

Ксенія Левків Іронічні «мукументи» доби
у «Вибганому»
Володимира Діброви

В. Діброва, автор прозових книг «Тексти з назвами і без назв», «Пісні Бітлз», «Збіговиська», «Вибгане», роману «Андріївський узвіз», книги п'єс «Довкола столу», став відомим широкому загалу в Україні вже після розпаду СРСР, хоча за поколінневою класифікацією належить до літературного андеграунду 1970-х (разом із Б. Жолдаком та Л. Подерв'янським вони творить «київську іронічну школу», яку сучасні дослідниці літературного процесу Р. Харчук і Т. Гундорова називають передпостмодерним явищем, зважаючи на властиві їхнім текстам іронічність, пародійність, засоби колажу та ін.). Збірка «Вибгане», видана 2002 р., дає змогу читачеві познайомитися з текстами, написаними протягом 1974–2000 рр. (роман «Бурдик», повісті «Пентамерон» і «Звіздонавти», цикли оповідань «Пельце», «Пісні Бітлз» і «Мукументи», п'єса «Тягнуть телевізор»). Іронічність, безумовно, – одна з основних ознак індивідуального стилю Діброви. Критики відзначають також інтелектуалізм його прози та значний автобіографізм текстів.

У статті «Альтернатива у Києві» [див. : 7, с. 127–145] О. Семенченко згадує про внесок Діброви у формування тогочасної неофіційної культури. У «застійних» сімдесятих, зазначає автор, найзручнішими місцями, де тоді можна було зібрати альтернативні творчі сили, були художницькі майстерні, в одній з яких збирався гурт на чолі з В. Дібровою. Ці люди були знайомі з іншою літературою, п'єсами, які в разі постановки могли стати справжнім авангардом. А Діброва в Інституті іноземних мов навіть спромігся

поставити «Носорогів» Йонеско англійською мовою, завдяки чому вистава стала величезною подією у театральному житті України. Читав він і власні твори, тепер вже відомі в Україні.

Незважаючи на абсурдність навколишнього світу, пише О. Семенченко, молодь років «застою» прагнула жити нормальним життям, і за умов тоталітаризму найкращим полем для альтернативи була саме література, для творення якої потрібні лише ручка і папір. А С. Іванюк у післямові до «Вибганого» пише, що «поколінню Діброви лишилася глибока шана до друкованого слова, ностальгія за тим, чого воно, це покоління, ніколи не мало, і цілий діапазон почуттів – від іронії до ненависті – щодо того, що випало на його долю» [3, с. 543]. При тому входження Діброви в літературу відбувалося всупереч ідеологічній лінії, всупереч логіці літературного процесу, тож «аналізувати творчість Володимира Діброви доводиться, по суті, поза українським літературним контекстом. Або – в кращому разі – від супротивного, визначаючи лакуни в українській літературі, які йому довелося (чи пощастило?) зайняти, або ті традиції, які він намірився заперечити або докорінно переосмислити» [3, с. 547].

Протягом 1992–1995 рр. Діброва створив роман «Бурдик», головна постать якого – «це портрет запізненого покоління, – пише С. Іванюк у післямові, – в найкращих і найгірших його рисах», персонаж, у якому «ми впізнаємо одного з численних представників андеграундної культури» [3, с. 552]. Але зображає його Діброва у властивому йому стилі: в «Бурдику» іронія майже повсюдна, деякі уривки – всуціль, але іронія тонка, нериторична. Текст не позбавлений автоіронічності.

Про Бурдика нам довіриливо розповідає наратор, який має намір зібрати весь його доробок і видати нарис життя та творчості Бурдика – «представника Задушеного Покоління», читача забороненої літератури, і, хоч не називає себе таким генієм, яким вважає Бурдика, але й сам не без претензій. Починаються спогади з романтичної історії, легкий іронічний тон якої важко не вловити:

За кілька кроків від нього [Бурдика. – К. Л.] стояла та, що у «За підкладкою» названа «її блакитним светром». <...> Про що думав Бурдик, ми вже не дізнаємося. Її ж міг огорнути жаль (Бурдик замолоду – то був Орфей!), смуток, сердешний трепет (як луна незгаслого

почуття), прикрість (мовляв, «що це життя зробило з тобою!») або й навіть радість (за Гурським безпечніше).

Але скоріше за все, що в ті кілька німих секунд вона йому своїм поглядом у всьому зізналася. По-перше, в тому, що любить його (я, принаймні, не відкидаю такої можливості). По-друге, що вона – зрадниця (поміняла митця на нікчому). А по-третє, що вона й досі, лягаючи в ліжку до Гурського, марить ним, Бурдиком» [3, с. 291–292].

Цікаві припущення з огляду на те, що, по-перше, належать вони нараторові, знайомому Бурдика, по-друге, подаються як факт, хоч і є припущеннями. Цей перелік можливостей, а також коментарі в дужках, підсилюють іронічний тон оповіді. Далі йде пафосний монолог, пристрасна промова, яка мала б належати, за логікою наратора, тій, «що у “За підкладкою” названа “її блакитним светром”». Мусимо визнати, що в оповідача таки є талант письменника, на жаль, про самого героя він так нічого й не написав, якщо не брати до уваги того, що весь роман і є «спогадами» про Бурдика, який, будучи п’яним, потрапив під тролейбус. «Але (це вже йдуть думки вголос) чи варто зосереджувати всю увагу на такій смерті? Чи треба робити з трагічної постаті блазня? Ні в якому разі!» [3, с. 293]. Іронічний хід автора полягає саме в тому, що наратор намагається протягом майже всього роману подати нам натомість історію життя «генія», але весь час обмовляється, і ми вже сприймаємо Бурдика іронічно.

Однак з’ясовується, що творів Бурдика майже немає. Ця авторська іронія – структурний елемент, що визначає характеристику подальшого тексту. Зі збереженого авторства Бурдика залишилося лише «Опудало» (чи не тому саме так названа антологія В. Даниленка, видана 1997-го, до якої увійшли найяскравіші, на погляд укладача, зразки української сміхової та іронічної прози 80–90-х рр. ХХ ст.?). Характеристика творчості (майстер пародії, елементи абсурду та ін.) Бурдика, що сам себе називав «новим Орфеем, або новим Одисеем», нагадує Діброву. Внесок Бурдика в мистецтво важко переоцінити:

День у день Бурдик під магнітофон вивчав крапки, лінії, плями та інтуїтивним шляхом пізнавав сутність кола та паралелепіпеда. Опанувавши цю геометрію, він мало не став засновником десятка нових для нашого мистецтва художніх напрямків – від розбрикування

фарби з рота на полотно до стояння голяка замість скульптури. Якби він на тому спинився, то вже в сімдесят, десь так, сьомому році ми ви-йшли б на рівень Європи. Але він обрав інший шлях. Перескочивши через абстракцію, поп-арт, оп-арт, гіпер-, сюр-, а тоді й фотореалізм, він приземлився на ледь помітній межі, за якою дрижало ненароджене мистецтво нового тисячоліття» [3, с. 367].

І це лише окрім літератури.

Хтось побачить тут іронізування з Бурдика, хтось – із соціуму, якому нове було чуже, хтось – і з неklasичного мистецтва, а хтось – і з себе, бо, може, цей дивний Бурдик таки чогось вартий, але ніхто його не розуміє. Якщо загальний тон розповіді може бути незрозумілий читачеві, то перебільшення про «десяток нових для нашого мистецтва художніх напрямків» точно видає авторську іронію: досить одного, щоб бути генієм. «В. Діброва іронізує як над середовищем, – пише Р. Харчук, – так і над часом: “Та й час же який несприятливий був!”» [11, с. 110]. Чи не єдине, що справді ріднить Бурдика з геніями, – це його непристосованість до рутини, до звичайного буденного життя. Натомість він «сидів на кухні і шукав свій шлях», пізніше жив у лісі сам. Однак цілком однозначно сприймати Бурдика як портрет філософа-відлюдника без жодних «але» важко. (Назвав себе генієм – і нібито маєш причину сидіти на кухні, поки дружина заробляє гроші на прожиття.) Як тільки читач ловить себе на думці, що за сміливість Бурдика у громадському транспорті «на весь голос, рідною мовою питати у пасажирів дорогу» [3, с. 370] його варто поважати, вже за мить «герой» ганебно втікає і вирішує ризикувати менше – нести слово не на майдан, а на папір; «звільняти людство він більше не хотів» [3, с. 357]. Бурдик, розчарований нерозумінням оточення, вирішує усамітнитися і в одну мить бачить «на тлі Дніпра всі свої поки що ненаписані книжки, картини, сценарії і, навіть, симфонічний концерт з кількома дієзами» (підкреслення моє. – *К. Л.*) [3, с. 379]. Маємо приклад, коли одна кінцева деталь робить іронічним ціле пафосне речення, яке в іншому контексті могло б бути частиною зовсім неіронічного твору.

Зміни, які почали відбуватися в СРСР і дали змогу порівняно вільніше дихати, спантеличили Бурдика, він наче відстав од життя, досі плануючи всіх рятувати. Його відкриття нікому не

допомогли, бо висловлювався він так, що ніхто не зрозумів: усі зайняті нагальнішими матеріальними питаннями. Таким чином, плоди «титанічної праці» «найкращого зі свого покоління», на жаль, не збереглися. «Трагікомічне втілення образу “зайвої людини”, “неформальної культури”, “жертви системи” знаходимо в постаті Бурдика. <...> Діброва пише про опозиційність і людину андеграунду не патетично, а іронічно», – вважає Т. Гундорова [2, с. 116], а Р. Харчук зазначає, що «спрямована проти псевдоінтелектуалів іронія В. Діброви межує із сатирою» [11, с. 111]. Якщо йти за автором і бути іронічним, то «ключ до всієї творчості Бурдика» – це «волелюбний» заклик “Назад до кишені!”» [3, с. 290].

На думку, що Бурдик як представник андеграунду – персонаж іронічний, наштовхує й інший текст Діброви – п’єса «Тягнуть телевізор», написана 2000-го і вміщена у «Вибганому» (автор мав достатньо часу для того, щоб, можливо, переглянути минуле й поіншому, ніби збоку, навіть дещо самоіронічно подивитися на добу Бурдика). Крім того, Діброва – один з тих авторів, які ніби зависають в певному часі, до якого найбільше прив’язані: так, навіть у наступному романі «Андріївський узвіз», виданому 2007-го, Діброва веде мову не про часи незалежності України (хронологічно роман охоплює й цей період), а про роки, які формували головного героя, а коли й звертається до опису декількох останніх років, то лише пунктирно, так, що Діброву в цих рядках і не впізнати. Власне, і для розуміння творчості Діброви ми мусимо постійно мати на увазі контекст, умови написання (та й життя) автора. Справедливим видається думка Р. Харчук, що творчість «київської іронічної школи» «поза тоталітарним контекстом <...> втрачає свій сенс, може навіть сприйматися як вульгарна» [11, с. 108].

Певного часу в колах інтелігенції, далекої від державного визнання, стало модним бути в опозиції, бути не як усі, намагатися виокремитися з «сірої маси». Деякі персонажі Діброви до абсурду, до смішного це афішують: «Микола: Я зроду нічим не був задоволений! І завжди все робив навпаки!» [3, с. 479] (опозиція до всього і ні до чого конкретно); «Скрипка: Спитайте хоча б у моєї першої дружини [в Бурдика також була не одна. – К. Л.]! Я завжди був в опозиції!» [3, с. 479]. Перше речення другого персонажа робить іронічною (і комічною) ситуацію. До кого в опозиції

був персонаж, не відомо. Чи не до дружини? Вже за хвилину ці персонажі бояться, як би їм не «пришили зайвого».

«Вибгане» можна читати певною мірою як один текст, адже по ньому кочує спільний мотив – портрет доби: абсурдистського характеру «Пельце» і «Звіздонавти» містять знайомі реалії радянської влади тоталітарного СРСР, у якому так само всіх силоміць «було занурено в рівність, щастя та труд» [3, с. 52]; «Пісні Бітлз» розповідають про становлення покоління, є своєрідною ліричною втечею від дійсності на хвилях улюбленої музики; «Пентамерон» ставить вічне запитання «бути чи не бути?» тих, хто вже виріс і вирішує – залишатися «тут» чи їхати «туди»; «Мукументи» – як мовний портрет; «Бурдик» – «роман значною мірою автобіографічний. Та більшою мірою він автоіронічний – позбавлений патетики й ідеалізації, натомість сповнений іронії й дотепу»; [11, с. 109–110] і «Тягнуть телевизор» як продовження теми радянської дійсності, хоч конкретний час і не зазначено. Якщо Бурдик ще мав ілюзії щодо зміни суспільства й держави завдяки якійсь нововіднайденій філософії, то у п'єсі «Тягнуть телевизор» помітно лише скепсис і гірку іронію. Час змінився, але ми – все одно «мудаки», як говорить один з персонажів. Або ж просто звикли так себе сприймати: «Ми думали: ну добре, це ми – такі мудаки, що у нас все не так. Зате в них...» [3, с. 525]. Як тут не згадати про постколоніальну травму? Проте ідеальне суспільство хтозна чи хтось бачив. Навіть у телевизорі, хоч здається спочатку, що все у них (в телевизорі, без уточнення, в кого) чудово: прекрасна влада, відкрите суспільство, свобода слова, якої так бракувало поколінню 70-х, порядні прекрасні люди, з яких можна брати приклад, це таке «там», побувавши в якому, можна «всотувати духовність». Але кожна подія, що відбувається в телевизорі, виявляє примарність такого сприйняття. Орієнтирів немає. Персонажі Діброви залишаються розгубленими й обманутими. Питання про те, наскільки «народ має право знати» **все**, відкрите.

Рецензуючи книжку п'єс Діброви «Довкола столу» Н. Сняданко пише, що основна тема прози автора є центральною і в його драмах, і визначає її так: «Психологія радянської людини у пострадянський час і метаморфози цієї психології» [9]; «Стилістика цієї драматургії перегукується з драмою абсурду, тематика

і спосіб розкриття персонажів виглядають трохи архаїчно. Мабуть, ці п'єси були б надзвичайно популярними у 1990-х, коли їх написано» [9]. Але сумнів викликає думка, що йдеться про «сатиру над радянською історією», радше – про «розкіш іронічного ставлення до життя» (О. Радинський). Цікаво, що єдиний персонаж у п'єсі, про якого автор пише, що він іронічний (йдеться про вказівку, якою має бути інтонація), – це літературний агент, жіночка, ласа на сенсації. Ще раніше вказівка автора на іронічність інтонації трапляється у «Пельце»: «Інтонація, проте, була іронічною <...>» [3, с. 25]. Автор усвідомлює власну іронічність, хоч і не вважає себе «„чистим“ іроністом» [4, с. 138]. С. Іванюк у післямові до книжки вважає, що протест Діброви полягає у «додоведенні безглуздості дійсності до повного абсурду» [3, с. 541].

На вагому роль інтонації звертають увагу багато літературознавців (Бочаров, Борев та ін.). Справді, будь-яка інтонація «несе на собі велике культурно-інформативне навантаження, є способом емоційно-внушаючого (сугестивного) впливу на слухача і глядача, формою передачі ціннісних орієнтацій» [1, с. 331], це складова інформаційної цілісності, процесу трансляції думки. «Прочитання» і розуміння інтонації можливе лише у спільному контексті культури [1, с. 331–332]. І контекст тут потрібно мати на увазі в широкому розумінні, зважаючи на соціальні та культурні обставини. Крім того, іронічність деяких текстів стає очевидною лише тоді, коли до літературознавчого аналізу залучено й інші висловлювання автора (загальний тон яких дає змогу вловити невиявлену прямо іронічну інтонацію), паратекст та ін.

Поза тим, персонажів, які іронізують, немає (за Дугласом Мюке – іронія, коли хтось іронічний), а іронічність утілена не в іноказаннях, не на тропічному рівні, а є передумовою авторського способу письма, вмурована у структуру тексту (іронічне, коли виявляється зворотній хід речей або ідей). Дослідник іронії Д. Мюке називає першу форму інструментальною іронією, а другу – такою, яку спостерігаємо (*observable irony*) [5, с. 130]. У другому випадку ролі іроніка та глядача-інтерпретатора збігаються (див. : Muecke D. C. *Irony and the ironic.* – N. Y., 1982). Іронію як філософський настрій і домінуючу у світобаченні та творчості болгарський літературознавець Іван Славов називає

концептуальною іронією (витікає із цілісної позиції особистості, бо ідеться про філософське співвідношення «індивід – світогляд – світ»), на відміну від «звичайної» іронії, яка може бути і перехідною рисою, може засвоюватися чи імітуватися [8, с. 16–18].

Критики відзначають, що для творчості Діброви характерні засоби абсурдизму, іронії та алегорії [зокрема про драматургію див: 6], для ранніх творів – гіперболізація й абсурдизація [3, с. 555], гротеск [див. : 11]. Щодо засобів іронічності, то вже згадувалося про роль контексту. Так, звичну риторичку про «торжество ідеалу», подвиги, «боротьбу за вірне гасло» та інші кліше, штампові словосполучення подано в розповіді Зойки Верещак («Пентамерон») про свого діда («Хай святяться його ідеали!» [3, с. 209]) так, що вона сприймається як нестабільна іронія (важко сказати, що саме приховано під іронічним висловлюванням автора). Вочевидь іронічною стає ситуація Зойки, коли читач знайомиться з іншою, альтернативною (справжньою?) історією Первоя Верещака.

Парадоксально-іронічно звучить фраза «<...> вирішила утопитися. Але надії при цьому не втрачала!» [3, с. 183]. На нелогічне поєднання речей, що не належать до одного категоріального ряду натрапляємо, наприклад, в «Автобіографії» з «Мукументів»: «<...> аж доки мені не відкрилося все. Що Бог є. Що не слід їсти м'яса. Що я, немов Будда, завжди є і буду у вічному “Нині”. І що моє “Я” не обмежується даним тілом службовця та мешканця проспекту Вихідного Дня <...>» [3, с. 265]. Невідповідність стилю мовлення також видає авторське іронізування (для прикладу, в оповіданні «Перевірка» [3, с. 26]). Гіперболізація як засіб іронії трапляється у Діброви дуже часто. Прикладом може слугувати уривок, вагомий для розуміння портрету Бурдика (з промови Боровадянки): «Чого це ти розлітався? [Бурдик пересів за інше парту. – К. Л.] – спитала вона. – В тебе що, швайка в одному місці? <...> На наших очах піонер вчинив зраду. Сьогодні це – Демченко, завтра – Савченко, а післязавтра – вся країна Рад» [3, с. 300–301]. До речі, Боровадянка – дуже неоднозначний персонаж (зовні серйозний). Вона постійно з'являється там, де Бурдик, і, хоч спочатку виглядає його протагоністом (ворогом митця і стражем системи), чи не єдина вважає його небезпечним

для Союзу, загрозою мало не всьому їхньому світові, однак її пафос робить її смішною, її боротьба проти Бурдика виглядає безглуздою. Та саме перед нею Бурдик визнає, що не є генієм, і чує несподівану відповідь:

«За що ви мене цькуєте? – запитав він. – Я ж – не збройний повстанець, не політик, не велет думки і, хоч як прикро, не геній! Я навіть не трагічна постать і не герой! Доки ви будете мучити мене?»

«Доти, поки ти ним не станеш, – відповіла йому Боровадянка. – Героєм і постаттю» [3, с. 376].

Чи не найгіркіша іронія полягає в тому, що Бурдик нічого нового так і не відкрив. Чи випадково про те саме знала Боровадянка?

Там, де в Діброви трапляється якийсь суспільний чи громадський пафос, він найчастіше – іронічний. Так, Люба Крупа з «Бурдика», яка «колись постраждала за літературу», коли попала з романом Набокова слідчому, безстрашно заявляла йому: «Ви! Перетворили країну на концтабір! Знищили культурний потенціал! <...> Знайте, кати, що народ про вас думає!» [3, с. 314]. Зважаючи на те, якими трагедіями багата українська історія 20 ст., нетактовно було б іронізувати з цього приводу. В Діброви цього немає. Але й немає ще однієї героїчної літературної постаті, яка могла б з'явитися, якби не зауваження автора вкінці: «Так, принаймні, [про цю розмову зі слідчим. – К. Л.] вона всім розповідала» [3, с. 316]. «Мукументи» на позір можна спрощено трактувати як пародії на документи радянської доби, що породила шаблонну мову. М. Сулима так пише про оповідання «Лист до редакції»: «<...> адже ці мовні та соціальні кліше роками втовкмачувалися в голови людей, що призводило до нівелювання індивідуального мовлення, до відмирання певної лексики, до смерті мови. Зараз молоді письменники (і В. Діброва в тім числі) нещадно пародіюють цю мову» [10, с. 344]. Вже згадуваний С. Іванюк не погоджується з такою думкою і натомість пише, що йдеться не про гру у слова, а про людей, які «не вміють користуватися словами: затьмареність моралі, заплутаність думок – і в результаті потворність і болісність самовираження» [див. : 3, с. 548–549]. Це стосується, на мій погляд, і промови з оповідання «Інструкція з техніки безпеки» («Мукументи»), яка перенасичена помилками

на рівні синтаксису і слововживання (покручі, росіянізми: «передподаватель», «харч-продукту питания», «неодшліхвований», «техніка без опасності» (цікаво: тут – навмисна помилка) тощо).

Чи не найвиразніше з «Мукументів» ознаки пародії має «Наукова стаття», в якій відразу впадає у вічі, як мінімум, іронічне зіставлення «сучасної розповіді» (тієї, яка в тексті курсивом, у дужках) із давніми фольклорними жанрами (казка, епос, сага). «Науковець» починає доводити, що «Троїчна модель сприйняття світу характерна не тільки для давніх фольклорних жанрів (казка, епос, сага) [в дужках – авторський курсив], але і (курсив і все, що в лапках, – моє) [а все інше? – К. Л.] для розповіді. Під розповідями ми будемо розуміти будь-які вербальні тексти життєвого змісту» [3, с. 268], але, попри те, що нічого не сходиться, твердить, що це так. З гумором написані також «Заява», «Підручник з філософії», «Вірш», «Трудова книжка». У «Мукументах» іронія Діброви добра, навіть прихильна, принаймні – поблажлива. Сам автор в одному з інтерв'ю зауважує, що критики люблять писати про «пафос» та «іронію», про «ствердження» та «розвінчання», а в реальності все набагато простіше: «Творчість – не місце для правди чи для справедливості. Якщо вам цього треба – йдіть у юриспруденцію» [4, с. 140–141].

У повісті «Пентамерон» (текст писався протягом майже двадцяти років: 1974–1993) іронічність інколи ледь упізнавана, нериторична. Одна з центральних проблем – від'їзд за кордон і згадки про те, як живуть «там» (про це також уривки з «Пельце» і «Тягнуть телевизор», оповідання «Дантист» із циклу «Чайні замальовки») – це той випадок, коли невідоме «там» уявляється кращим, ніж «тут». Попри поширеність і небезпідставність такої думки, Діброва сугестує нам іронічне ставлення до Офелії (та інших персонажів), до її рожевого бачення того, як «там» усе краще. Та автор розуміє її, як і Вітю Малятко, який теж рветься – але вже не на чужину, а у творчість.

Усі персонажі ледь іронічні в очах автора/читача (але іронічність автора співчутлива, з розумінням): усі незадоволені, але ніхто не хоче *сам* щось зробити, щоб змінити своє життя (чи не одна з головних ознак психології «гомо советікуса»). Істина банальна: не залежить так багато від того, *де* ти живеш, а *хто* ти: між

Вітею Малаятко і художником у трамваї різниця в тім, що другий у вікні щось бачить і блаженно мружиться, а Вітя не бачить там нічого [3, с. 203]. Вітя боїться – боїться, що олівець і фарби заведуть його «у нетрі таких “ізмів”, із яких він може вирватися тільки в гамівній сорочці» [3, с. 205].

Кожен з п'яти персонажів повісті вирішує певне, найважливіше для себе питання, але не може вибрати. Проте не приймати рішення, утриматися – це в їхньому разі найгірший варіант, бо «утримався» тут дорівнює «ні». Утримуючись, вони обирають своє попереднє життя, яким були незадоволені. Висновок за Шекспіром: багато галасу даремно.

Здається, що Бурдик з'явився завдяки власним роздумам автора, які лежать у площині: «Якщо я тепер письменник, то це – одне діло. А що, як я – графоман?» [3, с. 85]. Звісно, не йдеться буквально про сумніви щодо того, чи Діброва вважав себе добрим письменником, радше про те, чи вважав він усіх, що могли бути прототипами Бурдика, «найкращими зі свого покоління». Такі сумніви, якщо в припущенні авторки статті є доля істини, цілком зрозумілі й самоіронія свідчить лише на користь автора «Вибганого».

Можливо, текст про Бурдика й не міг бути інакшим (хіба іронічним). Може, має рацію наратор, роблячи висновок (але цей висновок звучить і як виправдання, бо він просто загубив єдиний збережений текст Бурдика – «Опудало»):

«І добре, що я їм нічого не дав. <...> вони нічого б не надрукували. Видали б якісь окремі шматки, але не заплатили б (я знаю цю братію!) [Діброва й тут залишається вірним своєму стилю. – К. Л.] <...> В кращому разі цей твір через ганебний друк <...> пройшов би непоміченим. Якби хтось десь принагідно й лайнув його, то це було б пальцем у небо й наздогад буряків» [3, с. 443].

Хочеться вірити, що, попри песимізм цієї думки, наше літературознавство здатне на більше, коли йдеться про геніїв.

Список літератури

1. Боров Ю. Б. Эстетика: в 2 т. / Юрий Боров. – [5-е изд., доп.] – Смоленск : Русич, 1997. – Т. 1. – 575 с. ; Т. 2. – 638 с.
2. Гундорова Т. Гротески київського андеграунду // Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – С. 115–124.
3. Діброва В. Вибгане: [післям. Сергія Іванюка] / Володимир Діброва. – Київ : Критика, 2002. – 560 с.
4. Діброва В. «...Непозбувність іронії» / Володимир Діброва // Іронія: зб. статей / [упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська]. – Львів : Літопис; Київ : Смолоскип, 2006. – С. 137–141.
5. Мирская Л. Символ и ирония (Опыт характеристики романтического мирозерцания) / Пигулевский В., Мирская Л. – Кишинев : «Штиинца», 1990. – 168 с.
6. Радинський О. Квадратура столу [рец. на: Володимир Діброва. Квадратура столу] [Електронний ресурс] / Олексій Радинський // Дзеркало тижня. – 17–23 грудня 2005. – № 49 (577). – Режим доступу до сторінки: <http://www.dt.ua/3000/3680/52059/>
7. Семенченко О. Альтернатива у Києві / Олекса Семенченко // Ї: Незалежний культурологічний часопис / [гол. ред. Тарас Возняк]. – Львів, 2002. – Число 24: Покоління і молодіжні субкультури. – С. 127–145.
8. Славов И. Иронията в структурата на модернизма / Славов И. – София : Наука и искусство, 1979. – 291 с.
9. Сняданко Н. Володимир Діброва. Довкола столу: [рец.] [Електронний ресурс] / Наталка Сняданко // Львівська газета. – 2006. – № 47 (854). – Режим доступу до сторінки: <http://www.gazeta.lviv.ua/articles/2006/03/15/13751/>
10. Сулима М. М. Вивільнення від табу (Про прозу Володимира Діброви) // Книжиця у семи розділах: літ.-критич. ст. й дослідж. / Микола Сулима. – К. : Фенікс, 2006. – С. 342–346.
11. Харчук Р. Б. Володимир Діброва – письменник «задушеного покоління» // Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – С. 107 – 115. – (Альма-матер).