

УДК 821.161.2.091С.Тудор:316.4.051.63]»19/20»

СТЕПАН ТУДОР: ПОКОЛІННЄВИЙ ДОСВІД ПЕРЕПРОЧИТАННЯ¹

Уляна ФЕДОРІВ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна,
e-mail: fedoriv_ulyana@yahoo.com*

Зосереджено увагу на складній та неоднозначній проблемі сучасного літературознавства – перепрочитанні соцреалістичного канону української літератури, невід’ємною частиною якого був і Степан Тудор. Виокремлено три основні моделі генераційної рецепції творчості письменника. Простежено відмінності в дослідженнях радянського та пострадянського періодів, акцентовано на проблемі міжпоколінневого переосмислення соціокультурного спадку соцреалізму, відкриваючи «архіви пам’яті» та долаючи «тінь минулого».

Ключові слова: соцреалізм, ідеологія, покоління, рецепція, роздвоєння особистості.

Історія поколінневого перепрочитання творчості Степана Тудора така ж складна та неоднозначна, як і сам письменник. Різновекторність підходів у трактуванні та сприйнятті його текстів залежно від зміни поколінь (а іноді й у межах одного покоління) – явище, що змушує замислитися над питанням про те, ким же насправді був Степан Олексюк: письменником-соцреалістом, філософом-ніцшеанцем, а, можливо, непрочитаним «українським Джойсом»?

Степан Йосипович Тудор (справжнє прізвище Олексюк) народився 25 серпня 1892 році в селі Пониква на Львівщині. Походив з родини священика. У 1913 році вступив на філософський факультет Львівського університету, з початком світової війни його мобілізували до австро-угорської армії, на фронті він потрапив в російський полон і опинився в Наддніпрянській Україні, з 1917 року вчителював на Київщині, перейнявся лівими ідеями, брав участь у громадянській війні, але цей фрагмент біографії потребує прояснення. Займався налагодженням кооперативного руху і був наркомом освіти на Черкащині. Проте після остаточного приєднання Галичини до Польщі, утворення УРСР та її входження до складу Радянського Союзу Олексюк не став радянським громадянином і повернувся на батьківщину. 1923 року поновився на факультеті, 1926 року закінчив Львівський університет та став активним громадським діячем і культуртрегером (одним

¹ Частково текст був надрукований у часопису «Україна Модерна» (Федорів У. Демонтувати не можна залишити: випадок Степана Тудора [Електронний ресурс] / Уляна Федорів // Україна Модерна. – 26 вересня 2016 р. – Режим доступу : <http://uamoderna.com/demontazh-ramyati/fedoriv-stepan-tudor>)

із організаторів журналу «Вікна» – часопису лівої орієнтації, ініціатором літературної спілки «Горно»). Степан Олексюк належав до вихованців відомої Львівсько-Варшавської філософської школи проф. Казімежа Твардовського. У 1932 році він захистив докторську дисертацію «Про так зване спостережувальне судження. Дослідження з психології пізнання». Через конфлікт з поліцейським управлінням і свої політичні погляди змушений був переїхати до Золочева. Спостерігає розкол і упадок КПЗУ на тлі інформації про насильницьку колективізацію, великий голод 1932–1933 і сталінські репресії. У 1936 один зі співорганізаторів антифашистського конгресу діячів культури. Після 17 вересня 1939 очолив ревком і тимчасове урядування Львовом, став доцентом Львівського університету, де у 1939 році отримав можливість викладати курс «Марксистської естетики»¹. У жовтні – делегат Українських Народних Зборів Західної України у Львові. У перший день нападу Німеччини на СРСР 22 червня 1941 він загинув разом зі своєю дружиною у Львові від влучання авіабомби в групу галицьких письменників. Друкуватися почав у 1925 році. У творчому доробку понад 70 творів, серед яких збірка «Народження» (1929), повість «Молошне божевілля» (1930), роман «День отця Сойки» (1932–1941), літературно-критичні, філософські й публіцистичні статті. Більшість із них радянська цензура ніколи не пропустила до друку.

Аналізуючи творчість письменника, а радше її рецепцію, можна виділити кілька моделей «генераційного прочитання» Степана Тудора. Найпоширенішим є сприйняття його винятково як письменника-соцреаліста, який з'явився на «п'єдесталі радянської слави» у кінці 20-х – початку 30-х років ХХ століття. Він увійшов до канонізованого списку «радянських деміургів». Тудор був членом правління Львівського відділу Спілки письменників України, керівником Львівської філії Інституту літератури АН УРСР, очолював комісію з підготовки святкувань з нагоди річниці «визволення трудящих» Західної України тощо. Це все є маркерами канонічності. Радянська влада витворювала цей образ, керуючись тим, що Степану Тудору імпонували деякі комуністичні ідеї. Окремі його статті мали серйозне наукове підґрунтя, проте були й відверто агітаційні, що прославляли радянську владу, її курс та методи державного управління (праці «Ще про “партійне” в лівій літературі», «Ідеологічне», «Жовтень», «Імені Леніна» та ін.). Відтак, не заглиблюючись у суть творчості Тудора, трактуючи його тексти поверхнево, підтасовуючи інтерпретації до соцреалістичних схем, влада зробила письменника гвинтиком великої машини, використавши його віру у «світле майбутнє комуні».

Якщо послуговуватися термінологією П'єра Нора, то радянська влада надала образу Степана Тудора значення символічного «меморіалу», відтак він перейшов на інший етап

¹ До речі, з приводу означення «марксистська» варто згадати про такий епізод, описаний М. Рудницьким у книзі «Письменники зблизка» (Львів, 1964): одного дня між викладачем Степаном Тудором та трьома студентами відбулася розмова про сутність естетики, її роль та потребу викладання. Слова викладача мали такий вплив на одну із студенток, що згодом вона стала «рисуvalьницею в будинку моделей» і пам'ятала його настанову про те, «яке величезне значення має естетичне виховання, коли воно не кінчається самою теорією, а вчить бачити і розуміти красу в усіх деталях нашої буденщини» [Див.: 22]. Наведений епізод є показовим для розуміння світогляду Степана Тудора, що за вуха був притягнений радянською критикою до означень «комуністичний» чи «марксистський».

сприйняття – «вічно живий» (у назвах вулиць, меморіальних дошок, пам'ятників): «Потрібно розрізнити “меморіали” і те, що я називаю “місцями пам'яті”. “Меморіали” – це те, що створюють офіційні громадські об'єднання або уряд, щоб зберегти пам'ять про що-небудь. Назва вулиць, асоціації ветеранів, пам'ятники жертвам війни; все це – «меморіали». Коли я став розробляти поняття «місце пам'яті», моїм завданням як історика було осмислити поняття пам'яті, показати, що існує простір пам'яті, який набагато ширший, ніж відображені в меморіалах уявлення про минуле» [17]. На жаль, Степан Тудор не став «місцем пам'яті» ані в радянські часи, ані не є ним сьогодні, адже дебати навколо його постаті не сприяють подоланню розриву між *historia et memoria*, між реальним минулим та сконструйованою пам'яттю поколінь.

Після «героїчної» смерті (офіційна влада означила цю подію саме так, адже письменник загинув від влучання німецької авіабомби!) наступні покоління ототожнюють Степана Тудора з образом «героя-великомученика»: «Нове життя в радянській сім'ї Тудор назвав щасливою бистриною. Але тільки війшовши в ту бистрину, він разом зі своїм бойовим товаришем талановитим письменником-революціонером О. Гаврилюком і прогресивною польською письменницею Софією Харшевською трагічно загинув 22 червня 1941 р., став однією з перших жертв злочинного фашистського нападу на Радянський Союз» [25, с. 13]. Відтак у свідомості *homo soveticus* не було жодних натяків на «роздвоєність» письменника. Його філософські ідеї та формалістичні пошуки трактували як незначні хиби, що стали наслідком західного впливу, а загалом «Тудор був вірним принципу революційної тенденційності, партійності літератури як найвищого вияву її народності» [28, с. 91]. Радянський критик Яків Цегельник тлумачив Тудорову творчість винятково як таку, що повністю керувалася соцреалістичними приписами та законам, адже у ній він «...знайшов вагомі слова й емоційні образи, щоб прославити могутність і революціонізує значення Великого Жовтня» [28, с. 56].

Таке сприйняття творчості Степана Тудора є значним спрощенням. До прикладу, схвалений радянською критикою вірш «Оруддя антитези» сьогодні не прочитуємо як заклик до революції (саме так його трактувала радянська критика). Цей вірш – швидше опис внутрішнього стану людини, яка вірить у «комуно»¹ і яку роз'їдають сумніви (звідси і назва поезії – «Оруддя антитези»): «Вразила нас при світлі блискавиць Велика манія комуни» [25, с. 8]. Відтак знову йдеться про протиставлення – манія чи все ж тверде переконання, що саме за комуною є «світле майбутнє»; непохитна віра чи невизначеність та роздвоєність у бажанні знайти «рятівну нитку» в революції. Якщо для радянських критиків поезія Тудора – це опис боротьби пролетаріату з національною буржуазією, то для сучасного реципієнта – це внутрішнє «роздоріжжя» самого поета, якого роз'їдають сумніви (доказом цього може слугувати факт, що саме цей вірш – перший твір, підписаний псевдонімом «Степан Тудор»). Автора мучили внутрішні протиріччя, бо «Ми – божевільні» (тобто йдеться про психопатичну віру в «загірну комуно»), бо «знам'я» – «бунтарське», бо стяг «кривавий»: «І чи зберемось ми у гурт, / Чи, лютим гнівом, збиті в масу, Рвемо по вулицях, як розшалілий нурт, – /

¹ У цьому Степан Тудор є близьким із Миколою Хвильовим: віра в «загірну комуно» та проблема роздвоєності особистості.

Тріпоче скрізь над нами з того часу / Кривавий стяг, бунтарське знам'я / Грізної манії червонокоसे плам'я. / Бо божевільні ми!» [25, с. 8]. Відтак шлях до «світлого майбутнього» для Степана Тудора не видається вже і таким світлим. Недаремно в назві вірша «Діалектичне чергування» вловлюємо подвійне кодування: діалектика передбачає переконання самого себе; це своєрідна форма внутрішнього монологу, розмови з собою. Автор усвідомлював, що для того, щоб дозріло «зерно комуни», потрібні боротьба, жертви і кров: «Бурлить, кипить в нутрі родильна кров / змією в'ється, стогне сталений шов... / Яка жахлива явиться краса! / Який то тріск розітне небеса! / Спіраллю рине вгору, мов бурун, / І кине в світ буйне зерно комун!» [25, с. 9].

Про таке «внутрішнє роздоріжжя» свідчать й інші твори Тудора. У його доробку є тексти, що абсолютно підходять під соцреалістичну схему (наприклад, поезії «Партії» чи «Єдине слово»), проте переважна більшість віршів ніяк не підпадають під визначення «соцреалістичні». До прикладу, візьмемо поезію «Світанок». Тут чітко відчутна фольклорна традиція. Автор використав образи «срібних баранців» на синьому полі (хмари), «молодика, золотого пастушка», у якого «серпиком рамена» (місяць) тощо [25, с. 33]. Вірш «Імпресія» – це приклад філософської лірики, де поет надалі змальовує вищезгадані образи. Його хвилювали проблеми плінності життя, єдності природи та людини: «Дивувалися зірки-моргушки / (Їх стільки на небі!), / Що такі дивні людські / Потреби. / Дивувалися зорі й небо / Таке глибоке, / Що такі людські потреба / Безокі» [25, с. 29]. Подібна настроєвість відчувається й у вірші «Людське», де Тудор проявив себе не тільки як філософ-теоретик, а й тонкий дослідник людської природи, внутрішньої сутності людини: «Якість ми такі чисті тепер і прості, / Якись ми такі ясні, як би вийшли із мушлі. / Якись прості мелодії нам грають улиці, / Як би сопілки співали нам, чи кобзи або гуслі» [25, с. 38]. А поезія «Спокій» стала прекрасним прикладом пейзажної лірики, де абсолютно не спрацьовують соцреалістичні приписи: «Два білі озерця серед гостинця, / Останки зливи, / Напились місяця по вінця, / Щасливі. // Іде від хмарки тінь блакитна / Уздовж стернею. / Шелестять за нею стебла, як нитки / Інею» [25, с. 31].

Проте радянська критика не відчитала, а радше не хотіла відчитати у текстах Степана Тудора цієї глибини та філософського наповнення, а вбачала в них винятково прагнення «найвиразнішими художніми образами висловити глибоко наукові істини, висновки, марксистсько-ленінського вчення про суспільство» [25, с. 15].

Складна історія рецепції і повісті Степана Тудора «Молошне божевілля», що є чи не найбільш новаторським та експериментальним твором у доробку письменника, яку гостро критикували як за життя автора, так і після його смерті. Досі «Молошне божевілля» залишається «непрочитаним» Тудоровим текстом. Відтак цей факт можна вже означити як поколіннєву безвідповідальність чи генераційну атрофію. Радянська критика так характеризувала твір: «Спроба письменника практично застосувати в цьому творі прийоми “ОРС” спричинила певний розрив між ідейним змістом і формою, що стало приводом для недооцінки повісті в ряді пізніших критичних праць про Тудора» [25, с. 25].

Інертність щодо цього тексту змушує нас ретельніше проаналізувати, що є причиною такої довготривалої міжпоколіннєвої дистанції між текстом та читачем різних поколінь, у чому ж загадка міжгенераційного мовчання та відсутності діалогу?

Повість «Молошне божевілля» (1930) має підзаголовок «патетична повість про Міру, Лі й колектив». Уже в самій назві маємо певні алогічні підтексти – «патетична» розповідь про «божевілля» в поєднанні з абсолютно нетипово скороченими іменами героїв, які не мають жодного значення, а слугують наче ідентифікаторами (згодом у тексті знаходимо підтвердження цієї здогадки, адже персонажі повісті – це в'язні, яких можна означувати і за тюремним номером¹). Якщо для Петра Довгалока тема повісті «Молошне божевілля» – «революційна боротьба комуністичного підпілля проти фашистської сваволі в панській Польщі, страхітливі умови для політичних в'язнів у польських тюрмах, революційна солідарність трудящих, які активно підтримують політичну боротьбу комуністів» [25, с. 25], то для сучасного читача передусім важить тема психологічного зв'язку між матір'ю та дитиною, «божевільна» любов та ледве не психопатична залежність. Степан Тудор, філософ та тонкий психолог, зумів у тексті ювелірно описати стан матері, в якій хочуть забрати дитину. Цей стан межує з божевіллям. І цих божевілля два – «молошне» (через неможливість годувати грудьми свою щойно народжену дитину: «А! А! Глибокий, дальний шум, солодкий шум, молошні ріки, глибокі дальші ріки, молошне божевілля...» [25, с. 20]) і «залізне» (через те, що дитина народилася в тюрмі: («Яке залізне божевілля визначає твій шлях, Лі!») [25, с. 133]. Тудор наче разом із героїнею проходить усі фази «божевоління» – від розсудливої та стриманої Марії до Марії, яка «боїться самої Марії», яка готова задушити свою дитину, щоб тільки її не забирали: «(Тигриця!) – короткий рух у сповитку й пальці-карлючки на шийку дитинки. / — Задавлю, – один крок, – задавлю, на смерть задавлю. / – Пусте – щеня – паршиве – / Задавить... / Очі, – видно, – задавить... / Очі, безодні, гарячі, ростуть, ростуть, обгортають... / Задавить... / Очі, безодні, гарячий туман, за-да-вить... / – Ідім, – Вюн, – на-зад – / – і-дім... / Це ніч. Мабуть ніч. / Марія стоїть з замкнутими очима. / Довго стоїть у кутку. / Ще трохи, так. / Тру-дно. / Ніч. / Марія боїться / Марії» [25, с. 131].

У цьому тексті бачимо абсолютний розрив між намаганням Тудора говорити про соцреалістичне/комуністичне/радянське та мовою, яку він використовує, мовою внутрішньої рефлексії та відчуттів. Навіть у моментах, де йдеться про партію, ідею, обов'язок автор, використовуючи кліше про «універсальність» нової радянської людини, по-особливому тлумачить, що ж таке материнський інстинкт та дає неймовірно глибокі та зворушливі описи цієї невидимої нитки, що зв'язує матір та дитину: «Суддя спиняється на слові з заклякими губами. / На склонах сколихуються голови й нерухоміють ураз. / Внизу – за бар'єркою повертається згодом Марія й зводить на голос обличчя. / Вона стоїть там і ловить шалене серце. / Вона блідне обличчям, як полум'ям біле. / В неї очі розквітають солодкими прірвами. / Так. / Серце Міра має для Лі. / Обличчя для Лі. / Очі для Лі. / Вона стоїть там нерухомо й тільки квітне очима. / Вбирає в їх, як у прірву – / золоті дзвінки, / золотий присуд, / солодке божевілля» [25, с. 143]. І Данько, батько Лі, щирий прихильник партії, для якого особисте/внутрішнє/

¹ Виникають певні алюзії з романом «1984» Джорджа Орвелла: проблема психології ув'язненої людини, своєрідна ідентифікація героїв, вигадані локації (до прикладу, у Степана Тудора у «Красній Столиці Південної Славії Београд» легко впізнаємо Москву) тощо.

духовне важить значно менше, аніж колективне/ідейне/партійне, має особливий погляд на батьківство. З цього приводу він навіть дискутує з Мефісто (звернімо увагу, що недаремно Степан Тудор саме так назвав героя, який наче спокушає «партійного» на зраду, на «гріх», на внутрішній конфлікт: «...мені здається партійцеві треба знати життя в усіх його проявах. / Ми не секта, що приносить спасіння світові збоку... / Наш погляд вийшов від аналізу дійсності, він її відбитка в головах класи, й справа його побіди вимагає, щоб та відбитка була найправдивіша й можливо повна... / – В головах... / – І в практиці. Крім того, не слід нам недооцінювати багатства й напрямку емоцій в людині» [25, с. 135].

Проблема «внутрішнього роздоріжжя» в повісті простежується на кількох рівнях – на концептуальному рівні (проблема вибору між щасливим материнством та відданістю ідеї); на рівні форми викладу (суттєва відмінність між окремими частинами тексту є свідченням боротьби Тудора-«соцреаліста» та Тудора-«формаліста»¹); на рівні авторського світовідчуття (внутрішній конфлікт самого Тудора між вірою в «комуни» та прихильністю до західноєвропейської філософії); на образному рівні (невизначеність головної героїні чи сумніви Данька). Така роздвоєність особливо помітна в образі Марії-Міри: «бути партійною» чи «бути матір'ю» («трудно бути партійкою й матір'ю разом, не трудно – неможливо» [25, с. 144], віддати Лі в «діточе містечко в Союзі» чи залишити при собі «малу товаришку» [25, с. 145]. До слова, останнє означення є наче формальним виправданням перед «партією», що материнство не вбиває в людині «ідейність».

Проте найбільший «бунт» серед кількох поколінь радянських критиків викликала Тудорова ідея «ОРСу», що він намагався зреалізувати у «Молошому божевіллі»: «...у своїх мовних експериментах Тудор місцями скочувався до голого формалізму й штукарства, що іноді зводилось до накопичення милозвучних, але малозмістовних слів (“сині тині стін”), до безконечного повторення тих самих слів і фразеологізмів, до штучного манірного ламання рядків і цілих абзаців тексту. Саме ці графічні й стилістичні, а також рекламований Тудором стильовий напрям “ОРС” – оголений рух слова, в якому мусив бути витриманий твір, і стали предметом різкої критики в рецензіях» [25, с. 89–90]). Гостро розкритикував повість і сучасник Тудора Микола Калинчук (псевдонім Пасанто) у статті «Неясне божевілля»: «...т. Тудор пише неясно – і це зле. Інше – т. Тудор несерйозно забирається до того, щоб усі процеси суспільного та поодинокого життя представити процесами, передовсім, підсвідомості. І це – вже гірше [...] Крім того, т. Тудор накопичує в своїх творах ряд проблем, і, безрадно заплутавшись у них, не тільки не дає на них відповідей, але, корючись натискові дрібно-буржуазних впливів, розповідає про ці проблеми так, що допроваджує ними читача до шкідливих висновків. І це – найгірше» [19, с. 68–69]. Дехто з критиків наполягав на тому, що Степан Тудор усвідомив стильові «хиби» повісті, тому друга частина тексту

¹ Варто зазначити, що першим твором, що став свідченням «суперечності між талантом та служінням ідеї, котра [...] упокорює талант, робить його інструментом не так мистецтва, як політики» [25, с. 341] і де Тудор почав експериментувати з «ОРСом» була повість «Марія».

значно відрізняється від першої: «...слід одразу ж зауважити, що вигаданий Тудором принцип “ОРСу” позначився лише на перших сторінках “Молошого божевілья”. Ще в процесі роботи над твором письменник зрозумів, що він зійшов на слизькі манівці. Отож Тудор відмовився від “ОРСу” вже в другій половині твору, хоч і ця частина вийшла невдалою»¹ [28, с. 90]. Якщо ж подивитися на текст лише з формального погляду, то друга частина справді дещо інша за стилем: тут уже менше уступів, обірваних речень, внутрішніх монологів, діалогів, візуальних елементів; оповідь схематична, зведена до репортажного викладу з місця події (бунт у колонії та його детальний опис). Проте навіть у цій частині є достатня кількість нетипових для соцреалізму елементів – вкраплення в текст заміток із газет та оголошень, автор веде оповідь у вигляді щоденних зведень, надалі помітні експерименти з мовою тощо. На нашу думку, таке коливання стилістики – це добре продуманий авторський хід: для опису лінії м а т и - д и т и н а Тудору не підходили чітко регламентовані схеми соцреалізму, адже йшлося про інтимні та підсвідомі речі; для опису ж бунту та його придушення він свідомо змінив стиль написання, чітко «регулюючи» та «дисциплінуючи» письмо. Доказом цього може слугувати кінцівка повісті, де письменник знову вдався до застосування «ОРСу», описуючи Лі, яка живе без мами, але постійно відчуває зв'язок із нею: «...знає. / Лі дуже-дуже так знає. / Лі не вміє сказати, як – знає! Вона обхоплює ручками шию й стискає болюче-болюче. –Ів-ва. / Йдем» [25, с. 184].

Зрозуміло, що радянська критика брала до уваги лише ті тексти, які могли в доброму світлі показати радянську систему, не зважала на формалістичні новаторства письменника, всіляко ігноруючи його експериментальний підхід до форми викладу. Увага була прикута першочергово до змісту. Для цього Тудорові приписали магістральну тему творчості – антиклерикалізм. Так, Петро Довгалюк у вступній статті до двотомного видання творів Степана Тудора (1962) зазначав: «Тема викриття реакційного духовенства, контрреволюційної попівщини хвилювала письменника на протязі всієї його літературної діяльності. Він створив широку художню галерею образів попів, показуючи антинародну суть їх діяльності» [25, с. 25]. Саме такий образ закарбувався в пам'яті українців, адже, перебуваючи в «театрі соцреалізму», Степан Тудор змушений був використовувати щось на зразок маски-личини (термін Юнга), намагаючись поєднати непоєднане. Його тексти часто зазнавали впливу владних приписів та настанов, асимілювались у каноні соцреалізму, що регламентує авторське «я». Відтак наступну модель «генераційного прочитання» Степана Тудора можна означити як модель деканонізації соцреаліста, якого обов'язково треба виносити за дужки культурної пам'яті українців. Проте варто наголосити на різновекторності сприйняття образу Тудора в межах процесу декомунізації. Перший напрям – це несприйняття письменника через «ідею» (трактування постаті Тудора винятково як «соцреаліста» та «комуніста»). Далі – відкидання «за замовчуванням» (найчастіше це відбувається через незнання, адже від покоління міленіуму Тудор відсутній у каноні, в освітніх

¹ У посмертних виданнях повісті багато візуальних елементів тексту упущено. Зокрема, немає нот колискового співу, абстрактних малюнків-ребусів, графічно видозмінені деякі написи тощо.

програмах, в домашніх бібліотеках тощо). І третій напрям – це спроба реанімувати чи реабілітувати Степана Олексюка у свідомості українців через відкривання архівів, через *пере*-прочитання його біографії, а головне – його *не*-соцреалістичного спадку¹. У випадку такого «різночитання» Тудора простежується відкрита боротьба між історичною та колективною пам'яттю, адже «історична пам'ять фільтрує, накопичує, капіталізує й передає; колективна пам'ять певний час зберігає спогад про непередаваний досвід, стирає й перекомпоновує за своїм бажанням, залежно від потреб моменту, законів уявного та повернення витісненого» [18, с. 189]. На жаль, на цей момент сформована *кимось і для чогось* історична пам'ять перемагає, відтак згідно із Законом України «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» Степан Тудор попав під «демонтаж» у свідомості українців (до прикладу, 25 травня 2016 року у Львові зняли пам'ятну таблицю Олександрові Гаврилюку і Степанові Тудору, а вже у вересні знесли й погруддя Тудора на площі Маланюка).

Проте навіть на прикладі канонізованого радянською владою в соцреалістичному каноні української літератури роману «День отця Сойки» можна легко спростувати усю однозначність трактування творчості Степана Олексюка, що зводиться лише до авторства типового соцреалістичного роману антиклерикального спрямування. Спробуємо навести кілька контраргументів щодо «соцреалістичності» та «комуністичності» письменника.

Роман Степана Тудора «День отця Сойки» (1932–1941) – нетиповий соцреалістичний твір, де над владними схемами соцреалістичного тексту превалює внутрішнє чуття слова, несвідоме та ірраціональне. Така «перемога» над приписами і постановами партії ще раз доводить значущість психологічної природи творчості навіть у тоталітарних суспільствах. Перше, на що звертає увагу читач, – це *с п о с і б* в и к л а д у, який абсолютно не підпорядковується соцреалістичній схемі. Навіть радянська критика звернула увагу саме на нетипову структуру роману: «Читач неодмінно помітить оригінальну – безпрецедентну в українській літературі – манеру викладу. Вона, між іншим, теж є своєрідною ремінісценцією. Наразі у твір запозичено із філософських джерел не факти чи події, а описаний там принцип мислення (в структурі “Дня отця Сойки” вирішальну роль відіграє не традиційна композиція, а саме принцип мислення!» [24, с. 513]. На нашу думку, це пов'язано в першу чергу з авторським біографічним досвідом та світовідчуттям, свідомим та несвідомим. Як згадувалося раніше, Степан Тудор був одним із активних учасників філософської школи Казімежа Твардовського, регулярно виступав на засіданнях товариства з доповідями на такі теми, як «Причинки до аналізу оман», «Про предмет реалізаційного судження», «В пошуках об'єктивних відповідників наших почувань», був автором дисертаційного дослідження «Про так зване спостережувальне судження. Дослідження з психології пізнання». Тому в цьому випадку доречно говорити про так звану «текстобіографію» як синтез інтелектуальної

¹ Активну позицію у напрямі «реабілітації» Степана Тудора у свідомості українців займають С. Іваник [11], М. Ільницький [12], І. Приліпко [22], Я. Цимбал [30], М. Іваник [9; 10], Н. Мафтин [16; 17] та ін.

біографії автора та смислового наповнення твору [5, с. 13]. Одним із доказів особливої вагомості інтелектуальної біографії у творчості Степана Тудора є цитування героями текстів, що були добре йому відомими, текстів, які формували світогляд та життєву позицію письменника і впливали на його авторське становлення. Твір рясніє цитатами з праці В'ячеслава Липинського «Релігія і церква в історії України», зі статей Леніна, із документів римо-католицької церкви та філософських трактатів Томи Аквінського, Цицерона, Тертуліана тощо. Багатий твір і на ремінісценції та алюзії з Біблії, на послання богословів та пророків, діянь святих і т. п. Використовуючи як пряме, так і непряме цитування, автор цим створив нетипову для соцреалізму наративну модель, де внутрішнє несвідоме світовідчуття, що безпосередньо пов'язане з біографією автора, оприявнюється в тексті, адже «наративи є одночасно моделями світу і моделями власного “я”». За посередництвом історій ми конструємо себе як частину нашого світу» [2, 40]. Серед нетипових для соцреалістичного викладу особливостей оповіді, окрім застосування принципу «текст у тексті», можемо назвати і ч а с о п р о с т о р о в у о р г а н і з а ц і ю роману. Степан Тудор моделює структуру твору, виходячи «поза» канон соцреалізму, адже часопросторові межі тексту абсолютно розмиті. Автор використовує екскурси в минуле, причому минуле різних епох, активно долучає до тексту внутрішні монологи, спогади-оповідання, діалоги, полілоги, вставні новели. Так виникає ефект калейдоскопічності, фрагментарності, епізодичності тексту. Такий синтез нетипових для соцканону конструктивних принципів і типу оповіді породжує так званий «монтажний» наратив роману «День отця Сойки», що можна вважати ще одною із ознак текстотвірного виходу «поза» канон. Григорій Сивокінь у передмові до роману зазначив: «Для цієї калейдоскопічності світосприймання С. Тудор винайшов адекватне письмо, яке надає оповіді поліфонічності звучання, а текстові самотнього поліграфічного зображення: в традиційну «лінійну» оповідь у вигляді спогаду вторгаються спогади іншого характеру (їхню наявність засвідчують окремі речення, взяті в лапки й віддалені від решти тексту дужками), в свою чергу – майже одночасно – з інших шарів Сойчиної пам'яті нерідко зринають спомини-“мікрооповідання” (візуально автор виділяє їх через “уступи”, в яких теж можуть виникати автономні оповідні “вкраплення”» [24, с. 513]. Отож роман «День отця Сойки» можна порівнювати із р о м а н о м « п о т о к у с в і д о м о с т і », що набув неабиякої популярності на початку ХХ століття. Вперше таке порівняння зустрічаємо у примітках до видання 1989 року, де йшлося про подібність текстів Тудора та Джойса, у яких «нерозривно переплітаються свідоме і підсвідоме» [24, с. 513]. Як зазначила Ірина Приліпко, досліджуючи спільні риси обох текстів, «важливе значення у формуванні сюжетно-композиційної структури творів С. Тудора та Д. Джойса мають вставні сюжетні елементи: історичні, філософські, публіцистичні, документальні екскурси й відступи, у Д. Джойса – також міфологічні (такі епізоди в «Уліссі», як «Аїд», «Цірцея») роблять модель хронотопу поліфонічною, інтегрують у неї ірреальні, фантазмагоричні елементи). Відтак, у творах обох письменників спостерігаємо розширення часових і просторових вимірів, проте, якщо у романі С. Тудора ці виміри мають *конкретно-реалістичний характер* (виокремлення шрифтом мое. – У. Ф.), то у творі Д. Джойса провідну роль відіграє

міфологічний інтертекст» [21, с. 472]. Погоджуючись із дослідницею, можемо припустити, що абсолютний відхід від канонів соцреалізму був неможливим тому, що Степан Тудор, використовуючи внутрішнє підсвідоме в манері викладу тексту, все ж таки дотримувався владного плану «правдивого, історично-конкретного зображення дійсності» [20, с. 21] та активно працював у напрямі створення літератури антиклерикального та атеїстичного характеру. Проте залучені різні засоби порушення лінійної розповіді функціонують разом зі структурним осередком соцреалістичного твору – основним сюжетом (*master plot*), що може свідчити про боротьбу двох начал у свідомості автора. Адже попри намагання бути вірним «творчому» методу соцреалізму, працювати в напрямі тенденційності та типовості в зображенні церкви та католицького духовенства, Степан Тудор неусвідомлено відійшов від чітко прописаних владних схем, оскільки наскрізним елементом твору став не причинно-наслідковий перебіг подій і викриття «фашистів у ризах» [3, с. 69], а процес формування та розвиток свідомості героя, пошук істини та сенсу життя, аналіз підсвідомих бажань та покликань героїв. На нашу думку, відхід від лінійного сюжету, зосередження на розгортанні підсвідомого у тексті та увага до принципу мислення є основними ознаками буття твору «поза» каноном. Монтажний характер оповіді роману ще більше зближує його з романом «потоків свідомості» з його багатоплановою структурою тексту, адже «потік свідомості у літературі – це монтаж, компіляція мислення невербалізованого і внутрішнього мовлення (або його літературної моделі – внутрішнього монологу)» [14, с. 239], що чітко простежується у тексті Степана Тудора.

Ще однією неканонічною для соцреалістичного твору рисою є проблема роздвоєння та маскування. Можемо припустити, що це зумовлено інтелектуальним досвідом автора – захопленням працями Едмунда Гуссерля, Романа Інгардена, Анрі Бергсона. З іншого боку, радянська критика створила «канонічне» трактування «неканонічного» мотиву роздвоєння у згаданому романі: герой цілковито усвідомлює свою матеріалістичну сутність («в глибині своєї істоти був Сойка матеріалістом» [24, с. 145]). Зрештою, обидві точки зору можливі як припущення, адже, погоджуючись із Гастроном Башляром, можемо зазначити, що автор подібний і водночас відмінний від свого твору [31, с. 110]. У тексті Степана Тудора чітко показана боротьба між матеріалістичним та духовним началом: «Були то роки, впродовж яких у досвіді Сойки відбувався двоякий процес, два різні, однобіжні процеси, зв'язані з собою нерозривно, як світло й його заломаний відблиск, як предмет і його подоба: з одного боку, його власний, внутрішній ріст, у якому колишне льоттівське слово про комуну розгорталося в його нутрі, обростало новим досвідом, ставало вогнем його крові, пекучим, загостреним гаслом його активності й боротьби; з другого боку, об'єктивний розвиток, що відбувався в зовнішньому світі, бурхливий, революційний процес, що в ньому все людство йшло назустріч практичному, трагічно для сойківщини загостреному розв'язанню дилеми: бог чи комуна» [24, с. 200]. Та й у самому авторові, як і в героєві його твору, боролися дві «душі», тож Степана Тудора справедливо можна зачислити до когорти тих письменників, які «зі зраненою душею виходять ... з боротьби “двох натур” у собі, із знищеним талантом...» [6, с. 85].

Не знаходячи для себе єдиноправильної відповіді, Степан Тудор вдало використував у тексті метафору *маски*. «Маскується» і Тудор, і Сойка. Обидва перебувають у пошуках своєї ідентичності, в обох відчувається її криза, розщепленість свідомості та внутрішня невизначеність: «...чи не вчувалося йому, наче з його власного нутра підіймалася та скалозуба, прилизана маска, як би то вона була найкращим виявом його істоти?..» [24, с. 291]. Ірина Приліпко, дослідниця творчості Степана Тудора, доречно зауважила, що внутрішня боротьба в письменника набула ознак гри [21, с. 473]. За Йоганом Гейзінгою, гра – «це значуща функція, себто вона має певне значення, смисл. У грі «розігрується» щось таке, що перевищує безпосередні життєві потреби й надає ось цій дії певного смислу ... Гра не може спиратися на якісь раціональні підвалини» [4, с. 7]. Подібну ситуацію змальовує й автор роману, цим знову ж таки виходить «поза» канон (тобто поза конкретно-історичне відображення дійсності). Не дивно, що Сойку Степан Тудор описав як актора, що виконує свою роль, як режисера, що визначає сценарій та правила гри, для якої характерна часопросторова обмеженість та ірреальність: «Знав з власного досвіду, що значна частина тієї зачарованості й оп'янілості, яку бачив у піднесених до себе очах вірних під час богослужіння, походила від його богослужбової тактики, від його майстерства в церковних видовищах, у якому він, досконалий актор і режисер в одній особі, пануючи обраховано над кожним своїм рухом і словом, володів через них настроями й почуттями свого стада, запалював його й остуджував, коли треба...» [24, с. 216]. Світ перетворився на театр, де Сойка грає роль і «поганого», і «хорошого» водночас, адже в людській свідомості можуть співіснувати одразу кілька суб'єктів [30, с. 17]. Автор застосував принцип *автодіалогу*, відображаючи боротьбу «емоційного з раціональним, яка виражена двома внутрішніми голосами» [12, с. 117]. Такий вид мовлення побудований на низці запитань до самого себе, часто риторичних, таких, що і не потребують відповіді: «Що таке бог? Яка істота релігії?» [24, с. 51], «...які є актуальні, доступні для змислів прояви небесних сил у світі матерії..?» [24, с. 52], «Яке є звичайне відношення між богом і світом матерії?» [24, с. 53] тощо. Сойчин автодіалог часто призводить до самоусвідомлення себе через Іншого, який виконує функцію *дзеркала*: «Отож дзеркальний ефект виникає тоді, коли, за влучним спостереженням Жака Дерріди, “все відображене вже роздвоєне в самому собі, а не лише в своєму образі”. Двійник – віддзеркалення відображення персонажа, яке дає привід до діалогу з Іншим собою. Людина виявляється не тотожною собі, і кожна її маска, кожне її “відображення” містить щось автентичне, а щось чуже, не властиве цій особі, щось таке, що існує лише для іншого. Внутрішні суперечності людини зумовлюють розщепленість її свідомості, яка змушує особу розмовляти зі своїм alter ego» [5, с. 218–219]. Саме через Іншого Сойка бачить себе: «...в його нутрі доконувався чудний, хоч і не зовсім чужий для нього процес, лоскітний і водночас болючий процес самовідчуження, в якому сам він з'являється собі як річ, як об'єкт, як предмет між іншими предметами зовнішнього світу... Так, наче дивився на себе з далекої перспективи й бачив себе вглибині, повній зв'язкового й зціпленого руху, й сам знаходився в тому русі поруч із іншими, з Іванівським, але сам був не сам як і Павлин не Павлин, а щось третє... І чув, що в тому третьому були вони оба зближені з собою, як два сусідні

виплески однієї течії, як дві гранки одного колеса, що котиться вниз по похилості...» [24, с. 290].

Окрім автодіалогу, однією з домінант у романі «День отця Сойки» у процесі самопізнання є використання образу с н у, який Жак Лакан назвав «діалогом із собою» [13, с. 38]. Сновидіння – це природна реакція психіки людини на свідому діяльність, проте «у сновидінні Я поступово відокремлюється від реальності зовнішнього світу і сповзає у внутрішню» [7, с. 70], «сновидіння – це завжди заборонені бажання, почуття любові й ненависті, злочинні нахили, манія величчя, самозакоханість, смуток смерті» [27, с. 101]. Так, уві сні Сойка «відчуває» галюцинаторне переживання через своє внутрішнє роздвоєння: «На все життя залишиться в споминах Сойки важкий, гнітучий сон, що зійшов до нього вдосвіта, в останню недоспану ніч перед побаченням з отцем Льотті / ... Було широке, рівне поле, стратоване тисячами ніг, і серед його рівнини, прикований невидною силою до землі, лежав він, Сойка, простягнутий і голий, як була гола під сірим небом сама земля... Полями йшли в різних напрямках тяжко збройні колони, – йшли без початку й без кінця, й тратуючи землю ногами, втоптували в неї молоде тіло сойчука... Наступали на м'язи і втоптували, находили і втоптували... А він лежав у стратованій землі, сам чорний, як вона, й силувався піднести руку, щоб спинити той похід і відвернути його від своїх грудей... Але його рам'я було безвладне й німе, як би не його рам'я... Й ціле його тіло було безвладне й німе, як би не його тіло, а інше... А проте він містився в цьому тілі, – згортався цілий в грудній клітці й спалювався з болю, збирався там жмутком німого крику й спалювався...» [24, с. 148–149].

Отож, вивчаючи творчість Степана Тудора сьогодні, варто пам'ятати, що не можна ототожнювати творчість та ідеологію. За радянським експериментом побудови соціалізму Тудор спостерігав як марксист-іноземець через матове скло цензурованих медій, прямого контакту зі сталінізмом не мав, за винятком останніх півтора року свого життя. Чи залишилися егодокументи, які можуть засвідчити його власний досвід «комунізації», наразі невідомо. «Виведення» Тудора поза межі культурної пам'яті українців – це «піррова перемога», відтак треба чітко усвідомлювати, що існує нагальна потреба в міжпоколінньому переосмисленні соціокультурного спадку соцреалізму. Погляд нової генерації на р а д я н с ь к е м и н у л е, *пере*-відкриття усталеної думки про соцреалістичний канон та його «парнасців» (до яких належав і Степан Тудор), усвідомлення складності та неоднозначності ситуації, в яку попадали письменники, розуміння високого відсотка викривлення та замовчування – все це є першими кроками на шляху до цілісного переосмислення усього тоталітарного досвіду та намацування нових шляхів до подолання посттоталітарної травми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бобинський В.* Відчиніть «Вікна» / Василь Бобинський // Гість із ночі : Поезія. Проза. Публіцистика. Переклади / Василь Бобинський ; упоряд., передм., приміт. М. І. Дубини. – Київ : Дніпро, 1990. – С. 516–518.
2. *Брокмейер Й.* Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Вопросы философии. – 2000. – № 3. – С. 29–42.

3. *Буряк Б.* Служіння народові / Б. Буряк. – Київ : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1954. – 350 с.
4. *Гейзінга Й.* Homo Ludens / Йоган Гейзінга ; [пер. з англ. О. Мокровольського]. – Київ : Основи, 1994. – 249, [1] с.
5. *Гірняк М.* Таємниця роздвоєного обличчя: авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича / Мар'яна Гірняк. – Львів : Літопис, 2008. – 286 с.
6. *Донцов Д.* Роздвоєність душі / Дмитро Донцов // Дві літератури нашої доби / Дмитро Донцов. – Львів : Просвіта, 1991. – 296 с.
7. *Зборовська Н. В.* Психоаналіз і літературознавство / Н. В. Зборовська. – Київ : Академ-видав, 2003. – 392 с.
8. *Іваник М.* Совок львівської декомунізації [Електронний ресурс] / Мирослава Іваник // Збруч. – 2016. – 9 черв. – Режим доступу : <https://zbruc.eu/node/52535>
9. *Іваник М.* Тудор: з площі у фонди [Електронний ресурс] / Мирослава Іваник // Збруч. – 2016. – 8 верес. – Режим доступу : <https://zbruc.eu/node/55901>
10. *Іваник С.* Степан Олексюк – учень Казимежа Твардовського / Степан Іваник. – Львів : [б. в.], 2012. – 186 с.
11. *Ільницький М.* На перехрестях віку : у трьох книгах / Микола Ільницький. – Київ : Видавничий дім «Києво- Могиллянська академія». – 2008. – Кн. 2. – 703 с.
12. *Кухаренко В.* Інтерпретація тексту / В. А. Кухаренко. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 261 с.
13. *Лакан Ж.* Функція и поле речі и языка в психоанализе / Жак Лакан. – Москва : Гнозис, 1995. – 192 с.
14. *Лецишин З.* Потік свідомості як прийом конструювання тексту в кіно й літературі / Зоряна Лецишин // Вісник Львівського університету. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – С. 239–245. – (Серія філологічна ; вип. 44 ; ч. 2).
15. *Мафтин Н.* Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма Реконкісти / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.
16. *Мафтин Н.* У пошуках «Grand» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ : вид. фірма ЛіК, 2011. – 328 с.
17. *Нора П.* Историки поняли, что законы – очень опасная вещь (интервью с П. Нора) [Электронный ресурс] / Пьер Нора // Онлайн-портал «Уроки истории, ХХ век». – Режим доступу : <http://urokiistorii.ru/current/view/2010/31/nora-ui>
18. *Нора П.* Теперішнє, нація, пам'ять / П'єр Нора ; пер. з франц. А. Репа. – Київ : Кліо, 2014. – 272 с.
19. *Пасанто.* Неясне божевілля // Вікна». – 1930. – №9. – С. 65–69.
20. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 15–26 фев. 1934 г. : стенографический отчет. – Москва : Госполитиздат, 1934. – 718 с.
21. *Приліпко І.* Особливості розгортання інтелектуального дискурсу в романі С. Тудора «День отця Сойки» / Ірина Приліпко // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2011. – Вип. 35. – С. 466–473.
22. *Рудницький М.* Степан Тудор // Письменники зблизка / Михайло Рудницький. – Львів : Львівське книжково-журнальне видавництво, 1964. – Кн. 3. – С. 159–164.
23. *Сивокінь Г.* Самомотожність письменника: до методології сучасного літературознавства / Григорій Сивокінь. – Київ : Укр. книга, 1999. – 157 с.
24. *Тудор С.* День отця Сойки / Степан Тудор // День отця Сойки : роман ; Марія : повість ; Оповідання / Степан Тудор ; Береза : повість ; Оповідання / Олександр Гаврилюк / [вступ. ст. Г. М. Сивоконя та М. М. Ільницького ; ред. тому Г. М. Сивокінь]. – Київ : Наукова думка, 1989. – С. 32–292.
25. *Тудор С.* Твори : в 2 т. Т. 1 / Степан Тудор. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. – 468 с.

26. *Тудор С.* Твори : в 2 т. Т. 2 / Степан Тудор. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. – 544 с.
27. *Фрейд З.* Толкование сновидений / Зигмунд Фрейд. – Минск : Попурри, 2006. – 278 с.
28. *Цегельник Я.* Степан Тудор: життя і творчість / Я. Цегельник. – Київ : Дніпро, 1968. – 200 с.
29. *Цимбал Я.* Декомунізація ніцшеанця. Чим Степан Тудор схожий на Степана Бандеру [Електронний ресурс] / Ярина Цимбал // Деловая столица. – 2016. – 16 верес. – Режим доступу : <http://www.dsnews.ua/society/dekomunizatsiya-nitssheantsya-chim-stepan-tudor-shozhiy-na-stepana-24092016100000>
30. *Юнг К. Г.* К вопросу о подсознании / К. Г. Юнг // Человек и его символы / К. Г. Юнг, М.-Л. фон Франц, Дж. Л. Хендерсон и др. – Москва : Серебряные нити, 1998. – С. 15–102.
31. *Bachelard G.* Poetyka marzenia / Gaston Bachelard ; [przekład, opracowanie i posłowie L. Brogowskiego]. – Gdańsk : Słowo / obraz terytoria, 1998. – 298 s.

Стаття: надійшла до редакції 29.03.2017

прийнята до друку 12.04.2017

STEPAN TUDOR: RE-READING AS THE GENERATIONAL EXPERIENCE

Uliana FEDORIV

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Literary Theory and Comparative Literary Studies,
1, Universytetska Str., Lviv, 79000, Ukraine,
e-mail: fedoriv_ulyana@yahoo.com*

The increased interest of contemporary literary-theoretical discourse in the socialist realism canon lies in the present social and political changes that involve the process of modifying the former character of culture. It is impossible to provide a complete description of the 20th century Ukrainian literature without an in-depth examination of this phenomenon. The relevance of this study is to illustrate the urgent need in reconsidering the socio-cultural heritage of socialist realism as a traumatic experience which led to cultural deformation. Moreover, we are still suffering its consequences.

Based on the example of Stepan Tudor's works, a set of complex and controversial problems of inter-generational re-thinking of the socio-cultural heritage is analyzed by opening the «archives of memory» and overcoming the «shadow of the past». This article singles out basic models of the generational reception of the legacy of this author. The research traces the differences between the Soviet and Post-Soviet studies, bringing to the fore such stylistic techniques as an internal monologue, an auto-dialogue, text visualization, language game and experiments with the form of presentation etc.

The present paper outlines the need to cast a new light on the Soviet past, to re-open the idea of socialist realism canon and its «Parnassists», to form an awareness of the complexity and ambiguity of the situation in which writers worked and to exhibit the high percentage of distortion and silence.

The conclusions emphasize that the actualization of the Soviet Discourse is extremely necessary for modern Literary Studies. The reconsideration of the literary heritage of the Socialist Realism opens up new horizons for interpretation and theoretical studies.

Keywords: socialist realistic, ideology, generation, perception, split personality.