

Sonderdruck aus:

Verneinung und Verschweigen

Apophatische Rhetorik in den Werken
russischer romantischer Autoren,
ihrer Vorgänger, Nachfolger und Antagonisten

Herausgegeben von
Petr Bukharkin, Evgenii Matveev,
Andrea Meyer-Fraatz und Olga Sazontchik

2025

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Апофатические приемы в литературных репрезентациях травмы (ГУЛАГ, Большой террор, блокада, Холокост)

Мария Рубинс (Лондон)

Хотя апофатика как правило ассоциируется с риторическим репертуаром христианского богословия, этот термин вполне поддается трактовке в расширительном смысле. Ведь прием, который заключается в выражении сущности некоего явления через отрицание возможности его определения использовался испокон веку в самых разнообразных религиозных и литературно-культурных контекстах. В античной поэзии, например, была распространена техника *recusatio*, состоявшая в риторическом отказе поэта от описания чего-либо или же в отрицании поэтом собственной способности воспроизвести в словах красоту юной девы, статуи или вазы. В результате происходило описание через отрицание, так как поэт подробно фиксировал то, что якобы не способен был адекватно передать словесными средствами. Эта древняя традиция неоднократно возрождалась в антологической поэзии, в подражаниях Анакреонту и т. д.

Апофатическая эстетика может характеризовать целые культурные пласты. Так, Михаил Эпштейн считает апофатизм одной из составляющих русской культуры, когда идеал может быть преподнесен только в отрицательной форме. Он приводит много примеров апофатизма на русской почве: начиная с культа юродивого как главной фигуры русской святости, так как в нем „грязь, косноязычие, непотребные слова, безобразное поведение и внешность служат ‘подобающим несоответствием’ божественным вещам“ (Эпштейн 1999). Русский фольклор пронизан апофатическими выражениями („ни в сказке сказать, ни пером описать“). Да и вся русская словесность развивалась, по мнению Эпштейна, под знаком апофатики. Он приводит стиль Гоголя как наиболее явный пример апофатической поэтики и останавливается, в частности, на отрицательном синтаксисе уподоблений, когда предмет характеризуется через отрицание его признаков и самой возможности его описать. Эпштейн считает, что последний русский „художественный апофатизм во многом усвоил технику образного негативизма, умолчания о главном и выговаривания второстепенного, столь свойственную гоголевскому стилю“ (Эпштейн 1999). Пройдя через критический реализм Белинского, когда идеал может быть убедительно выражен лишь в критике тех явлений, которые отступают от идеала, т. е. в негативном подходе к действительности, традиции апофатической эстетики доходят до наших дней, проявляясь в прозе Юза Алешковского, Саши Соколова, Венедикта Ерофеева, Виктора Пелевина, Владимира Сорокина, в поэзии концептуалистов и Иосифа Бродского (см. Эпштейн 1999).

В данной статье пойдет речь о произведениях русской литературы последнего столетия, в которых отразился травматический опыт двадцатого века, от ГУЛАГа, репрессий и Большого террора до Холокоста и блокады Ленинграда. Как ни странно, в этих контекстах апофатические приемы оказываются особенно уместными. Именно при попытке передать лиминальный опыт, обесчеловечивающее насилие возникает парадоксальная ситуация: императив сохранения памяти о трагическом событии входит в противоречие с синдромом молчания и невозможностью найти адекватные слова и способы выражения. Как это нередко бывает, как только какой-либо прием начинает маркировать обширное культурное поле, он постепенно теряет первоначальное смысловое наполнение и становится скорее формальным элементом. В репрезентациях травматического опыта, при внешнем соответствии, используется противоположный религиозной апофатике ход – не приближение к идеалу путем отрицания возможности его адекватно описать, а усиление впечатления ужаса (анти-идеала) путем отказа от воспроизведения деталей. Возможно, основная причина такой инверсии состоит в следующем: адский анти-мир настолько чудовищен, что попытка описать его в привычных категориях превратила бы его в более человеческий, приблизила бы его к повседневному опыту и тем самым сделало бы его наименее страшным (как кажется игрушечным ад, представленный в наизидание прихожанам на западной стене церкви с изображениями рогатых чертей с хвостами и копытцами). Кроме того, в человеческом лексиконе и картине мира порой просто нет необходимых средств для описания запредельного страдания и расчеловечивания.¹

Многие из апофатических нарративов русской литературы XX века принадлежат к альтернативному, или миноритарному, канону. Эти произведения о войне, лагерях, блокаде долгое время не печатались из-за несоответствия не только советской идеологии, но и общей установке соцреализма на противоположный, катафатический дискурс, утверждавший возможность говорить обо всем, подвергать любые немислимые страдания и зверства рациональному и идеологическому объяснению, встраивать их в линейную хронологию и телеологический процесс, тем самым предлагая некий катарсис, а также рассматривать травматический опыт в обобщенных категориях народа, государства, нации, родины, а не конкретного человека.

1 Вспомним, например, сегования И. Бродского о том, что опытом зла, накопленным в России, невозможно поделиться с западным читателем из-за отсутствия в английском необходимого инструментария, и это может привести к „тавтологии“, т. е. воспроизведению негативного опыта иной цивилизацией:

Of course the memory of one civilization cannot, perhaps should not, become a memory of another. But when language fails to reproduce the negative realities of another culture, the worst kind of tautology results. [...] Evil as happens to be in the possession of Russians has been denied entry into consciousness on the grounds of having a convoluted syntax. (Brodsky 1999: 30–31)

[Конечно, память одной цивилизации не может – и, наверное, не должна – стать памятью другой. Но когда язык отказывается воспроизвести негативные реалии другой культуры, тут возникают тавтологии наихудшего свойства. [...] столь развитым понятиям о зле, каковыми обладают русские, заказан вход в иноязычное сознание по причине извилистого синтаксиса (Бродский 2001: 26).]

Начнем с произведений о ГУЛАГе. Катафатический нарратив представлен в повести *Один день из жизни Ивана Денисовича* Александра Солженицына. Главная мотивация автора состоит в том, чтобы описать тотальность лагерной жизни через подробнейшее воссоздание одного типичного дня в жизни обыкновенного заключенного. Ведь Шухов – это именно усредненный, среднестатистический ‘маленький человек’, по мысли Солженицына, воплощающий архетипные черты русского народа, и эти черты, разумеется, положительные и жизнеутверждающие: любовь к труду, взаимопомощь, вера, терпение, приспособляемость к предлагаемым обстоятельствам: „Это верно, кряхти да гнишь. А упреешься – переломишься“ (Солженицын 2007: 42). Именно эти качества и помогают герою выжить в лагере. Недаром один из первых ‘наивных’ читателей повести, Никита Хрущев, не только одобрил публикацию этого столь своевременного для его компании десталинизации произведения, но и выразил личное восхищение Шуховым – его крестьянским происхождением и трудовым энтузиазмом.

В своем обобщающем суждении об этом произведении Ричард Темпест по сути подчеркивает именно установку автора на катафатическую репрезентацию событий:

„Ivan Denisovich“ was designed to make the invisible visible, the imperceptible perceptible, and the prisoners, grayly anonymous in their huddled multitudes, individually identifiable as living and suffering human beings. (Tempest 2019: 76)

[„Иван Денисович“ был создан для того, чтобы сделать невидимое видимым, неосязаемое осязаемым, а анонимных заключенных, сбившихся в серые толпы, индивидуально различаемыми живыми и страдающими существами.]

Особенно явными эти особенности повести Солженицына кажутся при сопоставлении с контрнарративом о ГУЛАГе – *Колымскими рассказами* Варлама Шаламова. Прежде всего, в них нет никакой установки на типичность. Более того, автор на протяжении всего сборника создает лишь фрагментарные зарисовки ряда персонажей. Один и тот же человек описывается в разных ситуациях, но эти разные проекции не складываются в одну цельную личность. Попадая в критическую ситуацию, человек обнаруживает нестабильность своей идентичности, в нем трудно найти что-то эссенциалистское, базовое, архетипичное. Происходит разрыв сознания, разрушение личности. Узник ГУЛАГа – это, по утверждению Шаламова, человек „без биографии, без прошлого и будущего“ („О прозе“; Шаламов 2013, 5: 154). Насилие, нечеловеческие условия меняют характер человека, его психику, этические установки и даже его физиологические особенности (любопытно утверждение Шаламова, что на пятидесятиградусном морозе меняется даже цвет глаз). В чрезвычайных условиях человек редуцируется к „незначительному мышечному слою“ (Шаламов 2013, 1: 75). Сама человеческая природа оказывается совсем не такой, как она описывалась в гуманистической философии последних веков:

мы голодали давно. Все человеческие чувства – любовь, дружба, зависть, человеколюбие, милосердие, жажда славы, честность – ушли от нас с тем мясом, которого мы лишились за время своего продолжительного голодания. В том

незначительном мышечном слое, что еще оставался на наших костях [...] размещалась только злоба – самое долговечное человеческое чувство. („Сухим пайком“; Шаламов 2013, 1: 75)

Сборник Шаламова демонстрирует одновременно стремление передать суть жизни в ГУЛАГе и невозможность описать ее во всей цельности, так как она оказывается иррациональной, не поддающейся логическому осмыслению и, соответственно, связанной репрезентации. Разумеется, в этой ситуации не может быть никакого намека на катарсис. В отличие от *Одного дня из жизни Ивана Денисовича*, где описание каторжных работ деконтекстуализируется и становится едва ли не гимном физическому труду (ср. Солженицын 2007: 114: „стену Шухов клал весело“); в *Колымских рассказах* лагерный труд оказывается абсолютно бессмысленным, унижительным и страшным. Отвергает Шаламов и духовную ценность страдания, столь важного в системе координат Достоевского и его последователей. Как он писал в заметке *О прозе*, лагерь был чисто „отрицательным опытом“, это „растление для всех – для начальников и заключенных, конвоиров и зрителей, прохожих и читателей беллетристики...“ (Шаламов 2013, 5: 148). Соответственно, в *Колымских рассказах* отрицается и возможность как-то проработать и ассимилировать травмирующий опыт. Характерные для Шаламова повторения, возвращения к персонажам и событиям, становятся намеренной стратегией, свидетельствуя о тщетных попытках найти адекватные слова, а также о непреодолимости самой психологической травмы.²

Главный итог шаламовской прозы – это деконструкция русской классической традиции, которая оказалась неадекватной новым реалиям XX в.:

в наше время читатель разочарован в русской классической литературе. Крах ее гуманистических идей, историческое преступление, приводящее к сталинским лагерям, к печам Освенцима, – доказали, что искусство и литература – нуль. („О моей прозе“; Шаламов 1998: 361).

Чтобы описать существование в рационально не объяснимом мире, в котором „человек разоблачен, развешен, как вид“ (Золотоносов 1994: 179), нужен был совсем другой язык. И Шаламов ставил перед собой задачу „концептуальной расчистки поля для ‘новой прозы’“ (Сухих 2013: 414). Его *Колымские рассказы* – не только фиксация лагерного опыта, но и эксперимент по созданию языка для передачи того, что Шаламов определял как „состояние зачеловечности“ (Шаламов 1998: 374).

Шаламов, возможно, одним из первых в русской литературе столь явно выразил пагубность литературной инерции и разоблачил ложность наивно-гуманистических представлений о человеке, проповедуемых классикой и формально интегрированных в советский канон, но этот вектор был намечен и в ряде более ранних текстов XX века.³

2 О навязчивом воспроизводстве человеком рассказа о тревожащем событии как признаке наличия травмы и, более того, неассимилированности травмирующего опыта, см. Caruth 1996.

3 Более подробно я рассматриваю эту тему в статье *Негуманистический вектор в русской литературе XX века* (см. Рубинс 2020).

Если мы обратимся к одному из самых знаковых произведений на тему репрессий и Большого террора, *Реквиему* Анны Ахматовой, то заметим, что в поэме отражается и даже в некоторой степени тематизируется напряжение между катафатической установкой, сформулированной в самом начале, и элементами апофатической поэтики, которые маркируют последующее повествование. Как Ахматова заявляет в прозаическом прологе, к написанию поэмы ее побуждает долг сохранения памяти о безымянных жертвах репрессий. На вопрос женщины из очереди перед тюрьмой, может ли она *это* описать, она не раздумывая дает положительный ответ:

В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то „опознал“ меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слыхала моего имени, очнувшись от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

– А это вы можете описать?

И я сказала:

– Могу. (Ахматова 1989: 302)

Таким образом, поэма начинается с утверждения принципиальной вербализуемости трагического опыта репрессий. Но последующий текст быстро распадается на фрагменты, неоднородные, слабо связанные между собой зарисовки в разных жанрах и стилях без четкого сюжетного оформления. Поэма состоит из строф разной длины, без единого размера и рифмического рисунка. Лирический голос говорит о себе не только в третьем лице, или, говоря научным языком, произвольно переходит от гомодиегетического повествования к гетеродиегетическому, но и обращается к себе во втором лице, как к собеседнице.

Нет, это не я, это кто-то другой страдает,
Я бы так не могла... (Ахматова 1989: 305)

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случилось с жизнью твоей.
Как трехсотая, с передачею,
Под Крестами будешь стоять
И своей слезою горячею
Новогодний лед прожигать. (Ахматова 1989: 306)

Прислушиваясь к своему
Уже как бы чужому бреду. (Ахматова 1989: 309)

Эта женщина одна,
Эта женщина больна.
Муж в могиле, сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне. (Ахматова 1989: 305)

Заметим, что это типичный апофатический прием в корпусе текстов, рассматриваемых в данной статье, вызванный тем, что психика человека сопротивляется повторному проживанию травмы и пытается найти способы самоотстранения. Вместе с тем, такие переходы свидетельствуют о расщеплении единой, цельной личности.

Хотя поэма пишется, по всей видимости, от имени бесчисленных невинных и безмолвных жертв сталинского режима, заканчивает ее Ахматова совсем на иной ноте. Описывая свой личный будущий памятник, она как бы вновь собирает себя из осколков в одну конкретную личность, поэта Анну Ахматову, чей голос уже звучал в прологе. А. Жолковский отмечает характерное для *Реквиема* „балансирование между личным, лирическим, и общественным, эпическим“, но видит в этом „проблему“ поэмы:

В случае Ахматовой это означает настойчивые попытки на уровне содержания слить собственное нарциссическое „я“ с фигурой рядовой страдальцы, а на уровне стиля – сочетать привычную риторику цитатной недосказанности с установкой на прямую фиксацию ужасных в своей простоте фактов. Попытки эти можно считать удавшимися лишь наполовину: несмотря на отточенность маскировочной техники, они видны мало-мальски вооруженным глазом. (Жолковский 2011: 132)

Скорее всего, эта неопределенность, колебания между личным и коллективным, конкретным и общим, определенным и анонимным, связаны с поисками поэтики и языка для выражения принципиально нового содержания. „Ужасные в своей простоте факты“ сопротивляются привычным приемам; повествование о них, даже в стихах, периодически клонится к человеческому документу; а идентичность лирической героини распадается на неконгруэнтные составляющие. Эти противоречия передают кризисность сознания, не способного ассимилировать новую реальность. Уверенное ахматовское „Могу“ из пролога сталкивается с невыразимостью расчеловечивающего опыта в рамках привычных этических и эстетических конвенций, с невозможностью до конца передать ужас бытия с помощью усвоенного культурного языка. В этом отношении, особенно учитывая время написания и авторство поэмы, *Реквием* – это подлинно экспериментальный текст, предвосхитивший более поздние произведения о катастрофах последнего столетия.

Еще одна тема, связанная с одной из самых крупных трагедий XX века в контексте российской истории и культуры и поддающаяся наиболее адекватному раскрытию через отрицательные, апофатические приемы повествования, – это блокада Ленинграда. В связи с тем, что эта тема в наибольшей степени регламентировалась (и регламентируется до сих пор), апофатических нарративов известно не так много. Создателем контрканона в данном случае по праву можно считать Лидию Гинзбург, прежде всего как автора *Записок блокадного человека* и особенно *Рассказа о жалости и жестокости*. Эти тексты резко расходятся с музейфицированным образом блокады в советском дискурсе, который строился на катафатике: нет ничего невыразимого в повествовании о блокаде (разумеется, покуда автор оставался в официальных параметрах, установленных цензурой). Жители города, в соответствии с этим нарративом, в

едином порыве проявляют чудеса героизма во имя родины, жертвуют собой, отдавая последний кусок хлеба своему ближнему, получают энергию и силы от любимого города, чувствуют поддержку всей страны, верят в грядущую победу и справедливое возмездие. Не делается принципиального различия между осажденным городом с гражданским населением и боевыми частями Красной армии – город считался еще одним фронтом Великой Отечественной войны. Из этого нарратива исключены любые упоминания о преступном бездействии властей, которые не только не подготовили город к обороне, но и обесточили его еще до того, как сомкнулось кольцо блокады, о каннибализме, о роскошном питании партийной номенклатуры, которым в течение этих страшных месяцев регулярно доставляли с большой земли шампанское и деликатесы. Все это составляло и составляет абсолютное табу. Даже *Блокадная книга* А. Адамовича и Д. Гранина, в которой акцент был, наконец, сделан на индивидуальной, а не на коллективной трагедии, не избежала многих черт канонической трактовки блокады из-за вмешательства цензуры. Как известно, секретарь Ленинградского обкома партии Григорий Романов отчитал авторов *Блокадной книги*. Даниил Гранин вспоминал:

Разговор с Григорием Романовым был коротким: Ленинградская блокада – героическая эпопея, а вы изображали не подвиг народа, а страдание и ужасы голода, все к этому свели; получается, что вы развенчиваете историю великой заслуги, стойкости людей, как они сумели отстоять город; вам интересно, как люди мучились. Это чуждая нам идеология. Примерно такую отповедь мы получили в обкоме партии, когда публикация *Блокадной книги* была запрещена. (Гранин 2014)

Официальный миф о блокаде контрастировал с молчанием подавляющего большинства блокадников, которые на протяжении десятилетий почти ничего не рассказывали о своем личном опыте. Государство инсценировало разные мемориальные торжества, приглашая ветеранов в школы и иные учреждения в День снятия блокады (27 января) и по иным регламентированным датам, якобы делиться с молодым поколением своими подлинными воспоминаниями. Но пропагандистский антураж таких собраний приводил к тому, что приглашенные блокадники, как правило, лишь воспроизводили каноническую версию событий. Подобные дежурные мероприятия были абсолютно бессмысленными для аудитории и даже унижительными для переживших трагедию стариков, волей или неволей вынужденных заниматься самоцензурой. Интериоризация официального мифа о блокаде происходила иногда не только под давлением внешних обстоятельств, но и вследствие психологического защитного механизма. Лиза Киршенбаум подметила:

For survivors struggling to cope with painful memories and to endow tragedy with meaning, the myth of the heroic city continued to offer a comforting frame for personal memory. (Kirshenbaum 2006: 232)

[Для блокадников, старающихся справиться с тяжкими воспоминаниями и придать трагедии какой-то смысл, миф о героическом городе продолжал формировать личную память.]

По сравнению с советским мейнстримом, Гинзбург находит принципиально иной подход к данной теме. Она характеризует блокаду как „био-танатополитический эксперимент“ (Николози 2016: 200) советской власти, а блокадный голод называет „неплохо организованным недоеданием“ (Гинзбург 2011: 333). В ее мемуарах нет никакой связности, линейности или синтеза, они концентрируются на опыте конкретного человека, в котором главную роль играет случайность, а не телеологическая закономерность. Ее записки о блокаде представляют собой смешение документа, автобиографии, свидетельства, мемуаров, фикшна, критики, философии и истории. Подобную жанровую эклектику Гинзбург обозначала особым термином – промежуточная литература. Автор *Записок блокадного человека* скрывается за маской безликого героя, некоего среднестатистического ленинградского интеллигента Эн, тем самым создавая аналитическую дистанцию между собственными переживаниями и нарративом. Гинзбург не пытается синтезировать блокадный опыт, по образцу официальных произведений, ее цель, напротив состоит в атомизации блокадной жизни, в установлении различий, в вытеснении официального дискурса путем „дифференцирующего отрицания“ (Николози 2016: 194).

Вместо жертвенности и заботы о ближнем и более слабом, воспеваемых авторами соцреализма, Гинзбург показывает, как в ситуации чрезвычайного голода, холода и измождения происходит дегуманизация человека, проявляется враждебность даже к близким членам семьи, особенно иждивенцам⁴:

В обстоятельствах блокады первой, близлежащей ступенью социальной поруки была семья, ячейка крови и быта с ее непреложными требованиями жертвы. Скажут: связи любви и крови облегчают жертву. Нет, это гораздо сложнее. Так болезненны, так страшны были прикосновения людей друг к другу, что в близости, в тесноте уже трудно было отличить любовь от ненависти к тем, от кого нельзя уйти. Уйти нельзя было – обидеть, ущемить можно. (Гинзбург 2011: 313)

В бытии добывающего блокадного человека значение иждивенцев было двойственным. Оно было роковым, часто смертельным, потому что добывающий делил и, деля, жил в вечном чаду грубости, раскаяния, жестокости, жалости. (Гинзбург 2011: 352)

Гинзбург регистрирует все стадии изменения сознания в экстремальных условиях: временное эмоциональное оцепенение, равнодушие к опасности, безразличие к смерти близких.

4 Иждивенцами в блокаду считались неработающие члены семьи, которые не получали хлебные карточки или получали значительно меньшее количество продовольствия.

В своем уникальном *Рассказе о жалости и жестокости* Гинзбург сосредотачивается на патологических импульсах, которые лежат в основе любой семейной драмы. Как известно, Гинзбург писала о комплексе любви-ненависти, который существовал между нею и ее матерью, умершей блокадной зимой 1942 года,⁵ но в рассказе она дистанцируется от личного опыта, изобретая для себя альтер эго – некоего Оттера и описывая его сложные взаимоотношения с теткой и переживания после ее смерти от истощения. Вместо трагической эпопеи о самопожертвовании и совместной борьбе за выживание она производит беспощадный психологический анализ универсальных законов ‘семейного театра’, где у каждого есть своя устоявшаяся роль и набор реплик, автоматически произносимых в определенных ситуациях. Оттер понимает, что невозможно ни изменить заданный повседневной рутинной сценарий, ни преодолеть инерцию эмоциональных реакций на внешние раздражители. Он также анализирует миф, который он создал о тетке ради своего психологического комфорта, и тем самым дегуманизировал ее, сведя ее поведение к ‘игровым фикциям’, манипуляциям и притворству. Дегуманизация близкого человека оправдывала в его глазах собственное негуманное с ней обращение. Более того, он понимает, что его ненависть к ней во многом была вызвана недовольством собой – тетка всем своим существом будто бы провоцировала его быть грубее и недостойнее, чем он есть на самом деле. С ее смертью однако он оказывается вне привычного сценария и начинает испытывать чувство вины и безысходного раскаяния:

Напрасно, кстати, мы безоговорочно упрекаем людей в том, что они сентиментальничают над своими покойниками, отравив предварительно жизнь живым. Это не просто недомыслие, рассеявшееся от факта смерти; это мгновенное изменение всех импульсов поведения и оценки. Отпали импульсы раздражения, озлобления и отчаяния от неразрешимости всех жизненных задач. И, освобожденные, вступили в работу иные положительные импульсы, и прежде существовавшие в подавленном виде. Жизнь близкого человека обрекала нас на столь непрерывные и жестокие страдания, что первый момент после его смерти с неизбежностью приносил чувство облегчения, главное – разрешения всех неразрешимостей бытия этого самого человека. Нужна была именно эта смерть, принеся освобождение от нестерпимых тягостей и страданий, для того, чтобы оправившееся сознание через какой-то промежуток времени могло воспринять психологический ужас этой смерти. (Гинзбург 2011: 19)

Все эти наблюдения, безусловно, раздвинули рамки психологической прозы и внесли вклад в разработку ‘негативной антропологии’ в русской литературе XX века, но речь в них идет не о специфически блокадном опыте, а скорее об общечеловеческом. Напрашивается вопрос, какую роль в этих проникновениях в глубины психики играет блокада? Гинзбург начинает свой *Рассказ о жалости и жестокости* с утверждения того, что в блокаду реализуются все ‘метафизические смыслы’, возвращая всем базовым

5 Не удивительно, что Гинзбург никогда не стремилась напечатать этот рассказ, он был найден А. Кушнером в ее архиве и опубликован через много лет после ее смерти, в 2006 г.

понятиям буквальность значений.⁶ Именно экстремальные условия блокады создают контекст, в котором одна за другой спадают маскирующие социально-культурные оболочки, обнажая с предельной ясностью как (само)разрушительные импульсы человека, так и пределы его способности им противостоять. По словам Андрея Зорина, „война и блокада поставили особенно страшный эксперимент и над адаптивностью личности, и над ее резистентностью. Гинзбург начала обдумывать итоги этого эксперимента еще до его окончательного завершения“ (Зорин 2011: 534).

Случай Гинзбург, конечно, не единственный. Близки к апофатике и неподцензурные стихи о блокаде, обнаруженные и опубликованные сравнительно недавно. Приведем в качестве примера стихотворение Геннадия Гора, написанное в 1942 году, которое предлагает еще одну отрезвляющую зарисовку блокадного существа, свободную от привычных гуманитарных концепций:

Кошачье жаркое. И гости сидят
За тем же столом.
На хлеб я гляжу, кости считаю
И жду, когда гости уйдут.
Но вот входит тесть (смерть, сон).
Гостей на салазках везут.
Меня на салазки кладут и везут. (Гор 2012: 41)

В заключительной части этой статьи мы обратимся к теме Холокоста у писателей Русского Израиля.⁷ Эта тема должна рассматриваться в более широком контексте и прежде всего на фоне фактического табу на ее обсуждение в СССР и ее маргинальности в постсоветской культуре.

В самом конце войны в советской прессе стали появляться первые стихотворения о жертвах еврейского Геноцида. Их авторами были Василий Гроссман, Илья Эренбург, Илья Сельвинский, Павел Антокольский, Маргарита Алигер и другие поэты. Гроссман написал очерк *Треблинский ад* и вместе с Эренбургом был автором *Черной книги*, в которой были собраны свидетельства о Катастрофе. В последнюю минуту ее

6 „Откровенное социальное зло реализовало переносные метафизические смыслы, связанные с комплексом нищеты, заброшенности, унижения. Но все это оказалось далеко позади, по сравнению с той ужасающей прямоотой и буквальностью значений, которую пришлось пережить сейчас. Если существовала формула – ‘делиться со своими близкими куском хлеба’, – то, оказалось, это означает, разделить ли хлеб, полученный по рабочей и по иждивенческой карточке пополам или оставить себе на 100 или на 200 грамм больше. Это означало усилие, которое надо было сделать над собой, чтобы остановиться и разрезать пополам дурандовую конфету. И если существовала формула, что беспомощные старики-паразиты заедают жизнь молодого человека (получающего рабочую карточку), то эта формула приобретает новую этимологию – заедает, ест – съедает то, что тот мог бы съесть сам, – и совершенно новую буквальность“ (Гинзбург 2011: 17).

7 Термин Холокост происходит от двух греческих корней: *holos* ‘целый’ и *kaustos* ‘сожженный’. Именно так в переводе Библии на греческий было обозначено понятие ‘жертва всесожжения’, которую евреи совершали в Иерусалимском храме. Из-за сакральных коннотаций не все признают это понятие достаточно уместным. Наряду со словом Холокост употребляются такие слова, как Шоа, Геноцид и Катастрофа.

публикация была запрещена в СССР. *Черная книга* была напечатана в Нью-Йорке в 1947 году по предварительному соглашению между советскими властями и Международным еврейским антифашистским комитетом, а первое издание на русском языке увидело свет только в 1980 году в Израиле.

В связи с начавшейся в 1947 году антисемитской кампанией, эвфемистически обозначенной как ‘борьба с космополитизмом’, тема Геноцида как целенаправленного уничтожения евреев оказалась под запретом. Само слово *еврей* часто отсутствовало в описаниях нацистских зверств и массовых расстрелов. В произведениях о Великой отечественной войне возобладал пафос общей борьбы, лишений и подвига всего советского народа, и о специфически еврейской трагедии можно было догадаться лишь по косвенным признакам. Более того, ранее опубликованные произведения при последующих переизданиях подвергались зачистке от нежелательной информации (см. Shrayer 2011). Заметим в скобках, что исследование этих лакун и попыток рассказать о еврейском Геноциде, не называя его прямо, было бы само по себе интересно с точки зрения апофатики.

Табу было временно ослаблено в 1960-х годах, благодаря публикации стихотворения Евгения Евтушенко ‘Бабий Яр’, которое вскоре было использовано Дмитрием Шостаковичем при создании Тринадцатой симфонии. В 1966 году появился одноименный роман Анатолия Кузнецова. После Шестидневной войны 1967 и разрыва дипломатических отношений между СССР и Израилем тема Холокоста опять ушла из публичного поля, и произведения о Катастрофе печатались в основном в Тамиздате. Несмотря на отмену табу в перестройку, в поздней и постсоветской литературе Холокост оставался в целом маргинальной темой. Поэтому трудно не согласиться с мнением литературоведа Эфраима Зихера, высказанного в его книге *The Holocaust Novel*, о том, что роман о Холокосте не получил развития в России (Sicher 2005: 39: ‘the Holocaust novel did not develop in Russia’). Однако мнение Зихера можно было бы дополнить: если в России эта тема не получила адекватного развития, она стала активно разрабатываться в творчестве русскоязычных израильских писателей. С начала массовой репатриации советских евреев в Израиль в 1970-х годах был создан ряд произведений, в которых Шоа занимает центральное место. Эта тема также присутствует в референциальном поле у Феликса Канделя, Эфраима Севела, Дины Рубиной, Михаила Генделева, Алекса Тарна, Гали-Даны Зингер и других авторов.

На фоне советского антисемитизма и замалчивания темы Геноцида прибывающие в Израиль репатрианты были поражены тем, какое значение имеет Холокост для израильской идентичности.⁸ Постепенно они начали переосмысливать прошлое и создавать свой собственный понятийный лексикон, который формировался не только путем заимствования, но и полемики с израильским канонem.⁹ Сегодня можно говорить о заметном корпусе произведений, сложившихся в транснациональном прост-

8 Подробнее об этом см. Марон, Миллер 2011.

9 Анализ параллелей и расхождений между русскоязычными и ивритоязычными текстами о Шоа содержится в моей статье ‘Существа с другой планеты’. Холокост в русско-израильской литературе и роман Алекса Тарна *Пенел*’ (Рубинс 2024).

ранстве на пересечении русско-советской, израильской и мировой еврейской традиций. Специфику использования апофатических приемов в русско-израильских нарративах о Катастрофе нагляднее всего можно показать путем сопоставления с катафатическими приемами, используемые в редких нарративах о Шоа в советской литературе.

К последним относится очерк Василия Гроссмана *Треблинский ад*. В лагере смерти Треблинка, расположенном в 60 км от Варшавы, было уничтожено, по самым скромным подсчетам, около 800 тысяч заключенных. Гроссман оказался там летом 1944 года в составе советской армии, в которой он служил военным корреспондентом, и его очерк основывается на личных наблюдениях и свидетельствах выживших узников и местных жителей. Собранный им документальный материал был использован в показаниях на Нюрнбергском процессе. Хотя для Гроссмана Геноцид был очень личной историей (в 1941 году немцы расстреляли его мать, когда ликвидировали гетто в Бердичеве), стилистически и идеологически автор в значительной степени остается в рамках советского нарратива. Сам жанр очерка и интенция документировать точнейшим образом все нацистские зверства для будущего обвинительного акта оказались прямо противоположны апофатическому отрицанию и семантическим лакунам.

Гроссман подчеркивает обилие устных и письменных источников, позволяющих восстановить все до последней детали:

Сейчас можно подробно рассказать о немецком порядке в этом трудовом лагере, имеется множество показаний десятков свидетелей. (Гроссман 1989: 109)

Рефрен „Мы знаем...“ не оставляет сомнения в том, что ничего не удастся скрыть, все будет зафиксировано и передано на суд современников и потомков:

Мы знаем о работе в песчаном карьере, о том, как не выполнявших норму бросали с обрыва в котлованы [...]. Мы знаем имена лагерных эсэсовцев, их характеры, особенности, знаем начальника лагеря, Ван-Эйпена, ненасытного убийцу и ненасытного развратника [...]. Знаем одноглазого немца из Одессы Сви-дерского, названного „мастером молотка“. Это он считался непревзойденным специалистом по „холодному“ убийству, и это он в течение нескольких минут убил молотком пятнадцать детей [...]. Знаем имена убийц-профессионалов Шварца и Ледеке. Это они развлекались стрельбой по возвращавшимся в сумерках с работы заключенным [...]. Имена и фамилии этих предателей человечества, родины и присяги известны. (Гроссман 1989: 109–110, 125)

Очерк отличается однородностью, нейтральностью тона повествователя, который выступает как объективный свидетель. Текст отмечен повествовательной связностью, последовательностью описания: сперва говорится о строительстве лагеря, обсуждается весь алгоритм уничтожения узников (первая фаза: прибытие эшелона на станцию, сортировка вещей, вторая фаза: размещение по баракам, раздевание перед отправле-

нием в так называемую „баню“, изъятие драгоценностей, и последний путь по аллее к газовой камере).

Трагедия Треблинки встроена в линейную хронологию, время телеологически устремлено к неизбежной победе и возмездии.

Весь мир молчит, подавленный, поработанный коричневой шайкой захвативших власть бандитов. И только где-то, за много тысяч километров, ревет советская артиллерия на далеком волжском берегу, упрямо возвещающая великую волю русского народа к смертной борьбе за свободу, будоража, сзывая на борьбу народы мира. (Гроссман 1989: 118).

Необходимость сделать определенные идеологические акценты заставляет Гроссмана внедрить в текст явно фикционализированные фрагменты: мальчики перед расстрелом затягивают русскую песню „Широка страна моя родная“ и кричат „Сталин отомстит!“ (Гроссман 1989: 109); мальчик у входа в газовую камеру кричит: „Русские отомстят, мама, не плачь!“ (Гроссман 1989: 127).

Бросая синтетизирующий взгляд на лагерную реальность, автор подчеркивает не расчеловечивание, энтропию, деградацию, хаос и бессмысленность происходящего, а напротив, создает дифирамб разуму и человечности:

Велика сила человечности! Человечность не умирает, пока не умирает человек. И когда приходит короткая, но страшная пора истории, пора торжества скота над человеком, человек, убиваемый скотом, сохраняет до последнего дыхания и силу души своей, и ясность мысли, и жар любви. [...] В этом, в самые тяжелые дни 1942 года, была заря победы разума над звериным безумием, добра над злом, света над мраком, силы прогресса над силой реакции. [...] Люди остались людьми, они не приняли морали и законов фашизма, борясь с ними всеми способами, борясь человеческой смертью своей.

Потрясают до глубины души, лишают сна и покоя рассказы о том, как живые тревлинские мертвецы до последней минуты сохраняли не образ и подобие человека, а душу человеческую! (Гроссман 1989: 126–127).

Произведения о Холокосте авторов Русского Израиля резко отличаются от этого катарсического нарратива советских времен. И хотя в них используются разные приемы, почти все они оказываются ближе к апофатической риторике. Их объединяет интерпретация Холокоста как цивилизационного краха, провал в мифический ужас, бессмысленное насилие. В этих нарративах не только нет и не может быть катарсиса или телеологического толкования, но Шоа в принципе представляет собой особый хронотоп, не связанный с остальным миром ни географически ни хронологически: это отдельная, замкнутая на себе реальность. Если Катастрофа и встраивается в некий событийный ряд, то лишь как дурная бесконечность, проецируемая как в прошлое, к бесчисленным, уходящим в глубь тысячелетий погромам, так и в будущее, к современному арабскому терроризму, спонсорами которого объявляется левый европейский истеблишмент. В этой плоскости Холокост трактуется, например, в романе Алекса Тарна *Пепел* (см. Рубинс 2024).

Иррациональность и абсурдность Катастрофы, невозможность говорить о ней в рамках привычной логики, понятий и слов заставляет авторов прибегать к многочисленным приемам остранения, иногда весьма неожиданным. Например, Эфраим Севела в цикле небольших зарисовок под названием *Мраморные ступени* оттеняет трагедию через комическое. Герои этого цикла – старые одинокие евреи, бывшие узники концлагерей, доживающие свои дни в послевоенном Вильнюсе. Каждый день они собираются в парикмахерской и рассказывают друг другу истории из времен немецкой оккупации. Трагичность их положения остраняется за счет имитации традиционного еврейского юмора и еврейского акцента, использования сказа в духе Шолома Алейхема и Ярослава Гашека, длинных и нелепых названий отдельных частей, например: „История о неприличном человеке и его кроткой жене, рассказанная человеком, имени которого я не знаю“ (Севела 1996: 232) или „История о том, как сын искал свою маму всю войну, рассказанная Янкемем, он же – Ян, он же – Джон, он же – Жан, Лапидусом, человеком без гражданства, а с видом на жительство“ (Севела 1996: 247).

Герои Севелы никогда не говорят непосредственно о пережитой боли, гибели близких или собственных унижениях, а сосредотачиваются на какой-то вроде бы посторонней ‘забавной’ детали, которая маскирует невыразимое. В „Истории о том, за что рэб Арн уважает немцев, рассказанная им самим“, рэб Арн, раскуривая сигару, рассказывает, как во время последней акции в их местечке его не погрузили в *газваген* (мобильную газовую камеру) только потому, что у ответственного за погрузку офицера начался обеденный перерыв:

Офицер [...] считает каждого, кто вошел, и поглядывает на свои часы. Когда я поставил одну ногу на ступеньку, он вдруг резко опустил руку и как крикнет:
– Апп! Цвельф ур! Миттагессен! [...]

Я снял ногу со ступеньки, и газваген уехал недогруженным.

Рэб Арн долго смотрел на тлеющий кончик своей сигары, покрытый серым неломаящимся пеплом, и заключил:

– За что я уважаю немцев – это за аккуратность. (Севела 1996: 231–232)

В большинстве произведений, где о Шоа приходится рассказывать самим жертвам, встречаются более типичные апофатические приемы, уже знакомые нам по иным контекстам. Преодоление молчания и поиск наименее травмирующих форм прямой речи тематизируется в рассказе Дины Рубиной *Адам и Мириям*. Рассказчица, как всегда у Рубиной, вполне автобиографичная, добивается у случайной знакомой по имени Мириям подробнейшего рассказа о пережитом в годы войны: расстреле всей ее семьи во время ликвидации Гродненского гетто; ее собственном несмертельном ранении в руку и побеге из расстрельной ямы; двухлетнем существовании в „могиле“ – маленьком подполе спрятавшей ее семьи; концлагере, куда ее подбросили в конце войны. По словам Мириям, ее первая попытка, тридцать лет спустя, оставить свидетельство (по просьбе сотрудника музея Яд ва-Шем) обернулась физическим недомоганием:

Я говорила: [...] я не свидетель, нет, я покойник... я –дохлятина... Вот тогда мне было худо в первый раз... Я выталкивала слова из самого нутра, а они не поддавались [...] я выталкивала из себя слова, и перед глазами у меня был папа, как он хекал и бил по корням, и копал, копал нашу могилу [...]. Я начала задыхаться, и Адам оборвал интервью. (Рубина 2010: 326)

Со временем Мирьям преодолела этот синдром через остранение, нашла способ рассказывать об ужасах как бы со стороны, не идентифицируя их с собой и не говоря о себе в первом лице:

Но прошли годы... и с тех я уже столько раз повторяла этот рассказ разным людям, журналистам, ученым, даже на каких-то симпозиумах, где регулярно пытаются осмыслить этот непроизносимый кошмар, который они называют Катастрофой... У меня уже давно это выстроилось в такой, знаете, фильм... тяжелый, ужасный, но сто раз виденный... И не про меня. Я привыкла. Уже не чувствую, что рассказываю о себе... (Рубина 2010: 326)

В беседе с рассказчицей Мириам предлагает использовать местоимение третьего лица, однако, несмотря на все ухищрения, периодически сбивается:

их <здесь и далее курсив источника, М. Р.> выгнали на поляну [...] И тогда она – мы ведь договорились? – она рванулась к деревьям [...] и ощутила сильный удар [...] слышала, как *ее* волокут за ноги [...] бросают на что-то мягкое, теплое и влажное, что шевелится и стонет [...] я в могиле два года провела [...] и сидела *она* так два года в могиле [...] И ночью он вывез меня на телеге, просто подкинул к воротам лагеря. [...] Вы представить себе не можете, сколько раз за те два могильных года я жалела, что выползла из ямы! Дура, дура проклятая, говорила я себе, давно бы *лежала спокойно*, как все... (Рубина 2010: 327–337)

Нестабильность наррации усиливается ее обрывочностью, нелинейностью. Мириам упоминает о своей смерти и „могиле“ до того, как объясняет, что оказалась в расстрельной яме, а затем была заживо на два года погребена в подполе, и ее слушательница поначалу принимает ее за умалишенную: „Странная старуха [...]. Явно заговаривается“ (Рубина 2010: 312). Разговор с Мириам кажется ей „ошибкой звукооператора, записавшего на бытовой зрительный ряд текст из совсем другой, трагической и безумной киноленты“ (Рубина 2010: 323).

Отсутствие общего кода и непосредственного опыта может стать непреодолимой преградой на пути общения с глубоко травмированным человеком. Невозможность полноценного диалога с родителями, прошедшими концлагеря, стало личной проблемой последующего поколения, унаследовавшего только ‘постпамять’ о Шоа. Понятие *постпамять*, сформулированное Марианной Хирш, определяется в ее книге *Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста*, следующим образом:

Потомки людей и сообществ, переживших сильнее, чем коллективные потрясения [...] часто ощущают, что на них сильно влияют события, предшествовав-

шие их рождению. Эти события присутствуют в их сознании не как память, но как *постпамять* < здесь и далее курсив источника, М. Р. >. [...] Категория постпамяти описывает позицию, которую „поколение после“ занимает по отношению к личной, коллективной и культурной травме или трансформации живших прежде – к событиям или историческим периодам, которые они „помнят“ (или хотели бы помнить) лишь благодаря рассказам, изображениям и поведенческим реакциям или, напротив, благодаря умолчаниям, тайнам и усилиям забвения, сопровождавшим их детство и отрочество. Но эти события были переданы им на таком глубинном и эмоциональном уровне, что сами становятся *словно бы* полноправными – воспоминаниями. (Хирш 2021: 7–8)

Постпамять становилась все актуальнее в литературе о Холокосте по мере того, как среди авторов оставалось все меньше непосредственных жертв нацистской политики окончательного решения еврейского вопроса. Их дети, постпоколение, вошло в израильскую литературу с 1980-х годов, и многие начали свое творчество с попыток проговорить свою собственную детскую травму. Часто эта травма связана не только с психическими отклонениями родителей, которые смотрели на своих послевоенных детей как своего рода заметителей тех, кто погиб во время Геноцида, а иногда и называли их не их именами, а именами погибших родственников, но и из-за молчания родителей, которые не объясняли детям, что с ними произошло, упорно избегали разговоров о прошлом. Детское воображение пыталось компенсировать эти лакуны, создавая самые невероятные сценарии ужасов, что нередко приводило к их собственным психическим расстройствам, как это описано в романе израильского писателя Давида Гроссмана *См. статью: Любовь*.

Иногда дети были травмированы настолько, что не хотели слушать, даже если родители стремились им что-то рассказать. Алекс Тарн в романе *Рейна, королева судьбы* подходит к этому комплексу с разных сторон. Рожденная в Израиле дочь Рейны, пережившей Холокост в Бессарабии, где она была изувечена и оказалась свидетелем зверского убийства троих детей, не желает и слышать о том, что произошло с ее родителями в Европе. Рейна хранит молчание до 90 лет и незадолго до смерти просит внучку отвезти ее в Яд ва-Шем, где она записывает свои воспоминания на видео. То, как именно Рейна передает свое свидетельство, переключается и с рассказом Рубиной и с примерами из других книг:

Рейна говорила непешно, уверенно, не путаясь в датах и именах, словно читая по написанному. [...] Создавалось впечатление, что она говорит не о себе, а о ком-то другом, о совершенно незнакомой женщине – или даже не о женщине, а о неведомой инопланетянке, которая голыми руками раскапывает могилы своих детей в ночном бессарабском – или даже марсианском – овраге. [...]

Закончив свой рассказ, Рейна Сирота, в девичестве Лазари, доверительно наклонилась вперед и сказала:

– Знаете, я была уверена, что никогда не расскажу об этом. Во-первых, потому, что не смогу физически, умру на месте. Но, как видите, смогла. [...] Во-вторых, потому что моя дочь не хотела об этом слышать. Она до сих пор обрывает ме-

ня, едва лишь я начинаю говорить на эту тему. Но теперь и эта причина отпала. Дело в том, что у меня есть внучка, Мириям. [...] Если кто и сможет что-нибудь изменить, так это она... (Тарн 2023: 131).

После ее смерти внучка Мириям до такой степени вживается в образ и опыт бабушки, что начинает жить ее жизнью, меняет свое имя с Мириям на Рейну, бросает престижный университет и посвящает свою жизнь попыткам повернуть время вспять. Она настолько буквально воспринимает последнюю фразу интервью, что у нее развивается обсессивный синдром. Она каждый день приезжает в архивы, снова и снова просматривает интервью, продумывая, как бабушка могла бы избежать того или иного поворота своей трагической судьбы. В результате видеозапись интервью бабушки начинает постепенно трансформироваться, она рассказывает об иных вариантах событий. Однако преодолеть Холокост Рейне-Мириям не удастся: вместо одних зверств и страданий ее бабушка испытывает иные, не менее чудовищные. Это повествование фактически иллюстрирует наблюдения Хирш о губительности постпамяти для психики потомков:

Сосуществование со столь ошеломляющими унаследованными воспоминаниями – это всегда риск того, что события собственной жизни окажутся вытеснены, а то и просто стерты событиями из жизни предков. (Хирш 2021: 8)

После грандиозной катастрофы XX века Теодор Адорно задал вопрос, который с тех пор тысячи раз цитировали и подвергали различным, в том числе и сомнительным, интерпретациям: можно ли писать стихи после Холокоста? Суть его высказывания, вероятно, сводилась к тому, что потрясенное посткатастрофическое сознание вряд ли способно оперировать в рамках привычных эстетических и литературных категорий. Некоторые даже восприняли формулу Адорно как этический императив, запрет на создание прекрасного после цивилизационного коллапса. Преобладание уродливого, провокативно антиэстетического элемента в искусстве второй половины XX века, возможно, является естественной реакцией на ужасы последнего столетия. Ответом на эти вызовы стала и пост-эсхатологическая, экспериментальная литература, предлагающая новые подходы к репрезентации невыразимого варварства и страдания. Рассмотренные в этой статье нарративы дают представление о художественных практиках, в которых русскоязычные авторы актуализируют свои поиски языка травмы.

Apothatic Devices in Literary Representations of Trauma (GULAG, the Great Terror, Siege, Holocaust)

Reconceptualizing apophysis as a rhetorical and poetic device employed in a broad range of cultural contexts from Antiquity to the present, and far beyond its original usage in Christian theology, the article argues for its particular suitability for narrating trauma. Any attempt to convey liminal experience is complicated by a paradox: the imperative of preserving memory about the event clashes with the 'syndrome of silence' as victims of dehumanizing violent struggle to find appropriate words to communicate their tragedy. When resorting to a negative description they in fact invert religious

apophasis: whereas the latter seeks to come closer to the ideal by rejecting the possibility of its adequate definition, trauma narratives enhance the impression of horror by refusing to reproduce details through conventional tropes and lexicon (and are thus anti-idealist).

Most of the Russian language works discussed in this article belong to the minor, alternative literary canon at the time of their creation. Narratives about GULAG, the Siege of Leningrad, and the Shoah had to wait a long time for publication, not only because they were unacceptable to Soviet censorship but also because their innovative nature went against the standard orientation of Socialist Realism towards cataphatic, totalizing verbalization: no matter how terrible, the experience was expected to be rationalized, inserted into linear chronology, teleologically coded and exorcised with the help of catharsis. Soviet narratives generally emphasized selfless heroic fighting rather than trauma and, as such, downplayed the individual by highlighting collective national and state values.

To point out the specificity of apophatic narration, almost every analyzed text is comparatively discussed against a typical cataphatic work: Varlam Shalamov's *Kolymskie rasskazy* are contrasted to Alexander Solzhenitsyn's „Odin den' iz zhizni Ivana Denisovicha“, and the Holocaust writing of Russian-Israeli authors Ėfraim Sevela, Dina Rubina and Alex Tarn are read next to Vasilii Grossman's sketch „Treblinskiĭ ad“. Anna Akhmatova's iconic poem *Rekviem* is discussed as a transitional experimental work, in which the authorial intention to bear witness and to represent the collective voice of anonymous silent victims is undermined by the lyric heroine's psychological fragmentation and self-alienation in the face of inexpressible horror. In Lidiĭa Ginzburg, the Siege provides a stark illuminating context to examine more universal patterns of pathological behaviour, the narrow margin of humanity, and (self-)destructive impulses ever lurking under the thin veneer of decorum and self-control. Her *Zapiski blokadnogo cheloveka*, and particularly „Rasskaz o zhalosti i zhestokosti“, have dramatically transformed Russian psychological prose and contributed to the articulation of 'negative anthropology' that, towards the turn of the twenty-first century, became a conspicuous marker of new Russian prose.

Despite their thematic and stylistic diversity, the selected trauma narratives respond to the unspeakable catastrophes of the last hundred years by using similar strategies that can best be conceptualized as apophatic. They resist logic and synthesis, underline irrationality and contingency, break linear narratives into ill-fitting pieces, mix genres and styles, demonstrate fragmentation of identity through compulsive shifts between homodiegetic to heterodiegetic narration, and practice different forms of self-estrangement. Ultimately, their authors diagnosed the post-eschatological consciousness as no longer capable of operating in the framework of conventional ethical and aesthetic categories. They deconstructed the classical tradition based on naïve humanist ideas and uncritically assimilated into the Soviet canon, proposing a new language more adequate for capturing the dehumanized condition of man in the contemporary world. To a large extent, the works of this corpus charted a new direction in Russian literature, anticipating the tectonic shifts in Russian cultural discourse that we observe today.

Литература

- Brodsky, J. 1999. *Less Than One*. New York.
- Caruth, C. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore.
- Kirschenbaum, L. 2006. *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941–1995: Myth, Memories, and Monuments*. Cambridge.
- Shrayer, M. 2011. „Jewish-Russian Poets Bearing Witness to the Shoah, 1941–1946: Textual Evidence and Preliminary Conclusions“. In: Garzonio, S. (ed.). *Studies in Slavic Languages and Literature (ICCEES Congress Stockholm 2010. Papers and Contributions)*. Faenza. Pp. 59–119.

- Sicher, E. 2005. *The Holocaust Novel*. London.
- Tempest, R. 2019. „Ice, Squared: ‘One Day in the Life of Ivan Denisovich’“. In: Tempest, R. *Overwriting Chaos*. Boston. Pp. 69–105.
- Ахматова, А. 1989. *Реквием*. Москва.
- Бродский, И. 2001. *Сочинения Иосифа Бродского*. Общая редакция Я. Гордина. Т. V. Санкт-Петербург.
- Гинзбург, Л. 2011. *Проходящие характеры: Проза военных лет. Записки блокадного человека*. Москва.
- Гор, Г. 2012. *Стихотворения 1942–1944*. Сост. А. Муждаба. Москва.
- Гранин, Д. 2014. „Как жили в блокаду“. In: *Звезда*. № 1. С. 61–64.
<https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=2218>, 09.11.2024.
- Гроссман, В. 1989. „Треблинский ад“. In: Гроссман, В. *Годы войны*. Москва. С. 107–145.
- Жолковский, А. 2011. „Между могилой и памятником. Заметки о финале ахматовского ‘Реквиема’ (1940)“. In: Лекманов, О. (сост.). *От Кибирова до Пушкина. Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова*. Москва. С. 114–142.
<https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/bib228>, 09.11.2024.
- Золотоносов, М. 1994. „Последствия Шаламова“. In: *Шаламовский сборник*. Вып. 1. Вологда. С. 176–182.
- Зорин, А. 2011. „...Доделать и обеспечить сохранность“. In: Гинзбург, Л. *Проходящие характеры. Проза военных лет. Записки блокадного человека*. Москва. С. 531–544.
- Марон, Д., Миллер, М. (ред.). 2011. *Диспут растерянных. Межкультурный семинар в тель-авивской школе „Шевах-Мофет“. Голоса и отклики*. Пер. с иврита Н. Зингера. Москва.
- Николози, Р. [Nicolosi] 2016. „Апофатика и формализм: блокадный нарратив в *Записках блокадного человека* Лидии Гинзбург“. In: *Новое литературное обозрение*. № 137 (1). С. 194–205.
- Рубина, Д. 2010. *Адам и Мирьям: повести, рассказы*. Москва.
- Рубинс, М. 2020. „Негуманистический вектор в русской литературе XX века“. In: *Русская литература*. Ленинград. № 2. С. 183–200.
<https://ras.jes.su/rusliter/s013160950009796-9-1>, 09.11.2024.
- 2024. „‘Существа с другой планеты’. Холокост в русско-израильской литературе и роман Алекса Тарна *Пепел*“. In: *Звезда*. № 6. С. 224–238.
- Севела, Э. 1996. *Собрание сочинений*. Т. 5. Москва.
- Солженицын, А. 2007. *Собрание сочинений*. Т. 1. Москва.
- Сухих, И. 2013. *Русский канон. Книги XX века*. Москва.
- Тарн, А. 2023. *Рейна, королева судьбы: роман*. Ростов-на-Дону.
- Хирш, М. [Hirsch, M.]. 2021. *Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста*. Перевод с английского Н. Эппле. Москва.
- Шаламов, В. 1998. „О моей прозе“. In: Шаламов, В. *Собрание сочинений*. Т. 4. Москва. С. 371–386.
- Шаламов, В. 2013. *Собрание сочинений*. Т. 1–7. Москва.
- Эпштейн, М. 1999. „Русская культура на распутье. Секуляризация и переход от двоичной модели к троичной“. In: *Звезда*. № 1. С. 202–220; № 2. С. 155–176.
<http://www.intelros.ru/subject/figures/mixail-yepshtejn/11276-russkaya-kultura-na-raspute-sekulyarizaciya-i-perexod-ot-dvoichnoj-modeli-k-troichnoj.html>, 15.08.2024.