

УДК 821.161.1

МАНИФЕСТАЦИЯ ТОПОРА ДОСТОЕВСКОГО В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XXI СТОЛЕТИЯ

О. О. ПОИМЦЕВА¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Республика Беларусь

Исследуется один из аспектов рецепции творчества Ф. М. Достоевского в современной русской поэзии. Рассматривается интерпретация культуремы топора в поэзии И. А. Жукова, Е. А. Кацюбы, К. А. Кедрова, Б. Ш. Кенжеева, Н. Л. Ключаревой, Л. В. Лосева, Б. Панкина, К. А. Сапгир. Проведен анализ 12 произведений названных поэтов, результаты которого свидетельствуют о внимании авторов к кризисным явлениям XXI столетия (например, к диссоциации сознания бессознательным, обострению социальной коммуникации). Показано, что образ топора нередко становится самостоятельным персонажем, реализующим кровавую идеологию радикализма. Утверждается, что попытка борьбы с некрофильскими взглядами наблюдается в пародийном высмеивании символа смерти через достраивание комедийных композиционных ходов.

Ключевые слова: современная русская поэзия; рецепция; культурема топора; Достоевский.

MANIFESTATION OF THE DOSTOEVSKY'S AXE IN RUSSIAN POETRY OF THE XXI CENTURY

V. A. POIMTSAVA^a

^aBelarusian State University, Nezavisimosti avenue, 4, 220030, Minsk, Republic of Belarus

The article researches one of the aspects of the perception of F. M. Dostoevsky in the contemporary Russian poetry. The interpretation of the culturema of an axe is analyzed in details in the texts of I. A. Zhukov, E. A. Katsuba, K. A. Kedrov, B. Sh. Kenzheev, N. L. Kluchareva, L. V. Losev, B. Pankin, K. A. Sapgir. Analysis of twelve works of the mentioned poets shows evidence of the attention to the crisis facts of the XXI century (for example, the dissociation of the consciousness of unconscious, the aggravation of social communication). It is shown that the image of the axe often becomes an independent character, realizing the bloody ideology of radicalism. An attempt to deal with necrophilic views is observed in a parodic derision of the symbol of death through the comedy completion of the composition moves.

Key words: contemporary Russian poetry; perception; culturema of an axe; Dostoevsky.

Метанарратив художественных, публицистических и эпистолярных текстов Ф. М. Достоевского рождает множественность сверхистолкований творчества классика в современной русской поэзии. Оперирование культуремой топора, эйдологическим символом стилистики письма Ф. М. Достоевского, становится одним из распространенных методов построения межвекового литературоведческого дискурса. «Хотя топор можно встретить и у других авторов, очевидно, что после “Преступления и наказания” он, скорее всего, укажет нам в сторону мира Достоевского, – замечает специалист в области

Образец цитирования:

Поимцева О. О. Манифестация топора Достоевского в русской поэзии XXI столетия // Часоп. Беларус. дзярж. ун-та. Філалогія. 2017. № 1. С. 35–44.

For citation:

Pointtsava V. A. Manifestation of the Dostoevsky's axe in Russian poetry of the XXI century. *J. Belarus. State Univ. Philol.* 2017. No. 1. P. 35–44 (in Russ.).

Автор:

Ольга Олеговна Поимцева – магистрантка кафедры русской литературы филологического факультета. Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор И. С. Скоропанова.

Author:

Volha Pointtsava, master's degree student at the department of Russian literature, faculty of philology.
o.pointtsava@mail.ru

герменевтики Л. В. Карасев, прибегая к возрастающей градации в выражении мысли: – Топор – эмблема Достоевского, его ключевое слово, суперзнак» [1]. На протяжении первой четверти XXI столетия обращение к данному маркеру с последующим его опредмечиванием/распредмечиванием апробируется в поэтических полотнах И. А. Жукова, Е. А. Кацубы, К. А. Кедрова, Б. Ш. Кенжеева, Н. Л. Ключаревой, Л. В. Лосева, Б. Панкина, К. А. Сапгир.

Панорама из 12 текстов названных поэтов представляет рецептивную трактовку эманации топора, за которым *протянул руку свою и взял его* [2, с. 499] не только ветхозаветный человек, но и постиндустриальный симулякр Раскольникова, расщепляющий идею *мрачного катехизиса* [3, с. 321] на эклектику смыслов.

Открывает портретную галерею хрестоматийного орудия преступления Л. В. Лосев стихотворной картиной «Замывание крови. Утопление топора», опубликованной в журнале «Знамя» (2001). Указывая первой строкой текста на главное действующее лицо – топор Родиона Романовича, – автор децентрирует фигуру Раскольникова.

Согласно Л. В. Лосеву «убивец» максимально пассивен перед фабулой праосновы. Во-первых, он не наследует коннотацию исходного текста (*Наполеоном сделаться* [3, с. 318] через разовое пролитие крови), а фигурирует исключительно как нейтральный «студент». Напомним, Раскольников Ф. М. Достоевского аттестует себя следующим образом: *Я бедный и больной студент, удрученный (он так и сказал: «удрученный») бедностью. Я бывший студент* [3, с. 80]. Во-вторых, герой Л. В. Лосева оказывается безымянным и «растиражированным» до бесконечности копий «пустым знаком» в пространстве современного мира как текста. Аналогичной трансформации подвергается оригинальный образ Сонечки Мармеладовой, диффузно переносимый в текст-интерпретацию *из книжек <...> / про святых и студентов* [4]. Размещая рядом унифицированные дубликаты героев Ф. М. Достоевского, поэт постулирует многослойность деканонизации классики: с одной стороны, иронично масштабирует до уровня евангельской святости жертвенную готовность Сонечки *вместе крест понести* [3, с. 324], с другой – противопоставляет узнаваемую матрицу Ф. М. Достоевского *убийца и блудница* [3, с. 251–252] собственной схеме *святые и студенты* [4], констатируя тем самым обесценивание единичного преступления (шире – человеческой жизни) в череде массовых актов жестокости. Заключительная строфа расширяет угол обзора господствующей эпохи утилитаризма: *Теперь забывают / рядом с трупом пустые бутылки и топоры, / на допросах мычат, да и кровь теперь не замывают* [4]. Автор диагностирует: опустошенная «емкость» одноразова независимо от того, предстает она в виде стеклянного сосуда или телесной бездыханной оболочки. В-третьих, безынициативность и инертность Раскольникова абсолютизируются благодаря каламбурной перекодировке отчества героя. В интервью И. Чайковской в 2008 г. писатель проводил мысль о том, что «без игрового элемента поэзии нет», бурлеск необходим «в любых стихах, даже самых трагических» [5]. В стихотворении «Замывание крови. Утопление топора» воинственная по семантике полная форма имени *Роман* мутирует в фамилию *Ромашкин*, образованную от его уменьшительно-ласкательного варианта. Ромашкиным оказывается некий «маленький человек» – половой трактира.

В результате Л. В. Лосев отрывочными штрихами прорисовывает ведомый характер нового Раскольникова, вмняя разрушительную силу топору, который приобретает автономный по отношению к хозяину вектор развития и наделяется качествами живого существа. Полноценность персонификации орудия манифестируется в постановочном карательном акте: Л. В. Лосев пишет об *утоплении топора* [4], действии, априори невозможном применительно к неодушевленным предметам. Для сравнения: у Ф. М. Достоевского Родион Романович *топор <...> опустил лезвием прямо в воду* [3, с. 65].

Итак, замыкая дилемму Ф. М. Достоевского о Богочеловеке или Человекобоге в кольцевую композицию оппонирующих друг другу строф (*Замывание крови / да и кровь теперь не замывают* [4]), поэт выводит дистиллированный образ агрессии, свободный от делегирующих границ субъект-объектных отношений (преступления и наказания). Убийство топором предстает обыденностью, «затертым» до нельзя средством типизации. «Для большой литературы нужна, конечно, некоторая маниакальность, – поясняет Л. В. Лосев в беседе с Д. Л. Быковым. – Абсолютная вера в плоды своего воображения» [6]. По мнению Л. В. Лосева, «для которого топор <...> не только неперменный атрибут русской литературы XIX столетия» [7], но и символ идеологического насилия в СССР, тотальный хаос жестокости, зародившийся *из книжек допотопной поры* [4] Ф. М. Достоевского, все резче обретает контуры постсоветской действительности XXI столетия, соединяя дискурсы «реального» и «художественного» [7].

Мотив потенциального преступления свойствен стихотворению Б. Панкина «Новый Раскольников», давшему заглавие сборнику произведений поэта (2011). Подобно архитектонике текста Л. В. Лосева «Замывание крови. Утопление топора», образ топора Ф. М. Достоевского сплетает в семантическое кольцо начальные и заключительные строфы стихотворения «Новый Раскольников». Однако топор в интерпретации Б. Панкина характеризуется как *заржавленный, не замечаемый в упор* [8, с. 127],

покоящийся. Да и преступление – стимул вероятного пробуждения – в пространстве художественного полотна не значится. Аналогичное состояние *размеренного и бесполезного* [8, с. 127] существования опутывает и хозяина топора вплоть до его ухода в небытие.

В сущности, Б. Панкин составляет некролог Раскольникову, без щепетильности бытописуя неказистую будничную жизнь: *...ходил исправно на работу / по выходным изрядно пил*¹ [8, с. 127]. В результате автор доходит до не менее незначительной ее развязки, переданной в грубо-просторечной форме: *...и в високосный год под осень / коньки отбросил* [8, с. 127]. Намеренная попытка поэта облечь собственную мысль в тональность романтического пафоса вызывает обратный, пародийный эффект. Кодирова первую строку стихотворения М. Ю. Лермонтова «Он был рожден для счастья, для надежд...» (1832), Б. Панкин все же не находит утешительной коннотации, вынося – на контрасте с первоисточником – окончательный приговор ушедшим в безвестность аморфным дням Раскольникова: *Он был рожден для гроба / не жить а так бездарно тлеть* [8, с. 127]. Более того, упоминание данного существительного в цитатном фоне высказывания не ограничивается функцией оксюморона (*рожден для гроба*), но и имплицитно отсылает к реплике матери Родиона Романовича: *Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб* [3, с. 178].

Роднит «нового Раскольникова» с хрестоматийным героем и пренебрежение к порядку. Как и персонаж Ф. М. Достоевского, чьи книги и тетради *были запылены <...> до них давно уже не касалась ничья рука* [3, с. 25], герой Б. Панкина также *годами с книжных полок пыль / не вытирал* [8, с. 127]. Вместе с тем существенно различается причина такого забвения: если оригинальный Раскольников отрешился от внешнего мира из-за роковой теории *права власть иметь* [3, с. 321], то его однофамилец, скорее, следует примеру «лишнего человека» А. С. Пушкина – Евгения Онегина. *Он застрелиться, слава богу, / Попробовать не захотел; / Но к жизни вовсе охладел* [9, с. 19], – замечал классик. Подобная реакция присуща Раскольникову Б. Панкина, который *к чтенью / еще со школы охладел* [8, с. 127]. Дешифруется пушкинский код и в следующей характеристике современного Родиона Романовича: *...приметам снам и провиденью / не доверял* [8, с. 127]. Эта фраза отсылает к строчкам о Татьяне Лариной, верившей *преданьям / Простонародной старины / И снам, и карточным гаданьям, / И предсказаниям луны* [9, с. 77]. Кроме того, в одной портретной детали нового Раскольникова ощутимы ассоциации с гоголевским «маленьким человеком»: *...всегда глядел / не дальше собственного носа* [8, с. 127]. К слову, помимо аллюзии на повесть Н. В. Гоголя «Нос» (1836), актуален и интертекст Ф. М. Достоевского, расширяющего и углубляющего гоголевскую линию: *Все в руках человека, и все-то он мимо носу пронесит* [3, с. 6]. Как видим, герой Б. Панкина, наоборот, придерживается принципа спрятать нос, ограничиваясь в недовольствах лишь *роптанием на скверную погоду* [8, с. 127] и продолжая выстраивать антиномичную хрестоматийному Раскольникову позицию.

Наконец, теснота комнаты и скованность материального положения становятся заключительными маркерами рецепции. В изложении Б. Панкина Раскольников *курил дешевый беломор*, а заржавленный топор хранил не иначе как *меж холодильником и стенкой* [8, с. 127]. Исследователь Е. М. Мелетинский в работе «Заметки о творчестве Достоевского» выделяет тему узости и ужаса, которая «воплощается в образе человека в углу между шкафом и дверью (стеной, окном)» [10, с. 224]. Помещая орудие убийства, источник угрозы, в соответствующий простенок комнаты Раскольникова, современный поэт аллегорически напоминает о скрытой мощи железа, остающейся скованной благодаря апатии Родиона Романовича.

Следовательно, гибридный Раскольников Б. Панкина аккумулирует в себе следы творчества А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского. Сверхцитатность стихотворения обеспечивается наложением образов «маленького человека» и «лишнего человека», в результате чего сублимируется прототип пассивного героя-бунтовщика, до времени отложившего в сторону свой топор.

Осколочное кодирование фигуры Раскольникова, оставляющего после себя кровавый шлейф от взмахов топором, прочитывается в поэтических произведениях И. А. Жукова «Язык Пантагрюэля» (одноименная книга стихов, 2007) и «Министерство морских чудачеств» (журнал «Воздух», 2011). Ставя во главу угла такие приемы работы с текстом, как передача потока сознания, кинематографическое «склеивание» строф, рассеивание смысла до абсурдизации, поэт добивается размытости в изображении образа хрестоматийного студента-«убивца».

В частности, глава микровербофильмов (терминология И. А. Жукова) «В поисках котов неограниченных возможностей, или Мрак чернильницы глубиной 2 метра 70 сантиметров» из сборника «Язык Пантагрюэля» репрезентирует срез параноидальной псевдореальности, который дискретно воскрешает главного героя романа «Преступление и наказание» через зооморфное преломление (мыслительная активность кота). Прежде всего наличествуют комбинаторные блоки с упоминанием о персонаже

¹Здесь и далее цитаты приводятся с сохранением пунктуационных особенностей оригинала. – О. П.

Ф. М. Достоевского: это и окружающая фамилию героя симфора *es/yes (yes Раскольников! / есть в жизни счастье / yes!* [11]), и палиндром (*есть в жизни счастье* [11]). Как видим, неантропоморфный гимн в честь мировоззренческих ориентиров Родиона Романовича диссонирует с классической идеей Ф. М. Достоевского: дискурс об искуплении греха страданием априори отсутствует.

Продолжает рецепцию образа Раскольникова гендерная перековертация героев. Экспериментируя над развитием сюжета, И. А. Жуков рассуждает, что произошло бы, *если бы Раскольников был женщиной* [11]. Автоматически сокращается и исходное число жертв в оригинальном сюжете. По предположению поэта, современный преступник *бы заколбасил двух старичков* [11]. Тем самым текст-интерпретация отсекает один из основополагающих тезисов Ф. М. Достоевского – концепт «слезинки ребенка». Напомним, сводная сестра Алены Ивановны, Лизавета, является беременной в момент посягательства Раскольникова на ее жизнь. «Дети у Достоевского – последняя и решающая проверка всех и всяких идей, всех и всяких теорий» [12, с. 110], – пишет Ю. Ф. Карякин в труде «Достоевский и канун XXI века». Развивая научные изыскания, ученый выстраивает парадигму аттестаций Раскольникова, которые уточняют широкое понятие «убивец» узкими ремарками «матереубийца» [12, с. 34] и, соответственно, «детоубийца» [12, с. 111]. В стихотворении И. А. Жуков осознанно упрощает наполнение образа Родиона Романовича, изначально претендуя не на скрупулезность его освоения, а, скорее, на условное маневрирование и эпатаж растиражированным современной культурой героем-ярлыком. Монострофия И. А. Жукова «топорщится, пестрит <...> вулгаризмами, коверкается, заголяется, показывает исподнее, гримасничает» [13, с. 33], в том числе в ретрансляции кода Ф. М. Достоевского.

Мимолетная аллюзия на Раскольникова прочитывается в шестом композиционном отрывке текста И. А. Жукова «Министерство морских чудачеств». Базируясь на фундаментальном перепрочтении повести «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя, современный писатель, однако, пунктирно описывает петербургский пейзаж строками: *...здесь Пушкин с Достоевским вслух / кончают там и сям старух – / процентщица или княгиня / в одном гробу лежат донныне* [14]. Таковым соотношением фамилий русских классиков XIX столетия И. А. Жуков подчеркивает идейную общность романа «Преступление и наказание» и повести «Пиковая дама», аспекты преемственности которой неоднократно рассматривались русскими и западными литературоведами. Например, в работе Е. М. Мелетинского «Заметки о творчестве Достоевского» отмечается, что и Раскольников, и Германн «фактически убивают “старушонку” – источник возможного обогащения: Раскольников сознательно, в порядке реализации своей “теории”, а Германн – невольно и с целью гораздо более практической, но не чуждой и психологии героев Достоевского, – тайна карт доставит ему деньги» [10, с. 24]. Противоположный уровень восприятия – сходство от умерщвления к оживлению – наблюдается в работе К. Кроо «“Творческое слово” Ф. М. Достоевского – герой, текст, интертекст», в которой указано, что обе старухи «должны умереть, а потом “воскреснуть из мертвых”, причем воскресают они в рамках снов» [15, с. 100]. Таким образом, И. А. Жуков переносит в свое произведение «Министерство морских чудачеств» сгущенный отсвет рефлексии теневого, закоулочного Петербурга Ф. М. Достоевского и усиливает раскаты гоголевского хохота эхом вторящих роману «Преступление и наказание» отсылкам.

Зарисовка города на Неве, проникнутого интонированием строк поэтического текста И. А. Бродского «Стансы» (1962) и романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», нанесена на лирический холст Н. Л. Ключаревой под названием «Стихотворение о том, как я пришла умирать» (антология новейшей русской поэзии «Девять измерений», 2004). Пронся сквозь заголовки и композицию строф неточную цитату из стихотворения И. А. Бродского (*...на Васильевский остров / я приду умирать* [16, с. 209]), Н. Л. Ключарева погружает героиню словесного полотна в экзистенциальные волны обремененности свободой и – параллельно – отвергнутости смертью. *Среди белой ночи хожу среди белого дня / Оглушенно хожу обреченно / А гибель не видит меня* [17, с. 372], – сетует персонаж стихотворения. Думается, атмосфера пагубности и краха дополнительно акцентируется автором через притяжение соседствующих строк *На Васильевский, / К василискам / Я за смертью, за вечной пропиской* [17, с. 372]), подспудно отсылающих к библейскому коду. В 13-м псалме четвертой книги Псалтири сказано: *...на аспиде и василиска наступишь* [2, с. 814]. В образе василиска зашифрована змея, укусы которой опасны для жизни. Однако попытка наткнуться на смерть в изложении Н. Л. Ключаревой безрезультатна даже под покровами призрачного Петербурга Ф. М. Достоевского. Маска старухи-процентщицы из романа «Преступление и наказание», наложенная на контуры лица главной героини «Стихотворения о том, как я пришла умирать», диагностирует («в пику» сюжету Ф. М. Достоевского) неприкаянность человека, абсурдность какого бы то ни было поиска. Да, лирическая героиня текста-интерпретации, подобно *злой старушонке* [3, с. 54], *считает проценты* [17, с. 372], но не от прибыльных вкладов, а, наоборот, от просроченных ожиданием конца зимних дней. *Часто мальчики мимо проходят, студенты, / Под мышкой топор* [17, с. 372], – огорченно свидетельствует она, не будучи в силах пробудить в трафаретных фантомах

Раскольникову тяги к преступлению. Впрочем, в орудии убийства, как оказывается, нет надобности: безынициативное проживание жизни – топор – вяло настаивает тема.

Желание скорейшего раскрепощения от уз телесности подталкивает героиню «Стихотворения о том, как я пришла умирать» и к тщетным перевоплощениям в *девочек Достоевского* [17, с. 373], когда она, не теряя надежды на встречу с небытием, в унижении *поднималась по черным лестницам* [17, с. 373]. Как известно, именно у лестничной ниши Рогожин заносит нож над князем Мышкиным, вызывая у последнего предэпилептический вопль: *Парфен, не верю!..* [18, с. 195]. Самоедство и умаление героинями собственной гордости – типичный сюжетный ход, применявшийся романистом на протяжении всего его творчества (например, контрастные образы смиренной Варечки Доброселовой из раннего произведения «Бедные люди» и надрывной Катерины Ивановны Верховцевой из позднего романа «Братья Карамазовы»).

Интересно качественное отличие символической нагрузки образа лестницы в произведениях Ф. М. Достоевского, широкий контекст которой охарактеризован М. М. Бахтиным в труде «Проблемы поэтики Достоевского» как скреп пространства, «где совершается кризис и перелом» [19, с. 168], применительно к рассматриваемому стихотворению Н. Л. Ключаревой. Говоря о различии с базовой трактовкой лестницы для всего массива произведений классика, в романе «Преступление и наказание» Е. М. Мелетинский предполагает семантическую инверсию: «Подъем <...> ведет не к возрождению духа <...> а к возвращению на круги своя, к себе самому и своим проблемам, в тот “свой” центр, где все злое и угнетающее сгущено до предела и откуда <...> явного, видимого выхода нет» [10, с. 248]. Не находит его и Н. Л. Ключарева для героини «Стихотворения о том, как я пришла умирать», закрывая кольцевую структуру полотна словами: *Я пришла умирать в Петербург, на Васильевский остров. / Но отвергнута смертью. Как Бродский* [17, с. 373]. Давая интервью С. Дмитренко, представляющему журнал «Литература», Н. Л. Ключарева признавалась: «Я люблю книги сомнений, где обнажена мысль, идущая от сомнения к сомнению на предельном напряжении всех сил. Люблю книги, задающие вопросы. В этом смысле, конечно, Федору Михалычу нет равных» [20]. На примере «Стихотворения о том, как я пришла умирать» поэт следует принципу антидогматизма, оставляя феноменологический дискурс (не)бытия открытым и выказывая неуверенность в возможности его однозначной трактовки.

Нестандартный дублет сюжетных эскизов по мотивам романа «Преступление и наказание» предлагает К. А. Сапгир. Опубликованные в издании «Журнал ПОэтов» мини-тексты автора (2012) выстраиваются в целостную структуру. Название первого фрагмента – «Преступление и наказание», – обозначенного К. А. Сапгир как роман-карлик, практически аутентично исходнику; второй фрагмент, жанрово не регламентированный поэтом, игриво именуется «Микро-реклама дверного глазка»¹. Выделенные произведения можно отнести к «пограничной» форме организации текста, известного в русском литературоведении как версе. В статье «На грани стиха и прозы» Ю. Б. Орлицкий дифференцирует характерные признаки данного переходного типа словесности следующим образом: «Версе – строфическая проза, состоящая из сверхкратких абзацев, напоминающих сверхдлинные стихотворные строки» [21].

К слову, каждая из рецептивных вариаций К. А. Сапгир – «Преступление и наказание» и «Микро-реклама дверного глазка» – содержит всего по две строфы, состоящие из одного или двух стихов, причем начальная строка *Раскольников звонит в дверь* [22] калькируется в оба текста без изменения. Фаталистическая стилистика предзаданного и неминуемого прихода Родиона Романовича раскадровывается автором в двух противоположных мизансценах: подхватывающей и опровергающей классическую линию пратекста. Так, фрагмент «Преступление и наказание» пародийно выпячивает хрестоматийную идеологему Ф. М. Достоевского о материальном и трансцендентном перешагивании через порог бытия; фрагмент «Микро-реклама дверного глазка», наоборот, развенчивает экзистенциальный подтекст «порогового состояния», нивелируя его как таковой. *А не пуцу!* [22] – через входную дверь произносит старуха-процентщица стоящему на лестнице Раскольникову, оставляя его за порогом «пограничной» ситуации лицом к лицу с насмеявшейся над ним смертью. Поэтому и топор в руках Родиона Романовича значится лишь в первом версе. Намереваясь залихватски «проучить» прижимистость старухи-процентщицы, Раскольников выпячивает перед ней героем народной сказки, перевирая обычай русского гостеприимства и аллегорически приглашая свою жертву к подаче щей из топора. Деньги, названные жаргонным словом «капуста», обозначающим также необходимый ингредиент для приготовления блюда, становятся единственным мотивом убийства. Однако, не нарушая сказочной традиции счастливого конца, развязку автор выносит за скобки.

Стихотворение «ропоТ» Е. А. Кацюбы, опубликованное в упомянутом тематическом номере издания «Журнал ПОэтов», зеркально отражает символ насилия Раскольникова: *ропоТ – Топор. Рос-рос и под-рос-таки, / придумал преступление / и наказанный на всю жизнь, / смотрит* [23], – пишет Е. А. Кацюба

¹Название приводится с сохранением авторской орфографии. – О. П.

о творческом пути Ф. М. Достоевского, вплетая в строки стихотворения считывающийся намек не только на дерзновенное убийство Раскольникова, но и на мировоззренческую максиму автора «великого пятикнижия» – *приими и пострадай <...> сам* [24, с. 291], раскрывающую таинство искупления первоначального греха, повлекшего изгнание людей из райских кущ. В изложении Е. А. Кацюбы трактовка расплаты за алчущую человеческую амбицию осуществляется не безвозвратным, *на всю жизнь* [23], выдворением сонма «осмелившихся преступить» из идиллического небесного лона, а погружением в их текстовое тело рецептивного топора Ф. М. Достоевского. Персонажи романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» помещаются на земную твердь пламенеющего *кострами из денег* [23] Петербурга, причем всеобщий имманентный дисбаланс – ропот героев Ф. М. Достоевского – насквозь пронизывает улицы, рефреном стенок отдаваясь в арках и подворотнях бормочущего города-кошмара, созданного лезвием Раскольникова. Сам же Родион Романович, не нарушая богословских представлений об иерархичности небесного и земного миропорядков, на правах вершащего суд дистанцируется от остальных персонажей вакуумом непроницаемости: *Нет доступа / в каморку Раскольникова / она опечатана времени сургучом* [23].

Видится значимым композиционный прием умолчания: интертекст убийства в романе «Преступление и наказание» рассредоточивается Е. А. Кацюбой вплоть до полного исчезновения конфликта убийцы и жертвы. Герои стихотворения «ропоТ» теряют твердую форму портретных характеристик и поведенческих свойств, заданных Ф. М. Достоевским, микшируются друг с другом, приобретают едва уловимые очертания. *Какого черта / какого беса / родила с того света / сестра Лизавета / какого Смердякова?* [23] – спрашивает автор строк, наслаивая образы убитой Раскольниковым беременной юродивой Лизаветы из романа «Преступление и наказание» и умершей после родов Лизаветы Смердящей из произведения «Братья Карамазовы», которая и *говорить-то ни слова не умела и изредка только шевелила что-то языком и мычала* [24, с. 91]. Таким образом Е. А. Кацюба формирует гетерогенный симулякр Лизаветы, аккумулирующий черты обеих героинь из двух романов русского классика.

Цитатный фон произведений Ф. М. Достоевского прослеживается в рецепции детских образов поэтического произведения «ропоТ». Согласно его фабуле прогуливающаяся по Петербургу с Лизаветинным *ребеночком* (имеется в виду Павел Смердяков. – О. П.) *на руках* [23] Соня одновременно просит милостыню *на бедных деточек* [23] Настасьи Филипповны, бездетной по пратексту романа «Идиот». В числе детей упоминаются *Алешенька, Ванечка, / Грушенька, Митенька* [23], за которыми узнаваемы фигуры из романа «Братья Карамазовы». Однако и в интерпретации Е. А. Кацюбы Настасья Филипповна не воссоединяется с Мышкиным: оставив своих детей Соне и отправившись на поиски *среды каменных львов* [23] Петербурга своего живого Льва Николаевича, она вновь оказывается в руках Парфена Рогожина. Самовозрождающаяся стихотворная действительность Е. А. Кацюбы исторгает кристально чистый образ положительно прекрасного человека, созданный христианским классиком XIX столетия, за пределы герменевтического осмысления. Мышкина *пока еще пишет / во Флоренции Достоевский* [23], – объясняет поэтесса, по мнению которой «каждый великий писатель рано или поздно становится персонажем в произведениях других писателей. И те с ним поступают не менее вольно, чем он сам со своими героями» [25]. Пластично трансформируя границы текстов русского классика, Е. А. Кацюба замыкает ропщущую бездну стихотворного микрокосмоса вне дефиниции идеи нового Христа и воскрешения человеческой личности «по Достоевскому».

Более других следует технике метаметафоры как «выворачивания» смысла К. А. Кедров в стихотворении «И икс в е отсюда Достоевский» (Журнал ПОэтов, 2012), кодирующий в первой части названия искаженную фамилию классика (прочитывается справа налево), а в содержании – палиндром *топор – ропот*. Разбитый на три тематических блока и послесловие, посвященных романам «Идиот», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание» и «Бесы» соответственно, новаторский холст К. А. Кедрова пестрит беспорядочно проступающими на полиобразной ткани ремейка пятнами словоформ Ф. М. Достоевского. В частности, ассоциативное поле первого из пяти романов «великого пятикнижия» слагается вариативным (двунаправленным) прочтением строк с базовым ядром слов *Соня, Лазарь, раб Родион, Разумихин* [26]. Отдельного внимания заслуживает культурема топора, которая в репрочтении К. А. Кедрова выводит из двух слагаемых топор – ропот третий, итоговый компонент силлогизма: *а топорам яма ропота* [26]. Тем самым автор строк намекает: внутреннее падение – яма – есть исход любого преступления.

Версификация «Достоевский – до ста Ев» (Журнал ПОэтов, 2012) К. А. Кедрова продолжает эксперимент над графическим и смысловоразличительным обыгрыванием фамилии и творчества русского писателя XIX в. Затрагивая тематику «желтого билета» в произведениях Л. Н. Толстого «Воскресение» (*Граф Толстой веселится в халате / с проституткой по имени Катя* [27]), Н. А. Некрасова «Маша» (*Вот Некрасов лежит на диване / С проституткой по имени Маня* [27]), М. Горького

«На дне» (*Проститутка по имени Настя / содрогается от сладострастия* [27]), К. А. Кедров с особенной тщательностью останавливается на тыльной стороне чувственного мира героинь Ф. М. Достоевского, репрезентируя «свальный грех» [28, с. 151] трилогией образов из романов «Униженные и оскорбленные» (*Достоевский стоит на панели / с проституткой по имени Нелли* [27]), «Преступление и наказание» (*Динамистка по имени Соня / обслужила читателей сонмы* [27]), «Братья Карамазовы» (*Спит, все заповеди наруша, / проститутка по имени Груша* [27]).

Как видим, поэт художественно продлевает сюжетную линию *отвратительной истории* [29, с. 276] Елены (Нелли), направляя ее заниматься *непозволительными делами* [29, с. 266]. По этой же стезе утраты и антипуризма следует и обращение К. А. Кедрова с Аграфеной Светловой, которой, по выражению автора, бесцеремонно *вставили, вмазали / сладострастники Карамазовы* [27]. Единственным, кто оказывается вне взрывных эротических услад, становится *Родя-бандит* [27], предпочитающий *топор* <...> *динамиту* [27] Сонечки Мармеладовой. Лишая (на общем фоне рецептивных соитий) убийцу и грешницу телесной связи, К. А. Кедров реактуализирует дискурс «деятельной любви», трактуя его буквально. Забываясь в огне любовных ласк, герои поэта с *особенным вкусом* [27] принимают страдание и несут наказание: *Катя с графом в середине халата. / – Виновата, – кричит, – виновата!* [27]. Перемаркировка фразы Масловой (*Не виновата я, не виновата!* [30, с. 89]), произнесенная в сцене вынесения обвинительного приговора, может интерпретироваться и в перспективе антропологической идеи Ф. М. Достоевского *всякий пред всеми за всех и за все виноват* [24, с. 262].

Оппонируя идеям мировой гармонии Ф. М. Достоевского и диалектики души Л. Н. Толстого, К. А. Кедров предлагает следующий вариант антиэдипизации русской литературы: в эпиграфе, представленном цитатой из романа Л. Н. Толстого «Воскресение» (*Нехлюдов давал ей Достоевского...* [30, с. 47]), обозначаются фигуры обоих классиков. Поэт проводит их героев через горн плотской продажной любви: не только любви-муки Масловой, любви-искупления Сонечки, но и любви-наслаждения. Опыт отказа от купли-продажи физического удовольствия – вопрос нравственного диспута XXI в., который, согласно К. А. Кедрову, еще предстоит решить (*Почему же, скажите, злодейки, / Вы нас любите только за деньги?* [27]).

Заключительный аккорд рецепции топора, предлагаемый поэтом, дешифруется в тексте «7 кругов рая» (Дирижер тишины, 2009). Говоря о стилистике письма К. А. Кедрова, уместно остановиться на ключевом термине «метаметафора», среди 16 определений которой особого внимания заслуживают следующие: «...проекция трехмерного зрения в четырехмерный континуум пространства-времени» и «модель мира, возникающая при выворачивании (инсайдауте)», под коим, в свою очередь, подразумевается «воплощение мира в тело и развоплощение тела в мир с обретением иного внутренне-внешнего и одновременно внешне-внутреннего пространства <...> с полным слиянием прошлого, будущего и настоящего в новую временную реальность *настоящебудущепрошлого*» [31, с. 262–263]. Организованный в виде хаотично сменяющейся череды реплик, каждая из которых может претендовать на прототип кантовской «вещи в себе», текст К. А. Кедрова децентрирует первоначальные высказывания до афористического перефразирования или каламбурного распада словесной цепочки на самоценные слоговые атомы – метакод.

Одним из таких концептов является следующая поэтическая максима: *Достоевский. / Русский спор – / все на свете и топор* [32]. Ироничное сжатие онтологических воззрений русского писателя XIX в. до аксиомы «все – топор» дополнительно осмысливается в строках, рецептивно закрепленных за Сталиным: *...Для чего палачу топор? / Чтобы вовремя дать отпор* [32]. Метатезой «то – от» в связке «топор – отпор» К. А. Кедров расширяет алгоритм применения многоголосого символа Ф. М. Достоевского: пассивный *ропот*, льющийся из стихотворения «И икс в е отсюда Достоевский», тонет в манифестации энергичных нот отпора поэмы «7 кругов рая», исходное положение которой (*Топор – шея – топор / Шея – топор – шея* [32]) смонтировано поэтом по образцу, взятому из фундаментального труда «Капитал» К. Маркса: *Товар – деньги – товар / Деньги – товар – деньги* [32].

Можно утверждать, что К. А. Кедров активно наследует образ хрестоматийного орудия убийства Ф. М. Достоевского, проводя рецепцию как в стихотворных текстах, непосредственно отсылающих к творчеству русского классика («И икс в е отсюда Достоевский», «Достоевский – до ста Ев»), так и в произведениях, в которых о писателе и его китчевом образе насилия упоминается опосредованно (7 кругов рая).

Наконец, лирическое полотно Б. Ш. Кенжеева «...не скажу, сколько талой воды утекло с тех пор...» (Знамя, 2001) оперирует идеологемой топора Ф. М. Достоевского в трех нарративных плоскостях. Прежде всего это текстовая перспектива романа «Братья Карамазовы». *Закрываю глаза – а по речке плывет топор, / уж не тот ли самый, что снился Ивану К.?* [33] – задается вопросом герой стихотворения Б. Ш. Кенжеева. Очевидно, что за зыбкими инициалами персонажа завуалирована фигура

бредящего в агонии двойничества Ивана Карамазова, чье воплощение «моровой язвы» – топор – хоть и не пускается Ф. М. Достоевским вплавь, но принимается *летать вокруг Земли <...> в виде спутника* [34, с. 75]. Далее, прослеживается отсылка к роману «Преступление и наказание», центральный образ которого считывается в следующем предположении Б. Ш. Кенжеева: *Уж не тот ли [топор], что из петли Родиона Р. / взмыл в высокий космос в краю родном...* [33]. Менее прозрачным кажется интертекст произведения «Записки из Мертвого дома», обнажающийся в воспоминании об орудии убийства, *чей восход среди скрежетавших небесных сфер / изучал ночами каторжник-астроном* [33]. Напомним, у Ф. М. Достоевского один из арестантов, Ж-кий, *все <...> силился растолковать на своем полурусском языке какую-то особенную, им самим выдуманную астрономическую систему. Мне (автору строк. – О. П.) говорили, что он это когда-то напечатал, но над ним в ученом мире только посмеялись* [35, с. 210–211].

Завершает антураж эволюции топора Ф. М. Достоевского апелляция Б. Ш. Кенжеева к устной народной традиции: это и стилизованные словосочетания, повествующие о реках из *киселя, и крови, и меда, и молока*, по которым плывет орудие смерти, и *ладные корабли из доброго пуда листового железа и чугуна* [33], бороздящие космические пространства мироздания (не выросшие ли из карамазовской галлюцинации?).

В итоге Русь Б. Ш. Кенжеева, в ужасе застывшая от занесенного над ней возмездного удара топора, подспудно тонет в искрах костра инквизиции, у которого согревается *простуженный человек* [33] Иван Карамазов, продолжающий кодировать в своем обличье колкий образ простудившегося *в эфире-то, в воде-то этой* [34, с. 75] черта.

«Я вот Достоевского люблю, хоть он <...> и не поэт, – признавался Б. Ш. Кенжеев. – У него ни один роман не обходится без усмешки над бытием, над проклятыми вопросами, да и над самим собой...» [36]. Восстанавливая константу Ф. М. Достоевского *тварь ли я дрожащая или право имею* [3, с. 322], поэт тонко обыгрывает ее через аллюзию на притчу о Всемирном потопе. Спасаящий земных тварей от огня инквизиции и несущийся в *ночь перегруженный <...> ковчег* [33] Б. Ш. Кенжеева дополняет символику ветхозаветного кода гоголевским кодом (*бойкой необгонимой тройки* [37, с. 203]) и намеком на эсхатологическую образность истолкования данного мотива Ф. М. Достоевским. *Дом – Ноев ковчег* [3, с. 83], – гласят строки романа «Преступление и наказание», нагнетая восприятие кишашего действием жилища убитой старухи-процентщицы и выступая вариацией стилистической трактовки узости, тесноты, разложения здорового жизненного уклада.

Угроза многослойного образа топора, мерно скользящего по глади коллективного бессознательного, видится Б. Ш. Кенжеевым в поюсторонней перспективе сменяющихся дней. Небезынтересна и следующая деталь: уподобляясь молчащему в беседе с инквизитором Христу из легенды «Великий инквизитор», и кенжеевский *творец, просяив, умолк* [33]. Однако Христова *поцелуя любви* [38, с. 502], *поцелуя примирения* [38, с. 503], дарующего прощение врагам, а в сущности – призывающего к воссоединению, в тексте поэта нет. Русский ковчег тает в проблесках инквизиционного костра без благословения оставшегося за спиной агнца [33] – новозаветного олицетворения Христа, но с утверждением апокалиптической мощи топора Ф. М. Достоевского.

В заключение отметим: впервые опредмеченный романом Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», топор выходит за границы однородного прочтения, расширяясь до одной из культурем творчества христианского классика XIX столетия и полиморфного семиотического знака современной литературы в целом. В поэтических текстах И. А. Жукова, Е. А. Кацюбы, К. А. Кедрова, Б. Ш. Кенжеева, Н. Л. Ключаревой, Л. В. Лосева, Б. Панкина, К. А. Сапгир хрестоматийное орудие Ф. М. Достоевского обретает собственный голос, персонифицируясь в автономного героя или кодируя феномен двойничества (Раскольников/топор). Вместе с тем, исполняя главную или второстепенную роль в интерпретациях русских авторов первой четверти XXI в., топор Ф. М. Достоевского, в чьем бы рецептивном изложении ни осмыслялся, сохраняет вектор разрушительности – имплицитный или эксплицитный.

Библиографические ссылки

1. Карасев Л. В. О символах Достоевского // Вопр. философии. 1994. № 10 [Электронный ресурс]. URL: http://www.booksite.ru/fulltext/dos/toj/evs/kii/dostojevskii_f/sbor_stat/9.htm (дата обращения: 19.12.2016).
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М., 2013.
3. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений : в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 6. 1973.
4. Лосев Л. Несколько новых стихотворений // Знамя. 2001. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/1/losev.html> (дата обращения: 19.12.2016).
5. Чайковская И. Под знаком одиночества и свободы: интервью со Львом Лосевым // Чайка. 2008. № 6 (113) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.chayka.org/node/1798> (дата обращения: 19.12.2016).

6. Быков Д. Я чувствую Бродского обворованным // Огонек. 2008. № 44 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2301648> (дата обращения: 19.12.2016).
7. Погорелая Е. Диалоги с говорящим попугаем (о поэзии Льва Лосева) // Арион. 2010. № 4 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2010/4/po19.html> (дата обращения: 19.12.2016).
8. Панкин Б. Новый Раскольников : стихотворения. Киев, 2011.
9. Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 3 т. М., 1954. Т. 3.
10. Мелетинский Е. М. Заметки о творчестве Достоевского. М., 2001.
11. Жуков И. Язык Пантагрюэля : четвертая книга стихов. М., 2007.
12. Карякин Ю. Ф. Достоевский и канун XXI века. М., 1989.
13. Скидан А. Монтаж аттракционов Игоря Жукова // Сумма поэтики. М., 2013. С. 30–36.
14. Жуков И. Министерство морских чудачеств // Воздух. 2011. № 2/3 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2011-2-3/zhukov/> (дата обращения: 19.12.2016).
15. Кроо К. «Творческое слово» Ф. М. Достоевского – герой, текст, интертекст. СПб., 2005.
16. Сочинения Иосифа Бродского : в 7 т. СПб., 2001. Т. 1.
17. Ключарева Н. Стихотворение о том, как я пришла умирать // Девять измерений : антол. новейшей рус. поэзии. М., 2004.
18. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений : в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 8. 1973.
19. Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. М., 2002. Т. 6.
20. Дмитренко С. Наталья Ключарева: Мое писательство – из невозможности утешить, накормить... // Литература. 2009. № 2 (722) [Электронный ресурс]. URL: <http://lit.lseptember.ru/article.php?ID=200900212> (дата обращения: 19.12.2016).
21. Орлицкий Ю. На грани стиха и прозы (русское версе) // Арион. 1999. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/1999/1/orlic.html> (дата обращения: 19.12.2016).
22. Сагир К. Преступление и наказание. Микро-реклама дверного глазка // Журн. ПОэтов. 2012. № 7 (39). С. 11.
23. Кацюба Е. ропот // Журн. ПОэтов. 2012. № 7 (39). С. 7.
24. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений : в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 14. 1976.
25. Кацюба Е. КТО доСТОевский? // Журн. ПОэтов. 2012. № 7 (39). С. 7.
26. Кедров К. И икс в е отсюда Достоевский // Журн. ПОэтов. 2012. № 7 (39). С. 4.
27. Кедров К. Достоевский – до ста Ев // Журн. ПОэтов. 2012. № 7 (39). С. 4.
28. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений : в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 26. 1984.
29. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений : в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 3. 1972.
30. Толстой Л. Н. Воскресение. М., 1984.
31. Кедров К. А. Инсайдаут. Новый Альмагест. М., 2001.
32. Кедров К. Дирижер тишины : стихи и поэмы. М., 2009.
33. Кенжеев Б. В чешуйках кремния // Знамя. 2001. № 8 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/8/kenj-pr.html> (дата обращения: 19.12.2016).
34. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений : в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 15. 1976.
35. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений : в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 4. 1972.
36. Бельх А. Чтение поэзии – занятие целомудренное // Октябрь. 2009. № 5 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2009/5/be7.html> (дата обращения: 19.12.2016).
37. Гоголь Н. В. Мертвые души. М., 1972.
38. Касаткина Т. Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М., 2015.

References

1. Karasev L. V. About symbols of Dostoevsky. *Vopr. filos.* 1994. No. 10 [Electronic resource]. URL: http://www.booksite.ru/fulltext/dos/toj/evs/kii/dostojevskii_f/sbor_stat/9.htm (date of access: 19.12.2016) (in Russ.).
2. Bibliya. Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta [Bible. Books of the Holy Writ of the Old and the New Covenant]. Moscow, 2013 (in Russ.).
3. Dostoevsky F. M. Sbranie sochinenii [The complete works] : in 30 vol. Leningrad, 1972–1990. Vol. 6. 1973 (in Russ.).
4. Losev L. Neskol'ko novykh stikhotvoreniy [A few new poems]. *Znamya.* 2001. No. 1 [Electronic resource]. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/1/losev.html> (date of access: 19.12.2016).
5. Chajkovskaya I. Pod znakom odinochestva i svobody : interv'y u so L'vom Losevym [Under the sign of loneliness and freedom. Interview with Lev Losev]. *Chaika.* 2008. No. 6 (113) [Electronic resource]. URL: <http://www.chayka.org/node/1798> (date of access: 19.12.2016) (in Russ.).
6. Bykov D. Ya chuvstvuyu Brodskogo obvorovannym [I feel Brodsky robbed]. *Ogonek.* 2008. No. 44 [Electronic resource]. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2301648> (date of access: 19.12.2016) (in Russ.).
7. Pogorelaya E. Dialogi s govoryashchim popugaem (o poezii L'va Loseva) [Dialogues with a talking parrot (about the poetry of Lev Losev)]. *Arion.* 2010. No. 4 [Electronic resource]. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2010/4/po19.html> (date of access: 19.12.2016) (in Russ.).
8. Pankin B. Novyi Raskol'nikov [New Raskolnikov] : poems. Kiev, 2011 (in Russ.).
9. Pushkin A. S. Sbranie sochinenii [The complete works] : in 3 vol. Moscow, 1954. Vol. 3 (in Russ.).
10. Meletinsky E. M. Zаметki o tvorchestve Dostoevskogo [Notes on the work of Dostoevsky]. Moscow, 2001 (in Russ.).
11. Zhukov I. Yazyk Pantagryuelya [Language of Pantagruel] : the fourth book of poems. Moscow, 2007 (in Russ.).
12. Karyakin Y. F. Dostoevskii i kanun XXI veka [Dostoevsky and the eve of the XXI century]. Moscow, 1989 (in Russ.).
13. Skidan A. Montazh attraktsionov Igorya Zhukova [The montage of attractions of Igor Zhukov]. *Summa poetiki.* Moscow, 2013. P. 30–36 (in Russ.).
14. Zhukov I. Ministerstvo morskikh chudachestv [Department of the Marine craziness]. *Vozduch.* 2011. No. 2/3 [Electronic resource]. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2011-2-3/zhukov/> (date of access: 19.12.2016) (in Russ.).

15. Kroo K. «Tvorcheskoe slovo» F. M. Dostoevskogo – geroi, tekst, intertekst [«The creative word» of F. M. Dostoevsky – a hero, text, intertext]. Saint Petersburg, 2005 (in Russ.).
16. Sochineniya Iosifa Brodskogo [Works of Joseph Brodsky] : in 7 vol. Saint Petersburg, 2001. Vol. 1 (in Russ.).
17. Klyuchareva N. Stikhotvorenie o tom, kak ya prishla umirat' [The poem about how I came to die. Nine measurements] : an anthol. of the contemp. Russ. poetry. Moscow, 2004 (in Russ.).
18. Dostoevsky F. M. Sobranie sochinenii [The complete works] : in 30 vol. Leningrad, 1972–1990. Vol. 8. 1973 (in Russ.).
19. Bachtin M. M. Sobranie sochinenii [The complete works] : in 7 vol. Moscow, 2002. Vol. 6 (in Russ.).
20. Dmitrenko S. Natal'ya Klyuchareva: Moe pisatel'stvo – iz nevozmozhnosti uteshit', nakormit'... [Natalia Klyuchareva: My writing – from the inability to console, feed...]. *Literatura*. 2009. No. 2 (722) [Electronic resource]. URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200900212> (date of access: 19.12.2016) (in Russ.).
21. Orbitskiy Y. Na grani stikha i prozy (russkoe verse) [On the verge of poem and prose (Russian verse)]. *Arion*. 1999. No. 1 [Electronic resource]. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/1999/1/orlic.html> (date of access: 19.12.2016) (in Russ.).
22. Sapgir K. Prestuplenie i nakazanie. Mikro-reklama dvernogo glazka [Prestuplenie (Crime) and nakazanie. Micro-advertising the peephole]. *Zh. POetov*. 2012. No. 7 (39). P. 11 (in Russ.).
23. Katsyuba E. ropoT. *Zh. POetov*. 2012. No. 7 (39). P. 7 (in Russ.).
24. Dostoevsky F. M. Sobranie sochinenii [The complete works] : in 30 vol. Leningrad, 1972–1990. Vol. 14. 1976 (in Russ.).
25. Katsyuba E. KTO doSTOevskii? [Who is DoSTOevsky?]. *Zh. POetov*. 2012. No. 7 (39). P. 7 (in Russ.).
26. Kedrov K. I iks v e otsyuda Dostoevskii. *Zh. POetov*. 2012. No. 7 (39). P. 4 (in Russ.).
27. Kedrov K. Dostoevskii – do sta Ev. *Zh. POetov*. 2012. No. 7 (39). P. 4 (in Russ.).
28. Dostoevsky F. M. Sobranie sochinenii [The complete works] : in 30 vol. Leningrad, 1972–1990. Vol. 26. 1984 (in Russ.).
29. Dostoevsky F. M. Sobranie sochinenii [The complete works] : in 30 vol. Leningrad, 1972–1990. Vol. 3. 1972 (in Russ.).
30. Tolstoy L. N. Voskresenie [Resurrection]. Moscow, 1984 (in Russ.).
31. Kedrov K. A. Insaidaut. Novyi Al'magest [Inside-out. New Almagest]. Moscow, 2001 (in Russ.).
32. Kedrov K. Dirizher tishiny [The conductor of silence] : poems. Moscow, 2009 (in Russ.).
33. Kenzheev B. V cheshuikakh kremniya [In the scales of silicon]. *Znamya*. 2001. No. 8 [Electronic resource]. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/8/kenj-pr.html> (date of access: 19.12.2016) (in Russ.).
34. Dostoevsky F. M. Sobranie sochinenii [The complete works] : in 30 vol. Leningrad, 1972–1990. Vol. 15. 1976 (in Russ.).
35. Dostoevsky F. M. Sobranie sochinenii [The complete works] : in 30 vol. Leningrad, 1972–1990. Vol. 4. 1972 (in Russ.).
36. Belych A. Chtenie poezii – zanyatie tselomudrennoe [Reading poetry is a chaste occupation]. *Oktyabr'*. 2009. No. 5 [Electronic resource]. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2009/5/be7.html> (date of access: 19.12.2016) (in Russ.).
37. Gogol N. V. Mertvye dushi [Dead souls]. Moscow, 1972 (in Russ.).
38. Kasatkina T. Svyashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniyakh F. M. Dostoevskogo [The sacred in the everyday]: A two-part figure in the works of F. M. Dostoevsky]. Moscow, 2015 (in Russ.).

Статья поступила в редколлегию 20.12.2016.
Received by editorial board 20.12.2016.