

Научная статья

УДК 82. 161.1

DOI 10.17223/18137083/91/9

**Поэзия второй степени
от Осипа Мандельштама до Тимура Кибирова.
Феномен лирического алломотива**

Юрий Васильевич Шатин

Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия

Институт филологии
Сибирского отделения Российской академии наук
Новосибирск, Россия

shatin08@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2725-2836>

Аннотация

Рассматривается явление поэзии второй степени, которая, в отличие от поэзии первой степени, ориентируется не только на непосредственные наблюдения автора, но и на предшествующие тексты, без учета которых смысл текста остается непонятным для читателя. Автор статьи полагает, что в процессе развития русской литературы XX в. происходит существенная трансформация лирического мотива в поэзии второй степени, касающаяся изменения статуса алломотива. Если в начале прошлого столетия алломотив сохраняет непосредственную связь с породившей его мотифемой, обуславливая тем самым интертекстуальность, то в конце века алломотив существует автономно, отсылая не к мотифеме, но к художественному концепту, являющемуся ядром текста. Поэзия О. Мандельштама и Т. Кибирова может рассматриваться как примеры подобной поляризации.

Ключевые слова

поэзия второй степени, мотифема, алломотив, концепт, О. Мандельштам, Т. Кибиров

Для цитирования

Шатин Ю. В. Поэзия второй степени от Осипа Мандельштама до Тимура Кибирова. Феномен лирического алломотива // Сибирский филологический журнал. 2025. № 2. С. 102–113. DOI 10.17223/18137083/91/9

© Шатин Ю. В., 2025

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2025. № 2. С. 102–113

Sibirskii Filologicheskii Zhurnal [Siberian Journal of Philology], 2025, no. 2, pp. 102–113

Second degree poetry from Osip Mandelstam to Timur Kibirov: the phenomenon of lyrical allomotive

Yuri V. Shatin

Novosibirsk State Pedagogical University
Novosibirsk, Russian Federation

Institute of Philology
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation

shatin08@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2725-2836>

Abstract

This paper explores the distinction between first degree and second degree poetry, indicating that the latter engages inter-textually with preexisting texts. Without this engagement with cultural antecedents, the meaning of the poetic text may remain inaccessible to the reader. Whereas first degree poetry seeks to articulate the world through original language, second-degree poetry weaves its fabric from traces of prior texts, manifesting itself as a longing for world culture. The study contends that twentieth-century Russian literature underwent a transformative shift in the lyrical motif within second degree poetry. Early-century works retained direct ties to their generative *motifemes*, while late-century works employed *allomotives* autonomously, referencing broader artistic concepts rather than specific inter-texts. Building on Askoldov's theory of concepts as mental formations that condense analogous objects, the analysis contrasts the poetic systems of Osip Mandelstam and Timur Kibirov. The acmeist approach of Mandelstam constructs a unified metaplot through cultural signs, whereas Kibirov's conceptualist practice isolates signs as autonomous units. The inherent objectivity of the *fabula* contrasts sharply with the deobjectified signifying elements of the plot, resulting in a unique, profoundly logical rupture that dismantles the pathos of the lyrical statement. In conclusion, the poetry of Mandelstam and Kibirov may be categorized as representative examples of the contrasting systems of Acmeism and Conceptualism. By tracing this evolution, the paper reveals a broader movement within twentieth-century aesthetics, signaling a transition from a reliance on inherited cultural capital to a self-reflexive engagement with the linguistic and conceptual structures of poetry itself.

Keywords

poetry of second degree, motifeme, allomotive, concept, O. Mandelstam, T. Kibirov

For citation

Shatin Yu. V. Second degree poetry from Osip Mandelstam to Timur Kibirov: the phenomenon of lyrical allomotive. *Sibirskii Filologicheskii Zhurnal* [Siberian Journal of Philology], 2025, no. 2, pp. 102–113. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/91/9

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2025. № 2
Sibirskii Filologicheskii Zhurnal [Siberian Journal of Philology], 2025, no. 2

Там, где у счастливых поколений говорит эпос
гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зия-
ния, и между мной и веком – провал, ров, наполнен-
ный шумящим временем.

Осип Мандельштам. Шум времени

Истоки, связанные с проблемой поэзии второй степени, восходят к пониманию мимесиса, одной из центральных категорий «Поэтики» Аристотеля. Определив мимесис как подражание природе, греческий философ изначально заложил двусмысленность в толкование этого термина. В зависимости от того, на какое из двух слов мы поставим логическое ударение, получим два противоположных понимания указанного феномена. Еще в начале прошлого века в статье «Две стихии в современном символизме» (1908) Вяч. Иванов писал: «...подражание (мимесис), по нашему мнению, есть неперенный ингредиент художественного творчества, основное влечение, которым человек пользуется, поскольку становится художником для удовлетворения двух различных по своему существу нужд и запросов: в целях ознаменования вещей, их простого выявления в форме и звуке, или эмморфозы, – с одной стороны; в целях преобразовательного их изменения, или метаморфозы, – с другой [Иванов, 1994, с. 145].

В случае эмморфозы акцент делается на воспроизведение действительности в разнообразных ее проявлениях, в случае метаморфозы мы имеем дело с бесчисленными вариантами преображенной действительности – как бы мы сейчас сказали, с набором виртуальных миров, проявляющих себя в противопоставлении обыденным представлениям. Выявление подобных различий ведет к далеко идущим последствиям, сказавшимся прежде всего на одном из родов литературы – лирике с ее выраженным анарративным началом. Именно лирика наиболее полно реализовала противоположность двух начал, о которых писал Ж. Женетт в книге “Palimpsests. La littérature au second degré” (1982).

В поэзии первой степени автор изначально ориентирован на иллюзию истинности и неизбежности ценностей мира, первооткрывателем которого он является. Оказавшись в окружении вещей, такой поэт напоминает первородного Адама, которому необходимо было найти слова для только что созданного мира, а затем построить из этих слов первоначальный текст. При этом факт иллюзионизма не меняет сути, поскольку читатель волшебным образом вовлекается в игру и поддается соблазну поверить, что ничего подобного до этого лирического сюжета не существовало. «Зимний вечер» Пушкина или «Белая берёза под моим окном...» Есенина с разной мерой сложности художественного языка демонстрируют этот процесс.

Противоположным образом устроена поэзия второй степени. Отказавшись от иллюзии первослова и первотекста, она исходит из того, что таких первооснов не существует, но всякий текст буквально пропит следями других текстов. Миней, говоря словами поэмы Вяч. Иванова «Младенчество», становится палимпсестом, где обнаруживаются художественные коды предшествующих текстов. Целостность действительности, даже если бы такая существовала, прежде чем превратиться в художественную целостность, должна была быть раздробленной на части, каждая из которых настойчиво бы взывала к конструктивному обращению к чужим словам и чужим текстам. Поэзия первой степени обременена тоской по называнию мира своими словами. Поэзия второй степени оказывается тоской по мировой культуре.

Легко предположить, что важным различием поэзии первой и второй степени оказывается качественное различие сукцессивности и вытекающий из нее противоположный статус алломотива как основной единицы построения текста. В первом случае сукцессивность реализует непосредственный переход от мотивфеме к алломотивам, которые «имеют такое же отношение к мотивфеме, как аллофоны к фонеме или алломорфы к морфеме. Термин “мотив” мог бы использоваться, но только как этическая единица, подобная фону или морфу» [Дандес, 2003, с. 24]. В такой трехчленной схеме (мотифема – мотив – алломотив), на которой держатся все нарративные жанры, применительно к лирике мы наблюдаем парадоксальное явление, при котором из сравнительно небольшого числа мотифем-матриц (таких, как жизнь – смерть, любовь – измена, встреча – разлука, потеря – приобретение, память – забвение) выстраивается бесчисленное множество алломотивов, которые в лучших образцах достигают уникальности и эксклюзивности.

Совершенно иной оказывается сукцессивность в поэзии второй степени (и соответственно характер алломотива). Здесь она связана с постоянным нарушением, ломкостью семиотических границ текста. Благодаря палимпсесту в движении лирического сюжета можно обнаружить алломотив, который требует выхода за границы текста в комментариях, без которого постижение смысла становится невозможным. Так, в стихотворении Мандельштама «После полуночи сердце ворует...» только финальный стих «Взяв на прикус серебристую мышь» раскрывает суть восьмистишия. Но для понимания опять-таки надо знать, что эта серебристая мышь прямым образом «приехала» из статьи Максимилиана Волошина «Аполлон и мышь». В противном случае весь текст предстает набором субъективных бессмысленных ассоциаций.

Стоит заметить, что принципиальное различие двух степеней поэзии не зависит прямым образом от меры сложности художественного языка, поскольку природа такой сложности в обоих случаях оказывается различной. В одном случае она определяется сложностью поэтической мысли, в другом – сложностью опознания чужих слов и чужих текстов. Именно во втором случае алломотив отрывается от породившей его в предшествующем тексте мотифемы-матрицы и начинает самостоятельное движение. Воспользовавшись терминологией А. Дандеса можно утверждать, что здесь возникает иной баланс этической и эмической сущности текста. Как замечает исследователь, «с одного языка на другой может быть переведен текст, но не его фактура. Сюжет фольклорной сказки теоретически может быть рассказан на любом языке мира, и, наоборот, такие фактурные характеристики, как ассонанс, аллитерация или ониматопея, как правило, не подлежат переводу... это означает, что фактурные структурные модели будут культурно обусловленными (или “лингвистически обусловленными”) с большей вероятностью, чем текстуальные структурные модели» [Там же, с. 45]. Таким образом, делается понятной основная функция алломотива в поэзии второй степени. Как раз благодаря ей происходит дифференциация двух моделей – культурно обусловленной и текстуально обусловленной, которые мирно сосуществуют в поэзии первой степени, но образуют разрыв, зияние во второй.

Интересным примером, когда само зияние оказывается алломотивом стихотворения, может служить «Есть иволги в лесах...»:

Есть иволги в лесах, и гласных долгота
В тонических стихах единственная мера.
Но только раз в году бывает разлита
В природе длительность, как в метрике Гомера.

Как бы цезурою зияет этот день:
Уже с утра покой и трудные длинноты;
Волы на пастбище, и золотая лень
Из тростника извлечь богатство целой ноты
(Мандельштам, 1995, с. 118).

Структурно текст построен на двух параллельных рядах. Один из них связан с изображением природы в день летнего солнцестояния: иволги в лесах, покой, волы на пастбищах, тростник. Другая демонстрирует технику создания стихотворения: долгота гласных, тонический стих, цезура, длинноты. Формально оба ряда связываются алломотивом зияния: «Как бы цезурою зияет этот день». Происходит как бы скрещивание двух языков: обыденного и филологического. Для понимания первого не требуется специального знания, второй неизбежно требует филологического комментария с целью обнаружить версификационный код. Однако и при обнаружении версификационного кода механизм мандельштамовского текста остается непроясненным. Что, кроме алломотива, обеспечивает единство двух разнородных рядов? Таким механизмом при ближайшем рассмотрении оказывается способ соединения слов посредством ритма. Именно здесь художественная логика стихотворения выходит на новый уровень, связанный с переводом гомеровского гексаметра на мелодику александрийского стиха с явно нетрадиционным расположением пиррихий и усиливающимся зиянием цезуры.

Тяжеловесный гекзаметр Гомера («Бессонница, Гомер. Тугие паруса / Я список кораблей прочёл до середины») начинает здесь звучать более привычным шестистопным ямбом. При этом Мандельштам решает задачу создания новой ритмической модели русского аналога александрийского стиха. Поэт начинает с традиционных ритмических вариаций, известных со времен Ломоносова и Сумарокова, с обязательной мужской клаузулой в конце третьего икта и не менее обязательного ударения на четвертом. Вместе с тем в восьмистишии появляются достаточно редкие формы с дактилической цезурой на третьей стопе («В природе длительность, как в метрике Гомера») или с безударной третьей и четвертой стопами («Волы на пастбище и золотая лень»). Нельзя не заметить, что эту зияющую пустоту пиррихий доведет до совершенства М. Цветаева в переводе «Плавания» Бодлера (1940) («Чудесные пловцы. Что за повествованья / Встанут из ваших глаз – бездонностью морей»). Мандельштаму же в полной мере в стихотворении удалось воссоздать ров, наполненный шумящим временем.

В этой связи представляется уместным рассмотреть судьбу алломотива спустя полвека, в период расцвета концептуализма, где художественный образ вступает в сложные отношения с поэтическим концептом, который оттесняет или, в предельном случае, вовсе поглощает его. Как известно, понятие концепта как категории теоретического литературоведения было введено С. А. Аскольдовым в конце 1920-х гг. Согласно исследователю, «концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [Аскольдов, 1928, с. 31]. В этом качестве «концепты – это почки сложнейших соцветий мысленных конкретностей. В привычной мысли мы ограничиваемся выбрасыванием этих почек для психологического наблюдения совершенно бесформенных, однако заключающих в себе сложнейшую структуру возможностей» [Там же, с. 34]. Таким образом, «в художественном концепте одна только динамическая направленность к не данному и только потенциальному уже имеет самодовлеющую ценность» [Там же, с. 38].

В свете сказанного феномен алломотива оказывается более сложным образованием в сравнении с первой половиной века. Если в более ранний период поэзия второй степени при использовании алломотивов сохраняла основные признаки лирического высказывания, прежде всего суггестивность, то концептуализм наложил жесткий запрет на изображение каких-либо чувств, кроме иронии на стихотворный дискурс. Лирика поглощается тотальной иронией, которая часто позиционирует себя как черный юмор, выступающий одним из признаков постмодерна.

В таком контексте фигура Тимура Кибирова представляет особый интерес, поскольку в отличие от самого радикального представителя концептуализма Дмитрия Александровича Пригова, Кибиров осознаётся многими критиками и исследователями в этом круге поэтов, как чужой среди своих. Так, Р. А. Нурмухамедова, разбирая поэму «Общие места», утверждает: «...неправомерно однозначно трактовать лирику Кибирова как постмодернистскую. Поскольку в ней мы имеем дело с ярко выраженным лирическим субъектом. Наличие такового “центрирует” лирическую эмоцию, что в сущности “непозволительно” в постмодернистском искусстве» [Нурмухамедова, 2008, с. 74]. Пытаясь оторвать поэзию Кибирова от концептуализма и постмодернизма, автор указывает на особый статус лирического субъекта в его поэзии, который «формируется на грани двух литературных парадигм, частично определяющих лирическое сознание Кибирова. Возникает семантическое напряжение, которое воплощается в акте пародирования символистской концепции жизнотворчества» [Там же, с. 73].

При известной справедливости наблюдений исследовательницы, в целом ее позиция представляется излишне категоричной. Более осторожно подходит к проблеме места Т. Кибирова в парадигме концептуализма А. А. Карабет: «Неофициальную поэзию, к которой относится творчество поэтов – концептуалистов, “иронистов”, конкретистов и др. и в русле которой мы рассматриваем поэтику Кибирова, в целом характеризует новый, отличный от официального взгляд на язык... В поэзии “новой волны” описывается действительность во всей её “неэстетичности”, подробное, конкретное отображение реальности происходит при полном от неё отчуждённости внутреннего мира самого автора» [Карабет, 2009, с. 120]. Солидаризируясь с позицией М. Эпштейна и М. Липовецкого, определивших пограничный характер художественного метода Т. Кибирова, автор точно вскрывает языковой механизм такой полярности: «Можно сказать, что в поэтике концептуализма происходит “сплавление” конкретистской регистрации реальности “как она есть” с регистрацией актов сознания. Совмещение двух подходов порождает конфликт: сознание, “зашоренное” идеологией, мифологической подачей советской реальности, вступает в столкновение с видением реальности “как она есть”, и это столкновение вызывает демифологизирующий эффект» [Там же, с. 121–122].

Иными словами, у Тимура Кибирова, как и у других концептуалистов, наблюдается максимально возможный в пределах одного текста разрыв эмморфозы и метаморфозы, который во многом и определяет феномен алломотива, отличный от того, что мы могли наблюдать в поэзии первой половины XX в. В статье «Диалог с литературной классикой в современной поэзии» Н. В. Барковская на конкретном тексте «История села Перхурова» показала, что «кибировский диалог с традицией можно назвать, диалогом-созерцанием, он точно и бережно воссоздаёт не только типажи и сюжетные коллизии, но и лексико-синтаксические и ритмические особенности поэзии второй степени» [Барковская, 2004, с. 209]. В свою

очередь, мы хотели бы обратиться к другой стороне алломотивики Кибирова, демонстрирующей максимальный разрыв с предшествующей традицией, ее поэтическую демифологизацию.

Одним из следствий такой демифологизации становится сознательное включение наррации в лирические жанры. Кибиров – поэт отчетливо жанровый. Он никогда не смешивает жанры, но всякий раз изнутри взрывает их пафос. Как справедливо замечает исследовательница, «Кибиров пытается выжать из симулякров, клишированных словесных форм остатки психологической реальности, их породившей» [Нурмухамедова, 2008, с. 73]. Особенно отчетлива эта тенденция в крупных жанрах, прежде всего в поэме. Летом 1991 г. Кибиров написал поэму «Сортиры»¹, где попытался совместить, казалось бы, несовместимое – эмморфозу биографии лирического субъекта (и / или автора) с метаморфозой, вскрывающей механизм создания текста.

«Сортиры» позиционируется поэтом как перформанс.

Сестра таланта, где же ты, сестрица?
Уж три строфы я миновал –
а описал покамест лишь крупницу
из тех богатств, что смутно прозревал
я сквозь кристалл магический. Вертится
нетерпеливый Рубинштейн. Бокал
влечёт Серёжу. Надо бы прерваться.
Итак, антракт и смена декораций.

Комментируя текст «Сортиров», Г. Л. Гуменная замечает, что «в поэме автор делает намёк на дружеское застолье в мужской компании поэтов-концептуалистов и рассказывает анекдоты, составляющие фабулу произведения» [Гуменная, 2009, с. 47]. Более значимым в данной ситуации является, однако, не столько присутствие друзей-концептуалистов, сколько сам факт разыгрывания действия, установка на голосовое исполнение, и здесь Кибиров максимально сближается с Дмитрием Александровичем Приговым, для которого момент произнесения оказывается не менее важным, чем его письменная ипостась.

Центральным элементом фабулы является основной мотив, вынесенный в заглавие текста, – сортиры и их роль на разных этапах биографии героя. Указанной фабуле, как уже говорилось, активно противостоит сюжетогенный мотив – текстопорождение самой поэмы. Благодаря разрыву между минеей фабулы, стремящейся к подробному описанию главного предмета, и палимпсесту – сюжету, представляющему набор интертекстуальных отсылок, мы получаем текст, мотивом матрицы которого оказывается поэма Пушкина «Домик в Коломне», а алломотивами – изолированные образования, обнаруживающие метатекстовую основу (огарки ахматовских свечей, обрывки цветаевской верёвки, пыльца набоковских бабочек, пейзажи Моне и т. д.).

В отличие от Манделыштама поэт не стремится к созданию единого метасюжета посредством компоновки культурных знаков, но, напротив, всякий раз подчеркивает их автономный характер. Максимальная предметность фабулы соседствует с распрямленными знаками сюжета, в результате чего появляется зияние совершенно иного типа, предельно рационального, уничтожающего пафос лирического высказывания.

¹ URL: <https://facetia.ru/node/6703/>.

Не менее важным в сравнении со стихами Мандельштама оказывается рефлексия над стихотворным размером. Если у поэта первой половины XX в. все отсылки к элементам версификации подчинены одной цели – замене тяжеловесного гексаметра легким александрийским стихом, то у поэта-концептуалиста телеология подменяется игровым началом, которое усиливает установку на перформанс как основной механизм работы с текстом. Такую же игру мы наблюдаем и при обращении к алломотиву выбора стихотворного размера. Подобно Пушкину, Кибиров пренебрежительно относится к четырехстопному ямбу («пора оставить мальчикам в забаву»), но предлагает заменить его еще более традиционным хореем («Любимый мой хорей / тут подходил бы более, в Эдеме / как водится, был змей в моей поэме»). Вдобавок к пушкинскому «Ведь рифмы запросто со мной живут / Две придут сами, третью приведут» поэт демонстративно разыгрывает перед читателем «муки слова» из-за невозможности придумать третью рифму:

Пока что
никак не уживаются со мной
злодейки-рифмы – две ещё приходят,
но – хоть ты тресни – третью не приводят.

Гораздо отчетливее феномен алломотива проявляется в тех случаях, когда жанр оказывается изначально анарративным, как это можно наблюдать в стихотворении «Солнечное утро».

Данное стихотворение, послужившее заглавием сборника 2020 г., построено как анафористическая конструкция, серия повторяющихся риторических вопросов со словом «неужели». «Неужели это / тоже было зря»; «Неужели так же, / как и вообще»; «Неужель бесцельно / ельник освещён»; «Неужели тополь / тоже просто так». Внешне такая конструкция удивительно напоминает «Цветок» Пушкина (1828), также построенный как серия вопросов. Однако здесь же можно обнаружить существенное различие поэтов разных эпох. Созданный с явной ориентацией на диалог с одноименным текстом В. А. Жуковского, пушкинский «Цветок» активно использует градацию, усиливающую семантическое напряжение по мере движения к финалу, содержащему интертекстуальную отсылку к стихам предшественника. «Увы! Кто скажет: жизнь иль цвет / Быстрее в мире исчезает?» и «И жив ли тот, и та жива ли, и нынче где их уголок? / Или они уже увяли, как сей неведомый цветок?»

У Кибирова место мотивемы «жизнь – смерть», завершающей у поэтов позапрошлого века развитие серии алломотивов, заменяется рациональным алломотивом цели vs бесцельности, повторяясь как ряд параллельных вариаций. «Шестидесятипятилетний автор (лирический герой) осознаёт бессмысленность оглушительной тишины, небесной синевы, шороха листьев и – главное – бесцельности существования не только окружающего природного мира, но и себя» [Жилене, 2024, с. 1225]. Отсюда пафос смирения перед тайной человеческого существования сменяется раздражением на существующий мир.

Зачем же ветреная Геба,
Кормя Киприды голубей,
Крупую белой сыплет с неба
На раздражительных людей
(Кибиров, 2020, с. 35).

В основе рационалистической конструкции многих стихотворений Кибирова лежит провокативность. Здесь особенно интересны случаи, когда, создавая свои палимпсесты, он использует случаи провокативности, уже проявившиеся в предшествующем тексте. Провокативность текста В. Я. Брюсова «Юному поэту» (1896) многократно усиливается благодаря наложению на уже имеющийся парадокс жесткой иронии (в частности, и набору соседствующих имен, где парадигма оказывается, с одной стороны, слишком широкой, но лишенной какой-либо логики, с другой), которая и преобразует образ поэта в завершенный концепт:

Юноша бледный, в печать выходящий!
Дать я хочу тебе два-три совета:
Первое дело – живи настоящим,
Ты не пророк, заруби себе это!
И поклоняться искусству не надо.
Это и вовсе последнее дело.
Экзюпери и Батая с де Садом
Перечитав, можешь выбросить смело ².

Наконец, одним из самых интересных случаев существования алломотива в системе поэзии второй степени является его полное замыкание внутри отдельно взятого текста, как бы разрывающего образную систему (а вместе с ней и лирический сюжет) цикла. В такой ситуации алломотив стремится заместить собою целое, добавив к интертекстуальным отсылкам метатекстовое основание. В «Двадцати сонетах к Саше Запоевой» (1995) развитие лирического действия, построенное на последовательном взрослении дочери поэта, внезапно прерывается в шестом сонете, имманентным алломотивом, воссоздающим технику создания строфической формы:

Чтоб как-то структурировать любовь,
избрал я форму строгого сонета.
Катрена два и следом два терцета,
abba. Поэтому морковь

Задается резкий семантический сдвиг. Мотив в его эстетической и образной функции аннигилируется, благодаря чему на первый план выходит эмическая составляющая. «Любовь» и «морковь» оказываются рядом, только благодаря созвучию и тянут за собой шлейф похожих созвучий как ответ на требование сонетной формы:

я тру тебе опять. Не прекословь! –
как Брюсов бы сказал. Морковка эта
полезнее котлеты и конфеты.
abba. И вот уже свекровь

Алломотив поглощает смысл бытовой ситуации: приход свекрови из факта повседневности становится текстовым фактором и организует продолжение словесной игры:

² URL: [https://znamja tu/publication /php?id =756/](https://znamja-tu/publication /php?id =756/).

какая-то (твоя, наверно) прётся
в злосчастный стих, ссdc. Бороться
нет сил уж боле. Зря суровый Дант

Усиливается «техническая» составляющая алломотива, когда свекровь «прётся
в злосчастный стих», соседствуя с пушкинским Данте, который

не презирал сонета. Остаётся
dd, Сашура. Фант? Сервант? Сержант?
А может, бант? Нет, лучше бриллиант
(Кибилов, 1998, с. 233).

К сказанному нужно добавить, что Кибилов вопреки традиции устраняет строгую линейность сонетного стиха, насыщая или даже перенасыщая каждый стих блистательными enjambement's. Благодаря метатекстовому сюжету шестого сонета особую роль приобретает игра интертекстами, в одних случаях легко опознаваемыми (Пушкин, Брюсов), в других требующими специального филологического знания. Таким примером может служить имплицитная отсылка к «Переутомлению» Саши Чёрного, где поэт терпит поражение в борьбе с рифмами

Рифму, рифму! Иссеяю –
К рифме тему сам найду.
Ногти в бешенстве кусаю
И в бессильном трансе жду.
.....
Нет, не сдамся. Папа – мама.
Дратва – жатва, кровь – любовь.
Драма – рама – панорама,
Бровь, свекровь, морковь... носки!
(Чёрный, 1996, с. 121).

В отличие от несчастного поэта у Саши Чёрного, московский концептуалист Тимур Кибилов отлично справляется с «морковью, свекровью и любовью», расширяя границы поэзии второй степени в сравнении с образцами поэзии первой половины XX столетия.

Список литературы

- Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская речь. Новая серия. Л., 1928. Вып. 2. С. 28–44.
- Барковская Н. В. Диалог с литературной классикой в современной поэзии // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2004. Вып. 7. С. 204–217.
- Гуменная Г. Л. Пушкинская традиция в поэзии Тимура Кибирова (поэма «Сортиры») // Вестник Нижегород. гос. ун-та. 2009. № 6 (2). С. 44–51.
- Дандес А. Фольклор: семиотика и / или психоанализ. М., 2003. 284 с.
- Жиле Е. С. Преодоление поэтического концептуализма // Грамота. Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17, вып. 4. С. 1223–1229.
- Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. М., 1994. 428 с.
- Карабет А. А. Компаративный анализ поэтики Кибирова // Наукові записки Харківського ун-та. 2009. № 6 (2). С. 44–51.

Нурмухамедова Р. А. Лирический субъект Тимура Кибирова и дискурс постмодернистской поэзии // Вестник Вят. гос. ун-та. 2008. № 3 (1). С. 72–75.

Список источников

- Кибиров Т. Солнечное утро. М., 2020. 64 с.
Кибиров Т. Сортиры. URL: <https://facetia.ru/node/6703>
Кибиров Т. Юноша бледный... URL: <https://znamjatu/publication/php?id=756>
Кибиров Т. Памяти Державина. СПб., 1998. 248 с.
Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. 720 с.
Чёрный С. Стихотворения. СПб., 1996. 654с.

References

- Askol'dov S. A. Kontsept i slovo [Concept and word]. *Russkaya rech'. Novaya serya*. Leningrad, 1928, iss. 2, pp. 28–44.
Barkovskaya N. V. Dialog s literaturnoy klassikoy v sovremennoy poezii [Dialogue with literary classics in modern poetry]. *Ural Journal of Philology. Series "Russian literature of the XX–XXI centuries: directions and trends."* 2004, iss. 7, pp. 204–217.
Dandes A. *Fol'klor: semiotika i/ili psychoanaliz* [Folklore: semiotics and/or psychoanalysis]. Moscow, 2003, 284 p.
Gumennaya G. L. Pushkinskaya traditsiya v poezii Timura Kibirova (poem "Toilets") [Pushkin tradition in poetry of Timur Kibirov]. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*. 2009, no. 6 (2), pp. 44–51.
Ivanov V. I. *Rodnoye i vselenskoye* [Native and universal]. Moscow, 1994, 428 p.
Karabet A. A. Komparativnyy analiz poetiki Kibirova [Comparative analysis in modern Russian Poetry]. *Naukovi zapiski HNPU imeni G. S. Skovorodi*. 2009, no. 6 (20), pp. 44–51.
Nurmukhamedova P. A. Liricheskiy sub'ekt Timura Kibirova i diskurs postmodernistskoy poezii [Timur Kibirov's lyrical subject and discourse of postmodern poetry]. *Herald of Vyatka State University*. 2003, no. 3 (10), pp. 72–75.
Zhilene E. S. Preodolenie poeticheskogo kontseptualizma [Overcoming of poetic conceptualism]. *Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*. 2024, vol. 17, pp. 1223–1229.

List of sources

- Chorny S. *Stihotvorenia* [Poems]. St. Petersburg, 1996, 654 p.
Kibirov T. *Pamyati Derzhavina* [In memory of Derzhavin]. St. Petersburg, 1998, 248 p.
Kibirov T. *Solnechnoe utro* [Sunny morning]. Moscow, 2020, 64 p.
Kibirov T. *Sortiry* [Toilets]. URL: <https://facetia.ru/node/6703>
Kibirov T. *Yunosha blednyy...* [The pale young man]. URL: <https://znamjatu/publication/php?id=756>
Mandel'shtam O. *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [Complete collection of poems]. St. Petersburg, 1995, 720 p.

Информация об авторе

Юрий Васильевич Шатин, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия); главный научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (Новосибирск, Россия)

Information about the author

Yuri V. Shatin, Doctor of Philology, Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methods of Teaching Literature, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation); Principal Researcher, Department of Literary Studies, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation)

*Статья поступила в редакцию 06.03.2025;
одобрена после рецензирования 13.03.2025; принята к публикации 13.03.2025
The article was submitted on 06.03.2025;
approved after reviewing on 13.03.2025; accepted for publication on 13.03.2025*