

МИХАЙЛО РУДНИЦЬКИЙ: КРИТИКА – КАНОН – КОНТЕКСТ

У статті порівняно літературознавчі погляди Михайла Рудницького із критиками «Молодої музи» та представниками «традиційної» критики періоду раннього українського модернізму. Авторка аналізує принципи канонізації та анти-канонізації письменника, які корелюють із такими його концептами, як європеїзм, «висока белетристика», «буденщина», «недосказ», а також доводить, що в цілому погляди Рудницького визначалися методологічним скепсисом, критикою націоцентризму, відстоюванням компаративної критики та індивідуальної мистецької свободи.

Ключові слова: модернізм, «Молода Муза», критика, канон, анти-канон.

В історії української літератури творчість Михайла Рудницького репрезентує одну з інтенційно найрадикальніших стратегій модернізації. Формуючись у середовищі літераторів «Молодої музи», розділяючи їхню прихильність до модерного мистецтва та ревізійністську настанову стосовно традиційних констант національної культури, своїм баченням літературного процесу Рудницький, проте, помітно вирізняється з-посеред молодомузівського, і у ширшому сенсі – ранньомодерністського літературного руху. «Це щось нове для нас і нам чуже», – писав Петро Карманський про цього критика, пояснюючи свої враження незвичним для тодішнього творчого середовища, але властивим для критичної манери Рудницького цинізмом [16, 90]. «Мабуть тому, – припускав свого часу Карманський, – ніхто з «молодомузців» (за виїмком мене одного), не міг зжитися з Рудницьким, а сьогодні між ним і ветеранами «М.М.» існує глибока прірва, дарма що сам він, мабуть, тужить за часами «молодомузців» [16, 90]. Але сам Рудницький не фіксував подібного відсторонення від «молодомузівського» кола, радше навпаки: у 1930-ті роки він виступав чи не головним літописцем цього угруповання.

В «Українській богемі» Карманський дуже показово протиставив писання Рудницького, як він пише, молодомузівцям і українцям, котрі були «може, надто сентиментальні й перечулені» [16, 90]. Судячи з контексту вислову, йшлося про незвичний для останніх, але характерний для Рудницького «цинізм» письма. Прикметне й інше: саме через іронічний аспект (який у Карманського виконав функцію своєрідного вододілу між Рудницьким і «Молодою Музою»), через пародіювання авторитетних імен і культурних уявлень, молоде покоління українських літераторів заявило про своє неприйняття реалізму, сентименталізму та соціально-політичного утилітаризму.

Чи не першим сатиричним твором, що знаменував собою дух нової творчості став, на думку Миколи Євшана, «Празник» (1902) Василя Пачовського. Сьогодні непросто збагнути резонанс цього твору, позаяк його гострота виглядає доволі відносною, зважаючи на стилістичну й змістову

недосконалість твору. Утім, за свідченням Євшана, «Пачовський ударив на галицьке пасожитне попівство. Названо твір його, очевидно, пасквілем, а його самого атеїстом, на якого слід би подати донос туди, де треба. Але він ударив ще більше на цілий табір української інтелігенції, яка під покришкою патріотизму криє найбільшу байдужність до української справи та ослимачення, – у символічному творі «Сон української ночі» [13, 182]. Незважаючи, а можливо, саме під впливом згаданого Євшаном суспільного неприйняття, через рік виходить ще контroversійніша книжка авторства О. Луцького, спровокувавши пізніше не тільки відому полеміку між І. Франком, О. Луцьким та «молодомузівцями», а й спеціальний відгук М. Мочульського, який поставив собі за мету довести, що творчість молодомузівця є насправді банальним запозиченням від інших письменників, передусім від І. Франка [25].

Книжечка «Без маски» О. Луцького, що побачила світ 1903 року, пародіює не лише «батьків» українського письменства (як от І. Франка чи С. Єфремова), а й самих апологетів української модерні (В. Пачовського, П. Карманського, О. Луцького, котрий пародіює тут самого себе). Ці та інші літературні прецеденти-пародії, створені незгодними з усталеними нормами життя та культури митцями, зродили у тогочасному літературному дискурсі появу дуже різножанрових текстів, героями яких ставали представники різних літературних поколінь і смаків: на противагу текстам В. Пачовського й О. Луцького з'являються художні твори Д. Лукіяновича – «Філістер» та «Весільна ніч» – і, за спогадами М. Яцкова, дехто з молодомузівців «просто його [Лукіяновича] ненавидів», адже у «Філістрі» дещо завуальовано виведено Пачовського і Карманського, а в іншому творі письменник «всіх нас показав у кривому дзеркалі» [4, 114].

Протистояння з галицьким середовищем виливалося не лише в літературні твори, а й у зафіксовані у статтях, спогадах, листах конфлікти, у цілком реальні історії, що супроводжувалися колективними листами, студентськими дискусіями і судом: про один із таких конфліктів між М. Яцковим, з одного боку, і редактором газети «Діло» В. Панейком та І. Трушем, з іншого, у публікації 1913 року детально інформував М. Євшан [13, 466-472]. У цьому інциденті Євшан став на бік Яцкова, розвінчуючи упередженість і непослідовність його опонентів, хоча дещо раніше, у статті «Плач над упадком літератури» (1912) він виступав з неприйняттям позиції представника саме молодого покоління, – йшлося про публікацію Карманського у газеті «Діло» за 1912 рік, де той нарікав на важку роль поета в галицькому середовищі. Євшан палко доводив, що безкомпромісність поета не передбачає ні нарікань, ні пошуку ласки серед публіки, через що сприйняв виступ Карманського як вияв самозневаги, «ефектовної пози та фальшивого патосу» [13, 452].

У Рудницького протистояння митця й середовища набуває інших форм і сенсів, аніж у Євшана, Яцкова й Карманського. Хоча всі вони зазнавали на собі впливу романтичних і модерних уявлень про культурно-суспільний статус письменника, погляди Рудницького далекі від свідомості поета-борця чи декадента-страждальця. «Молодомузці не хотіли бути реформаторами життя, ні його провідниками. А лише – письменниками, тому втікали від посад, щоб

жити «небесними птахами» [52, 2], – писав Рудницький, акцентуючи не на героїко-виховній, містичній або трагічній долі митця, а на «артистичному», тобто вільному творчому існуванні, основу якого складає цінність мистецтва як індивідуальної свободи. Його ідеалом була людина-богеміст, життя і мистецтво якої, взаємозумовлюючись, перебуває у постійному пошуку творчої насолоди, а самосвідомість визначається творчим егоцентризмом, здатністю ставити під сумнів будь-які культурні, а тим паче суспільні й політичні ідеологеми. Якщо творчість молодомузівця Лепкого, оспівуючи в особі Стефаніка «мистця над мистцями, абсолютного мистця», який не переймається читачем і критикою [20, 81], була водночас зорієнтована на просвітницькі й націотворчі завдання, то Рудницький найбільш радикально дотримувався декларації «Молодої Музи» про те, що мистецька діяльність «не має йти боною, ані нянькою, ані пропагатором, бо одинокою її санкцією є лише внутрішня потреба душевна, сердечна потреба творця, яка в ніяку розумовану шуфлядку не дасться замкнути» [23, 1]. Такий принцип набув у Рудницького особливої виразності й гостроти упродовж 1920–1930-х років, коли він полемізував із критиками націоналістичної й католицької орієнтації.

На відміну від молодомузівців, Рудницький найпослідовніше не цікавиться потребами «народу», він уникає національних тем у власній художній діяльності, у літературно-критичних роботах заперечує вагу національного питання для мистецької творчості. Саме на його літературній критиці найбільшою мірою позначився дух протистояння між минулим і сучасністю (точніше, між тим, як уявлялося перше і друге), між націоналізмом і космополітизмом, а також – намір розвінчувати культи й канони (що, проте, не значить, що сам він їх не створював чи від них не залежав), переглядати не лише національні традиції чи історико-літературні наративи, а й такі підходи до літератури, що претендували на системність та об'єктивність.

При відслідковуванні базових принципів творчості Рудницького важко однозначно асоціювати його погляди з певною методологічною школою чи теоретичною концепцією. Належність Рудницького до «формально-естетичного напрямку» [31] потребує уточнень і конкретизацій, оскільки його «формалізм» досить умовний (Рудницький послідовно відстоював значення «формальної» складової, хоча не вважав її більш важливою за «зміст» чи «ідею»), а розуміння естетичного як прекрасного не стало для цього критика наскрізною умовою літературної діяльності.

Важливе для модернізму поняття краси, символізуючи «пріоритет естетики» [28, 116], на початку ХХ століття в українській літературі актуалізував, як відомо, Микола Вороний. Михайло Яцків засвідчував, що молодомузівці Вороного вважали «хрещеним батьком» [4, 121], а у статті «Молода Муза» та слові-звертанні до Ольги Кобилянської, написаних Остапом Луцьким, конститується й вивищується саме «ідея Краси», «хоругов вічної і незглубимої Тайни», які ведуть мистецтво «далеко поза тоті буденні межі» [12, 1]. Натомість у працях Рудницького критерій краси не передбачав нічого «ідеального» чи «містичного»: критик цілком відходить від романтичних і неоромантичних уявлень, свідомо не приймаючи як утилітаризму й

позитивізму, так і будь-яких «абстрактних» ідеалів. Уже одна з ранніх його статей є своєрідною альтернативою до концепції «чистої» краси: критик стверджував, що українська література «буде тільки тоді багатою, коли вона матиме письменників, які будуть заспокоювати дуже невисокі суспільні потреби, – які не будуть казати про ніякі широкі ідеали, бо будуть працювати для дуже буденної приємності, власної і чужої» [35, 54-55]. Рудницький не схвалював звертання до «високих» ідей, доводячи необхідність розвивати різножанрову белетристику, яка могла вдало поєднувати суспільне з індивідуальним, тоді «щонайбільше кожна тисячна книжка могла би бути твором широкої думки і глибокого натхнення» [35, 55]. Інакше кажучи, він займав особливу позицію саме у тому сенсі, що не виступав апологетом «краси» на ранньомодерністський взірць, водночас зберігаючи прихильність до «артистизму». Звідси можемо зрозуміти, чому він сперечався з інерційним, на його думку, означенням молодомузівців як сповідників «чистої краси». «Насправді, – уточнював критик, – молодомузці боронили права письменника розвивати свій талант без огляду на те, як уявляє собі літературу широка маса <...>. Цього права боронили митці завсіди в усіх добах і режимах <...>» [63, 9]. Враховуючи численні висловлювання Рудницького про український і зарубіжний літературний процес, можна висувати, що він визнавав лише пронизану особистими переживаннями літературу, причому не тільки тоді, коли йшлося у ній про модерні пошуки змісту й форми, а навіть тоді, коли у ній була присутня (звісно, забарвлена індивідуальним голосом) «суспільницька» чи національна тематика, про що свідчать такі розвідки критика, як «Бернстерне Бернсон», «Лесь Мартович», «Мученик непримирених ідеалів. Станіслав Бжозовський».

Естетизм Рудницького передбачав самодостатність мистецької діяльності, погляд на світ «оком мистця», творчу свободу, оригінальність. Якщо звернутися до його статті про М. Яцківа, то до естетичної прикмети М. Рудницький зараховує «пошану до слова», тобто потребу творення «індивідуального стилю» [49, 8]. Зрештою він стверджував: краса твору, «що розбуджує вражіння й почування, це передовсім справа смаку» [40, 38]. Як відзначав Рудницький і як визнавали самі молодомузівці, вони «п'яніли від слів «Краса» та «Мистецтво», проте мало хто з них зумів передати цей ідеал у відповідних формах [63, 18]. Хоча Рудницький писав, що їхні симпатії до «чистого мистецтва» «не ослабили в них громадянських почувань» [63, 9], ці слова важко прикласти до його власної творчості. Адже якщо молодомузівці повсякчас писали про тягар «сірої» буденщини й потребу її естетичного перетворення – «охоту стреміти щораз далі до вічного і безконечного ідеалу краси і добра <...> в невисказаній тузі» [18, 6], то Рудницький вивищує саме поняття «буденщини», утверджуючи у такий спосіб суто своє бачення модерної слово- і життєтворчості. На відміну від молодомузівців, котрі «пов'язували естетизм із духовністю і станами «зболеної душі» [9, 127], Рудницький акцентував на психологічних перипетіях, на внутрішніх авторських сумнівах, пов'язуючи це не з «метафізичною» чуттєвістю, а із авторським буттям-пошуком (стилістичним, мовним, ідейним, тематичним). Його власні відчуття й

тлумачення літератури не були забарвлені мрійливістю, смутком, меланхолією, він переймався радше ідеєю свободи письменника, яка й здатна забезпечити, на його думку, справжній естетичний досвід.

Отже, на початку ХХ століття під впливом молодомузівського угруповання модифікується саме уявлення про біографію письменника та умови літературної праці. «Не можу навіть уявити життя «Молодої Музи» без каварні. <...>. Каварня веліла нашому братові забувати про дійсність, давала йому фікцію добробуту й стала його енергією до боротьби з дійсністю, а щонайважливіше: вона творила з нас своєрідне братство людей одної думки і однакових змагань» <...> [16, 120]. Як і європейський модернізм, що «поставав зовсім не як висока культура», народжуючись серед «плебеїв» і «маргіналів» [9, 14-15], українські літератори відсторонюються від «офіційних» знаків престижу, багатства, успіху, репрезентуючи себе як незалежних і екстравагантних творчих індивідуумів, «плебеїв» і «анархістів», яким властива самоіронія щодо власного маргінального становища. Саме у кав'ярні, продовжує П. Карманський, кипіло справжнє творче життя: «Ми вели розмови про суть і завдання мистецтва; спорили й виковували певні критерії; тут ми <...> зазнайолювали один одного зі своїми конкретними осягами; критикували і поправляли один одного; читали спільно й обговорювали твори інших письменників, головню чужинних; вчилися на писаннях наших доморослих віршоробів, як не слід писати» [16, 120]. Прикметно, що тогочасні відгуки на книгу Карманського критикували її за поверхневість, бо ж її автор, на думку Л. Гранички (Л. Луціва), інформує читачів не про «творчі ідеали та змагання», а про те, як поети «одягалися». «Душі письменника там нема. А шкода!» – підсумовував рецензент [7, 611]. Представник католицької критики С. Лишкевич зробив ще різкіші висновки, закидаючи українським літераторам саме «богемізм», який для нього означав снобізм, аморальність, арелігійність, байдужість до національних проблем [22].

Зауваження рецензентів про те, що Карманський зосереджений на висвітленні зовнішньої сторони життя поетів мають дійсні підстави, та водночас вони можуть і повинні прочитуватись у цілком іншій площині, адже для самопрезентації учасників «Молодої Музи», що вважали себе виразниками модерного світосприйняття, важливого сенсу набувають приватні контексти, а також екзотичні, декораційні й еkleктичні культурні образи (включно з увагою до одягу, манери поведінки, життєвих історій), на що дуже точно вказував свого часу Рудницький. «Для доби модернізму, – писав він, – нерівномірне життя поза хатою мало силу привабливої екзотики» [55, 2], а «каварняний столик» ставав для багатьох «кузнею творчості» [63, 7]. Таку ж привабливу культуротворчу строкатість, у якій віддзеркалювався модерний час, він підкреслював у літературних зацікавленнях М. Яцкова, стіл якого був обкладений «якнайменше спорідненими книжками: тут були наші народні приповідки, звіти якихось товариств, дитирамби Піндара, Коран і сила-силенна видань «Реклама» [63, 11]. Те, що описана Рудницьким картина типова і для візуальної парадигми модерного руху, і для її рецепції, додатково засвідчує невеличкий допис Рудницького про П. Альтенберга під виразною назвою

«Віденський богеміст». Тут український автор зауважує присутність поетичного і приземленого, щирого й награного: «У кімнаті Альтенберга, – пише Рудницький, – висіли листівки всяких артисток, королев, дівчат, дівчурів, «дів». Це заступало йому музей; нагадувало більше життя. <...>. Не дбав про те, як пише. Затирав межу між звичайною каварняною анекдотом і гімном. <...>. Творив літературні коктейлі. <...>. Був щирий чи грав комедію» [38, 3]. У поданому фрагменті «музей», тобто те, що є аналогією декоративного, штучного (зумисно сформованого й законсервованого), співіснує з гранично живим, мистецьким і спонтанно організованим простором. Таке матеріально-екзотичне середовище виступало для Рудницького відповідником «артистичного» життя, наближеним до європейського мистецького ареалу естетичним буттям. Тож закономірно, що низку українських письменників він цінує саме як «мистців життя», в його публікаціях про український літературний рух періоду раннього модернізму зринають аналогії з героєм-декадентом Ж-К. Гюїманса з роману «Навпаки» [55, 2], а рвучкість та химерність стилю, що нагадує «легкосердну салонну розмову», – це те, що з симпатією підкреслює Рудницький у літературному стилі А. де Мюссе [34].

Демократизм богемного середовища вбирав і переакцентував не лише, так би мовити, маргінальні, а й аристократичні соціокультурні норми, тобто дискурс раннього модернізму містить своєрідний сплав демократично-богемної ідентичності з аристократичними формами й культурними уявленнями. Притаманний Єфремову й декотрим молодомузівцям демократизм їхніх поглядів на суть і завдання мистецтва не перешкоджав їм захоплюватися і писати про «аристократизм» тих чи інших письменників (насамперед це стосувалося М. Коцюбинського, а також М. Яцкова і В. Стефаніка). Зрештою, згадувані Рудницьким твори д'Оревілі «Про дендизм і Джорджа Браммела» та «Навпаки» Гюїманса мали відношення не тільки до нового часу та нової людини, а якраз до аристократичного життя, до культу денді й образу декадента-аристократа, спосіб життя яких передбачав вишуканість, екстравагантність, заможність. А от для опонентів молодомузівців знаки і топоси модерного культурного побуту діставали скептичні коментарі. Так, у повісті «Філістер» на тлі виваженого характеру Осипа – центрального персонажа твору, українських поетів-завсідників кав'ярні «Монополь» змальовано легковажними персонами, котрих громадяни оцінювали негативно-поблажливо, не сприймаючи їхніх розмов «про духовий «аристократизм і висшість» Куліша», їхнє «волокітство», хворобливу гордість» [11, 66].

Богемна «маргінальність», якою вона постає з доробку літераторів «Молодої Музи», мимоволі опонувала тому масиву письменства, що, натхненна працями М. Нордау й Ч. Ломброзо, зображувала декадентів як хворих і збочених осіб (в українському варіанті таке тлумачення можна знайти в замітці В. Дорошенка «Декаденти і дегенерати» [10]). Насправді хворобливість та вразливість творчих людей періоду *fin de siècle* мали репрезентувати не стільки клінічну, як передусім «мистецьку» сутність, розуміння якої синонімізувалося з трагічною тужливістю (одного з таких героїв зустрічаємо у оповіданні «Жертва штуки» В. Пачовського, написаного під помітним впливом «Портрета Доріана Грея»

О. Вайлда). Не дивно, що репрезентація богемного життя та його творців у текстах Бірчака [1], Карманського [16], Рудницького [45], [52], [55], [63] здійснена в єдиній культурно-ціннісній парадигмі, має схожі змістовні акценти й оповідні інтонації. Те, як було описано, приміром, Петра Карманського («в довгому ясному плащі і з трагічною міною молодого поета» [1]) відповідало новому образу нового митця, в якому, очевидно, наратор упізнавав і себе самого.

Цілком інакший аспект, стосовно якого українські критики застосовували поняття «демократичного» й «аристократичного», стосувався напрочуд важливого для тодішньої української літератури питання читача та функції літератури. Концепції й дискусії велись у полі, окресленому, зокрема, Рудницьким: між загальнодоступністю (або ж демократичним підходом до суті мистецтва та його функцій, тобто з його орієнтацією на «зміст» твору й потреби читача) і аристократичним розумінням завдань літератури (головне – це світ індивідуального «я» та превалювання «форми») [50]. Перший підхід, за влучним міркуванням Рудницького, прагне усіх зробити читачами, другий – перетворити їх на письменників; у цьому сенсі радикальним виявом аристократичного Рудницький уважав футуризм.

Накресливши у статті «Між загальнодоступністю і футуризмом» (1918) дві рецептивні можливості, аристократичну й демократичну, Рудницький визначає і, по суті, приймає компромісний варіант – поєднання цих двох принципів. Він зауважує, що сучасний йому письменник «поглиблює розуміння свого покликання, скидає з себе тереновий вінець апостола або корону проповідника народу, а глядить на себе лиш як на один з чинників суспільного життя...» [50, 138]. Критика Рудницьким загальнодоступності, яку він називав «якоюсь кабалістичною метафізикою» української літератури, а також його погляди критика засвідчують, що симпатії Рудницького перебували на боці західноєвропейської класики (в тому числі – белетристики), а ідеалом виступало таке письменство, автор якого «мусить вміти слухати свого безпосереднього пориву і одночасно не забувати, що його будуть слухати читачі» [50, 138]. Його публікації в газеті «Назустріч», більшість із яких присвячена авторам-класикам і представникам «високого» модерного канону передбачали своєрідну культурно-просвітницьку місію: розповідати українській спільноті про письменників світового рівня в есеїстичній лаконічній манері, а адресантом цих текстів уявлявся інтелігентний читач-однодумець. Популяризаторською метою з-поміж молодомузівців був перейнятий і Богдан Лепкий, хоча цей намір у нього діставав виразно «народне» і національне спрямування.

Із повівом нових літературних тенденцій в українській літературі на початку ХХ століття викристалізовується своєрідний «старий» і «новий» канони, що демонструють протистояння між традиційними і модерними літературними ідеалами й риторичним дискурсами. Ще до появи маніфесту «Молодої Музи» (1907) її учасники заявляють про себе як про представників нового мистецтва, котрі захоплюються літературою Заходу й декадентським образами. До цього «нового» літературного канону, якщо звернемося до робіт О. Луцького,

І. Франка, М. Рудницького, С. Єфремова, О. Грушевського, М. Гнатишака, зараховували передусім О. Кобилянську, В. Стефаніка, М. Коцюбинського, Лесю Українку, В. Щурата, поетів «Молодої Музи», М. Черемшину, М. Вороного, Г. Чупринку, а зарубіжний перелік найперше починався з Ф. Ніцше, Метерлінка, Г. Ібсена, французьких символістів та Е. По.

Специфіка «нового» українського канону полягала в тому, що він передбачав наявність модернізованої літературної практики, адже до нього, поперше, зачисляли представників і старшого літературного покоління, а по-друге, окремі автори, як-от Іван Франко, що в очах молодомузівців представляв стару школу (раціоналізму, позитивізму і реалізму), своїми окремими творами насичували українське письменство повіом нового слова. «Філолог, етнолог, історик, критик і методолог літератури, полеміст, есеїст, монографіст, був Франко ходячим науковим інститутом, але в першу чергу був поетом», – вважав Б. Лепкий [19, 89], а М. Яцків засвідчував, що «Зів'яле листя» для молодих поетів було «євангелією». Показово й те, що Франка ставили поруч із Яцковим як двох авторів «найвищих здобутків» [8, 492]. Ще один приклад спільності «старого» і «нового» проступає з вислову Рудницького, в якому він ув один ряд із молодомузівцями поставив Франка, Коцюбинського, Лесю Українку, Стефаніка, Мартовича як авторів, котрі керувалися у своїй діяльності любов'ю до індивідуальної свободи, не потураючи вимогам загалу, тобто не йшли «за занадто гомінкими популярними гаслами та актуальними потребами» [52, 4]. А це значить, що, попри активне протиставлення старої-нової традиції, до якого у своїх теоретизуваннях вдавалися представники «обох» літературних поколінь, їхні конкретні літературні спостереження часто не залежали від цієї опозиційної парадигми.

Отже, межа між «старим» і «новим» канonom в українському письменстві початку ХХ століття не визначалася поколіннєвим критерієм. Бунт проти літературних «батьків» слід розцінювати як передусім культурний жест відмежування від усталених світоглядних і художніх парадигм, культурної обмеженості й стереотипів. Пародіювання літературних «батьків», як показує різножанровий масив тогочасної літератури, не означало заперечення класичної літератури чи загалом національної традиції. Як писав Б. Лепкий, «Всі ми любили і нашу пісню народну, нашу літературу й театр (навіть грали в ньому), а все ж бачили, що не стільки сонця, що в вікні. Чогось то нового бажалося <...>» [17, 57]. Принагідно зазначимо, що компроміс між національним забарвленням і пошуком нового слова під впливом модернізму виливався у самих молодомузівців, крім іншого, в риторику (як це проілюструвала С. Павличко), в літературу, що межує з графоманією («Сон літньої ночі» Пачовського), чи набував комічних ефектів (так, у вірші С. Чарнецького «Україні» натрапляємо на елегійні рядки, в яких герой просить в Україні пробачення за те, що не співав їй «кривавих пісень»; він протиставляє свій інтровертивний світ, своє серце і свої сни, публічним виявам патріотичної любові, з якою у нього, як і в критиці Рудницького, аж ніяк не пов'язувалося приватне життя: «Я співець сумних дум, тихих мрій, добрих снів, / Моє щастя й спокій далині; / Що вино я люблю, і дівчата, і спів, — / Прости мені!..» [33,

584]). Хоча слід знову наголосити, що критицизм стосовно українського письменства та його суспільно-виховної ролі найбільшою мірою характерний для доробку Рудницького.

Іван Франко був одним із перших, хто «зафіксував суттєві зсуви у способах художнього мислення наприкінці ХІХ століття» [9, 37]. Він підтримав перші проби молодих поетів і, як відомо, був одним серед критиків декадансу та модернізму. Показово, що в статті «Маніфест «Молодої Музи» (1907) Франко вимагав від Луцького конкретної відповіді на питання про те, у чому ж полягає «старє» і «нове»: «Але що се за «облаки нового містичного неба», і що се за таке «нове містичне небо», і чим воно нове, а не старє, і яка різниця між новим і старим, на се п. Луцький повинен би відповісти <...> всій громаді, перед якою він почав отсю розмову» [64, 413]. Франко вимагав конкретизувати те, що насправді не передбачало додаткового тлумачення, адже об'єктом рефлексій авторитетного автора постав модерний дискурс, що звертався до «своєї» поезики, великою мірою натхненної популярними у період *fin de siècle* почуттями й метафорами, а головне – ідеєю того, що саме у «невисловленому» криється сенс і мета літературного твору. Відповідь на Франкове запитання мимоволі дав Рудницький: «Чи можна говорити про якусь роль «М.Музи» у боротьбі за нові літературні напрямки – важко сказати. Коли боролась вона за щось нове, то тільки почуванням, що дотеперішня побутова і вузько реалістична література не вистачає. Коли не вмiла вона з'ясувати цього почування у загальних ідеях – не диво, мала вона проти себе Франка, який сам один давав більше, як ціла «М.Муза» на купу» [55, 3]. Саме в Рудницького, який (так само як Франко) не захоплювався «містикою» нового мистецтва, зустрічаємо окреслення нового або ж модерного письма: «Свобідно, голосно, щиро хотіли писати ми у студентській добі. Як Петер Альтенберг. Хотіли б і нині. Без надуми, без програми, рефлексії, всуміш із вражіннями і класти в якому небудь-місці – ризи... крапки!! оклики. Розуміють читачі – добре, ні – тим краще. Бо література це ритм серця. Навіть такого, що підстрибує від чорної кави» [38].

Відповідно іншими на початку ХХ століття уявлялись підходи до історії літератури та літературної критики, до критеріїв та способу їх викладу. Стосовно літературно-критичної діяльності, то з-посеред молодомузівців Рудницький був єдиним, хто послідовно й незмінно звертався до цієї літературознавчої сфери. Погоджуючись із думкою сучасного дослідника, що Рудницький не створив власної концепції [15, 70], відзначимо: літературно-критичний доробок Рудницького дозволяє виокремити наскрізні для цього автора теоретичні засади й тематичні напрями.

До кола проблем, які можна прослідкувати від ранніх статей Рудницького до робіт 1930-х років, належать питання європейського літературного розвитку та його проєкцій на українське письменство, проблеми психології творчості, ролі у літературному процесі публіки/читача, питання змісту, функцій та методів літературної критики, проблема змісту і форми, суспільного й естетичного виміру письменства, критика утилітаризму та націоналізму. Ідеї Рудницького з часом розвивалися, набуваючи додаткових нюансів, але загалом

важко говорити про помітну еволюцію його поглядів, адже вся його діяльність виглядає як продовження й розвиток тих ідей, з якими він виступив у перших публікаціях. Слід зазначити й те, що окремі статті чи фрагменти праць Рудницького важкочитабельні у тому сенсі, що вони досить плутані за змістом і стилем (про що зауважувала С. Павличко). Крім того, вони містять елементи есеїстики й публіцистики, іноді суперечливі у тезах, хоча в цілому впадає в очі повсякчасна спроба автора відшукати власний кут зору на певну літературну проблему.

Найбільш повну картину про те, чим для Михайла Рудницького була літературна критика і які її методологічні й функціональні параметри, дає його перша велика робота «Між ідеєю і формою» (1932).

У міркуваннях Рудницького про сутність «науки», її методів та взаємовідношень із літературною критикою, а також об'єктивного та суб'єктивного пізнання, превалює відчуття амбівалентності будь-яких літературних оцінок, будь-яких уявлень про науковість і методологічну системність. Фіксуючи крайнощі двох, на його думку, найвпливовіших підходів (бібліографічного й ідеологічного), він не приймає ні першого, ні другого, позаяк вони пропонують «готові схеми» або «проповідництво» [51; 94, 97]. Рудницького не влаштовують ні фактографічно деталізовані літературні студії («присвячені якнайдрібнішим технічним питанням композиції твору або найменшим подробицям із життєпису письменника»), ні «широкі синтези (нпр. різні естетичні теорії)», що прагнуть пояснити мистецтво [51, 108], хоча при цьому він не відкидає необхідності рахуватися з фактами історії літератури, підкреслюючи, що все залежить від того, **«що** добуде критик із цих фактів і **яку форму та які ідеї** витворять вони в сполучі з його талантом, смаком і вражливістю» [51, 110]. Раз у раз підкреслюючи відносність «наукового» підходу до літератури, Рудницький наполягає, що критик не може претендувати на істинність суджень, адже його завдання полягає в тому, щоб «розуміти складні психічні організації різних творів» [51, 180], а не відстоювати власні переконання. Думку про те, що критик повинен бути відкритим до різних творчих досвідів, він повторює і в іншій статті: «Критик не може давати волю своїм симпатіям і пристрастям із шкодою для поважнішого обов'язку: відчувати, розуміти та оцінювати якнайсуперечніші індивідуальності» [53, 191]. У такий спосіб Рудницький прирівнює творчість митця з діяльністю критика, адже обоє, за його спостереженнями, простують від ідей до конкретики, балансуючи між абстрактним і конкретним, між приватними враженнями і реалізацією цих вражень за допомогою певних (жанрових, словесних) правил гри.

Пріоритет Рудницького помітно схиляється на бік літературної критики, а не літературознавства як «науки». Адже остання, на його думку, безпосередньо впливаючи на стан літературної критики і на методологічні принципи історії літератури, дивиться на словесну творчість (тобто на неповторне, індивідуальне) з точки зору «загальних правил». Натомість, відстоював Рудницький, історик і критик повинні шукати в літературному процесі не спільне, а відмінне, не зводити індивідуальне до загального – «торкнутися всіх

питань, що розбуджують сумніви» [51, 105]. «Ніяка скількість порівняного матеріалу, запозиченого з літератури, історії та філософії – доводить він, – не в силі заступити критикові його індивідуального світогляду, його своєрідної чутливості, всіх тих даних освіти та темпераменту, що рішають про форму та ідею його осудів» [51, 110]. «Наукову методу» Рудницький заступає ідеєю індивідуального вислову, основу якого становить «вражливість» критика, вміння переводити внутрішні відчуття (і найперше – «насолоду» писання) у відповідну «форму». Тому, не знаходячи сталих чи істинних критеріїв літературно-критичного аналізу, Рудницький висловлюється парадоксально, повсякчас звертаючись до серединного варіанта між текстом і рецепцією, емоційним і раціональним, адже для нього критик – це людина, «яка думає серцем і відчуває мозком» [35, 57]. Рудницький сумнівається в існуванні універсальних методологічних принципів через їхню, як він вважає, нездатність охопити всю сукупність індивідуальних письменницьких світів.

У роботі «Між змістом і формою» один із оригінальних концептів, що відображає позиції Рудницького стосовно означення ним у літературі індивідуального та художньо-вартісного, того психологічного нюансу, який витворює ефект нового й оригінального, йменується «недосказом». Цей принцип, якщо йти за міркуваннями критика, передбачає наявність у тексті того, що, по суті, не має свого імені чи терміна, того, що є невисловлюваним, але відчутним. «Недосказ» – це те, що читач «дописує» сам у процесі пізнання твору, це єдність «зрозумілого» і «відомого» (приміром, образу, композиції, традиції) з «невідомим», «новим», «таємним». Оцей невловний структурно-змістовий нюанс тексту забезпечує, судячи з висловлювань Рудницького, мистецьку вартість, адже містить у собі ефект неповторного й неочікуваного. Рудницький підкреслює: «Ота «решта» – непередана, несхоплена, полишена як натяк, як спроба відтворити її, як намагане і даремне зусилля – найцінніша частина твору. Твори, що не старіються, себто ті, що перетривали менше або більше століть якоїсь культури, зберігають у собі низку образів і думок, що між ними треба невпинно самому будувати пов'язки; вони повні недосказів, невпійманих переходів від висловленого до невисловленого, від зрозумілого до здогадного, від осяжного до незбагненого» [51, 188]. У дискурсі Рудницького «недосказ» є ідеєю, що корелює з принципом «чутливого» сприйняття та забезпечує літературний твір потенціалом канонічності.

У Галичині 1900–1930-х рр. співіснували різні уявлення про зміст історії літератури, хоча не можна стверджувати, що всі вони кардинально різнилися між собою. Студії І. Франка, Б. Лепкого, М. Гнатишака спеціально зверталися до проблем історії літератури, інші, як-от праці Рудницького, зачіпали цю проблему більш опосередковано, по-своєму висвітлюючи ті чи літературні явища.

Появу монографії Рудницького «Від Мирного до Хвильового» (1936) критики зустріли неприязно. Так, Микола Гнатишак, який двома роками раніше схвально відгукнувся про молодомузівців, зокрема про Михайла Рудницького [3], уцент розкритикував цю книгу. Гнатишак узагальнив свої претензії у трьох пунктах, закидаючи авторів: ненауковість (із огляду на «фейлетонний» стиль

книжки та її безсистемність), «ідейний релітивізм та моральний індиферетизм», «скрайній лібералізм», і нарешті – «почуття меншевартости» стосовно українського письменства [2].

Закиди Гнатишака у другому та третьому пунктах слід прочитувати з огляду на те, що він представляв «католицький» погляд на літературу, відповідно до якого етика та патріотизм були не менш важливими за аспект естетичний. Проте докори за спрощення національного літературного процесу, а то й за упередженість і випадковий підбір авторів, не позбавлені підстав. Разом із тим, поділяючи думку Гнатишака про «фейлетоністичне» опрацювання Рудницьким окремих постатей, слід зазначити й те, що його книжка є доробком автора, котрий скептично ставився до можливості об'єктивного й цілісного літературного аналізу, а його праця не позбавлена концептуального спрямування. Безумовно, концептуальна рамка Рудницького не має чіткого викладу, переконливого й всебічного обґрунтування, проте низка характерних для Рудницького ідей складаються в авторську версію того, на яких принципах повинна ґрунтуватися літературно-критична оцінка.

Монографію «Від Мирного до Хвильового» можна розглядати як один із варіантів літературного канону, якщо під таким канonom розуміти певну інтерпретаційну парадигму, а у випадку Рудницького – певну візію літературного процесу. Хоча текст Рудницького очевидно народжувався як принципово неканонізуючий і неканонічний, в основі його лежить не лише критика тих чи інших суспільно-культурних уявлень, а й власне тлумачення літературного процесу. В центрі монографії Рудницького – не аналіз літературних творів і фактів, а увага до суспільних і психологічних умов народження літературного тексту.

Жоден із авторів, що торкався питань історії української літератури, не міг оминати доробок С. Єфремова. Але якщо, приміром, колишній молодомузівець Б. Лепкий згадував погляди Єфремова в переліку інших істориків літератури [19], дискурс Рудницького свідомо вибудовується як заперечення «канонічних» підходів – традиційних прочитань національної літератури і відповідних методологічних основ. Із двадцяти п'яти письменницьких персоналій, яким присвячено окремі розділи у роботі «Від Мирного до Хвильового», окремий відведений Єфремову – єдиному в цьому списку, хто не займався художньою творчістю.

Характеристика Єфремова позбавлена тут молодомузівського протиборчого пафосу, у цій роботі Рудницького присутній і новий етап ставлення до Єфремова, який «видавався нам, тодішньому поколінню, захопленому новими європейськими напрямками, символом хуторянського назадництва та деякої тупості. Аж згодом ми побачили, що час виправдав його скептицизм супроти модних, гомінких гасел; сам він теж пішов згодом назустріч молодим талантам в тому, що було в них зріле та оригінальне» [40, 301-302]. Водночас слід зазначити, що основні закиди на адресу Єфремова та уособлюваного ним типу «народника» [40, 298] тут зберігаються, адже Рудницький вказує і на ті аспекти Єфремівського доробку, з якими не міг згодитися: він зауважував байдужість Єфремова до порівняльного аналізу (української літератури з європейською),

наголошував на національних і соціальних пріоритетах Єфремівської критики, та вважав, що у Єфремова відсутні «особисті переживання з приводу якоїсь вийнятової книжки, що його захопила» [40, 303], що Єфремов ігнорував у літературі психологічний та філософський аспекти [40, 299]. «Він мало критикував і мало насолоджувався твором, – писав Рудницький про Єфремова, – а залюбки зупинявся на суспільних ідеалах письменника, теж не зв'язуючи їх із філософічним світоглядом» [40, 300].

Надзвичайно важливе питання, що виникало і у зв'язку з рецепцією Єфремова, і визначало спрямування літературно-критичної думки Рудницького, пов'язане з національною проблематикою. Вже у ранніх статтях він ставив її під сумнів, зазначаючи, що «Патріотизм каже заступати відсутність різноманітних форм одною односердною ідеєю» [35, 57]. У роботі «Від Мирного до Хвильового» Рудницький знову повторює, що «наші духові потреби не покриваються з темами і проблемами рідних авторів» [40, 20], закидаючи українським літераторам надмірне захоплення суспільним та моральним обов'язком [40, 15], перейнятість етнографічним побутом, «народом», «національним гнітом» [40, 16-17]. Він визнавав значення національної ідеї лише тоді, коли вона була пов'язана з «особистими переживаннями», тобто коли ставала у тексті елементом контрасту, поліфонії, «недосказу», проте загалом національний чинник творчості виступав для нього синонімом ідеології, тим чинником, що витісняє індивідуальне й естетичне.

Порівняння доробку Рудницького й Єфремова у світлі націоцентризму оприявнює між ними важливіші розбіжності: це питання традиції, спадковості й органічності національної літератури. Якщо С. Єфремов відстоював суцільність історико-літературного наративу, ідеї спадковості та національного служіння [14], то парадигма Рудницького вибудована як принципово новий проект щодо попередників (Огоновського, Кониського, Єфремова та Франка, – останньому також відведено критичні репліки у розділі, присвяченому Єфремову). Рудницький, акцентуючи на тому, що впливи західної літератури на українську не несуть у собі нічого небезпечного, раз у раз наголошує на цінності нового – «нових слів, свіжих думок, справжніх ідеалів» [40, 19], на творенні письменником власної мови та власного життєвого міфу. Так само Рудницький не приймав етичних критеріїв стосовно літератури, аргументуючи тим, що талант «нераз іде в парі навіть з дуже великими моральними хибами і не зовсім високим інтелектуальним розвитком» [40, 31].

Основну частину книги «Від Мирного до Хвильового» складають літературні портрети українських письменників, – не аналіз їхніх творів, літературних подій, фактів, а психологічні характеристики. Великою мірою особливий психологічний підхід, відстоюваний Рудницьким, присутній і у розділах, де йдеться не про конкретні персоналії, а ті чи інші періоди розвитку українського письменства.

Мету свої розвідки Рудницький формулює у першому розділі, заявляючи про намір «зупинитись на деяких рисах психології наших письменників, що працювали в добі, коли література ХІХ віку починала йти назустріч новому століттю» [40, 8]. Саме «на дні психології», уточнює автор, «лежало своєрідне

розуміння завдань літератури і що це розуміння мало чималий вплив на розвиток їх таланту» [40, 8]. Відразу зауважимо: згадані «деякі риси психології» складатимуться в тенденції, у типові образи, від яких відштовхувався автор у запропонованому культурно-психологічному портретуванні. Здебільшого його репрезентація письменницьких портретів базувалася на уявному чинникові, що переходило в белетризовані зображення українських письменників і, попри авторський намір, в оцінно-суб'єктивні характеристики. З іншого боку, саме «вражливість» стає для Рудницького важливим літературним критерієм: «Навіть усе наше знання, що зветься тепер так поважно «літературознавством», це тільки допоміжний засіб загострити цю вражливість», – доводить критик [40, 39].

Вражливість (за формулюваннями Рудницького) є первинним творчим і критично-рецептивним механізмом. Літературний твір він вважає передусім виявом психології письменника, його свідомих і несвідомих «поривів», уяви, емоцій, настроїв, того людського, що є принципово індивідуальним, а тому потенційно новаторським. Рудницький був переконаний, що «великий письменник» несе у своєму творі не так ідеї чи світогляд, а «дещо глибше і більш творче: вражливість, темперамент, почуття взаємин між словом і переживаннями» [40, 24]. Особливість такої апології «вражливості» полягає у тому, що її Рудницький розуміє не тільки як вияв індивідуального авторського світу, а як таку чуттєвість, що сповнена сумнівів, пошуків, мерехтливо-невловних емоцій: «Поет бачить мозаїку явищ, гру кольорів, веселку вражінь і передає їх, сам схвильований і збентежений» [40, 37]. Не дивно, що в окресленнях Рудницьким значень і функцій «вражливості» відлунює його ж концепт «недосказів»: «Творчий талант, – пише він, – виявляється більш у тому, чого він не каже, ніж у тому, що каже» [40, 26].

Почавши висвітлювати власні критичні позиції, стимульовані наміром ревізії «дотеперішніх оцінок» [40, 9], Рудницький відразу висловлює неприйняття «наукової критики», «літературознавства», «методу». Для нього визначальним є процес читання й переживання твору, який він проголошує найбільш адекватним аналізом: жоден літературознавчий розбір, доводить Рудницький, не може передати «навіть приблизного уявлення про твір тому, хто його не читав» [40, 35]. «Рідко коли, – стверджує він, – теоретичні міркування про методу критики влегшують доступ до твору, який найкраще сприймати безпосередньо» [40, 35]. Означені у цьому та наступних розділах міркування Рудницького про літературознавчий метод показує вплив на його творчість антипозитивістського скепсису, відповідно до якого причину «небагатої» української літератури він вбачав, крім іншого, у «притьмарюванні уяви раціональними нахилами» [40, 12]. Судження й тлумачення Рудницького підводять до висновку про властивий йому методологічний релятивізм, що спонукав ставити під сумнів будь-яку методологію, заперечувати системно-узагальнюючі підходи й теоретичні парадигми. Однак це не значить, що його власні літературознавчі розробки вільні від критеріїв і оцінок.

На думку Рудницького, основним завданням «дослідника літератури є відрізнити літературні твори від нелітературних, себто вартісні, першорядні та

другорядні від безвартних і підрядних» [40, 93]. Новизна й оригінальність виступають для нього тими якостями, що включають твір у «вартісний» пласт письменства або ж у «класичний» канон.

Визначаючи сутність *нового*, Рудницький виходить із того, що творити – це «давати щось нове» [40, 94], і такий літературний твір є сплавом «таких елементів, яких не находимо ні в якому іншому попередньому» [40, 95], тобто нової форми, ідеї, мови. Хоча він писав про те, що новаторський твір може бути як закоріненим у літературну традицію, так і цілком відірваним від неї, а також про те, що «Ми не в силі уявити собі твору, що має зовсім нову ідею або нову форму» [51, 185], саме оте «щось нове», на його думку, підносить автора понад літературними напрямами, школами й історичним часом. Критично сприймаючи поділ літератури на напрями, школи, течії, він відстоював необхідність акцентувати не на загальних характеристиках, а на індивідуальних рисах митців, вважаючи, що «все те, що письменник має спільне з іншими – віддалює нас від зрозуміння його твору» [40, 94]. У такому дискурсі *насолада* чи *задоволення* (як це називав Рудницький), відчуті у процесі писання й читання, стають важливим аргументом на позначення нового, вартісного, оригінального.

Узявши за взірець заголовки нарисів із новітнього українського письменства Миколи Зерова («Від Куліша до Винниченка»), Михайло Рудницький називає свою книгу «Від Мирного до Хвильового». Можливо, однією з причин було те, що така назва дозволяла йому перебувати в межах тієї «серединної», інтенційно неієрархічної, проте водночас – опозиційної парадигми, в якій він завжди мислиннево перебував. Винесені у заголовок прізвища є для нього найперше символічними постатями, персоніфікованими національними типами й традиціями, які, проте, дістають у нього свій ієрархічний статус.

Звертаючись до XIX століття в українському письменстві, Рудницький спершу пропонує загальний розділ «Наш XIX-ий вік». Віддавши належне діячам цього століття за відданість громадянському обов'язку, пробудження національної й соціальної свідомості [40, 70], він в основному зосереджується на вкрай, на його думку, негативних літературних тенденціях вказаного періоду. Закидаючи українським письменникам XIX століття сентименталізм, етнографізм, побутовізм, він наполягає, що вони не відчували духовних потреб свого часу «своєрідною мистецькою вражливістю» [40, 71], що не висловлювали індивідуальних, «власних переживань», не досягли легкості письма, «не використавши ні популярного, майже бульварного, пригодницького роману, ні психологічного із ширшим тлом» [40, 77]. Так само Рудницький не знаходив у літературі того часу переконливого тексту, який би орієнтувався на потреби інтелігенції. Натомість, констатує він, виробився шаблонний тип «народника-патріота», що спочуває горю та кривді народної маси, і цей тип перебирає як головну свою роль сам письменник <...>» [40, 82-83]. У цьому ж контексті критик говорить про те, що література – це «наскрізь інтелігентська духовна потреба, – не можна змішувати її з потребою книжок для простолюддя» [40, 88], а це значить, що для нього самого значно ціннішою була «інтелігентська», або, як він висловлюється у цьому ж розділі, «гордо-

аристократична література», на відміну від масової словесної продукції виховного спрямування. Разом із тим не слід забувати, що критик повсякчас докоряв українським авторам за надмір «філософії» та «ідей» у їхніх творах, і навпаки – за відсутність легкості й динаміки стилю, індивідуального переживання й уяви, тож його літературним ідеалом стає, так би мовити, *висока белетристика*, принаймні, у поглядах на літературу українську.

Панас Мирний, вважав Рудницький, «прибільшував роль «ідей» у значінні загальної думки, а недооцінював «сюжету» як психологічного клубка, на який «намотується нитка особистих переживань автора» [40, 134]. Хоча у творах Мирного Рудницькому вчувався «ритм літературної прози», а іноді й «свіжий подув» авторської оповідної манери», все ж він зауважував такі її хиби як відсутність «цікавих осіб, що пережили якусь небуденну подію, зустрілися з захопливими пристрастями, мріями або ідеалами» [40, 139], зведення навіть трагічних мотивів до соціальної картини [40, 141], недостатній психологізм, внаслідок якого Мирний не так аналізував своїх персонажів, як співчував їм, виводячи не індивідуальну життєву історію, не «живі образи», а ілюстрацію морально-гуманістичних ідей. Рудницький перебільшував, заявляючи, що Мирний як письменник і людина не мав власних сильних переживань і жив тільки громадянським обов'язком [40, 133], але мав рацію у тому, що українські прозаїки ХІХ століття (в тому числі Мирний) були не стільки «холодними аналітиками», скільки співчутливцями народу і продуцентами ідейно-спрямованих літературних матриць; у цьому сенсі його критицизм щодо національної літературної самосвідомості був не лише виправданий, а й необхідний. На такому, загалом непривабливому національному тлі, присутні й значно менш різкі й менш однозначні характеристики, які Рудницький дав Котляревському, Шевченкові, Глібову, Драгоманову, Кулішеві. Але що стосується загальної літературної картини ХІХ століття, то вона вкрай неприваблива, синонімічна з народництвом, жанровою «неповнотою», психологічною та творчою обмеженістю.

Особливо показовим для літературних пріоритетів самого Рудницького є його речення про те, що у Мирного немає «тону, що казав би нам шукати в ньому якоїсь *непроявленої риси індивідуальності* [підкреслення моє. – О.О.]» [40, 139]. Інакше кажучи, Рудницькому не вистачає у прозі Мирного того, що він очікував від літератури – відчуття недовомовленого, світу уявного, а також сюжетної динаміки. До цього переліку важливо зачислити й ті бажані якості письменства, які Рудницький артикулював у розділі про Старицького, – присутність у творі «людських сильних переживань», зацікавлення європейськими літературами, пошук і використання мовних новотворів.

Роль імпліцитно-опозиційної до народництва творчої філософії виступає у Рудницького література періоду модернізму, що втілює у собі бажані для критика літературні ідеали. «Щойно на порозі ХХ віку, – пише він, – появляються в нас поодинокі романтичні тони, такі, як меланхолія, зв'язана з метафізичною тугою, індивідуалізм, протиставлений суспільній доцільності, шукання екзотичних сюжетів, бунт почування проти занадто реально формульованих ідеалів» [40, 112]. Розглядаючи творчість митців періоду *fin de*

siècle, Рудницький вирізняє і риси модернізму, і власне модернізму українського, і конкретних його представників. Він наголошує на специфічному та досить невизначеному сприйнятті українськими літераторами модерних тенденцій Заходу, котрі, на його думку, «невиразною луною відбиваються в нашій, зчиняючи дивну метушню» [40, 45]. Для самого ж Рудницького модерністські засади творчості, народжені на західноєвропейському континенті, видавалися очевидними, тобто відповідними самій суті мистецької діяльності, що сприяла плеканню таланту, відтворенню власних переживань, свідомості самодостатньої творчої праці, а також залишалась байдужою до громадської думки та суспільних потреб [40, 124-125]. Його список представників модерного українського письменства включатиме насамперед В. Стефаника, М. Вороного, М. Яцківа, Г. Чупринку, М. Коцюбинського, О. Кобилянську.

На відміну він старшого покоління митців, як-от Мирного і Франка, які «не відтворювали з мистецькою насолодою осоружних і різких сторінок життя життя» [40, 117-118], літератори-модерністи у баченні Рудницького були «безпосередніми», «простими», здатними «насолоджуватися» власним писанням і буттям. Модерність передбачала індивідуальну форму слововислову та нові тематично-образні ряди, «артистизм» у приватному житті, любов до європейських літератур, що у проекції на українське письменство, як це бачив Рудницький, давало літературний симбіоз традиційного і модерного, тобто, як у випадку Стефаника – мужицького і аристократичного [40, 239], у випадку Яцківа – селянського і декадентського [40, 281], у Чупринки – анархічного, богемного і патріотичного [40, 328], імпресіоністичного й реалістичного – у Черемшини [40, 259].

Коли Рудницький підійшов до висвітлення постаті Миколи Хвильового, його оцінками керувало, найімовірніше, те прагнення, яке пізніше позначилося і на діяльності Ю. Шереха – розвінчування «візіонерсько-романтичного уявлення про письменника» [32, 266]. Слід сказати, що розділ про Хвильового доволі невеликий за обсягом, хоча саме це ім'я було винесене критиком у заголовок.

Рудницький відзначає два компоненти у психології і творчості Хвильового – це нервовий склад душі, зрідні богемній бунтарській натурі, та комуністична віра, а радше – «духовна метушня» й «ідеологічне мряковиння» [40, 359]. Хвильового представлено тут визначним літератором лише на тлі інших «робітників пера» і доволі посереднім публіцистом. Відзначивши, що письменник мав «власний стиль», талант Рудницький помічає у Хвильового там, де останній умів «не ставити крапки над «і» [40, 363], хоча раз у раз критик наголошував на прагненні Хвильового бути оригінальним чи надто щирим, інакше кажучи, вважав його більшою мірою позером, аніж стихійним, справді чуттєвим автором-інтелектуалом. Крім того, Рудницький критикував «європеїзм» Хвильового, закидаючи йому незнання європейського письменства й бажання «проскочити» в європейську моду [40, 361]; в західній літературі, пише Рудницький, важко уявити «письменника, який, знаючи так слабо літературну мову, як Хвильовий, і пишучи таким жаргоном, міг би проявити

такий поетичний порив, таке почуття стилю і мати такий вплив на інших» [40, 363]. Ці слова означають, що Хвильовий займає і може займати визначне місце лише в рідній літературі. І саме тому, наполягав Рудницький, європейський кут зору на рідне письменство або, інакше кажучи, компаративний підхід повинен стати одним із найперших і усвідомлених напрямів української літературної критики.

Кожен ідеологізований літературний дискурс містить не лише «високий»/«низький» канони, а й анти-канон, що відверто демонструється в дискурсі чи приховується у підтексті. Таким анти-канonom щодо «високої» західної літератури у праці Рудницького «Від Мирного до Хвильового» постає література українська. Адже його компаративні проєкції великою мірою базуються на опозиційній картині світу, відповідно до якої впливи європейської та російської літератури на українську є одностороннім процесом, у якому українська література виглядає доволі вторинною, неповною у своєму жанрово-стилістичному, тематико-ідейному й формальному виявах. Так само, як культурна богемність іноді перетворюється у дискурсі Рудницького на радикальну ідеологему богемності, так і європейська література стає канонічним мірилом «високого», «мистецького», «повного», і хоча порівняльні характеристики Рудницького не завжди позбавлені справедливості й здорового критицизму, образ європейського Заходу в його роботах репрезентовано як ідеальний культурний архетип, у якому критик убачав квінтесенцію мистецтва, і відповідно – усе те, чого йому не вистачало в українській. До прикладу, вважаючи Франка письменником, котрий «мав душу громадського діяча» і котрого «не можна оцінювати вимогами ні вузько-громадських, ні чисто рідних літературних потреб» [40, 180-181], і порівнюючи письменника із європейськими авторами (Бальзаком, Достоєвським, Шекспіром), Рудницький приходив до висновку про їхній більший талант саме через те, що вони «викидали із себе стихійно, мов той вулкан давно призбираний матеріал <...>, що взявши за перо, були більш-менш зрілими митцями, із пребагатим світом уяви» [40, 179]. Очевидно, не слід розцінювати ці та інші вислови Рудницького як чи не свідоме приниження національної літератури, що йому закидали; Рудницький у своїх тлумаченнях послідовно керується власними уявленнями про мистецьку творчість, і у цьому випадку громадський обов'язок, на думку критика, виснажував Франкову уяву [40, 181] попри те, що митець «пробував утримуватись на поверхні літературних домагань сучасної собі чужинної літератури і шукати невпинно спонук до своєї творчості в чужинних зразках» [40, 181].

Щодо Яцківа, Стефаника, Коцюбинського, то Рудницький відзначав їхній «європейський рівень», називав Драгоманова найбільшим європейцем серед українців, а Шевченка – поетом європейської величини, дорікаючи при цьому українській критиці за те, що вона «майже не пробувала доказати цього, порівнюючи його [Шевченка] засоби уяви та ідей <...> з іншими європейськими поетами» [40, 53]. Складна натура і творча манера Шевченка, тобто єдність богоборства і релігійності, громадянського і приватного, стає для Рудницького однією з компаративних перспектив, за допомогою якої він

прирівнює Шевченка з Достоєвським і Бодлером. Для Рудницького важливо з'ясувати Шевченкову «дійсну, справжню, людську психологію», тобто той вимір творчості та рецепції, які, на його думку, властиві для європейської культури і які складають зміст і мету мистецтва.

На тлі безумовних проєвропейських орієнтацій Рудницького, з якими він виступив у міжвоєнний період творчості, несподіваними виглядають його ранішні погляди. Так, у статті «Багата література» (1918) звучить критичний відгук про популярних у Європі письменників, твори яких, як пише український автор, «не завжди є вислідком їх літературної вартості, хоча би в рідному письменстві» [35, 51]. Але ще цікавішими у цьому контексті є його листи до М. Коцюбинського від 1911 року, де Рудницький, повідомляючи про невдачу з виданням творів Коцюбинського у французьких видавництвах, пояснює це превалюванням «сенсаційної», не завжди вартісної літератури, а також замкненістю французького письменства на самому собі; навіть українські третьорядні письменники, додає Рудницький, «перевишають пись(менників), наскрізь сучасних і формою і змістом» [21, 77], а отже «наші пересічні міщанські писаки мали би у них більше успіху, чим артисти з європейською культурою» [21, 75]. Процитовані речення йдуть у розріз із пізнішими закликами Рудницького творити белетристику на європейський взірець, брати приклад із європейських, у тому числі третьорядних авторів, бо ж навіть друго-та третьорядний європейський письменник оповідає «себе: те найцікавіше, що пережив і передумав з приводу якоїсь події або людини <...>» [42, 103]. Надалі Рудницький завжди окреслював Захід як ідеальну літературну ситуацію, де автор, критик і читач завжди залишаються індивідами, котрі, беручи участь у творчому процесі, висловлюють і пізнають своє «я». Коли ж український автор і згадував про суспільні ідеї в національних літературах Європи, то зауважував про те, що вони ідуть паралельно до мистецьких [40, 386].

Європейські літератори, відповідно до його тверджень і уявлень про ознаки «високого» канону, це насамперед «митці, а не керманічі» [40, 382]. Рудницький заперечує значення політичних, національних, ідеологічних чинників як екстралітературних, іманентно позамистецьких, і замість національно-суспільних ідеологем пропонує звертатися до «буденного», тобто до всього того, що вбирає і оприявнює щоденно-приватне життя письменника. «Хто почуває своєрідну насолоду при вишукуванні взаємин між приватним життям письменника і його творами, сей найде у життєписі Флобера досить матеріалу, щоби повірити в їх необхідний та чудодійний зв'язок», – писав Рудницький у статті «Густав Флобер» [41, 322-323]. Важливу частину доробку Рудницького відведено саме для того, щоб наголосити на важливості «необхідного» і «чудодійного» зв'язку між літературним побутом і творчістю, який він вважав для суб'єктивної і творчої реалізації однією з визначальних констант.

Утікаючи від «сірої» повсякденності, справжній письменник, на думку Рудницького, здатний видобувати з неї й уводити у творчість прекрасне, – і тоді народжується момент, коли «з насолодою піддаємось поетовій уяві, що перемінює життя в півсон і з сонних мрій творить ідеали, за які готові ми

змагатись – хоч би тільки на те, щоб надати красу нашій буденщині» [40, 18]. У такий спосіб Рудницький розвиває власне бачення естетичного і художнього, відповідно до якого через «буденщину» у тексті оприявнюється індивідуальне й оригінальне, а відтак – і універсальне, загальнолюдське. «Поет уміє найзагальнішим подіям, про які розмовляємо щодня, і про які пишуть часописи, – пояснює автор, – надавати форму наскрізь особистого переживання, то знову зовсім пусті переживання, такі пусті, як принагідна зустріч, підносити до висоти небуденної події» [40, 37]. Саме у «буденщині», отже, «метафізичне» й «особисте» художньо перетоплюються, промовляють до читача і виводить літературу поза утилітарні функції. Теза про визначальний приватно-індивідуальний вимір життя Рудницький широко застосував у праці «Творчі будні Івана Франка» (1956), де, конструюючи образ щоденної Франкової праці, зображає цього письменника поза канонізованими суспільно-культурними архетипами (а початок такого підходу був закладений ще у статтях про Франка 1920-х років). Критичний дискурс Рудницького засвідчує неприйняття ним тієї літературної повсякденності, що асоціюється з народницьким побутом, і навпаки, – інтерес до духовно-приватної сфери, звільненої від національних, суспільних, ідеологічних ситуацій.

Літературно-критичні студії Рудницького позначені скепсисом до літературознавчої науки як раціональної моделі, що об'єктивує й узагальнює, а тому – спрощує чи взагалі ігнорує індивідуальний мистецький досвід. Він став чи не першим критиком, хто поставив під сумнів можливість системного теоретико-методологічного пізнання, керуючись ранньомодерністськими уявленнями про душевну збуреність митця/критика і його принциповий мистецький егоцентризм. Звідси – притаманна Рудницькому амбівалентність мислення, наслідком якої стала парадоксальність і «вражливість» висловлювань, психологізація і белетризація літературно-критичного наративу. Крім цього, оскільки Рудницький сповідував своєрідний чуттєво-інтелектуальний богемізм, його погляд на літературний процес був зумовлений розумінням творчого буття письменника як «артистизму», ідеєю «недосказів», увагою до побутового як необхідного для мистецької реалізації культуроцентричного та приватного топосу. При цьому всі ці тези й відповідні тлумачення літературного процесу подаються й розвиваються здебільшого контекстуально (а не в межах одного тексту чи послідовного аргументованого викладу), а погляди Рудницького про на зміст та функції літературної критики та художньої діяльності ідентичні.

У літературно-критичних міркуваннях Рудницького можна виділити три наскрізні тематичні напрями, що визначають єдність і оригінальність його доробку: 1) контекст світової/європейської літератури; 2) ідея індивідуальності й самодостатності письменства, що виливалася у своєрідний аполітичний *культуроцентризм*; 3) ревізіонізм і критицизм щодо методологічних та культурно-національних традицій.

Рудницький і молодомузівці були літературним поколінням, яке свідомо клопоталося поширенням і перекладом як власних, так і зарубіжних творів (про непрості умови такої діяльності Рудницький навів красномовний приклад: у

публікації 1937 року він писав, що наклад книги М. Яцкова «Казка про перстень» (1907) – зауважимо: найвідомішого молодого автора того часу – ще й досі не розпродано [52, 2]). Рудницький повсякчас наголошує на необхідності саме *компаративної критики*, у якій він вбачав основну умову самопізнання та якісного розвитку української літератури. Попри його скепсис на адресу естетичних теорій і літературознавчих методів, на його доробку позначився вплив багатьох авторів (серед яких назвемо польських модерних критиків, а також Б. Кроче та Т. Ліппса); вивчення й аналіз цих впливів є окремою великою темою, так само як і активна перекладацька діяльність Рудницького.

Рудницький був апологетом «високого» канону, куди зараховував європейську і російську літератури, адже в них вбачав оригінальність і новаторство, тобто ті риси, що, на його думку, виводять письменство на світовий рівень та забезпечують надісторичну актуальність. Він вважав, що індивідуалізм і вільні умови творчості є тими взаємозалежними аспектами, які сприяють народженню якісного письма. Однак стосовно української літератури особливо наголошував на необхідності плекання якісної масової белетристики (аж до «сенсаційних романів і сентиментальних книжок на стіл у вітальні і <...> патріотично-бульварних, порнографічних» творів [35, 55]), призначеної для різних категорій читачів. Творення такого типу літератури, як можна зрозуміти логіку його висловлювань, допомогло б українському письменству позбутися утилітаризму й ідейної, в тому числі національної заангажованості.

Як вже доводилося зазначати, Рудницького можна вважати одним із тих, хто заклав основи для обґрунтування тези про *неповноту* української літератури, пізніше запропоновану й концептуально розроблену Дмитром Чижевським в його «Історії української літератури» (1956). Адже ні класицизм, ні романтизм, ні реалізм, ні модернізм, стверджував Рудницький, не розвинулися в українській літературі вповні, не містили європейського універсалізму (як-от «світова скорбота романтиків»), не переймалися технічними й мовними проблемами тексту [27, 147].

У центрі літературознавчого зацікавлення і ціннісного визнання Рудницького завжди стоїть автор із його психологічними та культурними переживаннями. Натомість критичний запал спрямовується в бік будь-яких світоглядних засад письменника, насамперед – націоцентричних, через що дискурс Рудницького розгортається, крім іншого, як дискурс суджень – із метою розвінчати «патріотичні», «ідейні», «політичні», «суспільницькі» ідеали. Таке спрямування літературних студій Рудницького створює виразне відчуття внутрішнього самопоборювання української літератури, оскільки в них присутня і полеміка з надуманими стереотипами, і заміна літературознавчого чи літературно-критичного аналізу ідеологічними з'ясуваннями стосунків. Водночас доробок Рудницького містить і конструктивний елемент, адже риторизм, аматорство, упередженість, культурна замкненість, ним критиковані, дійсно негативно позначалися на текстах українських критиків. Його захист творчої свободи та акцент на оригінальному новаторському слові стали важливим голосом у літературних конфліктах першої половини ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бірчак В. Петро Карманський – історик «Молодої Музи» / В Бірчак // Назустріч. – 1936. – № 55. – С. 3-4.
2. Гнатишак М. Михайло Рудницький. Від Мирного до Хвильового. Львів, 1936 / М. Гнатишак // Дзвони. – 1936. – №10. – С. 401-407.
3. Гнатишак М. Нова українська лірика в Галичині на тлі західно-європейської модерної поезії / М. Гнатишак. – Львів: Бібліотека «Дзвонів», 1934. – 31 с.
4. Горинь Б. Драма молодомузівця Михайла Яцкова / Б. Горинь // Дзвін. – 2006. – № 3. – С. 109-124.
5. Горинь Б. Львівський «Мефістофель» Михайло Рудницький / Б. Горинь // Дзвін. – 2006. – № 2. – С. 115-119.
6. Горинь Б. Сучасник Франка – Денис Лукіянович / Б. Горинь // Дзвін. – 2006. – № 2. – С. 108-115.
7. Граничка Л. <Луців Л.> Петро Карманський Українська богема. З нагоди тридцятьліття Молодої Музи. Доповнений передрук «Нового часу». «Краса і сила» ч.4, Львів, 1936, стор.118 / Л. Граничка // Вістник. – 1936. – Кн.7-8. – С. 611.
8. Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Михайло Яцків. Богдан Лепкий / О. Грушевський // Літературно-науковий вістник. – 1908. – Т. 42. – С. 491-498.
9. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Т.Гундорова. – К.: Критика, 2009. – 448 с.
10. Дорошенко В. Декаденти і дегенерати / В. Дорошенко // Літературно-науковий вістник. – 1903. – Т.21. – С. 66-68.
11. Журбенко Л. <Лукіянович Д.> Філістер / Л. Журбенко. – Львів, 1909. – 275 с.
12. За красою. Альманах в честь Ольги Кобилянської. Зібрав і видав Остап Луцький. – Чернівці, 1905. – 167 с.
13. Євшан М. Літературознавство; Естетика / М. Євшан; упор. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – 658 с.
14. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – Нью-Йорк, 1991. – 460 с.
15. Ільницький М. Критики і критерії. Літературно-критична думка в західній Україні 20–30-х рр. ХХ ст. / М. Ільницький. – Львів: ВНТЛ, 1998. – 148 с.
16. Карманський П. Українська богема, 1936 / П. Карманський. – Львів: «Олір», 1996. – 144 с.
17. Лепкий Б. Молода муза – дівчина химерна / Б. Лепкий // Лепкий Б. Три портрети. Франко-Стефаник-Оркан. – Львів: «Діло», 1937. – С. 55-60.
18. Лепкий Б. Начерк історії української літератури. Книжка 1 (до нападів татар) / Б. Лепкий. – Коломия, 1909. – 320 с.
19. Лепкий Б. Наше письменство. Короткий огляд літератури від найдавніших до теперішніх часів / Б. Лепкий. – Краків: «Українське видавництво», 1941. – 135 с.

20. Лепкий Б. Незабутні. Літературні нариси /Б. Лепкий. – Берлін, 1922. – 82 с.
21. Листи М. Рудницького до М. Коцюбинського // Листи до Михайла Коцюбинського. – Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2003. – Т.4. – С. 73-77.
22. Лишкевич С. Петро Карманський. Українська богема. З нагоди тридцятьліття Молодої Музи, Львів, 1936, видавництво «Краса і сила» ч.4., стор.118 / С. Лишкевич // Дзвони. – 1936. – № 5. – С. 216-217.
23. Луцький О. «Молода муза» / О. Луцький // Діло. – № 18. – 1907. – С. 1-2.
24. Люнатик О. <Луцький О.> Без маски. Історія новішої літератури. Причинки-проблеми-дезідерати /О. Люнатик. – Коломия, 1903. – 23 с.
25. Мочульський М. З сучасного письменства / М. Мочульський // Літературно-науковий вістник. – 1908. – Т. 64. – С. 361-373.
26. Назаренко Н. І. Творчість сестер Бронте в українській та російській критиці / Н. І. Назаренко // Філологічні семінари / Київ. нац.ун-т ім. Тараса Шевченка; редкол.: М. К. Наєнко (голова) [та ін.]. – К.: Логос, 2009. – Вип. 12.: Літературна критика і критерії художності. – С. 199-202.
27. Омельчук О. Західництво Михайла Рудницького в контексті його літературно-критичних засад / О. Омельчук // Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму / За ред. Т. І. Гундорової. – К.: ВД «Стилос», 2008. – С.137-151.
28. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко; передм. Марії Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
29. Пачовський В. Жертва штуки / В. Пачовський. – Львів: Накладом Олени Калитчук, 1906. – 48 с.
30. Пачовський В. Празник / В. Пачовський. – Коломия, 1902. – 32 с.
31. Пеленський Є.Ю. Сучасне західньо-українське письменство. Огляд за 1930–1935 рр. / Є. Ю. Пеленський. – Львів, 1935. – 64 с.
32. Поліщук Я. Критика і самокритика (Юрій Шерех та Юрій Лавріненко) / Я. Поліщук // Поліщук Я. Література як геокультурний проект: Монографія. – К.: Академвидав, 2008. – С.235-268.
33. Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» / Упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – 710 с.
34. Рудницький М. Альфред де Мюссе. «Тіціянів син». Оповідання. – «Андреа дель Сарто», драма в 3 діях. Пер.з фр. С. Панейка. Видав. «Чайка» / М. Рудницький // Літературно-науковий вістник. – 1923. – Кн.4. – С. 372.
35. Рудницький М. Багата література / М. Рудницький // Шлях. – 1918. – №12. – С. 47-57.
36. Рудницький М. Бернстерне Бернсон / М. Рудницький // Назустріч. – 1932. – № 273. – С. 2.
37. Рудницький М. Блудні сини та облудні / М. Рудницький // Назустріч. – 1934. – № 5. – С. 5.
38. Рудницький М. Віденський богеміст / М. Рудницький // Назустріч. – 1934. – № 9. – С. 3.

39. Рудницький М. Від Єви до еманципатки / М. Рудницький // Назустріч. – 1934. – № 12. – С. 5.
40. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового / М. Рудницький. – Львів: «Діло», 1936. – 440 с.
41. Рудницький М. Густав Флобер / М. Рудницький // Літературно-науковий вістник. – 1923. – Кн. 9. – С. 322-330.
42. Рудницький М. Європа і ми / М. Рудницький // Ми. – 1933. – кн. 1. – С. 97-106.
43. Рудницький М. Жіноча пошуканка світогляду / М. Рудницький // Шлях. – 1919. – № 1. – С. 45-58.
44. Рудницький М. Іван Франко. Трагедія робітника пера / М. Рудницький // Діло. – 1931. – 28–29 травня. – С. 2.
45. Рудницький М. Кав'ярня і касарня / М. Рудницький // Назустріч. – 1934. – № 4. – С. 1, 4.
46. Рудницький М. Лесь Мартович. Вступна стаття / М. Рудницький // Мартович Л. Забобон. – Львів: Сяйво, 1928. – С. 5-15.
47. Рудницький М. Максим Рильський: Синя Далечінь. – П. Филипович: Земля і вітер. – Т. Осьмачка: Круча. – Григорій Косинка: на золотих богів (Видавництво «Слово», К., 1922) / М. Рудницький // Літературно-науковий вістник. – 1923. – Кн. 8. – С. 368-371.
48. Рудницький М. Ми і польська література / М. Рудницький // Назустріч. – 1936. – № 24. – С. 5.
49. Рудницький М. Михайло Яцків / М. Рудницький // Яцків М. Боротьба з головою. Нариси й оповідання. – Київ: «Серп і Молот», 1919. – С. 5-16.
50. Рудницький М. Між загальнодоступністю і футуризмом / М. Рудницький // Українське літературознавство. – Львів. – 1994. – Вип. 59. – С. 135-142.
51. Рудницький М. Між ідеєю і формою / М. Рудницький. – Львів: «Діло», 1932. – 243 с.
52. Рудницький М. «Молода Муза» пів-ювілятом / М. Рудницький // Назустріч. – 1937. – № 6. – С. 2, 4.
53. Рудницький М. Мученик непримиренних ідеалів. Станіслав Бжозовський / М. Рудницький // Ми. – 1934. – Кн. 3. – С. 174-199.
54. Рудницький М. Наш рівень дискусії / М. Рудницький // Діло. – 1931. – 12 липня. – С. 3.
55. Рудницький М. Олімп «Молодої Музи» – каварня (Петро Карманський: «УКРАЇНСЬКА БОГЕМА». Сторінки вчорашнього. З нагоди 30-ліття «Молодої Музи». Львів, 1936) / М. Рудницький // Назустріч. – 1936. – № 55. – С. 2-3.
56. Рудницький М. Потреба фахової критики / М. Рудницький // Діло. – 1931 – 14 липня. – С. 3-4.
57. Рудницький М. Провінція / М. Рудницький // Назустріч. – 1936. – № 22. – С. 4-5.
58. Рудницький М. Старі й нові шляхи. Психоаналіза, Шевченко і заблукані вчені / М. Рудницький // Діло. – 1926. – 27 травня. – С. 2.
59. Рудницький М. Чи історія літератури є наукою? / М. Рудницький // Діло. – 1931. – 13 серпня. – С. 4-5.

60. Рудницький М. Чи театр Карпенка Карого постарівся? (у 30-ліття смерти драматурга і артиста) / М. Рудницький // Назустріч. – 1937. – № 17. – С. 3.

61. Рудницький М. Шарль Бодлер / М. Рудницький // Літературно-науковий вістник. – 1923. – Кн. 6. – С. 138-146.

62. Рудницький М. Шевченко і європейська критика / М. Рудницький // Діло. – 1931. – 11 березня. – С. 2.; 12 березня. – С. 2.

63. Рудницький М. Що таке «Молода муза»? / М. Рудницький // Чорна Індія «Молодої Музи». – Львів: «Діло», 1937. – С. 5-18.

64. Франко І. Маніфест «Молодої Музи» / І. Франко // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 37. – С. 410-417.

Стаття посвячена сравненню літературоведческих взглядов Михаила Рудницкого с позицией критиков «Молодой Музы» и представителей «традиционной» критики украинского раннемодернистского периода. Автор статьи анализирует принципы канонизации и анти-канонизации писателя, которые коррелируют с такими его концептами, как европеизм, «высокая беллетристика», «бытовизм», “недосказ”. В целом, как доказывает исследовательница, взгляды М. Рудницкого определялись методологическим релятивизмом, национальным критицизмом, отстаиванием компаративной критики и индивидуальной творческой свободы.

Ключевые слова: модернизм, «Молода Муза» («Молодая Муза»), критика, канон, антиканон.

In this article the literary views of Mykhailo Rudnytskyi are compared with opinions of “Moloda Musa” critics and the “traditionalist” criticism of Ukrainian early-modernistic period. The author analyses the principles of canonization and anti-canonization of the writer that correlate with such Rudnytskyi’s concepts as Europeanism, “high quality fiction”, “routine”, “incompleteness”. In general, literary criticism of M. Rudnytskyi notable for its methodological skepticism, nation-centric critique and upholding the principles of comparative studies and individual creative freedom.

Key words: modernism, “Moloda Muza” (“Yong Muse”), critique, canon, anti-canon.

Стаття надійшла до редакції 9. 06.2015

Прийнято до публікації 22.06.2015