

Katarzyna Syska

Uniwersytet Jagielloński

Powieść *Лада или радость* Timura Kibirowa: postkonceptualistyczna idylla

Powieść Timura Kibirowa *Łada czyli radość* (*Лада или радость*, 2010) stanowi punkt wyjścia do rozważań nie tyle na temat rzeczywistości wiejskiej, co sposobów pisania o wsi. W ramach dyskursu wiejskiego wytworzyły się bowiem nurty, konwencje, gatunki na tyle rozpoznawalne, że każdy kolejny tekst wchodzi z nimi w jakiś rodzaj dialogu. Podstawowy podział wyznacza obraz wsi (i szerzej – prowincji): idylliczny (miejsce duchowej i moralnej czystości, prostych wartości wynikających z kontaktu z przyrodą, z doświadczenia pracy fizycznej, autentycznej wspólnoty) i naturalistyczny (wieś prymitywna, zapita, zrujnowana materialnie i duchowo). W postradzieckiej prozie rosyjskiej przeważa naturalistyczna, a nawet koszmaro-apokaliptyczna wizja wsi¹. Obrazy arkadyjskie są rzadkością, a i te często skierowane są ku przeszłości, okraszone nutą nostalgii za minionym rajem określanym raczej w kategoriach czasowych (dzieciństwo, młodość) niż przestrzennym – topika wiejska jest tu drugorzędna.

Światy idylliczne w literaturze współczesnej zazwyczaj przedstawiane są jako zagrożone lub zrujnowane. W związku z tym konieczne staje się odróżnienie stylizacji (również parodyjnej), którą Renato Poggioli nazywa „idyllą formy” od poważnej „idylli ducha”. Poggioli pisze: „Współczesna idylla jest ironiczna

¹ Zob. pr.: Р. Сенчин, *Елтышевы*, Москва 2010; А. Дмитриев, *Крестьянин и тинейджер*, Москва 2013; Л. Петрушевская, *Карамзин. Деревенский дневник*, Санкт-Петербург 2000.

i dwuznaczna, ponieważ zaczyna się od stylizacji, a kończy parodią. To idylla na opak, prezentuje sielankowy ideał tylko po to, by go wykpić”².

Minipowieść *Łada czyli radość* jest pod tym względem nietypowa, ponieważ wykorzystując elementy wspomnianych sposobów konstruowania opowieści o wsi, wymyka się obu, transformuje je w kluczu postkonceptualistycznym, wnosząc nową jakość.

Timur Kibirow bywa uznawany za przedstawiciela postkonceptualizmu – nurtu wywodzącego się z moskiewskiego konceptualizmu (jednej w form postmodernizmu). Postkonceptualizm stosuje konceptualistyczne chwyt formalne, takie jak radykalna intertekstualność, demonstracyjny kicz, poetyka grafomanii, ironia, by osiągnąć z ich pomocą efekt odwrotny – wrażenie szczerości, powagi, liryzmu. Jego cechą rozpoznawalną jest właśnie owa migotliwa poetyka (termin Dmitrija Prigowa), w której załamują się tradycyjnie sprzeczne jakości, takie jak ironia i szczerość, intertekstualna gra i przejmujący liryzm. Według Michaiła Epsztejna owa „estetyka nie polega ani na szczerości autora, ani na intertekstualności stylu, lecz na wzajemnym oddziaływaniu obu tych chwytów. Granica pomiędzy nimi jest nieuchwytna (...)”³. Ważnymi chwytami w ramach tej estetyki są antyironia, która „nicuje sens samej ironii, rekonstruuje powagę – już jednak bez prostoty i jednoznaczności”⁴, a także przejaskrawiona, demonstracyjna banalność.

Literaturoznawcy zauważyli postkonceptualistyczny konflikt pomiędzy formalnym i treściowym wymiarem twórczości Kibirowa: „Demonstracyjnie wykorzystując (...) najbardziej wyświechtane cytaty (...), Kibirow za każdym razem osiąga efekt wstrząsającej szczerości”⁵; „czysta emocja (...) okazuje się silniejsza od ironii”⁶.

Łada czyli radość była prozatorskim debiutem poety. Na poziomie fabularnym jest to historia suczki Łady oddanej pod koniec sezonu przez właścicieli – byłych mieszkańców wsi, obecnie letników – na przechowanie do kolejnego

² Ibidem, s. 67.

³ М. Эпштейн, *Постмодерн в русской литературе*, Москва 2005, s. 438.

⁴ М. Епштейн, „*Po karnawale*” *czyli wieczny Wieniczka*, tłum. A. Pomorski, „Literatura na Świecie” 1994, nr 7–8, s. 316.

⁵ Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература 1950–1990 годы*, Москва 2003, t. 2, s. 444.

⁶ А. Левин, *О влиянии солнечной активности на современную русскую поэзию*, „Знамя” 1995, nr 10, s. 219. Więcej na temat poetyki Kibirowa zob. K. Syska, *Neosentymentalne tendencje w najnowszej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015, s. 205–243.

lata miejscowej staruszce Aleksandrze Jegorownie. W fabule można rozszyfrować kolaż Disneyowskich bajek: trudne początki relacji z nową właścicielką, wielka miłość, która przechodzi przez ogień śmiertelnej próby (Łada, ryzykując własne życie, rzuca się na pomoc zaatakowanej przez wilki babie Szurze i odnosi ciężkie rany), cudowne ocalenie za sprawą podstępem ściągniętego do zabitej wioski pogotowia, *happy end*. Akcja toczy się w niemal wyludnionej wsi Kołduny (między Moskwą a Smoleńskiem), a jej tłem jest życie czworga mieszkańców wioski: Jegorowny – świątobliwej wdowy, Rity – byłej sprzedawczyni w wiejskim sklepie i handlarki samogonem, Żory – błądnącego alkoholika oraz Czebureka – nielegalnego imigranta z Azji Centralnej, który ukrywał się w saunie Jegorowny. Zawierająca minimum wydarzeń, błaha przygodowa fabuła opleciona jest gęstą siecią intertekstualnych odniesień, teoretycznoliterackich dygresji, które tworzą równoległy wątek metafabularny – historię powstawania tekstu, refleksje na temat jego celu i misji. Powieść można z powodzeniem analizować pod kątem wpływów ukrytych i jawnych cytatów (przynajmniej kilkudziesięciu autorów) – byłoby to jednak osobne zadanie badawcze⁷. W tekstach postkonceptualistycznych cytaty „pracują” w specyficzny sposób – są używane jako osobisty, niezapożyczony język podmiotu mówiącego. Skomentuję jedynie tytuł, który stanowi nawiązanie do powieści Władimira Nabokowa (jednego z ulubionych pisarzy Kibirowa) *Ada albo żar* (*Ада или страсть*, 1968). Jest to nawiązanie polemiczne – w przypadku utworu Nabokowa, przedstawiającego historię kazirodczej miłości rozerotyzowanych dzieci, podtytuł *Kronika rodzinna* brzmi ironicznie. W minipowieści Kibirowa żar (namiętność) zostaje zastąpiony radością, a podtytuł *Kronika wiernej i szczęśliwej miłości* zapowiada wzajemną czystą miłość człowieka i psa (odsyła też zapewne do innego wątku miłosnego – wzorcowego małżeństwa Jegorowny).

Dla naszego wywodu ważne będą nie konkretne cytaty, ale gatunkowe wzorce stylizacyjne: idylla (nie jako gatunek liryczny, lecz model świata przedstawionego, czasoprzestrzeni) i nawiązujące do niej opowieść sentymentalna oraz proza wiejska⁸.

⁷ O dialogu z tekstami A. Puszkina i W. Nabokowa w powieści zob. A. Леденев, „Песни о главном”: стратегии автоинтерпретации в книге Тимура Кибирова „Лада, или Радость”, „Ярославский педагогический вестник” 2012, nr 1, s. 250–255.

⁸ O pastoralnym kodzie w rosyjskiej prozie wiejskiej zob. К. Парте, *Русская деревенская проза: Светлое прошлое*, Томск 2004, s. 31–50.

Wszystkie te wzorce można łatwo rozpoznać w tekście. Najpełniej zrealizowany został wzorzec idylliczny, z charakterystycznym odrealnieniem oraz idealizacją sielskiej miejscowości. Wiejski zakątek, odgradzony od reszty świata (zimą dosłownie – raz w miesiącu samochód z miasta przywozi emerytury) – stanowi *locus* moralnego ocalenia. Mieszkańcy Kołdunów mimo swoich licznych wad są lepsi niż „miastowi” – skorumpowany tchórzliwy kapitan policji i jego pozbawiona duchowego życia, leniwa żona, która „целыми днями валялась или на кровати перед телевизором, или на надувном матрасе с «ТВ парком», загорая”⁹. Odcięcie od wielkiego świata chroni mieszkańców zarówno przed konsumpcjonizmem, jak i przed państwową propagandą – telewizor ma tylko Margarita, w odbiorniku Jegorowny nie działa dźwięk, co narrator komentuje z satysfakcją: „не была и не могла быть эта чертова власть, как она ни тужилась и ни пыжилась, главным содержанием человеческой жизни, уж жизни Александры Егоровны, по крайней мере” (s. 61). Czasoprzestrzeń Kołdunów spełnia wszystkie wyznaczniki Bachtinowskiego chronotopu idyllicznego. W powieści obserwujemy „organiczne zrośnięcie się życia i jego zdarzeń z miejscem” oraz wynikającą z niego „jedność życia pokoleń i w ogóle ludzi”¹⁰ – to przestrzeń zadomowiona pamięcią narratora, bohaterów wcześniejszych pokoleń, znana na wylot, kochana: „Это же твоя родная деревня! Вон тупицинский дом, вон старый тополь, вон за Медведкой поднимается лес, где любая стежка-дорожка хоть и позаросла, но ведь знакома, хожена-перехожена (...)” (s. 10). „Przyjęcie ścisłych ograniczeń jeśli chodzi o dobór faktów życiowych: miłość, narodziny, śmierć, małżeństwo, praca, jedzenie i picie, młodość i starość”, które przedstawiane są jako doniosłe zdarzenia codzienności oraz „łączenie życia ludzkiego z życiem przyrody”¹¹ najlepiej wyraża oda baby Szury do prostego życia:

Блажен взрастивший на сотках собственных
Сельхозпродукты — белокочанную
Капусту, и репчатый лук, и свеклу, (...)
Блажен по осени заготовивший
Огурцов соленых, капустки квашеной (...)

(s. 119).

⁹ Т. Кибиров, *Лада или радость. Хроника верной и счастливой любви*, Москва 2010, s. 14. Dalej w tekście po cytacie z powieści podaję w nawiasie numer strony.

¹⁰ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 448.

¹¹ Ibidem, s. 48–49.

Nawet mniej oczywista cecha idyllicznej czasoprzestrzeni, a mianowicie złagodzenie granicy między życiem a śmiercią wynikające z włączenia jednostki w życie bliskich ludzi i przyrody w zredukowanej postaci występuje w tekście. Rytm pracy i przyrody ratuje babę Szurę przed rozpaczą związaną ze śmiercią męża i syna:

Как она смогла пережить все это, я не знаю (...). С ума не сошла, криком не кричала, истерик никому не закатывала, схоронила, как положено, и стала жить дальше. Весной сажать, летом поливать да пропалывать, осенью собирать урожай (s. 71).

W powieści pojawia się też charakterystyczny motyw wielopokoleniowej radosnej uczty – swoistej koncentracji idylli:

Так вот они и сидели, и пели, и смеялись за полночь в крохотном кубике bestолкового человеческого тепла и слабого света, посреди морозного мрака, ничем, в сущности, не огражденные от тьмы, кремешной и вечной (s. 157).

Wzorzec opowieści sentymentalnej jest również wyrazisty. Pierwsza właścicielka Łady, córka kapitana (kolejne odniesienie) to młode, zanurzone w książkach, dziewczę o imieniu Liza (często dookreśla ją przymiotnik „biedna”). Wyjściowy ideał ulega tu jednak prymitywizacji: „Правда, читала она, бедняжка, в основном всякую попсовую дребедень, которую нежный родитель, (...) покупал для нее на книжных лотках (...)” (s. 13). Kibirow aktualizuje klasyczne sentymentalne opozycje: miasto–wieś, kultura–natura, terażniejszość–przeszłość, mitologizuje okres dzieciństwa, wplata motywy arkadyjskie. Narrator uznaje na przykład, że pies to jedyne stworzenie, które po wygnaniu z raju pozostało niezmienione i przypomina ludziom stan sprzed upadku. Do literatury sentymentalnej odsyła też rozpoznawalny emocjonalno-poetycki styl narracji:

О нет! Никого не покусала и ничего не подавила освобожденная Лада, ни одна грядка, ни один цветочек не был смят ее легкой стопой! (...) туда, туда, в сторону шоссе, по которому (...) туманную даль умчалась новейшая Миньона (s. 9).

Konstrukcja narratora z kolei przypomina prozę Laurence’a Sterne’a. Autor-narrator *Łady*... dba o ciągły kontakt z czytelnikiem (zwraca się do niego „любезный читатель”), wchodzi z nim w dyskusje, jest emocjonalnie związany z bohaterami. Powieść ma luźną kompozycję, zawiera liczne dygresje, w tym autobiograficzne.

Z rosyjskiej prozy wiejskiej Kibirow zapożyczył zestaw postaci. Główna bohaterka „ludzka” – Jegorowna – to mądra staruszka rodem z powieści Walentina Rasputina, ostoja tradycyjnych wartości, wzór moralny, a jej drewniany dom stanowi centrum wiejskiej przestrzeni. Pozostałe postaci – sprzedawczyni handlująca pokątnie samogonem i miejscowy pijak-błazen również zakorzenione są w utworach autorów tego nurtu. Typowa jest też marginalność bohaterów w stosunku do rzeczywistości państwowej czy oficjalnej kultury – dlatego baba Szura 4 listopada nadal obchodzi święto Matki Boskiej Kazańskiej, nie wiedząc, że władza ogłosiła tę datę Dniem Jedności Narodowej. Do prozy wiejskiej nawiązują elementy naturalistyczne – obrazy upadku wsi (degradacji przyrody, wyludnienia, kryzysu moralnego) oraz oskarżenie o ten upadek sowieckiej polityki (kolektywizacja, industrializacja, niszczenie tradycyjnych wartości).

Wszystkie wspomniane wzorce stylizacyjne komentują się nawzajem, są regularnie kontestowane, czasem wręcz parodiowane poprzez zderzanie różnych rejestrów stylistycznych, wprowadzanie elementów niedopuszczalnych w afirmatywnym dyskursie o wsi, komiczne porównania nieprzystających zjawisk, ujawnianie konwencji.

Już skład mieszkańców wsi jest polemiczny w stosunku do literatury idyllicznej. Tylko Jegorowna – cnotliwa staruszka i *gastarbeiter* Czeburek – typ dobrego „dzikusa” odpowiadają jej wymogom. Narrator nie potrafi konsekwentnie utrzymać maski dobrodusznego sentymentalnego gawędziarza – w chwilach wzburzenia agresywnie atakuje czytelnika. Idyllicznym opisom wsi i przyrody towarzyszą trzeźwe komentarze: „нечернозёмная русская деревня, и не деревня, а коттеджный какой-то поселок. Не элитный, конечно” (s. 29); „Правда, последние четыре десятилетия помимо этого названия [Девичий борок – K.S.] укоренилось и другое, довольно противное, Сраный лес — из-за того что поселяне, возвращающиеся на электричке (...)” (s. 25–26). Mając świadomość obranej konwencji, narrator karcę się jednak za reporterskie dygresje: „Но к ляду весь этот неуместный натурализм” (s. 26).

Często fragmenty rozdziału nawzajem się parodiują. Pierwszy na przykład otwiera motto z wiersza Aleksandra Puszkina *Piewca* (*Певец*) o rozlegającym się w nocnej ciszy smutnym głose nieszczęśliwie zakochanego młodzieńca. Młodzieńcem tym okazuje się Łada, wyjąca pożegnalny hymn do Lizy, którą rodzice zabrali do Moskwy. Wycie suczki narrator przetłumaczył na grafomański tekst:

(...) Я тебя любила, а ты забыла!
 Лизавета, где ты?! (...)
 Но иное судьбы — увы — судили!
 Расстоянья меж нами, версты, мили!(s. 5–6).

Rozdział kończy się nieprzyzwoitą czastuszką Żorika, który zdaje się odpowiadać na pytanie zawarte w motcie: „Слыхали ль вы за рощей глас ночной / Певца любви, певца своей печали?” – „Кому не спится в ночь глухую? – Собаке, сторожу и х..!” (s. 11). W tekście napotykaemy wiele heroikomicznych porównań Łady do bohaterów rosyjskiej klasyki literackiej (na przykład do Nataszy Rostowej – według narratora Łada równie organicznie łączyła w sobie urok i głupotę). Wewnętrzny monolog suczki wahającej się, czy rzucić się na pomoc zaatakowanej przez wilki Jegorownie, stylizowany jest na moralitet, a wygrana dobra w walce o duszę psa skwitowana zostaje ewangelicznym cytatem o oddawaniu swojego życia za przyjaciół.

Przaśny żywioł wprowadza do idyllicznego świata Żora, który, jak twierdzi narrator:

являлся таким стихийным постмодернистом, то есть изъяснялся исключительно цитатами (...) и, как многие именитые постмодернисты, нисколько не был озабочен тем, что ни происхождение этих цитат, ни их смысл собеседнику были зачастую неизвестны (s. 45).

Zdawać by się mogło, że to drwina z nielubianych przez Kibirowa postmodernistów. Tymczasem jest to przede wszystkim autoparodia – wszak sam autor skleja tekst powieści z cytatów różnego pochodzenia, nie troszcząc się o czytelnika. W innym miejscu narrator obnaża swój warsztat, sugerując, że być może „это вообще такая сознательная и тончайшая стилизация” (s. 37), a więc znów stosuje chwyt autoironii – nawet nieprofesjonalny czytelnik zorientuje się, że ma do czynienia ze stylizacją, przy czym niezbyt wyrafinowaną.

Gruba warstwa ironicznej stylizacji nie unieważnia jednak idyllicznej wymowy utworu, przeciwnie – wzmacnia ją. Dzieje się tak za sprawą specyficznej postawy autora-narratora, który balansuje między biegunami karnawałowej błazenady, parodiowania cudzego słowa oraz powagi i szczerości, płynnie zmieniając intonację. Narrator Kibirowa ma świadomość, że używa skompromitowanego języka, że dyskurs sentymentalny, idylliczny, patetyczny nie ma już racji bytu – i mimo to z premedytacją po niego sięga, poddaje go parodystyczno-ironicznej „obróbce”, która usuwa pierwotną jednoznaczność, monologowość. Tworzy się

wypowiedź dwubiegunowa, jednocześnie poważna i komiczna, afirmatywna i krytyczna, czuła i ironiczna.

Symptomatyczne pod tym względem są rozdziały *Retardacja* oraz *Retardacji ciąg dalszy* zawierające polemiczny dialog autora z wyobrażonym czytelnikiem. Wykształcony, dość cyniczny czytelnik zarzuca autorowi moralizatorstwo (natrętne powtarzanie wiecznych prawd), stosowanie banalnych chwytów (mdłe wzruszenie nad losem porzuconych psów i staruszek), bezsensowną „intertekstualną orgię, stylizatorskie bachanalia”, utopijne dążenie do połączenia w jedno prostodusznego Kryłowa i przewrotnego Nabokowa, stwierdza mierne skutki artystyczne takich dążeń (s. 135–143). Autor na początku próbuje się bronić, ale przegrywa walkę na argumenty – wpada w rozdrażnienie, przerywa dyskusję i żałuje, że w ogóle wymyślił te rozdziały. Nieumiejętność obronienia się w sporze z jednej strony kompromituje go, z drugiej jednak wywołuje efekt bezradnej szczerości, jakby mówił: macie rację – to tanie, banalne, moralizatorskie, artystycznie wątpliwe, i mimo to nie odpuszczę, tak trzeba. Bezradność autora w obliczu intelektualnie przekonujących zarzutów czytelnika jest oczywiście przewrotna – ostateczny argument dowodzący wygranej autora stanowi sama powieść.

Narrator często przytacza opinie negujące idylliczno-sentymentalny ideał (więc pozwala wybrzmieć głosom krytycznym wobec świata przedstawionego), nie po to, by obalić je na drodze racjonalnej argumentacji czy pobłażliwie zbyć. Niezmiennie reaguje na nie agresją. Rozczulający opis wiejskiego żywota Jegorowny zamyka krytyczny cytat z Karola Marksa i obraźliwy atak narratora na oponenta:

Весной сажать, летом поливать да пропалывать, осенью собирать урожай. (...) В общем, по Марксу – „идиотизм деревенской жизни”. Идиотизм! В зеркало б поглядел, урод волосатый, – вон он где, идиотизм-то настоящий! (s. 71)

Taka strategia zachowania buduje obraz narratora (znów autoironiczny i poważny zarazem) jako zdesperowanego obrońcy wiary, a nie światopoglądu czy filozofii.

W demonstracyjnie lirycznych opisach wiejskiej przyrody również widać narratorskie napięcie pomiędzy rozumem, który ma świadomość banalności obrazu, a uczuciem, na które to banalne piękno za każdym razem działa:

(...)увидеть широкий купол одинокого клена, сияющий таким непостижимым светом и цветом, что даже самое заскоруждое сердце сжималось и начинало

нить в унисон, а самонадеянный головной мозг вынужден был признать, что ничего он с этим поделать не может — ни понять, ни тем более описать (s. 77).

W opisie bohaterów powieści ton krytyczny płynnie przechodzi w pobłażliwie-pochwalny, jakby narrator chciał przyjazną intonacją złagodzić wymowę negatywnych faktów. Drobnym przestępca Żorik

сам по себе создание, ей-богу, безобидное и добродушное, если только по дурости и повадливости не подчиняется чьей-нибудь действительно преступной и злой воле, или моде, или идеологии. К несчастью, такая воля и такая идеология, как правило, оказываются тут как тут (s. 41).

Do informacji, że Rita rozpijała wieś, narrator spieszy dodać:

Надо отдать ей должное, тут она ни капельки не жульничала — питье было крепчайшим и почище любой казенной водки, ничего не скажешь, что молодец, то молодец (s. 27).

Nostalgiczny motyw degradacji przyrody natomiast („(...) берега поросли всякой мусорной ерундой, исполинский сосновый бор на противоположном берегу был давно истреблен дачным кооперативом” – s. 16–17) natychmiast zostaje podważony optymistyczną konstatacją: „Всего этого волшебства уже не было и в помине, но и того, что еще оставалось, хватало с лихвой для тех, кто понимает” (s. 17).

Elementy antyironii można dostrzec w omówionych wcześniej rozwiązaniach artystycznych. Najlepszym jednak jej przykładem jest sposób wprowadzania do narracji cytatów biblijnych. Wspominaliśmy o porównaniu czynu Łady do przejawu najwyższej formy ewangelicznej miłości. Później cytat z *Pisma Świętego* pojawia się w postaci niezrealizowanego motta do rozdziału, w którym moskiewski chirurg Julik ku wściekłości swojej przełożonej udziela pomocy psu i zostaje na wieczerzy (taki tytuł nosi rozdział) u Jegorowny. Razem z miejscowymi pije tanią wódkę, je konserwy, śpiewa, śmieje się z obscenicznych przyśpiewek Żory. Autor wyznaje:

Я даже хотел к этой главе взять другой эпитаф: „Ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них”. Мат. 18, 20. Но потом все-таки одумался. Это уж был бы перебор, может быть, даже и кощунственный (s. 157).

To pozorne usprawiedliwienie. Wzmianka o odrzuconym motcie wprowadza je do tekstu w pozycji być może silniejszej, niż gdyby otwierało rozdział. Zestawienie „imprezy” u Jegorowny z sytuacją zgromadzenia modlitewnego, w którym uczestniczy sam Bóg, ma potencjał ironiczny, nawet bluźnierczy, a jednocześnie potwierdza, że spotkanie przeciętnych ludzi, którzy zdobyli się na przejaw zwykłego dobra (uratowali życie kundlowi) jest najwyższą formą duchowej wspólnoty.

W tym kontekście finalny utwór liryczny w powieści – wiosenna *Oda do radości* rozpisana na głosy bohaterów, nie brzmi jak parodia tekstu Fryderyka Schillera, lecz euforyczny psalm radości i dziękczynienia, w którym światło z góry Tabor (motyw przemienienia natury ludzkiej w boską) oświeśla śpiewających: Ładę („Посмотри, как пляшет Лада, / Славит Бога глупый лай!”), Żorę („Радость, гадом буду, радость / Каплет чистым первачом!”), Margaritę („А вообще-то – чем не радость? / В огороде так и прет! / К солнцу тянется рассада... / Что молчишь, нерусский черт?”), Czebureka („An die Freude! Баба Шура! / Ныщух вуха! Мук цэхай!”), Jegorownę („Радуйся, душа, покуда / Продолжает свет светить” – s. 182–184), a nawet samego autora. Tu też pojawia się motyw nieśmiertelności, którym kończy się nie tylko oda:

Свет фаворский, незакатный,
Теплый-теплый вешний свет
Возвращает нам обратно
Тех, кого в помине нет. (...)
– Слушай, умирать не надо!
– Ладно-ладно, не умру! (s. 184)

lecz również cała powieść:

Ну а Александра Егоровна с Ладой, они-то будут жить долго и счастливо. И вообще не умрут. Никогда. Потому что... Ну, потому что какое нам-то, в сущности, дело, что все обращается в прах, и над сколькими еще безднами предстоит нам с тобою бродить и верить, коченеть и петь (s. 190).

Finał nie tylko utwierdza idylliczny patos utworu, ale poprzez wprowadzenie motywu paschalnego stanowi swoistą próbę tekstowej rekonstrukcji Arkadii – stanu nieśmiertelności sprzed grzechu pierwotnego.

W powieści Kibirowa obraz wsi staje się przyczynkiem do refleksji na temat żywotności dyskursu sielankowego. Przejaskrawiona stylizacja, wulgaryzmy, elementy parodii, ironii, naturalizmu nie deprecjonują samego ideału idyllicznego, lecz uelastyczniają i poszerzają jego granice.

A Novel of Timur Kibirov *Lada or Joy*: Post-conceptual Idyll

In this article the „village” story of Timur Kibirov „Lada or joy”, is analyzed from the point of view of the poetics of post-conceptualism, one of the main representatives of which is Kibirov. A distinctive feature of post-conceptualism is combining the formal techniques of modernism (intertextuality, irony, pastiche) and sincere emotional tone of the author. In his first work of prose the poet uses three interrelated genres or trends – idyll, sentimental novel and village prose, to create a stylistic collage, in which parody, irony and idyllic mode do not contradict but complement each other.

Keywords: contemporary Russian literature, post-conceptualism, new sincerity, village discourse

Роман Тимура Кибирова *Лада или Радость*: постконцептуалистская идиллия

В данной статье „деревенская” повесть Тимура Кибирова *Лада или радость* анализируется с точки зрения поэтики постконцептуализма, одним из главных представителей которого считается именно Кибиров. Отличительной чертой постконцептуализма является объединение формальных приемов постмодернизма (цитатная игра, ирония, стилизация) и искренней эмоциональной интонации автора. В анализируемом произведении автор из трех взаимосвязанных жанровых матриц – идиллии, сентиментальной повести и деревенской прозы – создает стилистический коллаж, в котором пародийное и идиллическое начала не противостоят, а дополняют друг друга.

Ключевые слова: новейшая русская литература, постконцептуализм, новая искренность, идиллия, деревенский дискурс