

УДК 821.161.2-2

Анжеліка Усова (Кривий Ріг)

ЕСТЕТИЧНІ ДОМІНАНТИ ДРАМАТУРГІЇ Г. ШТОНЯ 1990-х рр.

У статті простежено зв'язок між мистецькими поглядами Г. Штоня та його творчістю. Проаналізовано дві п'єси письменника 1990-х рр. «Канон» та «Адам і Хева» на предмет домінування в них тих чи інших естетичних категорій. Визначено спільні та відмінні риси естетичного наповнення драматургії Г. Штоня кінця ХХ ст.

Ключові слова: естетика, драматургія, краса, потворність, гармонія, дисгармонія, досконалість.

Перехідну добу в історії України по-різному відображено у творчості вітчизняних письменників. Скептичністю характеризуються прогнози дослідників стосовно якості сценічного мистецтва незалежної України: «Не слід сподіватися, що зі звільненням мистецтва із “зони” під назвою “соціалістичний реалізм”, <...>, зі скасуванням цензурних обмежень і заборон із під тиску нав'язуваних псевдотрадицій та ідейно-художніх кліше на вітчизняну сцену посиплюються драматургічні шедеври» [5, с. 3]. Справді, театральний репертуар рідко збагачується доробком драматургів сучасності, однак п'єси зі значним духовним та естетичним потенціалом все ж написано. Автором таких можна вважати Григорія Максимовича Штоня. Станом на лютий 2012 р. до драматичного доробку письменника входили дев'ять п'єс, дві з яких належать періоду кінця ХХ ст. — «Канон» (1994) та «Адам і Хева» (1996).

Естетичний лейтмотив драматургії сформульовано самим автором: «А є ж іще і п'єси. Написані, як я починаю розуміти, найперше для себе й собою. Усе ще сповненим віри в те, що холуйство не життестиль, а вивих. Те саме цинізм, чинодральство, бездарність. Тобто життя й досі не просто видається, а є прекрасним» [6, с. 56]. Згодом Штонь ще раз підкреслює його, висловлюючи думку про співвідношення мистецтва та дійсності: «Хто хоч раз стояв у хорі, знає, що таке у стосилому багатоголосі одна-однісінька фальшива нота. Таким самим естетичним організмом є п'єса, де фальш розвалює все» [4, с. 6]. Як перекоонує письменник, в кожному творі драматургії має бути власна духомузика. Таке творче кредо безпосередньо пов'язане з написанням п'єси «Адам і Хева», про що зауважує автор: «Коли Хева, не питаючись дозволу у мене, як автора, сказала Богові: “Мені тебе шкода”, — я заплакав. П'єса дописала себе сама» [4, с. 6].

Драматичний доробок Штоня широко не обговорювався в літературознавчих дослідженнях. У статті Володимира Кузменка згадано такі його п'єси, як «Адам і Хева» (щоправда без назви), «Канон», «День прожитих бажань» та «За крок від неба». Дослідник указує на особливості лише першої з них: «Завершує останню з поетичних збірок (“Перга”. — А. У.) драматична версія міфу про Адама і Єву. Образи Хеви, Бога, Адама і Змія у ній не виходять за межі канонічної біблійної колізії, проте психологічне їхнє наповнення вражає художньо увиразненою новизною» [3, с. 152]. Більш розгорнутий аспектний аналіз творчості Штоня представлено у монографії Тетяни Вірченко [2]. Дослідниця побіжно або конкретно окреслює конфлікти всіх п'єс автора та висловлює думку щодо естетичних особливостей драматургії письменника в передмові до збірки його п'єс: «Все, або майже все, що в п'єсах Штоня відбувається, зачіпає процеси внутрішнього духовного порядку, для відтворення яких потрібен неабиякий хист, почуття міри, зрештою, мудрість. І, звісно, стилістичний універсалізм» [7, с. 4]. Отже, не зважаючи на деяку увагу дослідників сучасності до драматургії Штоня, естетичні домінанти його п'єс 1990-х рр. залишаються малодослідженими.

Назва п'єси «Канон» становить багатозначне слово, яке вживається в різних сферах. Однак відомим в естетиці стає однойменний трактат скульптора Поліклета (V ст. до н. е.). Теоретичні пошуки та практичне втілення поглядів античного митця було спрямовано на створення моделі

гармонійного тіла людини у спосіб числових розрахунків. Крім того, для своєї скульптури «Доріфор» («Списоносець») (432 р. до н. е.) Поліклет «вигадав характерну позу перехресної врівноваженості тіла — стійкої і разом з тим динамічної. Ця поза (“хіазм”) свідчила про фізичну і моральну силу зображеної людини, про її впевненість в собі та здатність підтримувати гармонійні відношення зі світом, космосом» [1, с. 140].

Визначений автором жанр візії не вважається суто літературним, позаяк передбачає суб'єктивізм у зображенні певної ситуації. До п'єси подано епіграф — рядки з поеми Томаса Еліота «Порожні люди», у яких говориться про безвихідний стан ліричного героя.

Виокремлене представлення дійових осіб у п'єсі відсутнє. Автор одразу вводить реципієнта в дію за допомогою опису інтер'єру. Особливостями зображеного приміщення стають, по-перше, невідповідність деталей, зокрема еркерна заглибина замість випуклості, по-друге, наявність незвичайного ліжка, по-третє, мінімалізм меблів. Штонь акцентує на тому, що головна дійова особа має музичні вподобання.

Опис пейзажу на початку твору свідчить про відлік дії з певної точки рівноваги, у якій перебуває Антін, господар квартири. У першому ж діалозі Антона з прибиральницею мовиться про красу та її різновиди, внутрішню та зовнішню. Прибиральниця надає перевагу внутрішній красі, під якою розуміє наявність душі. Таку рису вона спостерігає і в Антона. Господар відкрито не висловлює свого ставлення до теми, яка обговорюється. На прикладі діалогу Антона з прибиральницею також простежується взаємодія різних світів, цивілізації і природи, буденного та сакрального: «Прибиральниця. <...> А лісові духи ганяють... Сюди — туди, сюди — туди. Боронять ліс від нечистої сили. В місті для неї рай — нічого святого. Природа вбита...» [7, с. 13]. На змістовому рівні цю тему розширено завдяки монологу прибиральниці, з якого реципієнт дізнається, що Антін став інвалідом унаслідок аварії на Чорнобильській АЕС.

Ставлення до катастрофи хлопець висловлює Мирославі, своєму товаришеві. Він порівнює реактор із тотемом, а працівників АЕС з дикунами, які через свій страх уникали розмов про нього. Під час спілкування Антона з друзями прибиральниця частково набуває ролі диригента, який налаштовує звучання полілогу: «Прибиральниця. Голоси видають. В обох — як струни порозстроювані. Ви свій підтягуєте, і всьо їдно в тон не попадає» [7, с. 17]. Обрамленням спілкування між товаришами виступає пейзажна картина негоди з блискавками, що впливає на динамічність зміни кольорів за вікном. Розмова від більш загальних тем переходить до подробиць особистого життя Антона. Ініціатором зміни теми стає Христина. Образ дівчини частково симетричний образу Мирослава. Цю симетрію зумовлено, по-перше, статевою диференціацією, по-друге, спрямованістю на себе або на зовнішній світ. Так, на запитання Мирослава «А куди ж ти дивилася?» [7, с. 18] стосовно побаченого ним на небі дівчина відповіла: «В себе — куди ж я могла ще дивитися» [7, с. 18].

Антін перебуває в дисгармонії із соціальним оточенням, про що свідчить його ототожнення соціального та рабського. Хлопець прагне до примітивного тваринного існування у зв'язку зі своїм каліцтвом. Крім того, фізичну неповноцінність хлопець компенсує іронією, цинізмом та прямолінійністю висловлювань. Антін має власне філософське бачення світу, що передбачає визнання присутності духу в тілі людини, їхньої роз'єднаності, абсурдності людського існування, ставлення до життя як процесу вмирання. Хлопець поділяє ідеалістичне ставлення до краси як всеохопного феномену, пізнати котрий можна «не серцем чи розумом, а — Духом» [7, с. 23]. Очевидно, що саме обставини виникнення каліцтва спричинили переосмислення Антоном власного життя та життя суспільства, на що автор п'єси лише натякає. Дисгармонія внутрішнього стану хлопця виявляється у культивуванні смерті та знеціненні власного життя.

Настрої Антона ілюструються авторськими коментарями до другої картини, в яких кімната основного дійства в нічному сяйві уподібнюється до цвинтаря. Музичним супроводом опису інтер'єру стала п'єса Петра Чайковського «Роздуми». Зміни настроєвості музики суголосні змінам форми діалогу між Христиною та Антоном. Від абруптивного діалог стає більш поширеним. Висловлювання хлопця виявляють його погляди на любов. Як і краса, любов, на думку Антона, становить всеохопну категорію, в якій утілено функцію Бога. Хлопець детально описує інтимні взаємини з Христиною, підкреслюючи дисгармонійність та потворність її внутрішнього світу. Ці категорії практично представлено відсутністю щирості в характері дівчини. Розширюючи обрії власного невдоволення, Антін звинувачує колишню кохану в

ниці, виявленій під час роботи на Чорнобильській АЕС: «Антін. <...> Як медик, ти мала б їх оберігати, гнати від місця аварії якнайдалі, коли норма опромінення переходила всі межі. А ти? Жодного діагнозу не поставила власного — усі державні!» [7, с. 26]. У такий спосіб хлопець опосередковано звертається до тих представників суспільства, які для задоволення власних матеріальних потреб ладні пожертвувати життями інших. Антін згадує особисту трагедію, в якій вбачає і вину Христини — це смерть іншої дівчини, Марини. Акомпанемент діалогу інколи уривається, але згодом знову набуває звучання, досягаючи кульмінації. У цей момент замість Христини перед Антоном виникає образ Марини. Для хлопця вона стає втіленням світла. Дівчина становить ту частину особистості Антона, без якої він не відчувається щасливим, повноцінним, гармонійним. Марина також дає характеристику Христини: «Цнот у неї особливих не було, розуму — теж. Одна врода» [7, с. 30].

Усупереч нічним видінням, сповненим інтимного спілкування, у наступній картині відновлюється буденне життя Антона. Із другої розмови хлопця з Мирославом стає зрозумілим, що в минулому існував любовний трикутник, в якому перебували Антін, Мирослав та Христина. Автор наводить ще одну рису, яка свідчить про симетричність образів Мирослава та Христини. На відміну від дівчини, хлопець, на думку Антона, говорить правду.

У другій дії інтер'єр приміщення головного дійства змінюється, збільшується кількість меблів. Акомпанементом виступає кода «Великого концерту» для струнного оркестру Арканджело Кореллі. Штось відтворює процес спілкування Антона-художника зі своєю «натурщицею» Наталею. Між ними розгортається суперечка стосовно права митця відтворювати дійсність на власний розсуд: «Антін. <...> Зрештою, це моє право — малювати вас своєю... як я вас сприймаю, а не хтось» [7, с. 40]. Дівчина на це висловлює власну точку зору: «Я таку чи дуже схожу до цієї дівчину вже десь ніби бачила. А треба, щоб було навпаки — ніби я зустріла її вперше» [7, с. 40]. Згодом з'ясовується, що Наталя стала тією людиною, яка позитивно впливає на Антона. Також опосередковано висвітлено конфлікт між Наталею та прибиральницею, який розгорнувся на ґрунті деформованої самоідентичності останньої. На рівні тексту його причину сформульовано в такий спосіб: «Наталя. <...> Вона — тільки не смійтеся — ніби хотіла пожити ще й замість мене. Мною...» [7, с. 43].

Буденне спілкування розгортається між Антоном та його товаришами, Петром та Миколаєм, у присутності Наталі. Слова, сказані вбік Антона, свідчать про його героїчну самопожертву під час аварії на Чорнобильській АЕС. Також розкривається ще одна риса особистості Антона — його вміння передбачати погоду. Риси портрету Наталі нагадують Миколі іншу дівчину, Марину. Такий розвиток сюжету розширюється наприкінці картини ірреальною сценою появи Марини на фоні вже почутої раніше мелодії Чайковського.

Монолог Антона розкриває його особливе розуміння краси, яке безпосередньо пов'язане з моральністю. Досягає кульмінації внутрішній конфлікт Антона, в якому його душа відокремлюється від тіла і висловлює власне розуміння пережитого: «Це твоя краса, інші її не бачать...» [7, с. 55–56]. Завершення твору характеризується патетичністю, позаяк після пережитих подій Антон переконується у своїй приналежності до безмежності та безтілесності людського існування. Кінець твору — це відновлення гармонії духовного існування хлопця.

Штось використовує інтертекстуальні зв'язки, зокрема Антін переінакшує твердження одного з персонажів п'єси Жана-Поля Сартра «За зачиненими дверима», що відповідає тим екзистенційним настроям, які пронизують увесь твір.

Отже, у п'єсі Штона домінують естетичною категорією виступає краса. На ідейному рівні відбувається постійне протиставлення двох її різновидів: внутрішньої (духовної) та зовнішньої (привабливості). На рівні образів найяскравішим їхнім втіленням стають жіночі образи Марини та Христини. В образі Антона яскраво представлено дисгармонію, породжену внутрішнім конфліктом між високим героїчним «Я» науковця та цинічним «Я» деформованої людини, яка змушена спостерігати потворність та ницість оточуючого світу. Автор підкреслює, що такі люди не належать буденному світові, а мають бути долучені до безмежжя Всесвіту.

Назва другої п'єси «Адам і Хева» характеризується широкими асоціативними зв'язками, джерелом яких стає Біблія, а саме Старий Завіт. Штось не подає авторського жанрового визначення, однак, на відміну від попередньої п'єси, представлено чотири дійові особи: Адам, Хева, Бог та Змій. Можна виокремити дві пари симетричних образів: по-перше, це опозиція

Адам/Хева як протиставлення чоловік/жінка, по-друге, — пара Бог/Змій, які втілюють добро та зло. Дія відбувається в Едемі, і автор одразу повідомляє реципієнта про наявність у райському саду Дерева Добра і Зла та Дерева Життя. Тобто, місце розгортання подій також підпорядковане принципу симетрії на текстуальному та алегоричному рівнях. П'єса має ритмічну форму, але без римування.

Уже в першій дії Хева розпочинає процес пізнання навколишнього світу. Жінка опановує абстрактні поняття для узагальнення фізіологічних та естетичних переживань. Стосовно цього Адам зауважує: «Ти досі знала лише слово «гарно» / І ось піднеслась до краси. Разом із бодем» [7, с. 62]. Особистість Хеви представлено більш чутливою до навколишнього світу. Із самохарактеристики жінки стає зрозуміло, що її почуття домінують над розумом. Усупереч такій рисі Адам наполягає, щоб було навпаки. Перша неузгодженість їхніх поглядів завершується тілесним поєднанням у формі поцілунку, що стає втіленням відновлення гармонії між двома протилежностями. Хева втрачає почуття міри у своїх тілесних потягах, на чому наголошує Бог: «Життя в тобі яриться, / І я не знаю, що із ним робить...» [7, с. 63]. Крім того, діалог Бога з Хевою дає зрозуміти, що жінка вже пройшла етап самопізнання. Хева висловлюється доволі зухвало, без ознак поваги або страху перед Богом. У своєму трактуванні біблійного сюжету Штонь словами Бога стверджує багатобожжя та існування єдиного Пана-Духу Усесвіту, який становить утілення краси, гармонії та досконалості. Бог пояснює функцію перших людей — вони мали бути динамічним втіленням краси Едему, живим оздобленням. Він розкриває причину відмінностей між ними: «Ви різні тільки тим, / Що різне бачите у собі / І одне в одному...» [7, с. 65].

Буденне спілкування Адама та Хеви стає джерелом постійних зовнішніх конфліктів. Жінка не вдоволена тією упорядкованістю, яка панує в Едемі: «Живеш, щоб їсти, а їси, / Що перед носом і що легше / До рота нести...» [7, с. 72]. Таке становище — причина виникнення дисгармонії внутрішнього світу Хеви, яка втрачає самоідентичність. Цей процес впливає і на її зовнішність, що виявляється в авторському коментарі до третьої яви, в якому зазначено, що помітні ознаки дорослішання. Саме в цей момент відбувається зустріч Хеви зі Змієм. Спокусник підкреслює привабливу зовнішність жінки. Вона натомість повідомляє про свої сновидіння, в яких досягає єднання та гармонії з Усесвітом: «А там, у Космосі, мої Душа і Дух / Із Розумом Вселенським спілкувались, / Повнилися струмами Життя, / Ставали вічними і знову / У плоть вертались, але вже / Як рівносущі із Богами» [7, с. 75]. Змій сповнений іронії у ставленні до Хеви. Помітна зверхність спокусника, яка пояснюється його обізнаністю з тими відчуттями, що переживає жінка. Відсутність почуття міри він називає ознакою жіночої статі.

Бог у п'єсі Штоня проявляє роздратування, грубість, іронію у ставленні до своїх творінь. Для того, щоб упокорити Адама та Хеву, він розповідає легенду про атлантів та загибель Атлантиди. Осучасненим сприймається пояснення Бога сутності райського саду: «Едем — то наш експеримент / На гармонійність вашого із нею [Землею] / Співіснування...» [7, с. 82]. Бог обурений тим, на що витрачає Хева свою самостійність. Не зважаючи на бажання Адама залишитися у невіданні, з його слів стає зрозуміло, що процес пізнання навколишнього світу в ньому вже розпочався, хоча поки що неусвідомлено. Наскрізним образом дійства стає спів Райської птахи. Спочатку Хева його лише слухає, але вже наприкінці першої дії вона сама виконує пісню, в якій уже присутне римування. Впливи Бога та Змія чергуються, при чому простежується ототожнення Бога зі спокоєм, порядком, гармонією, а Змія — з розвитком, хаосом, дисгармонією. Очевидно, що образи доповнюють один одного і втілюють саме життя.

Адам з Хевою проходить шлях самопізнання, але він займає більш стійку позицію стосовно спокусника і проявляє відданість Богу. Змій не просто спокушає Хеву, він культивує жіночність як найкраще творіння Духу: «І нащо тіло / Таке ж довершене, як Космос, / Й таке ж могутнє врешті-решт з'явилося?» [7, с. 95]. У жінки відбувається повернення до самоідентичності у спосіб поїдання плоду з Дерева Добра і Зла, унаслідок чого відбувається єднання Адама і Хеви як чоловіка та жінки. Авторський коментар увиразнює цю подію за допомогою вказівки на штучність Едему, яка досі була непомітна. Також Штонь підкреслює зміну в настроях чоловіка. Хева становить утілення краси для Адама, але її зовнішня привабливість стає джерелом чоловікових ревностей, що призводить до сварки між першолюдьми. Жінка розуміє, що після

цього їхнє існування зміниться: нові обставини вимагають від них рішучих дій на шляху здобуття самостійності.

Спів Райської Птахи випереджає ту тональність, з якою розвиватимуться події. Розв'язка полягає у зіткненні Бога з першолоудьми. Зміна у свідомості чоловіка та жінки спричиняє зміну їхнього зовнішнього вигляду, який сприймається Богом як неприродний, а отже — потворний: «Ти подивись візьми на себе / У цій вдяганці — жаби повтікають, / Коли підійдеш до струмка» [7, с. 107]. Як наголошує автор, здобуття свободи неодмінно пов'язано з ризиками та відповідальністю. Хева відкидає принцип зв'язку між моральною досконалістю та зовнішньою красою для забезпечення гармонійного існування. Катастрофічність пізнання для людства Бог вбачає у втраті: краса перестає бути універсальною категорією. Її розуміння починає переломлюватися через суб'єктивні погляди реципієнтів: «Бо відтепер усе, що є цим світом, / Фільтрує розум, для якого / Немає справжньої краси / В масштабах Космосу, / Яким той є, / А не яким комусь здається...» [7, с. 109]. Хева дізнається від Бога, що попереду її чекають материнство, старість та залежність від власних потягів. Адамові пророкується багато турбот та виснажлива праця, щоб прогудувати сім'ю. Відбувається момент втрати чоловіком зв'язку з небесними силами, однак жінка залишається провідником між двома світами, адже її наділено даром продовження роду. Перехід першолоудей до нового етапу існування супроводжується опозицією світло/темрява. Земне життя людей більше не дозволяє їм безпосередньо спілкуватися з Богом, що символічно представлено в авторському коментарі: «Кланяться і на повторні оплески виходять усі, окрім Бога» [7, с. 112].

Отже, домінантною опозицією естетичних категорій п'єси «Адам і Хева» виступає гармонія/дисгармонія, яка породжує конфлікти твору. Також провідними у п'єсі стають категорії досконалості та цілісності, які втілено в образі Едему. Вигнання з нього першолоудей стає поштовхом до розвитку людства для відновлення гармонії з Усесвітом та культивування відповідних цінностей в житті суспільства. На рівні підтексту автор дає власне трактування виникнення різних поглядів на красу і її розшарування на внутрішню та зовнішню. Він пояснює потворність як втрату природності.

Не зважаючи на спільні естетичні домінанти п'єс Штона 1990-х рр., варто зазначити, що у «Каноні» дисгармонія, передусім, утілюється у внутрішньому світі персонажа, а в «Адамі і Хеві» — у зовнішньому спілкуванні першолоудей.

Дослідження естетичних особливостей творчості Штона в майбутньому допоможуть осягненню їхнього позитивного впливу на оновлення та становлення системи естетичних цінностей сучасного суспільства, а також збагаченню українського сценічного мистецтва новими якісними творами.

Список використаної літератури:

1. Бачинин В. А. Эстетика. Энциклопедический словарь / Владислав Аркадьевич Бачинин. — СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2005. — 288 с.
2. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: [монографія] / Тетяна Ігорівна Вірченко; ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». — Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. — 336 с.
3. Кузменко В. Достиглі поля Григорія Штона / Володимир Кузменко // Київська старовина. — 2011. — № 1. — С. 148–162.
4. Сидоржевський М., Штонь Г. Григорій Штонь: «Пишу так, як пишу: без лементу і котурнів, без втеч у тінь класики і без права на помилку» / Михайло Сидоржевський, Григорій Штонь // Українська літературна газета. — 2012. № 21(79). — С. 6–7.
5. Українська драматургія: Антологія у 4 т. / за заг. ред. М. Ю. Резніковича. — Харків: Фоліо, 2010. — Т. 3. — 506 с.
6. Штонь Г. Автопортрет / Григорій Штонь // Слово і Час. — 2006. — № 3. — С. 53–58.
7. Штонь Г. П'єси / Григорій Штонь; [передмова Т. Вірченко]. — Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. — 390 с.

The Aesthetic Dominants of G. Shton's Drama of the 1990s

The article traces the link between the artistic views of G. Shton and his creative works. His two plays, namely «Canon» and «Adam and Heva», written in the 1990s are analyzed in this paper. Special attention was paid to the dominance of various aesthetic categories represented in these plays. The author of the article has described the common and different features of the aesthetic constituent of G. Shton's drama of the 1990s.

Key words: aesthetic dominant, drama, beauty, ugliness, harmony, disharmony, perfection.

УДК 821.161.2.09

Андрій Бахтаров (Ніжин)

ТОТАЛІТАРНА СЕМІОСФЕРА РОМАНУ ВОЛОДИМИРА ДІБРОВИ «БУРДИК»

У статті здійснено короткий аналіз базових понять тоталітарної семіотики в романі Володимира Діброви «Бурдик». Тоталітарну модель світу в цьому творі репрезентують символи та ідеологеми. Огляд семіотичної сфери роману дозволяє краще зрозуміти його ідейний задум та сприяє його повноцінній рецепції.

Ключові слова: тоталітарна семіотика, репрезентанти, символи, ідеологеми, рецепція.

У контексті сучасної української прози для Володимира Діброви надзвичайно важко знайти належне місце (що слушно помітив свого часу С. Іванюк), тому аналізувати його творчість доводиться тільки «визнаючи лакуни в українській літературі, які йому довелося (чи пощастило?) зайняти, або ті традиції, які він намірився заперечити або докорінно переосмислити» [3, с. 547]. Наразі для цього є кілька вагомих підстав. По-перше, Діброва, на відміну від більшості літературного істеблшменту сьогодення, є представником Східної України, який став україномовним письменником-інтелектуалом. По-друге, гідна подиву його біографія, у якій, крім неспинних мистецьких пошуків, знайшлося місце для навчання в аспірантурі та роботи в Гарварді. По-третє, його творчість на перетині постмодернізму й неомодернізму не вкладається на прокрустове ложе літературознавчих класифікацій. Така мистецька неординарність приваблює до його творчості читачів та дослідників. Як слушно помітив Максим Стріха, за неформальною класифікацією, Діброва належить до покоління «андеграундної альтернативи».

Роман-біографія «Бурдик», написаний на початку 1990-х років, «найпоказовіший для творчості В. Діброви» [8, с. 109]. Цей твір — своєрідний *magnus opus*, який донині лишається візиткою митця, тому що в образі головного героя письменник зумів надзвичайно вдало втілити найкращі риси свого «задушеного покоління». Є сенс говорити про те, що головний герой роману — це *alterego* самого Володимира Діброви, якому автор надав трагічного забарвлення, один із варіантів його альтернативного життєпису.

На думку Тамари Гундорової, Бурдик є «героєм тоталітарного типу». Проте його не слід ототожнювати з тим соціальним типажем, якому російський політолог К. Гаджиев дав назву *homototalitaricus* — останній наділений тоталітарною свідомістю, через те безапеляційно приймає нав'язані йому згори цінності тоталітарного суспільства. Бурдик, на відміну від *homototalitaricus*, повністю усвідомлює абсурдність ворожої до нього соціальної дійсності, проте змінити щось у ній на свою користь абсолютно безсилий. Протест Бурдика проти режиму розгортається виключно в царині етики й естетики, тому назвати його дисидентом не можна: для цього він занадто пасивний. Усе життя Бурдика — це коливання маятника, постійне намагання ухилитися від чіткого лінійного курсу, заданого бездушним режимом, свідоме