и как-то остаться в живых. Интервью с Иланой Цукерман, 1983) // *Итон-77*. 1991. № 14 (138/139). С. 22 (ивр.)).
- 6 О тяготении поэтов пагисовской генерации («поколения государства») к исповедальности и, шире, свободному самовыражению лирического субъекта, не подчиненного тем или иным внелитературным идеологиям (религиозной, просветительской, сионистской и т. п.), см., например: [Мазор 1996: 35–36].

ших<sup>7</sup>, среди которых не только «пассивные» жертвы, но и те, кто осознанно жертвовал своей жизнью (например, первопроходцы-халуцим в еврейской Палестине первой трети XX века или солдаты, сражавшиеся в арабо-израильских войнах). Яэль Фельдман, подчеркивая «поразительную семантическую пластичность» этой модели, выделяет три разных направления ее актуализации в литературе 1940—1950-х годов:

...ретроспективный взгляд на эпоху халуцим (например, роман Агнона «Вчера, позавчера» и пьеса Аарона Ашмана «Эта земля»); Вторая мировая война и Катастрофа (*Шоа*) (главным образом в поэзии Ури Цви Гринберга, Авраама Шленского, Натана Альтермана и Амира Гильбоа) и, конечно, Война за независимость [Фельдман 2008: 129].

В последующие десятилетия традиционные интерпретации *акеда* — как религиозные, так и секулярные — дополняются откровенно критическими и даже пародийными трактовками<sup>8</sup>, но в общем и целом этот сюжет до сих пор сохраняет значение национального архетипа жертвенности. Как пишет Рут Картун-Блум, «вряд ли найдется поэт, который не использовал бы его в своем творчестве» [Kartun-Blum 2013: 187].

Но именно в стихотворении Пагиса (и, кажется, вообще в его поэзии) топос *акеда* не используется. Здесь на месте Авраама и Исаака — Ева, Авель и Каин, дозаветные персонажи, символически предвещающие не столько собственно еврейскую, сколько общечеловеческую историю. По наблюдению Сидры Девковен Эзрахи,

замещая *акеда* повествованием о Каине и Авеле, Пагис настаивает скорее на универсалистском дискурсе власти и братоубийства, чем на дискурсе Завета и жертвоприношения. <...> Его поэзия — неявный вызов консенсусу по поводу центральной роли *акеда* в еврейском/израильском сознании [Ezrahi 2014: 120].

Отказ от этого консенсуса в данном случае означает, что Катастрофа европейского еврейства — не жертва, принесенная народом своему Богу, а продолжение (хотя и в беспрецедентном масштабе) той череды братоубийств, которая началась с Каина и Авеля. Тема Катастрофы оказывается одновременно и темой человека как такового:

Пагисовская Ева возвращает читателей этих строк к истории первой человеческой семьи и ведет их к осознанию того, что после этой попытки уничтожения еврейского народа... следует снова задуматься о человеческом существовании, или, на языке Пагиса, уточнить, как мы понимаем существо, носящее имя «двуногого» [Эшель 2016: 69]<sup>9</sup>.

7 Ср.: «Когда мы говорим об *акеда* как о топосе еврейской литературы, то имеем в виду, что постбиблейское наследие фактически убивает Исаака и как бы мумифицирует его в качестве прототипа еврейского мученичества» [Ezrahi 2014: 117].

8 Наиболее яркие примеры таких трактовок в поэзии — «Curriculum vitae et mortis» Давида Авидана, «История Исаака» Меира Визельтира, «Истинный герой *акеда*» Иегуды Амихая, «Этот придурок Исаак» (*Га-метумтам га-зе Ицхак*) Ицхака Лаора.

9 Ср. у Дэвида Роскиса: «В этом стихотворении Дан Пагис, выживший в Катастрофе, сочинявший стихи на выученном языке, буквально вписал Холокост в начало человеческой саги, хотя бы и просто карандашом. “Холокост, еврейский” для него то же самое, что “История, человеческая”» [Roskies 2005: 187].

Отзвук жертвенной темы (мимолетный и иронически окрашенный) можно расслышать, пожалуй, только в названии стихотворения, где первое и последнее слова — *катув* (написано) и *хатум* (опечатанный/запечатанный) — отсылают к стихам из молитвы Судного дня *Ун'тане токеф*: «Истинно, что Ты — Тот, Кто судит и доказывает, знает и свидетельствует, пишет и запечатывает, считает и вычисляет» (об этом см., например: [Манор 2019: 114—115]). В названии — аллюзия на «...Ты — Тот, Кто... пишет и запечатывает (*котев вехотем*)». Можно полагать, что с ее помощью поэт как бы противопоставляет то, что «написано» и «опечатано» в реальности, пониманию «написанного» и «запечатанного» в рамках Традиции: каким бы ни было это последнее (как правило, апеллирующее к записанному в Книге жизни), здесь мы видим лишь оборванную на полуслове карандашную запись и печать (или, контрастнее, пломбу) на товарном вагоне. Слова, взятые из молитвы, приобретают значение, весьма далекое от первоначального, исподволь указывая на то, что если бы речь в стихотворении и шла о жертве, то о такой, которую *некому* было бы адресовать.

Подобный прием (радикальная смысловая инверсия сакрального текста) встречается еще в одном стихотворении цикла «Опечатанный вагон» — «Другое свидетельство» (*Эдут ахерет*):

Ты — первый и Ты остаешься последним,  
если будет неясен Тебе закон о различии  
между тяжбой и тяжбой,  
между кровью и кровью,  
услышь на суде мое отягченное сердце, возри на мои страдания.  
Соучастники Твои — Михаэль, Гавриэль —  
стоят и подтверждают,  
что сказал Ты: «Сотворим человека»,  
и они возгласили: «аминь».

(с. 138)

Начальная строка варьирует формулу «Я — первый и Я — последний» (Ис. 44:6; см. также: Ис. 48:12; 41:4). Строки со второй по четвертую — неточная цитата из Второзакония (Втор. 17:8—9). Приведем весь фрагмент, который начинается этими словами (синодальный перевод):

Если по какому делу затруднительным будет для тебя рассудить между кровью и кровью, между судом и судом, между побоями и побоями, и будут несогласные мнения в воротах твоих, то встань и пойдя на место, которое изберет Господь, Бог твой, <чтобы призываемо там было имя Его>, и приди к священникам левитам и к судье, который будет в те дни, и спроси их, и они скажут тебе, как рассудить.

Это наставление адресовано всякому, кто сталкивается с тем или иным «трудным» правовым вопросом. Пагис же обращает его к самому Творцу, предполагая, что закон может быть «неясен» именно Ему, и для того чтобы эту неясность устранить, Ему не надо идти «к священникам левитам» — достаточно вслушаться в биение сердца говорящего на суде и увидеть его страдания<sup>10</sup> (Пс. 9:14).

10 По мнению Тамар Якоби, выражение «между кровью и кровью» приобретает здесь окказиональную окраску: «по контексту — Холокост, в отличие от рядовых убийств» — иначе говоря, такая «кровь», о которой даже Бог не может судить, исходя из «закона» [Yacobi 2005: 247].

В рамках неизменной пары «Судья — подсудимый» происходит смена ролей: подсудимый выступает одновременно в качестве «жертвы» (в юридическом смысле), истца и обвинителя, а Судья, вместе с ангелами-«соучастниками», становится обвиняемым. Кажется, даже при этом Он сохраняет право быть арбитром человеческих страданий — к Нему, «первому и последнему», по-прежнему восходит голос «отягченного сердца». Однако для описания отношений между Ним и тем, кто отваживается Его судить, уже не применима риторика нерассуждающей «авраамовой» жертвенности (в известном смысле здесь утрачивает значение и сама парадигма Завета; так, герой стихотворения «Свидетельство» (*Эдут*), входящего в тот же цикл, говорит: «Я был тенью. / У меня был другой Творец»).

Таким образом, очевидно, что пагисовский подход к истолкованию Катастрофы не принимает ни национального пафоса, ни привычной для этой темы мученической героики. И именно поэтому, как отметил еще в начале 1990-х годов историк литературы Дан Лаор, он «все больше и больше воспринимается как оптимальный способ разговора о событиях тех времен», как «знак того, что такой тон должен стать общепринятым в нашем отношении к теме Шоа» [Лаор 1993: 161].

## 2

Дори Манор, говоря о трудностях перевода «Написано карандашом...», напоминает, что в иврите у глагола «быть» (*лийот*) нет настоящего времени:

...нам достаточно произнести «*тагиду ло шеани*» («скажите ему что я»), и все уже сказано. А европейские языки в этом случае потребуют предельной ясности. Как напишет переводчик на английский: «tell him that I» или «tell him that I am»? [Манор 2019: 123].

Если слово *ани* (я) стоит в конце предложения, то обычно это воспринимается как «внезапный и драматичный обрыв текста», схожий с эффектом *апозиепезиса* — «неожиданным прерыванием риторического периода, вызванным невозможностью или нежеланием его продолжать» [Там же]. Именно так заканчивается стихотворение Пагиса: после слов «скажите ему что я» речь срывается в пустоту и наступает молчание, для которого как нельзя лучше подходят определения типа «оглушительное» или «кричащее». Шимон Зандбанк усматривает в этом молчании прообраз типичных для Пагиса фигур «утаивания и ускользания» (внезапных зияний, разрывов смысловой цепи), появляющихся, как правило, в конце стихотворений (см.: [Зандбанк 2016: 45]). Для Сидры Дековен Эзрахи оно — декларативный жест «отказа от искусства как торжества над смертностью» [Ezrahi 2000: 162]. Похожим образом трактует его Наоми Соколофф: «Прерванные слова Евы — более чем внятное указание на ограниченность поэзии» [Sokoloff 1984: 217].

Без сомнения, неожиданная остановка речи и молчание/пустота в финале образуют кульминационную точку стихотворения. Нетрудно заметить, однако, что местоимение, завершающее записку Евы, не только прерывает ее, но и позволяет ей быть прочитанной заново, в круговую, от последнего слова к первому: «скажите ему что я... — здесь в этом эшелоне...»

и т.д.<sup>11</sup> Истокование возможности такого прочтения — общее место всех интерпретаций «Написано карандашом...».

Как пишет Даниэль Фельдман,

Скрытая кругообразность стихотворения перемещает исчезающее финальное «я» обратно к исходному «здесь», порождая циклический текст, конец которого, подобно уроборосу, ведет к началу [Feldman 2014: 451].

Для Фельдмана важно, что в этой конструкции «я» пагисовской героини обретает способность как бы заново воссоздавать свое присутствие: погибая, падая в пустоту, оно тем не менее всегда «здесь».

Если Ева оставляет свое сообщение без надежды на отклик, под угрозой стирания и тела, и текста, то ее заявление о том, что она «здесь», должно быть понято как попытка удержаться в гибельной западне <вагона> и в записке, недолговечной и в основной своей части незавершенной [Ibid.].

По словам Амира Эшеля, циклическая динамика «Написано карандашом...», равно как и прямое обращение героини к читателям — «если увидите...», «скажите ему...» — актуализирует «темпоральное единство описываемых событий и процесса чтения» [Eshel 2000: 148]<sup>12</sup>. Читая стихотворение «по кругу», мы можем почувствовать, что его время

отнюдь не ограничивается простым миметическим изображением «прошлого». Драма скорее в том, что и транспорт, и записка должны быть восприняты в непосредственности «здесь» и «сейчас». <...> Эта записка упраздняет временное и пространственное различия между «внутри» и «снаружи», между теми, кто является частью событий, и теми, кто «просто» читает о них на безопасном расстоянии, в той комфортной обстановке, которая обычно ассоциируется с чтением стихов и получением эстетического удовольствия. Стихотворение не дает кануть в Лету ни времени событий, ни умолкшему языку тех, кто уже не говорит [Ibid.]<sup>13</sup>.

- 
- 11 Как отмечает Дори Манор, совмещение этих двух эффектов практически недостижимо в переводах на некоторые языки: «Если американский переводчик решит написать: “tell him that I...” он передаст на своем языке *только* обрыв <речи>, *только* молчание. <...> И наоборот, если переводчик напишет: “tell him that I am...” глагол окажется в позиции синтаксической связки и стихотворение сможет двигаться по кругу... Но — увы! — обрыв исчезнет (курсив автора. — Н.Б.)» [Манор 2019: 124]. В двух цитируемых Манором английских переводах — Стивена Митчелла и Т. Карми — выбран первый вариант.
  - 12 Некоторые авторы сопоставляют эту ситуацию с многократным, «нейтрализующим» ощущение времени чтением одного и того же текста в иудейской молитвенной практике. Ср., например: «В иудаизме отрывки из Священного Писания читаются снова и снова; когда человек заканчивает читать, он возвращается к началу, чтобы прочесть еще раз. Возможно, подобным образом задумано и это стихотворение» [Down 2011].
  - 13 О «немиметичности» прошлого в этом стихотворении говорит также Сидра Дековен Эзрахи: «В голосе, который утверждает себя не в качестве произведения искусства, а в качестве *артефакта*, нет рефлексивности; приостановленное настоящее время — не вечность фигур, законсервированных в формальдегиде вымысла *sub specie aeternitatis*, а прерванная речь, застывшее время. Не греческая урна, а погребенные под лавой тела в Помпеях (курсив автора. — Н.Б.)» [Ezrahi 2000: 162]. Возможно, эта метафора восходит к мемуарному свидетельству Ады Пагис: «Помпеи, которые Дан посетил во время своего первого путешествия в Европу, не давали ему покоя. Снова и снова он рассказывал мне о жителях города, застывших под горячим пеплом: мать,

Благодаря сокращению дистанции, отделяющей текст от читателей, последние, как пишет Эшель, становятся «вовлеченными в события адресатами <послания Евы>» [Ibid.].

В близком ключе интерпретирует «круговую» композицию пагисовского текста Эрин Смит. По ее словам, история Каина и Авеля становится у Пагиса «мифическим референтом Холокоста». При «возвратном» чтении (Смит называет его чтением, попавшим «в ловушку бесконечного цикла») первое братоубийство воспринимается как непрерывно повторяющееся событие, и это, в свою очередь, должно привести нас к пониманию того, что путешествие Евы и Авеля в опечатанном вагоне, начавшееся еще в библейские времена, продолжается до сих пор, а мы оказываемся его непосредственными (со)участниками (см.: [Smith 2014]).

Отметим попутно, что имплицитно присутствующая в «Написано карандашом...» идея циклического повторения первого убийства получает прямое выражение в более позднем пагисовском стихотворении «Автобиография», вошедшем в сборник «Мозг» (*Moax*) (1975). Начинается оно так:

Я умер от первого удара и был похоронен  
на каменистом поле.  
Ворон подсказал моим родителям,  
что делать со мной.

Моя семья знаменита — отчасти благодаря мне.  
Мой брат придумал убийство,  
родители — плач,  
я — молчание.

И дальше, через две строфы:

Ты можешь умереть раз, два раза, даже семь раз,  
но ты не можешь умирать десятки тысяч раз.  
А я могу.

(с. 165)

Образ Авеля, умирающего «десятки тысяч раз», типичен для поэзии Пагиса, герой которой в посвященных ей ивритских статьях нередко именуется *мет-хай* — мертвый заживо. Это герой (обычно — «я», реже — один из персонажей текстов Традиции или художественной литературы, например Хони га-Меагель, Робинзон Крузо), навсегда оставшийся в собственном прошлом, разделивший судьбу погибших, и в то же время живой, точнее, устремленный к возвращению в мир живых (подробнее см.: [Быстров 2022]). Типологически близкой к нему оказывается и героиня нашего стихотворения — во всяком случае, при «круговом» прочтении она обнаруживает в себе черты характерно «пагисовского» образа *мет-хай*.

В этой связи интересно предпринятое Михаэлем Глузманом сопоставление «Написано карандашом...» со стихотворением Х.-Н. Бялика «Развевял я по ветру вздох мой...» («*Зарити леруах анхати...*»), из которого приведем первую строфу:

---

кормящая грудь ребенка, влюбленные в момент близости» (*Пагис А. Лев питьюми (Внезапное сердце)*. Тель-Авив: Ам овед. 1996. С. 93 (ивр.)).

Развеея я по ветру вздох мой  
И песок поглотит слезу мою;  
О ветер! Если найдешь моего брата,  
Скажи ему: я — дымящаяся головня.

(цит. по: [Глузман 2016: 131])

Глузман отмечает, что если у Бялика речь лирического «я» выдержана «в рамках риторики личного и биографического», то Пагис «отвергает этот модус» [Там же: 132]. Кроме того, бяликовское выражение «я — дымящаяся головня» отсылает к тем библейским текстам, где под «головней», по крайней мере в двух случаях, имеются в виду спасенные (оставшиеся в живых) люди: «<и да не унывает сердце твое> от двух концов этих дымящихся головней» (Ис. 7:4); «и вы были выхвачены, как головня из огня» (Ам. 4:11); «не головня ли он, исторгнутая из огня?» (Зах. 3:4)» [Там же: 133]. Глузман также напоминает, что в первые годы существования Государства Израиль формула «выхваченная/исторгнутая <из огня> головня» (*уд муцаль*) приобрела значение, соотносимое прежде всего со спасением в Катастрофе. Пагис, читая стихотворение Бялика, конечно, не мог этого не учитывать. Однако, утверждает Глузман,

фигура «*уд муцаль*» — именно то, что Пагис упорно не принимает, хотя и оставляет ее «под знаком зачеркивания» (*тахат мехика* — так здесь переводится термин Жака Деррида *sous rature*. — Н. Б.)... Пагис уклоняется от употребления этих слов. Он цитирует стихотворение Бялика, но останавливается на пороге выражения «я — дымящаяся головня». <...> Он не хочет говорить как «*уд муцаль*» или даже как «спасенный» (*ниццаль*), поскольку использование этих слов может указывать на то, что субъект речи в стихотворении вернулся к жизни или примирился с собой. Внимательное прочтение большинства текстов сборника «Метаморфоза» показывает, что Пагис говорит как мертвый заживо, как тот, кто пытается сообщить о своей давно состоявшейся смерти [Там же: 134].

Заканчивая обзор интерпретаций циклического построения «Написано карандашом...», остановимся на трактовке, предложенной Шахаром Брэмом. Согласно Брэму, центральная тема поэзии Пагиса — «плененное сознание», субъект которого не в силах вырваться из его границ. Стихотворение об опечатанном вагоне не исключение: его следует читать

как стихотворение о сознании, запечатанном для своего обладателя: подобно опломбированному вагону, сознание выжившего продолжает двигаться по круговому пути к уже наступившей смерти [Врам 2012: 375].

Ссылаясь на поэта и переводчика Тувию Рюбнера, много лет дружившего с Пагисом, Брэм предполагает, что «квазирифма *катув-хатум* (написано-опечатанный)» восходит не столько к молитве *Ун'тане токеф*, сколько к Книге Исаяи: «И видение этого стало для вас как слова запечатанной книги, которые люди вручают ученому, говоря: прочти это, умоляю тебя, а он говорит: не могу; ибо оно запечатано» (Ис. 29:11). Пагисовский субъект (*alter ego* поэта, скрытое за лирическим «я») воспринимает мир собственного сознания именно как такую «запечатанную книгу»; карандашная надпись на стене вагона — одна из ее многочисленных версий.

Здесь перед нами — словесная репрезентация визуального представления, состоящая из одних слов — строк, нацарапанных на стене вагона. Стало быть, это копия — не только в смысле повторения тех же слов, но и в смысле изъятия их из одного места и помещения в другое, в смысле воспроизведения того же молчания, невозможности прорвать запечатанное пространство. Сознание впитывает в себя это молчание, сохраняет его как образ (надпись), снова и снова проецирует его на страницу: сознание как фотокамера, стихотворение как фотография, поэт как фотограф. Пагис может только копировать молчание в бессильном молчании, поскольку он заперт в безмолвном пространстве своего сознания [Ibid.: 376—377].

Надо сказать, что основание к такому прочтению дают и некоторые другие тексты Пагиса, в частности стихотворение «Поверка» (*Га-мисдар*), соседствующее с «Написано карандашом...» в цикле «Опечатанный вагон», и небольшая поэма «Следы» (*Акевот*), которая примыкает к этому циклу. В «Поверке» герой, стоящий на лагерном плацу во время переключки, которую проводит офицер, похожий на ангела смерти (он *куло эйнаим*: весь — глаза), думает только о том, чтобы его не заметили:

Нет меня, нет, я — ошибка;  
 скорее зажмурить глаза, стереть свою тень...  
 Оставьте меня неучтенным, пожалуйста! Завершите расчет  
 без меня: здесь навсегда.

(с. 136)

Слова, следующие за двоеточием, можно понять буквально, как указание на то, что в бесконечно длящейся лагерной поверке пагисовский герой действительно видит реальность, из которой нет выхода: «независимо от того, что случится сейчас и потом, я — “здесь навсегда”» (похожее «здесь» находим и в записке Евы, если читаем ее вкруговую).

Та же ситуация — у героя поэмы «Следы», фантазмагорической истории возвращения/невозвращения из мира погибших в Катастрофе, «новых ангелов» (*срафим хадашим*):

Да, я был ошибкой, я был забыт  
 в опечатанном вагоне, тело мое —  
 в узле жизни. Завязано.

(с. 142)

Быть «забытым в опечатанном вагоне» — то же, что остаться в нем навсегда. Эта «забытость» осложняется тем, что тело героя, подобно душе в традиционной поминальной формуле, «завязано в узел жизни»<sup>14</sup>. Вероятно, имеется в виду, что если душа, оставившая тело, обретает в этом «узле» вечную жизнь, то и тело, отделившееся от души и каким-то странным образом попавшее в тот же «узел», может жить вечно<sup>15</sup>. В этом случае существование героя оказывается

14 Речь идет о формуле «Да будет его/ее душа завязана в узел жизни».

15 Ср. описание похожей ситуации в позднем стихотворении «Изготовление» (*Га-эаткана*): «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

телесно посмертным: «тело живо, а душа мертва, и условие существования тела — смерть души, что означает также смерть памяти» [Картун-Блум 1987: 114]. Отсюда «забытость» — это гибель в опечатанном вагоне, куда субъект речи как бы постоянно возвращается, подобно тому как «ожившие» мертвецы фольклорных текстов возвращаются в собственные могилы. Точнее сказать, это такая «неокончательная» гибель, момент которой в некоем инерционном физическом бытии погибшего выступает как его вечное настоящее, непрестанно повторяющееся в потоке времени<sup>16</sup>.

### 3

Упоминание Евой Каина, «сына Адама», — еще один важный пункт, который редко обходят вниманием интерпретаторы нашего стихотворения. Как отмечает Дори Манор, три библейских имени, используемых Пагисом, при переводе на любой другой язык могут быть воспроизведены лишь с относительной точностью. Так, в имени Ева (*Хава*) иноязычный читатель вряд ли распознает «очевидную фонетическую и этимологическую связь между “я Ева” и “я жива” (*ани Хава* и *ани хайя*)». То же — с именем Авель (*Гевель*). Манор напоминает, что одно из значений этого слова — «дыхание/пар» и что «в семантическом плане оно сближается с другим словом — *ашан*, “дым”, витающий и клубящийся над стихами Пагиса о Катастрофе» [Манор 2019: 117]<sup>17</sup>.

Когда Пагис пишет «сын мой Авель» (*Гевель бени*), он, конечно, имеет в виду не только имя первой жертвы из Книги Бытия, но также — и, возможно, не в меньшей степени — сопряженную форму *гевель бени*, «дыхание моего сына», точнее, «дыхание, оставшееся от моего сына» [Там же].

Но особенно показательным в отношении непереводимости сочетание *Каин бен Адам*. На иврите *бен адам* — не только «сын Адама», но и «человек». Пагис объединяет эти два значения, заставляя их как бы просвечивать друг в друге (эффект, теряющийся при переводе), и в результате Каин оказывается персонажем парадоксально двойственным: «Он — враг, убийца, и он же сын человеческий, смертный, как и любой другой», «первый убийца... и человек как существо, ищущее блага — все это разом» [Там же: 118].

Усилению акцента на «человечности» Каина способствует прилагательное *гадоль*, «большой», употребленное в значении «старший <сын>». По мнению Манора, поэт мог бы воспользоваться более точным словом *бхор*, «старший

---

возвращаются / выпуклый нос, вогнутые глазницы. / Теперь ты берешь это гипсовое лицо, / покрываешь им плоть своего лица / и живешь» (с. 232).

16 Иное толкование метафоры тела «в узле жизни» предлагают Тamar Якоби и Meir Штернберг: «...“тело мое (не душа моя) в толпе живых людей”, заключенных в вагоне, идущем в лагерь уничтожения; или, принимая во внимание как поздний смысл понятия “жизнь” (жизнь духовная = смерть телесная), так и обычные условия перевозки евреев в вагонах, — “тело завязано в куче (*арема*) тел, и живых, и мертвых”» [Якоби, Штернберг 1976: 145]. Пользуясь случаем, приносим благодарность профессору Tamar Якоби, поделившейся с нами электронной копией этой труднодоступной статьи.

17 Так, например, упомянутые выше «новые ангелы» из поэмы «Следы» возносятся в небо «длинными караванами дыма»; герой стихотворения «Свидетельство» «взлетает» к своему Творцу как «дым к всеильному дыму».

сын», «первенец», но отказался от него, «потому что хотел выйти за пределы истории мифологической семьи», имея при этом в виду, что слово *гадоль* «почти неизбежно наделяется положительным смыслом, в противоположность нейтральному *бхор*» [Там же: 120].

Поскольку определение *бен адам* относится не только к жертве, но и к убийце, различие между ними становится неотчетливым, размытым. Во всяком случае, появляется фактор, объединяющий и до известной степени уравнивающий братьев-антагонистов — их общая принадлежность к человеческому роду. Более позднее стихотворение «Братья» («Ахил») из книги «Мозг» развивает этот мотив, намекая не просто на равенство обоих персонажей, но и на их взаимозаменяемость: здесь утомленный скитаниями Каин засыпает в стогу сена и «ему снится, что он — Авель» (с. 164).

Во многих толкованиях «Написано карандашом...» Каин отождествляется с теми, кто отправляет на смерть Еву и Авеля; соответственно, на них, виновников Катастрофы, распространяется и Каинова «человечность». Так, Ханан Хевер, усматривая в выражении *Каин бен Адам* «эффект качания между двумя смыслами», полагает, что один из этих смыслов «удостоверяется сухим фактом генеалогии» (Каин как «первенец Адама»), а другой, «универсально-гуманистический», «позволяет видеть *бней адам* (людей) в нацистах, поскольку исходит из тех общечеловеческих ценностей, которые продолжают существовать и после Катастрофы» [Хевер 2016: 196].

Надо заметить, что сам Пагис, по крайней мере, один раз — в стихотворении «Свидетельство» — открыто помещает «нацистов» в разряд *бней адам*:

Нет, нет: они, несомненно,  
были людьми (*зайу бней адам*): униформа, сапоги.  
Как же объяснить... Они были сотворены  
по образу и подобию.

А я был тенью.  
У меня был другой Творец.

(с. 137)

Очевидно, в данном случае «они» характеризуются как *бней адам* вовсе не потому, что субъект речи ощущает их близкими себе (по «универсально-гуманистическим» или каким-то иным основаниям), а как раз наоборот — потому что он хочет подчеркнуть свое радикальное несходство с «ними»: «они... / были людьми», сотворенными «по образу и подобию», а он «был тенью» и у него «был другой Творец». По остроумному замечанию Тamar Якоби, утверждение, что «они» — люди, «оказывается совершенно пустым или ироничным, поскольку обращается за поддержкой к тому, что служит в лучшем случае (если вообще служит) наименьшим общим знаменателем для всех “сынов человеческих”» [Yacobi 2005: 229] — к двум предметам одежды, униформе и сапогам. Можно сказать, что определение *бней адам* здесь антиномически раздвоено: оно формально фиксирует «их» человеческую природу и одновременно выступает маркером непричастности к «ним» героя стихотворения<sup>18</sup>.

18 Впечатление антиномичности усиливается за счет игры на созвучии слов *целем* (образ; *бецелем* — по образу <и подобию>) и *цель* (тень). Само созвучие воспринимается

Насколько можно судить, в разборах «Написано карандашом...» преобладают такие интерпретации «человечности» Каина, которые соотносят ее не только с «нацистами», но и с нами, читателями. Исходная установка такова: поскольку *бен адам* — каждый из нас, то, читая стихотворение, мы как бы общаемся к образу Каина, обнаруживаем в себе родовую близость к нему. И в то же время именно мы оказываемся адресатами послания Евы (никто, кроме нас, не может его получить).

Такой точки зрения придерживается, в частности, Амир Эшель:

Ева не только свидетельствует в настоящем времени о своей страшной доле, о *Шоа*. Она не только выражает ужасающую нас мысль о том, что в присутствии опечатанного вагона мы все превратились в сыновей Каина. Ева у Пагиса еще и обращается к читателям тех строк, которые в этом вагоне для них и написаны: «скажите». Иначе говоря, стихотворение не только прямо или косвенно отрицает, что читатели могут удовлетворяться размышлением о сущности человеческой жизни перед лицом того, что случилось в современную эпоху, но и адресует непосредственно к ним, подчеркивая необходимость «сказать» и, соответственно, сделать [Эшель 2016: 70].

Чтение пагисовского текста, по Эшелю, должно осуществляться не в эстетической (о чем мы уже знаем), а в этической перспективе: от простого воспроизведения сказанного — к исполнению просьбы Евы, к свидетельству о ней, о том, что она — «здесь, в этом эшелоне» и т.д. В этой связи Эшель говорит даже о «долге *“тагиду”* (“скажите”», долге сказать/передать весть, налагаемом на читателя героиней стихотворения (см.: [Там же]).

Примерно о том же (и тоже в ракурсе долженствования) пишет Карл Планк: «В конечном счете, стихотворение призывает читателя передать послание Евы самому себе, адресовать его себе как Каину» [Plank 1993: 359]. Однако если читатель не хочет оставаться «на стороне Каина», то он

должен как-то переместиться извне вовнутрь — в опечатанный вагон. Просьба Евы требует большего, чем просто контакт с Каином: «сказать ему» — значит сделать так, чтобы непомерный груз пустоты стал его собственным грузом, чтобы он присоединился к мученикам как свидетель, но не как мучитель, и именно тогда Ева будет освобождена. <...> Читатель выходит из роли Каина и снимает печать с вагона, чтобы освободить Еву [Ibid.].

\* \* \*

Как видим, короткое стихотворение Дана Пагиса (всего 20 слов, включая название) на поверку оказывается довольно «длинным», словно бы растянутым вширь и в глубину — главным образом за счет виртуозно использованных семантических и грамматических возможностей иврита. Представленные выше интерпретации позволяют прочесть его:

— как стихотворение с «универсалистской» концепцией, противопоставленной парадигме *акедат Ицхак*;

---

как указание на сходство этих *бней адам* с героем, но так как оно (созвучие) неполное, то может отсылать и к различию между ними: «Поскольку *цель* составляет две трети от *целем*, герой как будто подтверждает убеждение нацистов в том, что евреи — меньше, чем *бней адам*, “сотворенные по образу”» [Якоби, Штернберг 1976: 147].

— как стихотворение, в котором движется по бесконечному кругу: а) застывающее в точке своей гибели и не исчезающее «я» лирической героини; б) событие первого братоубийства, как бы переместившееся из библейского пространства в пределы опечатанного вагона; в) субъект сознания (*alter ego* автора), замкнутого в собственных границах;

— как стихотворение, чтение которого должно стать актом свидетельства о судьбе его персонажей.

Совокупностью этих трактовок, по нашему впечатлению, определяется более или менее инвариантный ракурс восприятия пагисовского шедевра в работах современных исследователей.

## Библиография / References

- [Быстров 2022] — *Быстров Н.Л.* Бесконечное возвращение: об одном мотиве в поэзии Дана Пагиса // Вопросы литературы. 2022. № 5. С. 156—175.  
(*Bystrov N.L.* Beskonechnoe vozvrashchenie: ob odnom motive v poezii Dana Pagisa // *Voprosy literatury*. 2022. No. 5. P. 156—175.)
- [Глузман 2016] — *Глузман М.* Зикарон лело субъект: аль Дан Пагис вешират дор га-медина (Память без субъекта: о Дана Пагисе и поэзии поколения государства) // Дан Пагис: мехкарим ветеудот / баарихат Ханан Хевер (Дан Пагис: исследования и материалы / Под ред. Х. Хевера). Иерусалим: Мосад Бялик, 2016. С. 111—135 (на ивр.).  
(*Gluzman M.* Memory without a Subject: on Dan Pagis and Poetry of State Generation // *Dan Pagis: Studies and Documents* / Ed. by H. Hever. Jerusalem: Mossad Bialik, 2016. P. 111—135 (in Hebrew).)
- [Зандбанк 2016] — *Зандбанк Ш.* Дан Пагис: га-сод га-хатум (Дан Пагис: запечатанный секрет) // Мознаим. 2016. № 4. С. 45—48 (на ивр.).  
(*Sandbank Sh.* Dan Pagis: the Sealed Secret // *Moznayim*. 2016. No. 4. P. 45—48 (in Hebrew).)
- [Зах 2011] — *Зах Н.* Га-шира шемеэвер лемилим. Теория увикорет: 1954—1973 (Поэзия по ту сторону слов. Теория и критика: 1954—1973). Иерусалим: Га-кибуц га-мейухад, 2011 (на ивр.).  
(*Zach N.* The Poetry Beyond Words. Critical Essays 1954—1973. Hakibbutz Hameuchad, 2011. (in Hebrew).)
- [Картун-Блум 1987] — *Картун-Блум Р.* Га-мавет кемешамер га-хаим: июн беширав шель Дан Пагис «Хасифа» ве «Аткана» (Смерть как хранитель жизни: разбор стихотворений Дана Пагиса «Обнажение» и «Изготовление») // Мехакерей ирушалаим бесифрут иврит. Керех 10, хелек 1: Асупат маамарим лезехер Дан Пагис (Иерусалимские исследования по ивритской литературе. Т. 10, ч. 1: Сборник статей памяти Дана Пагиса). Иерусалим: Га-махон лемадаэй га-ягадуд Мандель, 1987. С. 113—122 (на ивр.).  
(*Kartun-Blum R.* Death as Life's Preserver: A Study of the Poems 'Hasifah' and 'Hatkanah' // *Jerusalem Studies in Hebrew Literature*. Vol. 10, part 1: Essays in Memory of Dan Pagis. Jerusalem: Mandel Institute for Jewish Studies, 1987. P. 113—122 (in Hebrew).)
- [Лаор 1993] — *Лаор Д.* Га-шинуй бедимья шель га-Шоа: геарот аль га-хэбет га-сифрути (Изменение образа Шоа: замечания о позиции литературы) // Катедра. 1993. № 69. С. 160—164 (на ивр.).  
(*Laor D.* Changing the Image of the Shoah: Remarks on the Position of Literature // *Kathedra*. 1993. No. 69. P. 160—164 (in Hebrew).)
- [Мазор 1996] — *Мазор Я.* Рак ахшав, кшега-авак квар шака: га-шира га-иврит бешнот га-шишим. Хелек «бет» (Только теперь, когда пыль уже осела: ивритская поэзия в 60-е годы. Часть вторая) // Итон-77. 1996. № 18 (201). С. 30—36 (на ивр.).  
(*Mazor Y.* Only Now, When the Dust has Settled: Hebrew Poetry in the 60s // *Iton-77*. 1996. No. 18 (201). P. 30—36 (in Hebrew).)
- [Манор 2019] — *Манор Д.* «Тагиду ло шеани»: аль мусаг га-гавайя беширо шель Дан Пагис «Катув беипарон бакарон га-хатум» веаль эфшаруйот таргумо («Скажите ему, что я»: о концепции бытия в стихотворении Дана Пагиса «Написано каран-

- дашом в опечатанном вагоне» и о возможностях его перевода // Микан. 2019. № 19. С. 110—127 (на ивр.).
- (Manor D. "Tell him that I": on the Concept of Being in Dan Pagis's poem "Written in Pencil in a Sealed Railway-Car" and on the Possibilities of its Translation // Микан. 2019. No. 19. P. 110—127 (in Hebrew).)
- [Фельдман 2008] — Фельдман Я. Шель ми га-корбан га-зе, леазазель? Алиято венефилато шель Авраам га-окед бешнот га-хаммишим (Чья это жертва, черт возьми? Возвышение и падение связывающего Авраама в пятидесятые годы) // Микан. 2008. № 9. С. 125—157 (на ивр.).
- (Feldman Y. Whose the hell is this victim? The Rise and Fall of Binding Abraham in the Fifties // Микан. 2008. No. 9. P. 125—157 (in Hebrew).)
- [Хевер 2016] — Хевер Х. «Мишамим лимей га-шамим»: травма вездут бешират Дан Пагис («Из неба в небо небес»: травма и свидетельство в поэзии Дана Пагиса) // Дан Пагис: мехкарим ветеудот / баарихат Ханан Хевер (Дан Пагис: исследования и материалы / Под ред. Х. Хевера). Иерусалим: Мосад Бялик, 2016. С. 180—198 (на ивр.).
- (Hever H. "From Heaven to the Heaven of Heavens": Trauma and Testimony in the Dan Pagis' Poetry // Dan Pagis: Studies and Documents / Ed. by H. Hever. Jerusalem: Mossad Bialik, 2016. P. 180—198 (in Hebrew).)
- [Эзрахи 1995] — Эзрахи С.Д. Кварим баавир: кинун га-зикарон беширотейгем шель Пауль Целан в Дан Пагис (Могилы в воздухе: конструирование памяти в поэзии Пауля Целана и Дана Пагиса) // Зманим. 1995. № 53. С. 18—33 (на ивр.).
- (Ezrahi S.D. The Graves in the Air: Constructing of Memory in the Poetry of Paul Celan and Dan Pagis // Zmanim. 1995. No. 53. P. 18—33 (in Hebrew).)
- [Эшель 2016] — Эшель А. Га-коах га-шекет: поэтика вэтика бешират Дан Пагис (Сила молчания: поэтика и этика в поэзии Дана Пагиса) // Дан Пагис: мехкарим ветеудот / баарихат Ханан Хевер (Дан Пагис: исследования и материалы / Под ред. Х. Хевера). Иерусалим: Мосад Бялик, 2016. С. 60—79 (на ивр.).
- (Eshel A. The Quite Force: Poetics and Ethics in the Poetry of Dan Pagis // Dan Pagis: Studies and Documents / Ed. by H. Hever. Jerusalem: Mossad Bialik, 2016. P. 60—79 (in Hebrew).)
- [Якоби, Штернберг 1976] — Якоби Т., Штернберг М. Га-яхасим бейн маба кавуль вепозтика: аль-пэй ширато шель Дан Пагис (Отношения между устойчивым выражением и поэтикой: на материале поэзии Дана Пагиса) // Га-сифрут. 1976. № 22. С. 142—155 (на ивр.).
- (Yacobi T., Sternberg M. The Relationships Between Stable Expression and Poetics: Based on the Poetry of Dan Pagis // Hasifrut. 1976. No. 22. P. 142—155 (in Hebrew).)
- [Bram 2012] — Bram S. Remembering the Past and the Trap of Consciousness: Dan Pagis and the Photograph // Prooftexts. 2012. Vol. 32. No. 3. P. 357—380.
- [Down 2011] — Down A. The Problem with Documentary Poetry. 2011 // [https://static1.squarespace.com/static/5b7320f58f513093f9165fef/t/635aa770506660168de751ab/1666885488190/HW\\_Down.pdf](https://static1.squarespace.com/static/5b7320f58f513093f9165fef/t/635aa770506660168de751ab/1666885488190/HW_Down.pdf) (accessed: 08.06.2023).
- [Eshel 2000] — Eshel A. Eternal Present: Poetic Figuration and Cultural Memory in the Poetry of Yehuda Amichai, Dan Pagis and Tuvia Rubner // Jewish Social Studies. 2000. Vol. 7. No. 1. P. 141—166.
- [Ezrahi 2000] — Ezrahi S.D. Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination. Berkeley: University of California Press, 2000.
- [Ezrahi 2014] — Ezrahi S. Sacrificial Space: The Hebrew Imagination "Comes Home" // Religion and Society in the 21<sup>st</sup> Century / Ed. by J. Küpper, K.W. Hempfer and E. Fischer-Lichte. Berlin: De Gruyter, 2014. P. 115—133.
- [Feldman 2014] — Feldman D. Writing Nothing: Negation and Subjectivity in the Holocaust Poetry of Paul Celan and Dan Pagis // Comparative Literature. 2014. No. 4 (66). P. 438—458.
- [Kartun-Blum 2013] — Kartun-Blum R. Isaac Rebound: The Aqedah as a Paradigm in Modern Israeli Poetry // The Shaping of Israeli Identity: Myth, Memory and Trauma / Ed. by R. Wistrich and D. Ohana. London: Routledge, 2013. P. 185—202.
- [Plank 1993] — Plank K. Scripture in a Sealed Railway Car: a Poem of Dan Pagis // Literature and Theology. 1993. Vol. 7. No. 4. P. 354—364.
- [Roskies 2005] — Roskies D. What is Holocaust Literature? // Studies in Contemporary Jewry. 2005. Vol. 21. P. 157—212.
- [Smith 2014] — Smith E. "Written in Pencil in the Sealed Boxcar": Voices from the Periphery // Xenophile. 2014. Iss. 2 (<https://cmlt.uga.edu/news/stories/2014/written-pencil-sealed-boxcar-voices-periphery> (accessed: 08.06.2023)).
- [Sokoloff 1984] — Sokoloff N. Transformations: Holocaust Poems in Dan Pagis' Gilgul // Hebrew Annual Review. 1984. No. 8. P. 215—240.
- [Yacobi 2005] — Yacobi T. Fiction and Silence as Testimony: The Rhetoric of Holocaust in Dan Pagis // Poetics Today. 2005. No. 26 (2). P. 209—255.