

**Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка**

**На правах рукопису**

**БОДНАР ОЛЕГ ІГОРОВИЧ**

**УДК 82.091 [821.111 + 821.161.2]**

**ХУДОЖНЬО-ПУБЛІЦИСТИЧНІ ВІЗІЇ ТОТАЛІТАРИЗМУ У  
ТВОРЧОСТІ М. РУДНИЦЬКОГО І ДЖ. ОРВЕЛЛА:  
РЕЦЕПТИВНО-КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ**

**10.01.05 – порівняльне літературознавство**

**Дисертація  
на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук**

**Науковий керівник:  
Кучма Наталія Зіновіївна,  
кандидат філологічних наук, доцент**

**Тернопіль – 2012**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. РІЗНОВЕКТОРНІСТЬ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧИХ ПОСТАТЕЙ МИХАЙЛА РУДНИЦЬКОГО І ДЖОРДЖА ОРВЕЛЛА.....</b>	<b>9</b>
1.1. Творчість Дж. Орвелла у міждисциплінарному дискурсі .....	9
1.2. Специфіка рецепції Дж. Орвелла в СРСР та на пострадянському просторі.....	27
1.3. Творчість Михайла Рудницького в оцінках українського літературознавства.....	44
Висновки до першого розділу.....	58
<b>РОЗДІЛ 2. ЕКСПЛІЦИТНІ ТА ІМПЛІЦИТНІ ПРОЯВИ ДИСКУРСУ ТОТАЛІТАРИЗМУ У ТВОРЧОСТІ М.РУДНИЦЬКОГО І ДЖ. ОРВЕЛЛА .....</b>	<b>60</b>
2.1. Прогнозування дворівневості сприйняття тексту як авторська інтенція у творчості М. Рудницького і Дж. Орвелла.....	60
2.2. Імплицитний та експліцитний рівні творення тоталітарного дискурсу у творах М. Рудницького і Дж. Орвелла .....	70
2.3. Ключові художні засоби експлікації змісту у повісті-притчі „Колгосп тварин” Дж. Орвелла та „Ненаписаних новелах” М. Рудницького.....	81
Висновки до другого розділу.....	96
<b>РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ М.РУДНИЦЬКОГО І ДЖ. ОРВЕЛЛА.....</b>	<b>99</b>
3.1. Ідейно-естетичні засади літературно-критичної практики М. Рудницького і Дж. Орвелла .....	99
3.2. Літературно-критичний портрет як простір оприявлення дискурсу тоталітаризму у М. Рудницького і Дж. Орвелла.....	118
3.3. Жанр рецензії у літературно-критичному доробку М. Рудницького і Дж. Орвелла: специфіка і типологічні збіги.....	140
Висновки до третього розділу.....	157
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>159</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>164</b>

## ВСТУП

Поява у 20-х роках ХХ ст. різних форм тоталітарних режимів – фашизму в Італії, його різновиду – франкізму в Іспанії, нацизму у Німеччині, сталінізму в СРСР, викликала широкий мистецький резонанс і активізувала художнє осмислення цих лиховісних явищ нового тисячоліття у культурі та літературі зокрема. Зарубіжні письменники О. Хакслі (A. Huxley), А. Кестлер (A. Koestler), І. Сілоне (I. Silone), А. Жид (A. Gide), А. Мальро (A. Malraux), Ч. Мілош (Cz. Milosz), М. Джілас (M. Djilas), українські В. Винниченко, І. Багряний, В. Барка і російські Є. Замятін, О. Солженіцин у своїх художніх і публіцистичних творах показали своєрідне мистецьке бачення тоталітаризму. Це були непересічної долі особистості, котрим довелося на власному життєвому досвіді пересвідчитися у деструктивному характері тоталітарного режиму, бо саме у літературу цього періоду доволі брутално „увірвалася” політика. Саме Дж. Орвелл першим заговорив про взаємопроникнення політичного та художнього феноменів та утворення цілісності, яку сучасні науковці назвали „ширшою текстуальністю”.

М. Рудницький і Дж. Орвелл мають безпосередній стосунок до проблеми осмислення тоталітаризму, оскільки обом літераторам судилося жити в епоху тоталітарних режимів, які стали визначальним фактором у світоглядному зламі письменників, спричинили значні зміни у мистецькій парадигмі, сприяли переосмисленню ідейно-естетичних засад творчості.

Потреба дослідження художньо-публіцистичного осмислення тоталітаризму у творчому доробку М. Рудницького і Дж. Орвелла зумовлена кількома факторами. Насамперед слід зауважити, що українське літературознавство щойно починає глибоко вивчати ці проблеми. Сьогодні маємо ряд цікавих студій, пов'язаних із проблемою тоталітаризму. Зокрема це праці Гребнєвої В. Т. „Творчість Довженка періоду війни. Митець і тоталітаризм ” (1996), Сеника Л. „Роман Опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності” (2002), Колошук Н. „Табірна

проза у парадигмі постмодерну (2006), Ємчук Т. Б. „Типологія художнього осмислення тоталітаризму в антиколоніальній прозі другої половини ХХ століття (романи Р. І. Іваничука та Г. Гріна)” (2007), Москвич Ю. В. „Українська література Донеччини 20-80-х років ХХ століття” (2007) і Тимошук Н. М. „Антитоталітарний дискурс української прози ХХ століття: проблематика голодомору та особливості її художньої реалізації ” (2006). Однак письменників, які намагалися не тільки попередити про загрозу політичної тиранії, а й чинити їй опір значно більше, особливо серед тих, що у 20-30-х роках ХХ століття спостерігали за становленням тоталітарних режимів в Європі та СРСР з-за кордону, як-от Дж. Орвелл, а після закінчення Другої світової війни змушені були жити у „вільних” країнах, як М. Рудницький.

Постать М. Рудницького – знаного у 20-30-х роках ХХ століття західноукраїнського літературного критика, письменника, публіциста, перекладача – мало відома сучасним читачам та науковцям. Переконаний естет і ліберал, він вважав неприпустимим будь-який тиск на митця. Численні виступи Михайла Рудницького у львівській періодиці, публікації на сторінках польських видань між двома світовими війнами, засвідчують прагнення митця бачити українське письменство рівноправним серед європейських літератур. Про М. Рудницького чимало говорили і писали сучасники. Щойно від знакових статей І. Лозинського (1985, 1989) та І. Денисюка (1989) творчість М. Рудницького активно досліджується у працях українських літературознавців (В. Будний, М. Ільницький, І. Капраль, Наталія Кучма, Олеся Омельчук та ін.), однак представлена єдиним ґрунтовним дисертаційним дослідженням С. Квіта „Літературно-критична й журналістська діяльність Михайла Рудницького у 1910-1930-х роках ” (1997). Про Дж. Орвелла на теренах сучасної України обережно почав говорити В. Скуратовський (1988), і лише в кінці ХХ – на початку ХХІ століття з’явилися публікації С. Таратути (2006), І. Сюдюкова (2007), О. Макарського (2008). Феномен Дж. Орвелла частково розкритий у

науковому дослідженні Ю. Жаданова „Роман Джорджа Орвелла „1984” у контексті антиутопії ХХ ст.” (1999). Тому можна стверджувати, що творчість Дж. Орвелла малодосліджена у сучасному українському літературознавстві, попри те, що про видатного британця написано сотні наукових праць на Заході. Мав рацію Д. Дюрішин, коли твердив: „Якщо вивчення схожостей, аналогій сприяє з’ясуванню загальних закономірностей літературного розвитку, то вивчення відмінностей дає дуже важливі факти для встановлення специфічних особливостей літературних явищ і процесів, для розкриття прикмет своєрідності, самобутності” [52, с. 176-177]. Саме тому вважаємо, що компаративне вивчення творчості українського та англійського письменників допоможуть досягти особливості візій тоталітарного суспільства митцями, що сформувалися як особистості в різних культурах та змушені були змінити світоглядні позиції під впливом потужних довколалітературних чинників. У цьому й полягає актуальність нашого дослідження.

**Зв’язок роботи з навчальними програмами, планами, темами.** Дисертація виконувалася на кафедрі теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка в рамках комплексної теми „Проблеми рецептивної поетики, наратології і транслаторики в українсько-зарубіжних літературних зв’язках” (номер державної реєстрації 0105U000748).

**Мета роботи** – виявити типологічні збіги і відповідності візій тоталітаризму у художній та літературно-критичній творчості М. Рудницького і Дж. Орвелла.

Досягнення поставленої мети зумовило вирішення наступних **завдань**:

- простежити специфіку еволюції світогляду Дж. Орвелла у контексті культурної ситуації другої половини ХХ століття;
- окреслити творчі особистості М. Рудницького і

Дж. Орвелла у зв'язку з їх візіями тоталітаризму;

- виразити ідейно-художнє спрямування творчої діяльності М. Рудницького і Дж. Орвелла;
- з'ясувати ідейно-естетичні засади літературно-критичної діяльності письменників у порівняльному вимірі;
- узагальнити специфіку читацької рецепції творів українського й англійського письменників;
- дослідити типологічні особливості літературно-критичних виступів М. Рудницького і Дж. Орвелла з позицій сучасної компаративістики.

**Предмет дослідження** – літературно-критичне та художнє бачення тоталітаризму у творчості М. Рудницького і Дж. Орвелла.

**Об'єкт дослідження** – літературно-критичні публікації М. Рудницького 20-30-х років ХХ ст., насамперед літературно-критичні студії „Між ідеєю і формою”, „Від Мирного до Хвильового”, книги „Письменники зблизька”, „Ненаписані новели”, „Непередбачені зустрічі”, та літературно-критичні праці, есе, епістолярій Дж. Орвелла: „Есе, журналістика і листи Джорджа Орвелла” („The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell”), романи „Бірманські будні” („The Burmese Days”), „Дочка священика” („The Clergyman's Daughter”), „Поклін Каталонії” („Homage to Catalonia”), „1984” і повість-притча „Колгосп тварин” („Animal Farm”).

**Теоретико-методологічною** основою дисертації є праці українських та зарубіжних теоретиків літератури і компаративістики П. Барі, Р. Барта, М. Бахтіна, Р. Гром'яка, Тамари Денисової, Ж. Деріди, Марії Зубрицької, М. Ігнатенка, В. Ізера, Р. Інгардена, Д. Наливайка, О. Потебні, П. Рікера, Н. Фрая, Ольги Червінської, Г. Р. Яусса та ін., філософів, культурологів Е. Гуссерля, У. Еко, М. Фуко, а також дослідження в галузі літературної критики таких науковців як В. Барахов, Л. Білецький, Ю. Борєв, А. Бочарова,

В. Брюховецький, В. Будний, Ю. Бурляй, Леся Вашків, Р. Гром'як, М. Ільницький, Т. Красавченко, С. Квіт, Наталія Кучма, Т. Салига та ін.

На різних етапах дисертаційного дослідження використовувалися біографічний, описовий, культурно-історичний, порівняльно-типологічний та контекстуальний методи.

**Наукова новизна** дисертаційної роботи полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві типологічно зіставляється творчість М. Рудницького і Дж. Орвелла в сенсі художньо-публіцистичного осмислення тоталітаризму. На матеріалі двох національних літератур з'ясовується специфіка спротиву митця репресивній системі. Пропоноване дослідження сприяє виявленню витоків філософсько-естетичних підходів обох письменників до потрактування ідеологічного тиску на митців, їх розуміння свободи творчості.

**Практичне значення** отриманих результатів полягає в активізації порівняльних студій європейських літератур, введенні української літератури у ширший світовий контекст. Матеріали наукових студій можуть бути використані при розробці курсів історії зарубіжної літератури та історії української літератури ХХ століття, спецкурсів з проблем дослідження тоталітарного дискурсу, посттоталітарної та постколоніальної критики, а також у роботах, безпосередньо пов'язаних з творчістю Михайла Рудницького і Джорджа Орвелла.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація, автореферат та публікації, в яких висвітлено основні положення дослідження, написані автором одноосібно.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дисертаційного дослідження викладені у доповідях на міжнародних наукових конференціях „Інтертекстуальність в системі художньо-філософського мислення: теоретичний та історико-літературний виміри ” (Луцьк, 2009), „Місто – як – текст: літературні проєкції ” (Бердянськ, 2009), „Сучасні проблеми епітетології” (Кам'янець-Подільський, 2009), „Топос тварини як

антропологічне дзеркало ” (Київ, 2011), „Володимир Гнатюк у контексті розвитку культури України” (Тернопіль, 2011), всеукраїнській науковій конференції „Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології” (Тернопіль, 2008), а також на щорічних наукових конференціях професорсько-викладацького складу Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (2008, 2009, 2010, 2011).

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел, що налічує 265 позицій. Загальний обсяг роботи 186 сторінок, з них 163 – основного тексту.



## РОЗДІЛ 1

### Різновекторність рецепції творчих постатей Михайла Рудницького і Джорджа Орвелла

#### 1.1. Творчість Дж. Орвелла у міждисциплінарному дискурсі

Список борців з тоталітаризмом буде неповним без імені відомого англійського письменника, публіциста, літературного критика, журналіста Еріка Артура Блера, більше відомого світовій спільноті під псевдонімом Джордж Орвелл. Противник будь-яких насильницьких методів правління, ворог космополітизму, інтелектуального лицемірства й різних ідеологічних вірувань, які посягають на свободу людини та незалежність мистецького самовираження, Дж. Орвелл запам'ятався тим, що завжди рухався проти течії, говорив те, що думав, відкрито й без остраху приймав виклики історичної епохи і, незважаючи ні на що, залишався вірним своїм життєвим і моральним принципам.

Британський письменник не мав можливості особисто відчувати репресивну силу тоталітаризму, спостерігати його, так би мовити, із середини (за винятком його участі у Громадянській війні в Іспанії), однак зумів надати проблемі тоталітаризму художнього осмислення і повністю розкрити суть, ідеї, витoki та потенційні загрози цього явища набагато глибше, ніж будь-який інший митець чи політолог того часу.

Дж. Орвелл реалізував свій творчий потенціал як письменник, критик, публіцист, журналіст. Він писав романи, памфлети, полемічні статті, рецензії, огляди, газетні колонки. Значну частину творчого доробку письменника складає епістолярій. Британець активно листувався з видатними літераторами свого часу Т. С. Еліотом (T. S. Eliot), А. Кестлером (A. Koestler), Г. Міллером (H. Miller), С. Спендером (S. Spender), Ч. Рідом, (Ch. Reade) Г. Струве (G. Struve) та іншими діячами культури. До епістолярію письменника також можна віднести цикл „Лондонських листів”,

в основному на суспільно-політичну і економічну тематику, що їх друкував американський журнал „Partisan Review”. Творча спадщина англійського письменника складає двадцять томів. Три художні твори „Нехай весніє фікус” („Keep the Aspidistra Flying”), „Колгосп тварин” („Animal Farm”) і „1984” екранізовані. Сьогодні про життєвий і творчий шлях Дж. Орвелла існує більше досліджень, ніж сам він написав за життя. Такі поняття, як „холодна війна” („cold war”), „новомова” („newspeak”), фрази „Старший брат стежить за тобою” („Big Brother is watching you”), „Усі тварини рівні, але деякі тварини рівніші за інших” („All animals are equal but some animals are more equal than others”), що були вперше вжиті в художніх і публіцистичних творах Дж. Орвелла, увійшли в лексичний обіг мов багатьох країн або стали афоризмами.

Ідеї Дж. Орвелла, розсіяні у художніх творах, публіцистиці, літературно-критичних працях значно вплинули на мистецький, інтелектуальний, академічний, політичний рух, спонукаючи світову спільноту до осмислення, переосмислення, рефлексії тих ідей, що їх проповідував британець.

До важливих досліджень історичної рецепції і впливу творчості Дж. Орвелла на світову інтелігенцію і культурний розвиток можна віднести працю Н. МакЛафліна (N. McLaughlin) „Орвелл, академічна думка та інтелектуали” („Orwell, Academy and Intellectuals”).

Аналізуючи англійськомовні академічні видання, учений підрахував кількість посилань на художні та публіцистичні твори британського письменника за період від 1976 по 2003 рр. Загалом за цей період праці Дж. Орвелла цитували 1 533 рази [225, с. 162]. Цікаво, що найбільше посилань знаходимо у літературознавчих джерелах.

Покажемо у рецепції і культурному осмисленні творчості англійського письменника є той факт, що на початку 80-х рр. Британська рада вчителів ініціювала дві нагороди. Перша з них, під іронічною назвою „Double Speak Award”, присуджується за найкращу публічну промову, іншою – „George

Orwell Award for Distinguished Contribution to Honesty and Clarity in Public Language”, нагороджується найдостойніший громадський діяч за вагомий внесок у розвиток і популяризацію чесних і прозорих публічних виступів [242, с. 382-383]. Два твори Дж. Орвелла „Колгосп тварин” („Animal Farm”) і „1984” вперше ввели в навчальну програму середньої школи Великобританії у 1956 р. Приблизно в цей же час згадані твори з’явилися у програмах більшості навчальних закладів США [242, с. 384-385].

Політична думка Дж. Орвелла часто знаходила підтримку, впливала і навіть формувала погляди сучасних політологів і політиків. С. Інгл (S. Ingle) у своєму дослідженні „Соціальна і політична думка Джорджа Орвелла: новий погляд” („The Social and Political Thought of George Orwell: A Reassessment”) стверджує, що на формування політичного світогляду багатьох парламентарів Палати обшин впливали ідеї Орвелла відображені у його останніх художніх і публіцистичних працях [218, с. 1].

Аналізуючи численні інтерпретації творчості Дж. Орвелла в англomовному світі, ми дійшли висновку, що їх можна поділити на розвідки біографічного і мемуаристичного, академічного і наукового характеру. Однак така сегментація є досить умовною, оскільки майже в усіх дослідженнях науковці, часто посилаючись на біографічні факти, розглядають феномен Дж. Орвелла у зв’язку із зламами його життєвого шляху, який безпосередньо позначився на змінах світоглядних пріоритетів, стилю, художньої манери, суспільно-політичних позицій письменника. Відтак, можна говорити про кілька рецептивних моделей, в основі яких лежать різні прочитання і підходи до вивчення творчої особистості митця.

Більшість критиків вважають, що велич Дж. Орвелла полягає не у його працях, а в самій особистості. Один із дослідників творчості письменника Дж. Р. Вурхіз (J. R. Voorhees), висловлюючи своє особисте враження від зустрічі з книгою британського митця, зауважив: „<...> відкриваєш книгу,

сподіваючись побачити художника, а бачиш людину” [261, с. 57] \*. Інший критик Дж. Вудкок (G. Woodcock) стверджував, що коли сідав писати свою критичну працю про Орвелла, раптом збагнув, що „не може бути об’єктивним, не звільнивши свою свідомість від образу людини, яку знав багато років” [265, с. vi]. Тому у багатьох працях, а особливо тих, чії автори були особисто знайомі з Дж. Орвеллом, інколи явно проступає тенденція до моралістичного підходу, однак професійна чесність і наукова поміркованість цих дослідників зовсім не применшують об’єктивності їх підходу та критичних оцінок щодо творчості англійського літератора.

М. Бахтін у своїх працях диференціював дві категорії письменника: „автор-творець”, як суб’єкт естетичної діяльності, і „автор-людина” на позначення фізичної категорії автора у його історичному бутті. Найперші праці, які присвячені дослідженню творчої особистості Дж. Орвелла, побудовані на принципі взаємозумовленості та взаємозалежності біографічної та творчої сутності англійського письменника. Тому дослідження такого типу є важливими, оскільки розкривають динаміку ідейно-естетичних пошуків Дж. Орвелла, трансформацію його особистості, а також демонструють вплив зовнішніх чинників на формування мистецької сутності митця.

Незадовго до смерті, виражаючи свою останню волю, Дж. Орвелл заповідав не створювати жодних біографій [192, с. 404]. Таке прохання, мабуть, пов’язане з тим, що пройдений життєвий шлях приніс розчарування, відчай і невдачі. В останні роки життя, судячи з листів, англієць почав критично оцінювати свої праці і, будучи відвертим перед своїми друзями, часто повторював, що за життя не написав жодного гармонійного і збалансованого роману, а створювати біографії чи міфи про письменника-невдачу, на його думку, не було сенсу.

---

\* Тут і далі переклад з іншомовних джерел наш – Б. О.

Однак літературна спільнота була іншої думки. Починаючи з 1953 р., з'явилися об'ємні дослідження творчості британського митця біографічного характеру. Перших п'ять книг були написані літераторами, котрі особисто були знайомі з письменником або ж були його друзями. Серед них журналіст і критик Т. Хопкінсон (Т. Hopkinson), Дж. Аткінс (J. Atkins) – літературний редактор англійської газети „Tribune”, Дженні Кадлер (Jenni Cadler) – перекладач творів А. Чехова, Л. Толстого, Ф. Достоєвського, Й. В. Гете, Е. Золя, К. Холліс (Ch. Hollis) – політичний письменник, однокласник митця з Ітонського коледжу, товариш по службі в Бірмі (суч. назва М'янма, – Б. О.), Р. Різ (R. Rees) – редактор англійського журналу „Adelphi”, в якому Дж. Орвелл часто публікував свої виступи. Дослідники загалом давали позитивну оцінку творчості англійського письменника, окрім Т. Хопкінсона, котрий тривалий час був його ідеологічним опонентом.

Ці книги побудовані на спогадах, характеризуються вибірковістю подачі біографічного матеріалу, часто хибують фактологічними невідповідностями. Прикметною ознакою цих праць є те, що передусім критики розглядали англійського письменника в основному як особистість, залишаючи поза увагою Орвелла-митця.

У наступних працях, присвячених дослідженню феномена Дж. Орвелла, простежується тенденція до зміщення акцентів у бік вивчення художніх прийомів, специфіки образотворення, особливостей стилю письменника із частковим залученням біографічного методу. Дослідники подавали біографічний матеріал вже не у хронологічній послідовності, а використовували фрагментарно, для пояснення змін у мистецькій парадигмі Дж. Орвелла, проводили паралелі між подіями у житті письменника і пошуком та генеруванням нових художніх ідей, розширенням жанрового діапазону, переосмисленням світоглядних позицій та самоосмисленням раніше створених творів.

Так Дж. Р. Вурхіз (J. R. Voorhees) у своїй книзі „Парадокс Джорджа Орвелла” („The Paradox of George Orwell”) аналізує творчу особистість

англійського письменника як бунтівника і противника будь-яких насильницьких методів влади через низку парадоксів, що заповнюють життя митця. Дослідник стверджує, що постійні самозаперечення, розбіжності у міркуваннях і поглядах ранніх та останніх років часто „викликали неоднозначну реакцію критиків і читачів” [261, с. 13], а „поєднання бунтівних ознак і почуття відповідальності, завжди справляли велике враження” [261, с. 15]. Дж. Р. Вурхіз зауважує, що бунт Дж. Орвелла проти несправедливості виріс з відрази до тріумфу сильнішого над слабшим, старшого над молодшим, багатшого над біднішим. Саме тому різка антагоністична позиція англійського письменника щодо усіляких форм насилля і спротив будь-яким авторитарним методам поневолення особистості визначила проблемно-тематичне наповнення його художніх і публіцистичних творів.

Своєрідне історичне і духовне розуміння творчої особистості Дж. Орвелла пропонує Дж. Вудкок (G. Woodcock) у своїй праці „Кришталевої душі людина” („The Crystal Spirit”). У цій книзі дослідник аналізує стиль, ідейно-тематичне наповнення художніх і публіцистичних творів Дж. Орвелла, з’ясовує композиційні, сюжетні, змістові особливості, звертає увагу на специфіку характеротворення і систему художніх образів митця.

На думку Дж. Вудкока, у творах британського письменника сформувався розмовний стиль. Однак критик стверджує, що саме романам Дж. Орвелла „не вистачає стилістичної і структурної гомогенності. Вони спотворені демонстративним теоретизуванням і надмірним використанням соціологічних коментарів” [265, с. 123]. Якось Дж. Орвелл під час розмови з поетом і автором детективних романів Дж. Саймонсом (J. Symons) сказав: „Я не справжній романіст. Проблема <...> в тому, що у мене великий життєвий досвід, про який хочеться писати, <...> тому, я не бачу іншого виходу, як використовувати його у замаскованій художній формі” [цит. за 265, с. 126]. Дійсно, Дж. Орвелл мав блискучий талант в імпресіоністичній манері

описувати події і ситуації, у яких доводилося побувати, але створення нових фікційних сцен і правдоподібне змалювання внутрішнього світу своїх героїв було для письменника великою проблемою.

Дж. Вудкок відносить Дж. Орвелла до письменників-моралістів, стверджуючи, що навіть його прагнення до прозорості мови і стилю, мають моральне підґрунтя, яке будується на переконанні англійця, що „головна мета літератури – говорити правду” [265, с. 165].

Багато критиків справедливо зауважували, що Орвелл писав з досвіду, а створення нових художніх ситуацій письменникові було не під силу. Тому усі романи, за винятком „Подорожі до Віганського молу” („The Road to Wigan Pier”), мають біографічні ознаки, а головних героїв можна вважати самопроекцією їх автора. Однак Дж. Вудкок стверджує, що „автобіографічна форма творів Орвелла приховує певну ефемерність, якщо їх розглядати надто буквально” [265, с. 32]. „Як і більшість письменників, котрі писали біографічні художні твори, він часто змінював життєві факти задля художньої цілісності і дидактичного підкладу” [265, с. 68]. Схожі міркування висловлює і Е. М. Томас (M. E. Thomas): „особистість, відому нам під іменем Джордж Орвелл, не завжди можна вважати її прямим відображенням в автобіографічних романах і есе. Будь-які твори, у яких автор ніби-то змальовував самого себе, завжди переслідували важливу політичну чи суспільну мету і їх доводилося переписувати по кілька разів, аби надати фразі переконливого звучання і художнього шарму” [258, с. 2]. Тому, як стверджує критик, „персонаж, під яким звикли бачити Орвелла, – це швидше фікційний герой, інколи звеличений, інколи безжалісний, що дуже відрізняється від тієї толерантної і поміркованої людини, яку друзі і знайомі звикли бачити у повсякденному житті” [258, с. 2]. Аналогічну думку висловлює і Дж. Аткінс (J. Atkins): „Дуже часто автобіографічні романи Орвелла можуть справити хибне враження про їхнього автора. З відкритої книги перед нами одразу постає роздратована особа, що болісно реагує на найдрібніші життєві негаразди. Однак усі, хто особисто був знайомим з

Орвеллом розуміли – враження оманливе” [186, с. 4].

Важливими біографічними дослідженнями творчої особистості Дж. Орвелла вважають серію з двох книг британського професора історії П. Станскі (P. Stansky) у співавторстві з американським літератором В. Абрахамсом (W. Abrahams) „Невідомий Орвелл”, („The Unknown Orwell”) і „Орвелл: Перетворення” („Orwell: The Transformation”). Автори розглядають творчість і літературну особистість англійського письменника, застосовуючи біографічний, соціологічний, формальний і творчо-генетичний методи.

У перших трьох частинах книги „Невідомий Орвелл”, що з’явилася у 1972 р., автори описували бунтівні дитячі та юнацькі роки Еріка Артура Блера під час його навчання у школі-пансіонаті Св. Кіпріана („St. Cyprian’s School”) та елітному Ітонському коледжі (Eton College), позначені гострим відчуттям соціальної несправедливості і внутрішніми протиріччями, що загострилися під час служби в лавах імперської поліції у Бірмі. У двох наступних розділах книги автори розповідають про тернистий шлях Е. Блера до реалізації свого одвічного бажання і життєвого призначення – стати письменником, і, мабуть, найважливіший етап у житті британця – зміну прізвища на літературний псевдонім. Е. Блер, як стверджують П. Станскі та В. Абрахамс, не лише створив для себе інше літературне ім’я, але й „звільнив своє друге „Я”, що переселилося в іншу особистість на ім’я Джордж Орвелл” [249, с. 307].

Погоджуємося з думкою авторів цього дослідження, що Е. Блер не просто обрав для себе інше творче ім’я, а „<...> створив образ для свого другого „Я”” [249, с. 5]. Тому вибір простого християнського імені Джордж, поширеного серед представників робітничого класу, і прізвища Орвелл – так називалася невелика річка у мальовничій місцевості графства Саффолк (Suffolk), де письменник провів найкращі роки свого короткого життя, був досить показовим прикладом зміни імені та самотрансформації особистості не лише у буквальному, але й у літературному сенсі. Як зауважують



П. Станскі і В. Абрахамс, перетворення відбулися „<...> не лише в художньому стилі і мистецькій формі письма, але й торкнулися повсякденного життя письменника” [249, с. xx]. Сестра митця Авріл Данн (Avril Dunn) пригадувала, що після прочитання роману „Фунти злиднів у Парижі і Лондоні” („Down and Out in Paris and London”), підписаного псевдонімом Дж. Орвелл, у неї склалося враження, що книгу „написала зовсім інша людина” [249, с. 308], ніж та, котру вона звикла бачити у буденному житті.

Щодо поезики і художньої майстерності письменника дослідники висловлювали думку, що Дж. Орвелл „ніколи не приділяв особливої уваги своїм романам, які були позбавлені гостроти сюжету і надмірно розлогіми” [248, с. 36]. Найбільшими художніми вадами письменника, на думку П. Станскі і В. Абрахамса, стали проблеми пов’язані з характеротворенням і наданням фікційним деталям художньої релевантності і правдивості. Орвелл був свідомий своїх значних недоліків і часто його оптимізм переростав у відчай. Власні „муки” на літературній ниві, безпорадність і розчарування письменник висловив у листі до своєї приятельки Бренди Салкленд (Brenda Salkland): „Я такий нікчема, ніяк не вдається подужати тієї клятої книги (йдеться про роман „Дочка священика” – Б. О.), а те, що вже написано, викликає в мене відразу. Якщо хочеш бути щасливою, ніколи не починай роману” [254, с. 160].

Однак Дж. Орвелл наполегливо шукав нові художні форми мистецького самовираження. Біографи наголошують, що у 1938 р., після повернення письменника з Іспанії, вийшов документальний роман „Поклін Каталонії” („Homage to Catalonia”), який позначив кінцевий етап у формуванні світогляду й окреслив ідейно-тематичну основу наступних праць англійського митця. „Саме в цей період художній стиль творів і спосіб життя вже повністю відповідали характерним особливостям людини на ім’я Джордж Орвелл. Тривалий процес самоідентифікації з образом другого „Я” був завершений” [248, с. 6].

Після війни в Іспанії Орвеллу вдалося примирити свої внутрішні протиріччя, оскільки саме в Каталонії він знайшов відповіді на свої запитання і чітко сформував власну авторську позицію: „Іспанська війна та інші події 1936-37 рр. вивели мене з рівноваги; однак на цьому етапі я чітко усвідомив свою позицію. Кожен рядок моєї ґрунтовної праці, написаний після 1936 р., безпосередньо чи опосередковано спрямований *проти* тоталітаризму і *на користь* демократичного соціалізму, як я його розумію” (курсив Дж. Ор.) [254, с. 28].

Канадський дослідник Б. Крік (B. Crick) – автор першої повної біографії Дж. Орвелла, на відміну від П. Станскі і В. Абрахамса, заперечує, що Е. Блер повністю перетворився на іншу людину. Б. Крік стверджує, що письменник „<...> лише створив ідеальний образ для наслідування – образ відвертої, щирої, пересічної людини, прихильника егалітаризму, який просто живе, просто висловлюється і просто пише” [192, с. xxii]. Але це не був просто образ для наслідування, як його зрозумів Б. Крік. В основі цієї персони лежать глибинні психологічні процеси пов’язані з внутрішніми протиріччями двох „Я”.

Після Іспанської війни Орвелл „<...> чітко усвідомив свою громадянську і авторську позицію, він вже знав, у якому напрямку потрібно рухатися далі, а за його плечима було достатньо досвіду і життєвого матеріалу, якому можна було надати художньої форми” [192, с. 236].

Шотландська дослідниця Дженні Кадлер (Jenni Cadler) стверджує, що характерна для праць Орвелла манера поєднувати автобіографічні факти з документальним репортажем – літературний стиль, що сформувався одразу після Першої світової війни, коли почали з’являтися задокументовані роздуми-рефлексії письменників з приводу пережитого. Дженні Кадлер, аналізуючи специфіку нового жанру, стверджує, що „особисті спогади письменники подавали у хронологічному порядку, а документальні факти були пронизані власним досвідом участі у війні. <...> Автобіографічний репортаж ще ніколи не відігравав такої великої ролі у змалюванні подій, які

потрясли світ” [190, с. 12-13]. Тому твори Дж. Орвелла з огляду на функціонування автобіографічних жанрових домінант, на думку дослідниці, мають багато спільних рис не лише з А. Кестлером, але й також з такими журналістами і політичними письменниками як А. Мальро (A. Malraux), Дж. Д. Пассос (J. D. Passos), І. Сілоне (I. Silone), Дж. Стейнбек (J. Steinbeck) та ін. Жанр автобіографічної документальної прози став популярним серед літераторів т. зв. соціалістичного руху, а у Великобританії поширеним серед членів Клубу лівої книги (Left Book Club), які культивували тенденції, де автор часто поставав героєм документальної прози [190, с. 28].

Прочитання художньої творчості Дж. Орвелла крізь призму символізму пропонує К. Олдрітт (K. Alldritt) – почесний професор канадського Університету Британської Колумбії у праці „Становлення Джорджа Орвелла. Нарис з історії літератури” („The Making of George Orwell: An Essay in Literary History”) Дослідник розглядає творчість англійського письменника у літературному контексті і ставить його поруч з такими символістами як Ш. П. Бодлер (Ch. P. Baudelaire), Дж. Джойс (J. Joyce), Т. С. Еліот (T. S. Eliot), В. Б. Єйтс (W. B. Yeats), К. Ішервуд (Ch. Isherwood), Ст. Малларме (S. Mallarmé), В. Г. Оден (W. H. Auden), М. Пруст (M. Proust), С. Г. Спендер (S. H. Spender). Дослідник застосовує біографічний метод, розглядаючи творчість Дж. Орвелла у контексті символістського руху. К. Олдрітт вважає, що у ранніх текстах британського письменника присутні ознаки символізму у вигляді алюзій, ремінісценцій і мотивів, запозичених з творів вищезгаданих символістів. Однак він стверджує, що Орвелла не можна вважати символістом, оскільки у його творах переважали реалістичні принципи ідейно-художнього пізнання та образного відтворення світу. Повністю поділяємо цю думку, бо англійський письменник художньо осмислював реальну дійсність швидше із соціологічних позицій, до того ж „<...> естетико-філософська система символізму суперечила канонам соціологічної традиції” [185, с. 117].

Тим не менш, на думку К. Алдрітт, „художні твори Дж. Орвелла

цікаві у літературному сенсі тим, що автор завжди намагався відшукати життєздатну альтернативу символістському способу пізнання” [185, с. 17].

Радикальну й сепаратистську позицію займає американська дослідниця Дафні Патай (Daphne Patai), аналізуючи творчість Дж. Орвелла у руслі феміністичної критики. Професор Массачусетського університету, фахівець з дослідження утопій та антиутопій, літературознавець і культуролог Дафні Патай у книзі „Містичність Джорджа Орвелла. Дослідження чоловічого світогляду” („George Orwell Mystique: A Study in Male Ideology”) розглядає особливості зображення чоловічого образу світу в художніх творах англійського письменника, акцентує увагу на показній мізогінії Дж. Орвелла у зображенні жіночих характерів. Науковець стверджує, що у текстах британця явно простежується песимізм, який в останньому романі „1984” поглиблюється до повного відчаю. На думку Дафні Патай, андроцентризм англійського письменника найбільше виражений в документальному романі „Подорож до Віганського молу” („The Road to Wigan Pier”), а характерна мізогінія і вороже ставлення автора до фемінізму – „суттєві недоліки Орвелла-митця та ознака його морального падіння” [238, с. 264], причина художніх провалів і спотвореної політичної візії соціалізму. „Гіпертрофована маскулінність Дж. Орвелла проливає світло на причину проблем, пов’язаних з художньою майстерністю та ідеологічними аспектами його творів” [238, с. 19]. У судженнях Дафні Патай відчуваються упереджена оцінка й різкий осуд. Її полемічність нагадує в’їдливу манеру самого письменника: „літературна репутація Орвелла сьогодні залежить від пасивної читацької публіки, пасивної в сенсі прийнятності тих нав’язливих переконань про чесність, порядність, егалітаризм, справедливість, які автор проповідував у своїх творах, хоч сам не сповідував їх” [238, с. 20].

Варто звернути увагу на той факт, що для феміністичної критики 70-80-х рр. ХХ ст. характерна упередженість і негативний осуд маскулінного образу світу і його художнього зображення письменниками чоловічої статі. З цього приводу англійський теоретик Пітер Баррі висловив міркування, що

„основні зусилля феміністичної критики 1970-х рр. були спрямовані на викриття того, що можна було б назвати механізмами патріархальності, тобто культурної „настанови” чоловіків і жінок, яка узаконювала статеву нерівність” [9, с. 145]. Тому, на переконання науковця, фемінізм 70-х – поч. 80-х рр. „неминуче був агресивним і полемічним” [10, с. 145]. Книга Дафні Патай є яскравим прикладом саме такого підходу.

Інший дослідник особистості Дж. Орвелла М. Картер (M. Carter) у своїй книзі „Джордж Орвелл і проблема автентичної екзистенції” („George Orwell and the Problem of Authentic Existence”) аналізує творчість англійського письменника з позицій екзистенціалізму та екзистенційного психоаналізу. Застосовуючи філософські концепти М. Гайдеггера, С. К’єркегора, Ф. Ніцше і Ж. П. Сартра науковець розглядає філософські проблеми художніх і публіцистичних праць британського письменника, в основі котрих лежить „конфлікт автентичної і неавтентичної форм буття” [191, с. 215] спричинений зовнішніми соціополітичними чинниками.

М. Картер стверджує, що у кожному романі митець зображає певну екзистенційну надбудову (систему), що відповідає тій чи іншій ідеології, яка домінувала в суспільстві у різні часи і з якою конфліктує літературний герой Орвелла. Так, соціополітичне буття роману „Бірманські будні” („The Burmese Days”) відповідає ідеології імперіалізму, „Дочка священика” („Clergyman’s Daughter”) – патріархальному консерватизму, „Нехай весніє фікус” („Keep the Aspidistra Flying”) – капіталізму, „За ковтком свіжого повітря” („Coming Up for Air”) – мілітаризму і фашизму, „1984” і „Колгосп тварин” („Animal Farm”) – тоталітаризму. Дослідник висловлює думку, що в основу романів і автобіографічних есе англійського письменника покладений конфлікт головного героя, висловлюючись категоріями екзистенційної філософії, колізія „Я”-буття із авторитарним колективним буттям, яке у свою чергу і моделює особистість і визначає спосіб її існування, стверджуючи, що існуючі інститути влади послаблюють автентичне „Я”, трансформуючи його у колективне, неавтентичне „Я”, в результаті чого виникає конфлікт

особистості з її оточенням” [191, с. 28]. Зауважимо, що ідейно-тематичне наповнення і проблематика художніх та публіцистичних творів британського митця визначається конкретною екзистенційною ситуацією, на яку реагує герой, намагаючись показати абсурдність, невизначеність, приреченість людини в умовах тієї чи іншої суспільно-політичної ідеології. Це дає підстави з цього зробити висновок, що Орвелл, сповідуючи ідеї гуманізму і принципи рівності, свободи, незалежності, егалітаризму, в основу своєї творчості поклав бунт людини проти авторитарних суспільно-політичних надбудов, що ставлять під загрозу сутність людського буття і посягають на свободу, незалежність, самоідентичність особистості і значно пригальмовують духовно-інтелектуальний розвиток нації.

Грунтовним дослідженням творчого методу, художніх прийомів, засобів вираження, тематичної та ідейної основи творів Дж. Орвелла є праця індійського письменника А. Йоші (A. Joshi) „Художні стилі Джорджа Орвелла” („Fictional Styles of George Orwell”).

А. Йоші має рацію, коли стверджує, що „в романах Дж. Орвелла поєднуються художні традиції англійського реалізму з європейськими, які започаткували Ф. Кафка, А. Камю, А. Мальро, С. Беккет” [222, с.6]. Також поділяємо думку індійського дослідника у тому, що свої міркування та ідеї стосовно соціальних, економічних, політичних та інших проблем часу, британець переносить на літературний ґрунт, застосовуючи „засоби іронії, внутрішній монолог, рідше авторський коментар, а ремарки всезнаючого наратора функціонують у формі листів, діалогічного наративу і щоденника” [222, с. 13]. Однак А. Йоші залишає поза увагою той факт, що надмірна присутність авторських коментарів є тим деструктивним фактором, який негативно впливає на динаміку розгортання сюжету, поєднання композиційних елементів або ж повним їх нехтуванням. Це, у свою чергу, руйнує художню цілісність і збалансованість мистецьких творів англійського письменника.

На переконання індійського дослідника, у працях Дж. Орвелла „ідеї

гуманізму домінують над комплексом ідеологічних проблем” [222, с. 6], які автор намагається вирішити у своїх художніх творах і публіцистиці. Тут наші міркування розходяться з поглядами А. Йоші. На ранніх етапах творчості письменник займав амбівалентну позицію щодо імперіалізму. З одного боку Дж. Орвелл засуджував таку політику своєї держави, але з іншого підтримував її, оскільки розумів, яких негативних економічних наслідків слід очікувати в результаті розпаду Британської Імперії. По-друге, Дж. Орвелл різко критикував погляди пацифістів, вважаючи їх під час війни зрадою національних інтересів. По-третє, ми вважаємо, що усі без винятку романи і публіцистику британця можна вважати своєрідною платформою автора для демонстрації своїх ідеологічних переконань, оскільки, як вдало зауважила Дафні Патай, звичка „завжди щось критикувати” [238, с. 7] була невід’ємною рисою його сутності. Як стверджував і сам Дж. Орвелл, після 1936 р. усі його твори були спрямовані на дискредитацію тоталітаризму і сприяння демократичному соціалізму. Звісно, що під демократичним соціалізмом письменник розумів і пропаганду ідей гуманізму, які були невід’ємною частиною його світогляду, однак ідеологічний фактор завжди залишався домінуючим у творчості Дж. Орвелла. У своєму есе „Чому я пишу” (1947р.) він відкрито задекларував: „розмірковуючи над створеними працями, які не мають політичної мети, я бачу мертві книги, помпезні пасажі, беззмістовні речення, барвисті епітети і казна-що” [254, с. 30].

Інший індійський дослідник А. Рахман (A. Rahman) у праці „Джордж Орвелл: гуманістичний підхід” („George Orwell: A Humanistic Approach”) стверджує, що митець досягнув великих успіхів не лише як політичний сатирик і полеміст, але й великий романіст і літератор. А. Рахман дещо перебільшує, коли називає Дж. Орвелла великим романістом. Створення вдало збалансованих в сенсі композиційної структури, цілісних романів з правдоподібними героями завжди було для нього проблемою і, зрештою, сам письменник ніколи не вважав себе успішним романістом.

Індійський дослідник не поділяє думку багатьох критиків, які вважали,

що більшість творів англійця пронизані песимізмом, переконуючи, що Дж. Орвелл завжди покладав великі надії і вірив у майбутнє своєї нації, його завжди хвилювало безтурботне, щасливе життя людства. Навіть у своєму похмурому романі „1984” письменник „не перестає говорити про людські цінності та свободу особистості” [239, с. 118]. Тому, на думку А. Рахмана ідеї гуманізму „вселяли надію, живили енергією і надавали Дж. Орвеллу оптимізму у боротьбі зі світовим злом” [239, с. 118].

Лорен Саундерс (Loraine Saunders) у своїй книзі „Художня майстерність Джорджа Орвелла: недоскази” („The Unsung Artistry of George Orwell”) розглядає творчість письменника з позиції наративної майстерності. Вона вважає, що романи митця „Фунти злиднів у Парижі і Лондоні” („Down and Out in Paris and London”), „Нехай весніє фікус”, „За ковтком свіжого повітря”, „Бірманські будні” не були належним чином поціновані або й зовсім залишилися поза увагою критиків, оскільки більшість дослідників знехтували потребою глибше проаналізувати формальні чинники, поетику і наративну стратегію Дж. Орвелла. „Глибокий текстовий аналіз художньої майстерності і мистецьких прийомів або обмежувався поверхневими критичними коментарями, або ж оцінка ґрунтувалася на загальному розгляді художнього потенціалу Орвелла-письменника” [244, с. 8].

Лорен Саундерс аналізує естетичні компоненти виразного стилю англійського письменника, форми вираження авторської позиції, особливу увагу звертає на поетику художніх творів, наголошує на майстерності Дж. Орвелла уміло вплітати життєві, реальні факти в художню канву своїх романів, вдало синтезувати мистецтво з пропагандою, поєднувати поліфонічний голос із монофонічним, балансувати між елегійним і комедійним. Використовуючи типолого-зіставний метод, простежує паралелі художніх творів Орвелла з працями Дж. Джойса порівнює особливості наративування у третій главі роману „Дочка священика” з джойсовим „Уліссом”, зіставляє особливості застосування пропагандистських методів Орвелла і Б. Шоу, говорить про наслідування англійським письменником



бунтівних ідей Дж. Мільтона (J. Milton), однак найбільше уваги приділяє порівнянню стильових особливостей творів Дж. Орвелла і Дж. Гіссінга (G. Gissing).

Дослідниця вважає, що основним інструментом у змалюванні британським митцем англійського суспільства стає дескриптивний коментар (фрейм), підкреслюючи, що в художніх творах Дж. Орвелла „фреймовий наратив займає важливе місце” [244, с. 129], особливо у романах „Дочка священика”, „За ковтком свіжого повітря” і „1984”. Лорен Саундерс також підкреслює, що англійський письменник у художніх творах наділяє наратив різними голосами, уникаючи коментарів всезнаючого наратора на користь людського фактору у наративі. Це, на її думку, зменшує дидактичність і збільшує правдоподібність наративної ситуації. Резюмуючи, науковець наголошує, що естетична вартість творчості Дж. Орвелла „полягає у його витонченості наративної компетенції, яка значно згладжує пропагандистську і дидактичну ангажованість документальної прози та есеїстики” [244, с. 141].

М. Левенсон (M. Levenson) – теоретик літератури, професор Університету Вірджинія, у своїй розвідці „Художній реаліст: Романи 1930-х рр.” („The Fictional Realist: novels of the 1930s”) розглядає ранні романи Дж. Орвелла „Бірманські будні”, „Дочка священика”, „Нехай весніє фікус” і „За ковтком свіжого повітря” у контексті англійського модернізму. Однак науковець стверджує, що ці твори були створені в час, коли у літературі Англії вже відбулися модерні зрушення, проте не мають очевидних ознак нового літературного напрямку, бо Дж. Орвелл у своїх романах „змальовує сіру соціальну реальність, передає відчуття якоїсь неминучої катастрофи” [224, с. 59].

Характерною рисою творчості письменника було застосування реалістичного методу. Персонажі орвеллівських романів „прості, але різношерсті та розпусні типи, таких можна зустріти на кожному розі вулиці” [224, с. 65]. Спробою експериментувати у модерністичній манері можна вважати описи Дж. Орвелла самогубства Флорі у романі „Бірманські будні”,

нервовий розлад, а згодом повну амнезію Дороті з роману „Дочка священика”. Пізніше, у третьому розділі твору, письменник зображує сюрреалістичну театральну дію на Трафалгарській площі – явний відгомін епізоду з джойсового „Улісса”. Усі ці життєві факти, змальовані у модерністичному стилі, на думку М. Левенсона, „відкривають очі і привертають увагу до критичного стану сучасного суспільства” [224, с. 65].

Значний ідейний і формальний вплив на роман „За ковтком свіжого повітря” Дж. Орвелла мав Г. Міллер. Його манера абсолютного неутручання, байдужість щодо політичних справ держави, певним чином відображається у поведінці героя Дж. Баулінга, який неначе перебуває у „череві кита”, <...> пасивно споглядаючи політичну ситуацію, не маючи наміру щось у ній змінити. Він просто бажає ще раз відчутти що таке щастя” [224, с. 72]. Як і Міллер, Орвелл у цьому творі „застосовує першоособовий наратив, на відміну від попередніх романів, у яких наратор займав дещо віддалену позицію” [224, с. 73].

Врешті М. Левенсон стверджує, що Орвелл, передчуваючи встановлення тоталітаризму, усвідомлював „приреченість художньої форми твору, свободи особистості письменника, ліберальної християнської культури, загрозу для функціонування літератури, інтелектуальної чесності, лояльної цензури” [224, с. 74]. Однак у цей період тотального песимізму, що охопив інтелектуальні кола, англійський письменник, який добре усвідомлював вади своїх романів, продовжував писати, бо розумів, що „фікційний світ і його простір для мистецького самовираження” [224, с. 74]. є одним із ефективних засобів боротьби проти тоталітаризму.

Політична мета завжди була провідним мотивом у творчості Дж. Орвелла. Він міняв свої погляди через політичні орієнтири в силу зміни історичної ситуації, що і стало предметом досліджень, пов’язаних з аналізом ідеологічних аспектів творчості письменника, які безпосередньо впливали на жанрово-стилістичні, формально-змістові, ідейно-тематичні чинники художніх і публіцистичних праць Дж. Орвелла.

Канадський письменник і політолог Я. Слатер (I. Slater) у своїй книзі „Орвелл: подорож до злітної смуги № 1” („Orwell: The Road to Airstrip One”) аналізує соціально-політичну та ідеологічну основу творів митця у ретроспективі його життєвого і творчого шляху. Усі тексти Дж. Орвелла пропонують своєрідне авторське бачення концепту егалітаризму.

Розглядаючи постать Дж. Орвелла як запеклого ворога тоталітарних методів правління, дослідник висловлює міркування суголосні з переконаннями британця щодо негативного впливу на творчу особистість з боку нової політичної диктатури, яка „<...> особливо небезпечна для митця, оскільки художня творчість – наскрізь індивідуалістична за своєю суттю і вимагає інтелектуальної чесності та мінімум цензури” [247, с. 212].

Важливими дослідженнями політичної думки Дж. Орвелла вважаються книги шотландського політолога С. Інгла (S. Ingle) „Джордж Орвелл: політичне життя” („George Orwell: A Political Life”) і „Соціальна і політична думка Джорджа Орвелла: новий погляд” („The Social and Political Thought of George Orwell: A Reassessment”). Вчений вважає, що велич англійського письменника лежить у його високій моральній свідомості, яка „є ключовим елементом його критичної думки” [218, с. 140], а також в умінні невимушено поєднувати етичне з політичним.

Огляд історичної рецепції творчості англійського письменника дає підстави говорити про доволі цілісну й об’єктивну картину феномену Дж. Орвелла, утворену множиною інтерпретацій та різних історичних прочитань. Перед нами постає цікава і неординарна особистість мислителя, письменника, літературного критика, мистецька сутність котрого, в значній мірі формувалася під впливом зовнішніх культурно-історичних чинників.

## **1.2. Специфіка рецепції Дж. Орвелла в СРСР та на пострадянському просторі**

Важливою проблемою сучасної компаративістики є дослідження

генетично-контактних зв'язків різних літератур, сприймання й осмислення чужого досвіду, творів, ідей у їхньому заломленні у національній культурній свідомості. Вивчення міжкультурної рецепції, як розуміння й усвідомлення свого досвіду через досвід Іншого, відіграє важливу роль у розумінні своєї культури та національної ідентичності.

З огляду на історичну ситуацію твори Дж. Орвелла потрапили до українського читача майже через 50 років по смерті автора. Найпершим, розрахованим на широкого читача, переклад роману „1984” на пострадянському просторі був опублікований у латвійському журналі „Родник” у 1988 р. Згодом переклади почали з'являтися і в інших країнах Радянського Союзу.

Однак перший безпосередній контакт Дж. Орвелла з українською культурою та українським читачем відбувся у 1947 р., коли в Мюнхені з'явилася друком повість-притча „Колгосп Тварин” в авторизованому перекладі Івана Чернятинського (літ. псевдонім Ігоря Шевченка). Варто зазначити, що це був найперший переклад „Animal Farm” європейськими мовами.

І. Чернятинський умовив Орвелла написати вступне слово до українського видання, в якому британець зазначив: „Я отримав прохання написати передмову для перекладу „Animal Farm” українською мовою. Я добре свідомий того, що пишу для читачів, про яких нічого не знаю, та й вони, мабуть, ніколи не мали нагоди довідатись про мене. Від мене, мабуть, чекають, щоб я розповів у цій передмові, як з'явився мій „Колгосп Тварин”. Перед цим мені доведеться сказати дещо про себе та про події, що крізь них я дійшов до моїх політичних поглядів” [122, с. 5]. Україномовна версія з'явилася у Німеччині в 1947 за фінансово-благодійної підтримки самого Джорджа Орвелла. Однак частина накладу (півтори тисячі примірників з трьох) була конфіскована і передана до відповідних органів Радянського Союзу.

Творчий діалог І. Чернятинського з письменником відбувався під час

перебування українського літератора на окупованій союзними військами території Німеччини в таборі для переміщених осіб, або „планеті Ді-Пі”, як його називав У. Самчук. Саме тут, завдяки діяльності видатних українських науковців, письменників, публіцистів І. Багрянному, Ю. Клену, Ю. Косачу, З. Кузелі, У. Самчуку, Ю. Шевельову, зародився Мистецький Українських Рух.

Цікавим є факт, що Дж. Орвелл підтримував тісні стосунки з МУРівцями і закликав А. Кестлера допомогти діячам мистецького руху в еміграції. Про тісну творчу співпрацю Дж. Орвелла з представниками українського національного руху на Заході свідчить й те, що митець застерігав МУРівців від стосунків з ненадійними представниками англійської інтелігенції, які в „жодному разі не повинні знати про нелегальне розповсюдження книг радянськими мовами на території союзних держав” [257, с. 434].

Спонукаючи А. Кестлера до співпраці, Орвелл писав: „Я впевнений, нам потрібно допомогти цим діячам усім, чим можна. Я ще від 1945 р. не перестаю говорити, що Ді Пі – це Богом послані люди, які допоможуть зламати стіну між Росією і Заходом. Якщо наш уряд цього не зрозуміє, тоді нам особисто доведеться докласти зусиль і зробити все, що в наших силах” [257, с. 434]. З листа до А. Кестлера зрозуміло, що Дж. Орвелл активно підтримував український рух і закликав інших письменників сприяти розвиткові ідеї українського національного руху та репрезентації української літератури і культури на Заході. Дж. Орвелл був свідомий того, що українська література прагне до своєї незалежності, самобутності і бореться за право називатися європейською, однак на своїй землі не має жодних шансів для поступу.

Перше офіційне знайомство українського читача з творчістю Дж. Орвелла відбулося наприкінці 80-х рр. У 1988 р. журнал „Всесвіт” опублікував фрагменти роману-антиутопії „1984” у перекладі О. Тереха із вступним словом В. Скуратовського.

Відомий літературознавець, історик, культуролог В. Скуратовський у передмові „Міф про Джорджа Орвелла”, знайомлячи українського читача з постаттю англійського письменника, стверджує, що особистість митця – „один із численних міфів західного світу” і „ритуально згадується стільки-то разів на день” [154, с. 128]. Науковець вважав, що міф Орвелла, створений за ідеологічним принципом, був частиною інтелектуальної свідомості західного світу і протягом тривалого часу входив до „найпоширенішого репертуару антикомуністичної пропаганди в її щонайлютіших редакціях” [154, с. 128].

В. Скуратовський не погоджується із традиційним порівнянням орвеллівського роману „1984” з антиутопіями Є. Замятіна „Ми” і О. Хакслі „Чудовий новий світ” („Brave New World” – пер. за [43, с. 248]), оскільки основна ідея цих творів полягає у „нешадній критиці самого принципу розумно і справедливо налаштованого суспільного устрою <...> чим розумніше і справедливніше буде суспільство, тим незатишніше почуватиме в ньому себе людина з її ірраціональним нахилом до бунту, еросу, експромту, сваволі і т. д.” [154, с. 129]. Літературознавець переконував, що орвеллівська ідея ідеального людського буття набагато поміркованіша, „набагато ближча до здорового глузду і, зрештою, демократичніша” [154, с. 129]. Тут можна хіба що додати, що за ідейними чинниками, проблематикою і поглядами авторів на людське буття, антиутопії Є. Замятіна і О. Хакслі відрізняються від антиутопії Дж. Орвелла, оскільки у першому випадку мова йде про біологічну сутність особистості, а в другому – духовну та ідеологічну. В цьому сенсі ближче до „1984” стоять романи „Ніч ополудні” А. Кестлера, „Фонтамара” І. Сілоне. Однак за жанровими, формальними і стильовими ознаками роман-антиутопію Дж. Орвелла „1984” все ж таки можна зіставляти із канонізованими антиутопіями Є. Замятіна „Ми” і О. Хакслі „Чудовий новий світ”.

Вагомим внеском у вивчення феномену Дж. Орвелла в українському літературознавстві є книга „Література Англії ХХ ст.” за редакцією К. О. Шахової. У розділі „Англійська художня антиутопія у світовому

контексті” автори торкаються художньої специфіки роману-антиутопії Дж. Орвелла „1984” у компаративному зіставленні з аналогічними творами Є. Замятіна і О. Хакслі, що вже стало традиційним у світовому літературознавстві. Вчені, досліджуючи ідейно-тематичну основу творів, композицію, сюжет, систему образів, художній час і простір, звертають увагу на особливу для антиутопій ознаку: специфікою цього жанру є характерний сплав „художньої літератури з різними жанрами, – а також те, що – художні утопії і антиутопії звернені передусім до розуму, а не до душі читачів” [100, с. 55]. Особливо тяжів до поліжанровості Дж. Орвелл, який змушений був звертатися до політичної публіцистики аби надати своєму романові пафосу „викриття й заперечення антилюдського устрою” [100, с. 56].

Однак, на думку науковців, у художньому сенсі романи Орвелла і Замятіна яскраві, емоційно виразні, містять образні описи й особливе драматургічне напруження, що із поєднанням з розумовим дозволяє „активізувати думку читача, загострити його увагу і <...> емоційно його схвилювати, естетично на нього вплинути” [100, с. 56]. Дослідники також звертають увагу на безпосередній вплив і зв'язок творів Дж. Бернхема (J. Burnham) „Револуція менеджерів” („Managerial Revolution”) і „Макиавелліанці: Поборники свободи” („The Machiavellians: Defenders of Freedom”) з теоретичною частиною (книга Е. Голдстейна „Теорія і практика олігархічного колективізму”) роману „1984”.

Резюмуючи, авторитетне видання дає високу оцінку останньому роману Дж. Орвелла, який намагався застерегти людство від можливої загрози з боку „соціалізму з нелюдським обличчям” [100, с. 70], зазначаючи, що роман „1984” за структурними, сюжетними і формальними чинниками належить до традиції світової сатири і творів-антиутопій, і, „як довів час, твір Джорджа Орвелла виявився ширшим за вузькі жанрові ознаки, глибшим і значнішим, ніж здавалося багатьом його критикам” [100, с. 70].

Постать Дж. Орвелла часто ставала об'єктом обговорення на сторінках українських періодичних видань. Однак це невеликі за обсягом розвідки

біографічного і реферативного характеру. Так, З. Савченко у статті „Джордж Оруелл. „1984”: вплив світоглядних пріоритетів автора на вирішення основних проблем роману” розглядає особливості формування світогляду під впливом історико-політичної ситуації, що склалася в Іспанії наприкінці 30-х рр. XX ст., а також аналізує концепції особистості і влади та специфіку їх функціонування в умовах тоталітарного світу роману „1984”. Авторка слушно зауважує, що „світоглядні і політичні переконання письменника остаточно зміцніли в роки громадянської війни в Іспанії, де Оруелл зіткнувся з тоталітарними методами правління, експортованими Радянським Союзом” [149, с. 5]. В Іспанії англійський письменник побачив, що йде війна на два фронти: одні антифашисти гинуть під час військових сутичок, інші, звинувачені у троцькізмі, відступництві, ренегатстві – у стінах катівень спецслужб. Усі міркування з приводу сталінізму в Європі, який становив не меншу загрозу ніж фашизм, Дж. Орвелл висловив у книзі „Поклін Каталонії” („Homage to Catalonia”).

Інший дослідник С. Л. Таратута розглядав роман Дж. Орвелла у типологічному зіставленні з антиутопією Є. Замятіна „Ми”. Предметом порівняння постає ідейно-тематичне наповнення творів, особливості психології героїв, елементи сюжету.

С. Л. Таратута розкриває механізми деструктивної дії тоталітарної системи на подолання усіх тих рис, що визначають індивідуальність. Науковець, акцентуючи увагу на ідейному аналізі романів „1984” і „Ми”, говорить, що і російський, і англійський письменник зобразили можливу майбутню перспективу людства за умов тоталітарного існування, намагалися у художній формі показати фізичну, духовну і моральну деградацію особистості у деспотичному суспільстві, яка „позбавившись індивідуальності, свободи, права самостійно приймати рішення, нести відповідальність, визначати своє життя, <...> перестає бути людиною” [158, с. 31].

В українських часописах з’являлися короткі статті, якими автори



намагалися привернути увагу до творчої особистості письменника, до його ідей і міркувань, висловлених у художніх творах і публіцистиці, які і сьогодні не втратили своєї актуальності. Так О. Макарський у статті „Джордж Оруел – про силу і якість слова в журналістиці”, звертає увагу на те, що англійський митець активно цікавився проблемами мови і мовлення, намагаючись викристалізувати мову до такої прозорості, щоб вона стала інструментом „для висловлення, а не приховування думки” [109, с. 35]. О. Макарський знайомить читачів з фрагментами статті „Політика і англійська мова”, у якій Дж. Орвелл висловив свої погляди на мовні проблеми більшості критиків, публіцистів, громадських діячів і запропонував шляхи подолання стилістичних і лексичних огріхів через спрощення мови до її практичної функціональності.

Загальну інформацію про особистість і творчість англійського письменника можна віднайти в літературних енциклопедичних довідниках. Такою є стаття Олени Черноземової в енциклопедії зарубіжних письменників [64], де подано коротку біографічну інформацію про Дж. Орвелла, стисло проаналізовано тематику і проблематику усіх художніх творів письменника. Авторка підкреслює, що у 1930-х рр. англійський письменник сформував свій стиль і в автобіографічних романах та есе намагався змалювати свого героя, його почуття, поведінку, вчинки з позиції сьогоденної перспективи, щедро використовуючи афоризми та іронію, як засоби вираження вже сформованої авторської позиції. Олена Черноземова вказує на вплив Ч. Батлера (Ch. Butler), Дж. Джойса (J. Joyce), Т. С. Еліота (T. S. Eliot) Е. Золя (E. Zola) Д. Г. Лоуренса (D. H. Lawrence), Дж. Свіфта (J. Swift), на формування художньої особистості Дж. Орвелла.

Однак авторка статті не згадує про Орвелла як об’єктивного критика і талановитого журналіста. Також зустрічаються невідповідності у жанровій номінації і перекладі окремих праць („Нехай цвітне аспідістра” („Keep the Aspidistra Flying”), „Дорога на Віган-Пірс” („The Road to Wigan Pier”)) письменника українською мовою. Зокрема твори „Убивство слона”

(„Shooting an Elephant”) і „Спогади книгаря” („Bookshop Memories”) за формальними та ідейно-змістовими чинниками більше тяжіють до есе, ніж до оповідання. „Собаче життя в Парижі та Лондоні” („Down and Out in Paris and London”, переклад запропонований у згаданій статті – Б. О.) – це в жодному разі не нотатки, як стверджує Олена Черноземова. З огляду на швидку динаміку сюжету основної частини твору, перипетії та авантюри головних героїв твір можна вважати крутійським романом з елементами автобіографії.

Проблема адекватного перекладу назв художніх творів завжди була гострою та неоднозначною. Зачепила вона і тексти Дж. Орвелла. Так, знамениту „Animal Farm” українською перекладали як „Ферма: Рай для Тварин” (Всесвіт – 1991. – № 1), „Скотохутір. Казка” (Вітчизна – 1992. – № 9), „Скотний двір” [157, с. 7], „Тваринна ферма” [1, с. 291], „Звіроферма” [154, с. 128]. Зрозуміло, що для одних авторів ключовим словом є „animal”, для інших – „farm”. Не вдаючись до детального лексичного аналізу усіх варіантів емоційно-експресивних, емоційно-образних і прагматичних значень цих слів, підкреслимо, що у своїй праці „Animal Farm” Дж. Орвелл в алегоричній формі зобразив події Жовтневого перевороту в Росії, зраду інтересів простого народу, концентрацію влади в руках однієї партії, розгром і переслідування опозиціонерів, посилення терору, примусову колективізацію. Саме з ферми – приватної форми власності, господарство перетворилося на радянський колгосп часів Сталіна. Англійський письменник в алегоричній формі, з іронічним підтекстом, широким застосуванням експресивно-забарвленої лексики, імпресіоністичним блиском, як жоден з пострадянських письменників, зумів не просто передати, але й оживити в уяві читача жахливі часи сталінського терору, примусової колективізації та передумов голоду. Тому варіант перекладу назви повісті-притчі, який запропонував Іван Чернятинський, „Колгосп тварин” є, на наш погляд, найадекватнішим і таким, що повністю відображає ідейний та образно-смісловий задум автора.

В енциклопедичному довіднику „Величайшие люди планеты:

Энциклопедический справочник” (2008 р.) серед найвидатніших постатей в історії людства також знаходимо ім'я Дж. Орвелл. Автори знайомлять читачів з неординарною особистістю британського письменника, його доробком через короткий огляд життєвого і творчого шляху, детальніше зупиняючись на ідейно-тематичному аналізі повісті „Колгосп тварин” та роману „1984”.

Але у статті є кілька фактологічних невідповідностей. Насамперед, Ерік Артур Блер народився 25 червня, а не 23 січня 1903 р. і в період з 1917 по 1921 рр. навчався не в Йенському коледжі, а у найпрестижнішому в Англії Ітонському коледжі (Eton College). Крім цього, перебуваючи в Парижі після свого повернення з Бірми, Дж. Орвелл не писав романів, а лише короткі оповідання та есе, які, однак, не мали успіху і не були опубліковані в жодному виданні.

Змістовною й об'єктивною є стаття Бренд-Петера Ланге про Дж. Орвелла, вміщена в енциклопедичному довіднику „Англомовні письменники”(2010 р.). Автор зауважує, що рецепцію творчості англійського митця визначала не естетична вартість його творів, а „історичні та політичні інтереси” [1, с. 291]. „Така контекстна спрямованість – основна причина цитування більшості текстів О[рвелла]. та посмертної канонізації його творів” [1, с. 291].

Б.-П. Ланге подає короткий огляд творчості британського митця, розглядаючи не лише ідейно-тематичну спрямованість художніх творів Дж. Орвелла, що стало вже закономірним явищем у невеликих за обсягом статтях, але намагається охопити усю творчу парадигму митця. Зокрема він згадує, що на початку кар'єри Орвелла патріотична лірика не принесла йому успіху. А саме публіцистична і літературно-критична діяльність привернула до нього увагу публіки. Публіцистичні виступи Дж. Орвелла „під час другої світової війни позначені спротивом авторитарним системам сталінізму та фашизму” [1, с. 293]. Б.-П. Ланге зауважує, що саме завдяки діяльності Орвелла-критика, який, на відміну від багатьох сучасників, цікавився

субкультурою, відбулося значне загострення уваги літературних критиків до проблем масової літератури Англії.

Підсумовуючи, автор висловлює думку, що попри на значну ідеологічну заангажованість, останні твори англійського письменника „Колгосп тварин” і „1984” є „прикладом розширення літературного канону на літературні форми, спрямовані на конкретних адресатів та цілі” [1, с. 293]. Тобто відбувається так звана деміфологізація творчості британського письменника, про яку йшлося раніше, зміна напрямку дослідження і переведення його в площину літературознавства.

Дисертація Ю. Жаданова „Роман Дж. Оруелла „1984” у контексті антиутопії першої половини ХХ століття” (1999 р.) – поки що єдина в Україні наукова літературознавча праця, у якій ґрунтовно досліджується творчий феномен англійського письменника. Науковець аналізує історіографію досліджень у західній і радянській науці, зауважуючи, що „серйозний літературознавчий аналіз підмінявся наклеюванням політичних ярликів, відображаючи точку зору радянського літературознавства того часу” [57, с. 94]. Дослідник також звертає увагу на етапи творчості Дж. Орвелла, аналізує роман „1984” у порівнянні з іншими утопіями ХХ ст., з’ясовує його художню своєрідність та ідейно-тематичну специфіку.

Науковець акцентує увагу на особливій художній структурі роману-антиутопії „1984”, що поєднує в собі риси соціальної утопії, наукової фантастики, філософського роману, синтезу сатири, публіцистики, наукового та історичного документа, елементи, які „складають органічну частину художньої форми роману” [57, с. 165].

У дослідженні наголошується на провідній ролі Дж. Орвелла в розвитку утопічної літератури першої половини ХХ ст., яка проявляється у „художньому вирішенні основних проблем утопії і питань сучасності, критичному осмисленні утопічних ідеалів і зображення катастрофічних наслідків в результаті їхньої реалізації, особливій увазі до фатуму особистості, надання негативній утопії завершеної канонізованої форми” [57,

с. 179].

Ю. Жаданов стверджує, що тоталітаризм, як основний предмет художнього осмислення у романі Дж. Орвелла „1984”, визначає проблематику і поетику твору, характеризує своєрідність сюжету, вчинки персонажів. Дослідник так детально аналізує систему образів і персонажів, що часто переходить у переказ фабули твору. Однак Ю. Жаданов вважає, що роль творчості Дж. Орвелла в історії світової культури і розвитку жанру утопії та антиутопії зокрема, полягає в: „а) створенні теорії надтоталітарного суспільства (книга Голдстейна); б) розробці особливої філософії влади у ХХ ст.; в) створенні особливої мови тоталітарного суспільства – Новомови; г) наданні політичним проблемам художнього звучання” [54, с. 180].

Українська рецепція творчості Дж. Орвелла представлена єдиною науковою працею, і відносно невеликою кількістю газетних, журнальних, енциклопедичних статей, що з’являлися в періодичних виданнях. Деякі з них є результатом необхідності аналізу творчості англійського митця для потреб середньої школи, інші – будили національну свідомість та ідентичність, через ідеї і проблеми, що їх висловлював англійський письменник у своїх творах і не втратили своєї актуальності або просто з’являлися у рік відзначення 100-літнього ювілею з дня народження, привертаючи увагу читачів до постаті непересічної долі.

Українське студіювання творчості Дж. Орвелла має ряд недоліків: наприклад, у визначенні жанрової приналежності більшості творів, неадекватність перекладу їх назв українською мовою, неточності у біографічних даних письменника, ідеологічну заангажованість дослідників, що проявляється лише в ідейно-тематичному аналізі найвідоміших праць Дж. Орвелла „Колгосп тварин” і „1984”, непоінформованість українського читача про те, що Орвелл не лише прозаїк, а й поет, публіцист, літературний критик, памфлетист, журналіст, літературний редактор.

У комуністичних країнах східної Європи, а особливо в СРСР, про Орвелла мовчали, або ж називали його книги „неправдивим пасквілем проти

соціалізму” чи „сумішшю порнографії, наклепом на визвольну боротьбу народів” [73, с. 693]. Офіційно праці Дж. Орвелла „Колгосп тварин” і „1984” на цих теренах з’явилися лише наприкінці 80-х. Однак, поширювалися чутки, що книгу англійського письменника „Колгосп тварин” можна було без проблем отримати у відділенні сільськогосподарської літератури бібліотеки імені Леніна. Згодом її помітили цензори і в результаті книга потрапила у так званий, „спецсхов”, в якому зберігалися „найшкідливіші” твори.

Варто зазначити, що антирадянські праці Дж. Орвелла „Колгосп тварин” і „1984” були таємно завезені на територію колишнього СРСР у другій половині 60-х і, не без ризику для їх власників і читачів, копіювалися фотоспособом або передруковувалися вручну [16, с. 181].

Професор Санкт-Петербурзького державного університету культури і мистецтва Арлен Блюм, відомий своїми історичними дослідженнями цензури в колишньому СРСР, у статті „Англійський письменник в країні більшовиків” оприлюднив цікаві факти про спробу одного із редакторів радянських періодичних видань налагодити творчі контакти з Дж. Орвеллом. Вперше ім’я Орвелл зустрічається у справах архівного фонду журналу „Інтернаціональна література”, що виходив в СРСР з 1933 по 1943 рр. і знайомив читачів з кращими творами світової літератури. Проте цей журнал був, певним чином, ідеологічним піаром. Насправді основне його завдання полягало у створенні „привабливого образу Країни Рад” [16, с. 183] в очах Західного Світу.

У справі під назвою „Листи редакції американським (насправді й англійським, прим. – автора – А. Б.) письменникам і діячам культури стосовно отримання рукописів та ін.” [16, с. 183] знайдено лист головного редактора журналу „Інтернаціональна література” С. Дінамова до Дж. Орвелла, у якому він просить англійського письменника надіслати до редакції примірник книги „Подорож до Віганського молу” для того, щоб познайомити радянського читача з цим документальним романом. У відповідь С. Дінамов отримав запізнений лист від Дж. Орвелла, який щойно

повернувся з Іспанської війни. Цей лист розсекретили лише у 1990 р. Британський письменник, звичайно, погодився надіслати до редакції примірник. Однак, відповідаючи на питання С. Дінамова, продемонстрував жест англійського джентльмена: „Я хочу бути відвертим з Вами, тому зобов'язаний повідомити, що в Іспанії я служив у лавах П. О. У. М. (трансліт. від Р. О. У. М. – Робітнича партія марксистської єдності – Б. О.), яка, як Ви очевидно знаєте, потерпала від випадів Комуністичної партії і недавно була заборонена урядом. <...> Я повідомляю Вам це, оскільки Ваша газета можливо не матиме наміру публікувати праці члена П. О. У. М., а я не бажаю позиціонувати себе в неправдивому світлі” [цит. за 16, с. 184].

Все трапилося так, як і передбачав Орвелл. На його лист одразу відреагував Відділ закордонних справ НКВД і від імені журналу „Інтернаціональна література” британцю повідомили про неможливість їхньої подальшої співпраці. А С. Дінамову, експерту західноєвропейської культури, відомому шекспірознавцеві, довелося примусово піти з посади. У 1938 році його арештували, а через рік він загадково зник у стінах ГУЛАГу. З того часу Радянська влада не випускала Орвелла з поля зору, а публічне згадування його прізвища („прикрий” випадок трапився, коли Нора Галь у „Літературній газеті” опублікувала розгорнуту рецензію на книгу Орвелла „Діккенс, Далі та інші”, хоч і розгромного характеру і в „правомірному, бездоганно-ортодоксальному дусі” [16, с. 188]), вважалось політичною помилкою. Згодом ім'я Орвелла заборонили згадувати у відкритій пресі. Радянські громадяни не повинні були знати про його існування [16, с. 188]. А „найдошкульніші” книги англійського письменника „Колгосп тварин” і „1984” зберігалися у спецховищі, проштамповані шестигранними цензурними печатками аж до 1988 р.

Таким було перше знайомство з працями Дж. Орвелла на просторах Радянського Союзу. Однак є інформація, що у 1959 р. за директивою Ідеологічного відділу ЦК КПРС роман англійського письменника „1984” було наказано перекласти російською мовою і видати обмеженим тиражем.

Зрозуміло, що до книги мали доступ лише найвищі за рангом представники партійної номенклатури. Вони повинні були добре знати, з ким мають справу. Як згодом виявилось, примірники з грифом „розсилається за спеціальним списком № ... ” без імені перекладача і вказівки на тираж, не потрапили у жодну бібліотеку. Немає її і в найбільших спеціальних книгосховищах колишнього СРСР [16, с 190].

Одним із перших радянських дослідників, хто почав вивчати творчість Дж. Орвелла, була Вікторія Чалікова – філософ, провідний спеціаліст з вивчення літературних утопій та антиутопій. Але до початку перебудови її роботи залишалися невідомими. До праць, які згодом побачили світ, можна віднести „Передбачення Орвелла і сучасна ідеологічна боротьба”, 1986 р., „Роздуми про „Скотний двір””, 1988 р., „Джордж Орвелл: Філософія життя”, 1988 р., „Вічний рік. Зустріч з Дж. Орвеллом”, 1989 р. та ін. Більшість цих праць увійшли в книгу „Утопія і свобода: Есе різних років”, у якій Вікторія Чалікова вперше у російському літературознавстві докладно досліджує жанр утопії, а також розглядає утопічну специфіку, що присутня у свідомості суспільства.

Талановита російська дослідниця, перекладач багатьох творів англійського письменника, одна із перших розпочала розвіювати ідеологічний міф про Дж. Орвелла і заговорила про нього як письменника, публіциста, літературного критика і журналіста. Статті Вікторії Чалікової змістовні, наповнені цікавими фактами з творчого життя письменника, містять багато цитувань з різножанрових праць Дж. Орвелла. Об'єктом її зацікавлення були не лише найвідоміші романи англійця. В аналітично-критичному спектрі її досліджень лежить художня проза, публіцистика і літературна критика британського літератора.

Зокрема у передмові до повісті-притчі „Колгосп тварин” під назвою „Роздуми про „Скотний двір””, що була опублікована у латвійському журналі „Родник”, дослідниця знайомить читача з життєвим і творчим шляхом англійського письменника Дж. Орвелла, коментує зміни у його



світогляді, що відбувалися під впливом тогочасних історичних, політичних та суспільних обставин у світі та Великобританії і реакцію самого письменника на ці події. Розмірковуючи про творчість Дж. Орвелла, В. Чалікова стверджує, що усім романам, що написані до 1940-х рр., притаманна ліричність і суб'єктивність, в той час коли його есеїстика – „стилістично „об'єктивніша”” [173, с. 47]. На думку російської дослідниці, закономірною рисою усіх романів митця є специфіка сюжету, художній конфлікт і система образів, яка полягає у „наростаючому протесті героя проти прийнятого способу існування, що завжди закінчується повною поразкою і майже завжди фізичною смертю” [173, с. 48].

В останньому романі Орвелла „1984”, який увінчує творчий поступ письменника, дослідниця бачить паралелі і запозичення з класичних утопій Є. Замятіна і О. Хакслі на рівні комплексу зображених ідей, композиції, сюжету, так само як і безпосереднє наслідування творів Дж. Свіфта і Дж. Лондона. Загалом, останній твір Дж. Орвелла „увібрав в себе усі досягнення сатиричної літератури” [175, с. 218].

Вікторія Чалікова опосередковано говорить про психологічні фактори, що зіграли вирішальну роль у творчій еволюції англійського митця. Ці чинники, насамперед, полягали у „духовній драмі, <...> конфлікті зі світом з приводу ідеї <...> рівності і справедливості” [175, с. 220]. Поділяємо міркування російської дослідниці з приводу сильного психологічного імпульсу, який був одним із визначальних чинників у творчості Дж. Орвелла. Письменник надто болісно реагував на будь-яку несправедливість, це зумовлювало глибокі внутрішні переживання і страждання, „цим була наповнена уся його творчість” [175, с. 220].

Важливим кроком до розвінчання орвеллівського міфу і подальшого вивчення літературної особистості англійського письменника, специфіки його художнього стилю, є літературознавча і перекладацька діяльність іншого російського науковця, дослідника епохи модернізму О. Зверева.

На думку О. Зверева, на Заході існує небагато змістовних праць, які б

дали об'єктивну й адекватну оцінку художній майстерності англійського письменника, оскільки там він „канонізований – як провидець, як політичний мислитель, як аналітик і поборник тоталітарних режимів” [67, с. 57]. Однак з цієї закономірності, власне, і випливає необхідність дослідити художню майстерність Дж. Орвелла і з'ясувати його творчий потенціал.

Розглядаючи художні твори британського митця, О. Зверев стверджує, що великої майстерності у написанні романів англієць не досягнув, оскільки „стрункий стиль, багатство психологічних штрихів, місткість та складність характерів” [67, с. 56], – художні якості, над якими Дж. Орвеллу потрібно було багато працювати і вдосконалювати. Англійський письменник дійсно мав суттєві проблеми з характеротворенням, а його вміння тонко передавати поривання внутрішнього світу своїх героїв теж не бездоганне. Однак певних успіхів у стильовому оформленні саме художніх творів він таки досягнув, якщо мова йде про стиль у вузькому сенсі. Яскравим тому прикладом є повість-притча „Колгосп тварин”, яка може бути еталоном застосування автором простого функціонального стилю для досягнення художньої мети. Вартісними з естетичної точки зору є блискучі епізодичні описи краєвидів у ранніх романах Дж. Орвелла. Письменник зумів в імпресіоністичній манері передати усю красу екзотичних джунглів у романі „Бірманські будні”, похмурих Піренейських гір в автобіографічному романі „Поклін Каталонії”, квітуєчі лани хмелю в „Дочці священика”.

Змістити акценти естетичного аналізу художніх творів англійського літератора в бік есеїстики і критики пропонує ще один російський дослідник і публіцист О. Кустарьов. Він стверджує, що „в тіні „1984” есеїстика Орвелла дещо загубилася” [93, с. 48]. На переконання дослідника, британський митець за своєю природою і суттю швидше есеїст, ніж художник, оскільки саме есеїстика і публіцистика були тими видами „творчості, що адекватні його характеру і таланту” [93, с. 48]. О. Кустарьов підкреслює високий інтелектуальний рівень, глибоку проникливість, професійний хист, з якими написана величезна кількість есе, памфлетів, рецензій, що складають понад

чотирнадцять томів з усього двадцятитомного творчого доробку британського письменника. Усі ці праці емоційні, гостро полемічні, прозорі, створені людиною, „яка не здобула університетської освіти, але була надзвичайно обдарована, талановита і осягала культурні явища на „рефлексивному рівні”” [93, с. 48]. Ми докладніше аналізуватимемо літературно-критичні праці у третьому розділі.

Прогалини у вивченні феномену Дж. Орвелла на пострадянських просторах – явище закономірне. Об’єктивне вивчення творчості британського письменника, що його започаткували Вікторія Чалікова, Олексій Зверев в кінці 80-х рр. ХХ ст., загальмувалося. Мусимо констатувати факт, що до початку нового тисячоліття в російському літературознавстві не було створено жодної ґрунтовної цілісної праці з вивчення творчої особистості Дж. Орвелла. Однак, у цей період на сторінках російських періодичних видань, енциклопедичних довідників, академічних підручників можна було знайти багато статей, невеликих розвідок інформативного, чи біографічного характеру, а спроб глибшого прочитання орвеллівського тексту не спостерігалось.

З початком відліку нового тисячоліття з’являються різноаспектні ґрунтовні дослідження творчості Дж. Орвелла наукового характеру. Постать видатного англійського письменника почала привертати увагу не тільки фахівців з різних галузей філологічних наук. Так, вагомим внеском у дослідженні творчої спадщини Дж. Орвелла вважаємо дисертаційні роботи Валентини Мосіної „Проза Джорджа Орвелла: Творча еволюція”, (2000), Юлії Борисенко, „Риторика влади і поетика любові у романах-антиутопіях першої половини ХХ століття: Дж. Орвелл, О. Хакслі, Е. Замятін”, (2004), Марії Окс, „Видумані мови у поетиці англійського роману ХХ століття: на матеріалі романів „1984” Дж. Орвелла, „Механічний апельсин” Е. Берджесса, „Під знаком незаконнонароджених” і „Блідий вогонь” В. Набокова”, (2005). Написано ряд робіт з мовознавства, серед яких дослідження Олени Малишевої „Структурно-композиційні та лінгвостилістичні особливості

антиутопії як особливого типу тексту”, (2002), Наталії Анічкіної „Індивідуальні стилістичні особливості есе Дж. Орвелла і проблема їх збереження при перекладі російською мовою”, (2002), Тетяни Клименко „Типи і текстотворчі функції іронічних контекстів (на матеріалі романів-антиутопій)”, (2008).

Сьогодні вже можна впевнено стверджувати, що міф про Дж. Орвелла як буржуазного письменника, комуніста-дисидента, незламного противника соціалізму розвінчано і по цей бік колишнього ідеологічного кордону. Згаданий ряд наукових досліджень творчості англійця на пострадянському просторі – це лише мізерна частка у порівнянні з англійськими розвідками, які дали нам змогу побачити глибину і невичерпність феномену Орвелла.

### **1.3. Творчість Михайла Рудницького в оцінках українського літературознавства**

Творчість галицького літератора Михайла Рудницького відображає функціонування української літературознавчої думки і загалом української літератури ХХ ст. з огляду на ті історичні та навколومیські чинники, які безпосередньо впливали на становлення і розвиток культури Західної України. Умовно творчу діяльність М. Рудницького можна розділити на дві частини. Межею є прихід і встановлення на західноукраїнських землях радянського режиму у вересні 1939 р.

Перший етап творчості відображає процес становлення світогляду та ідейно-естетичних переконань М. Рудницького, що формувалися під впливом західноєвропейської культури, характеризує його погляди на завдання, роль, функції літератури та літературної критики як такі, що проходили під гаслом європеїзації української літератури. Другий етап демонструє, як під впливом тоталітарного середовища митець може перетворитися фактично на свою протилежність, трансформуючи й узгоджуючи свої ідейно-естетичні переконання з партійною ідеологією та „єдиним правомірним” творчим

методом соціалістичного реалізму.

Найповніше М. Рудницький реалізувався як літературний критик, журналіст і теоретик у період 20-30-х років ХХ ст., коли атмосфера Галичини була сприятливою для розвитку і розкриття творчого потенціалу та мистецького самовираження. Саме в цей час у Львові, який вважався столицею Західної України, вирувало мистецько-культурне життя, у якому М. Рудницький відіграв далеко не останню роль. За словами М. Ільницького, творчість Рудницького в цей час найвиразніше представлена полемічними статтями, рецензіями, газетними колонками, і була „тим ферментом, який активізував думку, спонукав до дискусії, будив творчий дух” [79, с. 118]. Освіта, здобута у престижних галицьких школах, а згодом поглиблена у Європі, запальний творчий темперамент, широка літературна ерудиція просто не давали Рудницькому стояти осторонь тієї літературної дискусії, яка розгорнулася між різними мистецькими угрупованнями, що протікала в „атмосфері ідейних протистоянь” [78, с. 4] і завдяки якій, по суті, відбувався розвиток літературно-мистецького життя Галичини.

Біографічні дані М. Рудницького зібрати нелегко, а хронологічні факти з життя у різних джерелах вражають своєю невідповідністю. Середню освіту М. Рудницький отримав у Бережанській гімназії, де свого часу також навчалися Б. Лепкий, С. Твердохліб, Ф. Коковський. Згодом, у 1907 р. став студентом Львівського університету і одночасно розпочав мистецьку діяльність у літературному угрупованні „Молода Муза”. Формування світогляду й естетичного смаку галицького літератора відбувалося під впливом європейської культури. Впродовж 1910-11 рр. М. Рудницький студіював гуманітарні дисципліни у Паризькій Сорбонні, відвідував лекції А. Бергсона, Ж. Сореля, знайомився з кращими зразками європейської культури. Як пише М. Ільницький, „все це справило на молодого українського літератора велике враження, і згодом він буде намагатися пересадити на український ґрунт форми європейської культури і за цим критерієм оцінюватиме твори українських письменників” [78, с. 54]. Через

два роки після закінчення університету у 1914 р. М. Рудницький здобув науковий ступінь доктора наук, захистивши дисертацію „Іван Франко як письменник і критик”.

Важливим етапом творчого саморозвитку і збагачення професійного досвіду і теоретичної бази була робота у І-ій українській гімназії у Києві. В цьому закладі М. Рудницький заприятелював з „неокласиком” М. Зеровим і за його посередництва знайомився з основними концепціями російського літературознавства. Припускаємо, що теоретична праця галицького критика „Між ідеєю і формою” відображає засвоєння М. Рудницьким певних положень теорії формалізму: „<...> закінчений твір починає жити самостійним життям незалежно від волі його автора; всі ті елементи, завдяки яким він може впливати на нас, впливають одночасно взаємно на себе” [137, с. 439]. Виступаючи за автономність творчості, він писав: „<...> вартість твору не залежить від партійної приналежності автора, ні навіть від його соціально-політичних ідей, висловлених у творі” [137, с. 349.]. Однак зауважимо, що Рудницький не прийняв теорії формалізму. Навпаки, в аналізі мистецьких творів він надавав перевагу застосуванню інтуїтивного методу оцінки естетичних явищ, в основі якого, лежить ірраціональний первінь.

У 1919-22 рр. М. Рудницький вдруге здійснив подорож Європою. Спочатку відвідав Францію, де познайомився з провідними європейськими науковцями, філософами, літераторами, які часто відвідували Париж і його науково-культурні заходи. Згодом переїхав до Лондона і потрапив уже в англійське культурне середовище. У столиці Великобританії особисто знайомиться з Г. Уеллсом, С. Моемом, відвідує лекції англійських науковців. Перебування у Європі дало змогу М. Рудницькому значно поглибити і розширити теоретичні знання з літературознавства й історії культури, збагатити свій інтелект та світогляд.

Занадто виражене гасло „європеїзації” української літератури, що лежить в основі творчості М. Рудницького, применшення значення української літератури на фоні високих досягнень європейської, ідея

„безсвітоглядності” та ідеологічної незаангажованості мистецтва ставали причиною дошкульної критики представників інших літературних кіл Галичини. Націоналісти, не приймали ідею „безсвітоглядності” та „позаідеологічності” [78, с. 15] Рудницького, а представники католицького напрямку, – прихильники принципів християнської етики – засуджували будь-які аморальні прояви у мистецтві.

Проф. В. Заїкин, представник католицької критики, у своїй рецензії „Проблеми української літературної критики й естетики в ліберальнім освітленні” на книгу М. Рудницького „Між ідеєю і формою”, дає об’єктивну, виважену оцінку теоретичній праці літератора, наголошує на її високій полемічності, закликаючи читачів до глибокого прочитання висвітлених теоретичних положень. Суттєвим недоліком викладеного матеріалу, на думку В. Заїкина, є майже цілковите нехтування М. Рудницьким досягнень українських і російських літературознавців, зокрема О. Потебні, Д. Овсянико-Куликовського, Б. Бугаїва-Білого. На переконання рецензента, автор книги демонстрував поверхневу обізнаність щодо окремих філософських концепцій. Закономірно, що у М. Рудницького, який пройшов європейську школу естетизму, східні філософські системи і літературознавчі концепти не викликали зацікавленості. Відповідно, „<...> російська (й „російсько-українська” – В. З.) філософія, літературознавство й критика – це для автора майже terra incognita; якраз найцінніше в них авторові, на жаль, не пощастило пізнати, – проте автор все-таки визнає значну вартість російської літератури” [59, с. 536].

Цілком виправданим В. Заїкин вважав критичні зауваження М. Рудницького щодо низького професійного рівня окремих галицьких критиків, їхнє незнання „навіть найважливіших творів, ідей і течій західної філософії, критики, літератури” [59, с. 539]. Рецензент справедливо наголошує, що М. Рудницький виступає за активне засвоєння українською літературою і літературною критикою західноєвропейських літературознавчих ідей. На думку В. Заїкина, критерії оцінювання художніх

творів у Рудницького досить розмиті і неясні. Рецензент не поділяє думки, що „абсолютна свобода конче потрібна для нормального розвитку суспільства й культури й зокрема літератури” [60, с. 610]. Ця теза, на його думку, має хитке історичне підґрунтя. В. Заїкин стверджував, що „наука, мистецтво, література дуже часто розквітали якраз за панування абсолютних монархів і навіть тиранів” [60, с. 610]. Навіть намагався абсолютизувати безпосередній зв'язок між кількістю талантів та формою політичного правління: „Пригадаймо, скільки геніальних письменників дала Зах. Європа за часів панування абсолютизму; але відколи запанували на Заході демократія й парламентаризм – не з'явилося більше ніякого письменника, рівного Шекспірові чи Гетому” [60, с. 610].

Насамкінець В. Заїкин пропонував до естетичного критерію вартості мистецьких явищ долучати й етичний, а в художньому творі розглядати не лише емоційність, образність, але й ідейний зміст. Далі рецензент стверджував, що хоча погляди, висловлені у праці Рудницького „Між ідеєю і формою” часто суперечать ідейно-естетичній програмі католицької критики, однак ця книга була „відрадною появою у нашому сірому літературному житті, – а також хорошим стимулом, – до перегляду різних питань естетики й літературної критики” [61, с. 674]. Толерантно-розважлива рецензія В. Заїкина відображає стан історико-літературного, критичного і мистецького розвитку Західної України міжвоєнного періоду.

Полемічною статтею-рецензією на книгу М. Рудницького „Між ідеєю і формою” відгукнувся галицький поет Б.-І. Антонич. У своїй статті „Національне мистецтво” він звернув увагу на значну кількість тлумачень і змістову неясність у трактуванні терміну „ідея”. З приводу розмитості у тлумаченні цього поняття можна погодитися, оскільки для М. Рудницького, як людини з емоційно-образним типом мислення, нечіткість і термінологічна розмитість у власному формулюванні наукових визначень були явищем закономірним. Однак полівалентність змісту поняття „ідея” існує і сьогодні, на що звертає увагу А. Ткаченко: „Різномісність ідей (художньої,



мистецької, артистичної) у нашому літературознавстві чи не найбільше” [160, с. 150]. Зокрема Б.-І. Антонич заперечував тезу М. Рудницького про те, що ідея – це „<...> та узгоджена думка, яку творить собі уява читача-критика під впливом цілої низки конкретних образів, змальованих митцем у своєму творі” [137, с. 436-437]. Однак ця теза цілком правомірно може бути одним із визначень поняття „ідея”. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Гром’яка подає одне із можливих визначень цього терміну в подібному трактуванні: „Ідея в художньому творі виражається системою художніх образів, постає в свідомості читачів як ідейно-емоційний пафос, який схоплюється читачем чи критиком логіко-понятійними засобами у вигляді основної думки” [105, с. 292].

Із зауваженнями Б.-І. Антонича стосовно тези М. Рудницького, що „ідея – плід наскрізь інтелектуальний і не може бути переданий у ніякій смисловій формі” [137, с. 436] можна погодитися, оскільки ідея не завжди є результатом інтелектуальної діяльності, досить часто вона може містити духовне чи емоційне начало.

З приводу поняття форми Б.-І. Антонич висловлював менше зауважень. Він погоджувався з думкою, що художній твір впливає на читача образами, а філософський чи науковий – поняттями. Втім, у підсумку, рецензент справедливо звернув увагу на суперечливість, безсистемність міркувань М. Рудницького щодо літературознавчих концепцій. З надмірною емоційністю та непослідовністю суджень М. Рудницького погоджується і більшість сучасних літературознавців. Так, О. Баган підкреслює, що галицький критик „не дав цілісної естетичної концепції, дещо розсіявшись у критичних фрагментах, – оскільки – ефектна фраза, парадоксальне судження, витончений афоризм стали головною зброєю М. Рудницького, а не глибока концептуалістика, зіперта на філософські основи (хоч би скільки він для ефектності цитував світових філософів)” [7, с. 19].

З різкою критикою літературознавчої діяльності М. Рудницького виступив читач, захований за криптонімом N. N. у статті „Про літературну

критику й критиків”, що опублікована у періодичному виданні католиків „Дзвони” у 1935 р. Аналізуючи професійну діяльність галицьких критиків здебільшого ліберального напрямку, читач займає різку й дещо ворожу позицію з приводу поглядів М. Рудницького на розвиток української літератури. На думку N. N., М. Рудницький „<...> натягнувши плащик естета, озброївшись безпардонною іронією, сарказмом, чи просто сказати глумом <...> торощить всіх і вся, за винятком кількох вибраних” [116, с. 106]. N. N. категорично не погоджувався з тим, що естетичний критерій є єдиним мірилом оцінки художньої вартості мистецького твору. Читач також з очевидним скепсисом ставився до заклику представників ліберального напрямку на чолі з М. Рудницьким досягнути рівня високорозвинутих європейських літератур. Однак N. N. висловлює слушну думку, коли закликає пригадати ті історичні реалії, крізь які довелося пройти українській національній літературі: „український народ не в силі (з огляду на відомі причини в минулому і теперішньому) так скоро наздігнати ті народи, що вільно розвивалися впродовж багатьох століть” [116, с. 107]. Звинувачуючи М. Рудницького у глумі над українською літературою, над українським читачем і нацією загалом, N. N. у свою чергу глузує з національної літератури: „Яке щастя, що видавці та критики ні з Берліна, ні з Парижа, ні з Лондону не пишуть до нас, щоб прислати їм нагороджені твори, щоб могли їх читати, а й може перекласти” [116, с. 107]. На його думку, українські твори цього не заслуговують, оскільки в наших книжках „більше оскоми, ніж страви” [116, с. 107].

На завершення N. N., апелюючи до критиків ліберально-естетичного напрямку стверджував, що для того, щоб збагатити європейську літературу, українське мистецтво повинне бути пов’язане з українським ґрунтом і європейською формою, а мистецькому творі потрібно шукати не лише естетичні цінності, але й етичні та національні. Завдання ж критиків, на його думку, полягає у вихованні і прищеплюванні „любові до України, пієтизму до свого роду, крові, імені” [116, с. 109]. Останніми рядками автор статті

звертається до М. Рудницького, засуджуючи занадто показну зверхність та іронічність, якими пронизані його критичні праці: „Поменше іронії щодо „патріотизму” та нашої духовної вбогості” [116, с. 109]. Виступ читача наглядно відображав боротьбу ідейно-естетичних поглядів представників різних літературних угруповань в Західній Україні міжвоєнного періоду.

Думка М. Рудницького про безідейність мистецтва викликала різкий спротив з боку виразників католицького та націоналістичного таборів. Згодом книгу М. Рудницького „Від Мирного до Хвильового” негативно оцінив В. Гнатишак, який назвав її безвартісною в ідейному і громадянсько-виховному сенсі. „1) ненауковість праці, 2) провідні стержні книги – ідейний релятивізм та моральний індеферентизм, 3) почуття меншовартості автора у відношенні до інших літератур, постійні твердження про „молодість і безтрадиційність” української літератури, які ігнорують могутню національну літературу старої і середньої доби” [цит. за 112] – це лише незначний перелік хиб док. Рудницького.

Часто різка, безпідставна критика діяльності М. Рудницького будувалася на ґрунті складних особистих стосунків. Прикладом такої оцінки є стаття одного із співредакторів католицького місячника „Дзвони” М. Чубатого, що була опублікована вже у 1945 р. на сторінках україномовної американської газети „Свобода”. Автор статті „Авангардист чекістів” звинувачує М. Рудницького в кулуарних зв’язках і „кумівстві” [178, с. 2] з комуністами ще до початку Другої світової війни. На його думку, М. Рудницький – „найбільш безхарактерний український журналіст на львівському ґрунті в останніх роках” [178, с. 2]. У такій же тональності М. Чубатий оцінював і професійні якості галицького критика: „Як журналіст та літературний критик все був поверховим та без якоїсь провідної ідеї” [178, с. 2]. Як відомо, багато сучасних науковців, таких, як І. Денисюк, М. Ільницький, С. Квіт, М. Комариця та ін., переконливо довели протилежне. Відвертий антагонізм автора розгромної статті часто переходить межу за якою починається абсурд: „М. Рудницький подобався гарною зовнішньою

формою, стилем, поза яким крилася звичайна ідейна пустка. Тому в „Ділі” не мав він іншого завдання як літературний відділ” [178, с. 2].

Закономірно, що об’єктивну оцінку професійної діяльності М. Рудницького дали вже сучасні літературознавці кінця 60-х років ХХ ст. та сучасні, серед яких В. Будний, І. Денисюк, І. Дорошенко, М. Ільницький, Н. Кучма, І. Лозинський, О. Баган, Т. Салига та інші. Так, літературознавець І. Лозинський зауважував, що хоча літературознавча доктрина галицького критика частково базувалася на теоретичних і філософських засадах А. Бергсона, У. Джеймса, Б. Кроче і С. Бжозовського, однак це була досить унікальна і правомірно дієва літературознавча концепція, побудована „на межі „між ідеєю і формою”, що умовно можна <...> назвати прикладним інтуїтивно-працевимірjuвальним методом” [106, с. 6]. Також І. Лозинський підкреслював, що галицькому літераторові часто доводилося витримувати різкий осуд через „надмірне поклоніння” „перед мистецькими здобутками Заходу і недооцінюванням новаторських надбань радянського мистецтва” [106, с. 6]. Однак у гаслі М. Рудницького за „європеїзацію” національної літератури, в сенсі її орієнтації на твори світового зразка, були й позитивні моменти. І. Лозинський підкреслював, що увага галицького критика до кращих творів світової літератури, які він вважав за „найвищі досягнення людського генія, <...> відіграла роль маяків на шляхах поодиноких національних літератур” [106, с. 6].

Величезне значення для М. Рудницького і його естетичних критеріїв оцінки художніх творів мали лекції А. Бергсона. Саме під їх впливом у митця сформувався власний критичний метод. Він полягав в інтуїтивному підході до оцінки творів мистецтва, інтуїція стала домінуючим критерієм аналізу й вартості мистецтва загалом. Тому, на думку І. Лозинського, М. Рудницький поєднав бергсонівський інтуїтивізм з теорією „свідомої праці” відомого польського теоретика і філософа С. Бжозовського і „в результаті створив свій ключ до розуміння і оцінки витоків мистецтва” [106, с. 6].

В естетичній системі М. Рудницького провідне місце займав

іраціональний, інтуїтивний підхід до оцінювання естетичної вартості літературних явищ. Саме так український критик намагався розв'язати проблеми психології сприймання художнього твору та дослідити чинники, що впливають на політ фантазії митця. Навіть духовний занепад творчого потенціалу митця, регресію таланту пов'язував із „притмарюванням уяви раціональними нахилами” [137, с. 33]. В. Будний справедливо наголошує, що літературно-критична діяльність М. Рудницького має усі риси неоімпресіонізму. Інтелектуальний імпресіонізм, своєрідна образність, афористичність критика для нього важила більше, ніж наукова обґрунтованість, концептуальність і послідовність теоретичних міркувань. З цього приводу В. Будний зауважує, що у книзі „Між ідеєю і формою”, яку разом з іншою працею „Від Мирного до Хвильового”, вважає „циклами імпресій” [24, с. 103], Рудницький „невтомно демонструє марність усіх потуг наукового підходу до мистецтва, обстоює <...> естетський принцип безідеологічності, безідейності, безсвітоглядності” [24, с. 103].

М. Ільницький стверджує, що М. Рудницького „важко віднести до якоїсь конкретної літературознавчої школи” [78, с. 62]. Навіть у своїй книзі „Між ідеєю і формою” він лише стисло подає окремі літературознавчі концепції, однак поза його увагою залишилися сучасні йому вчення російської школи формалізму і феноменологічні концепції польського теоретика Романа Інгардена.

Однак, на думку М. Ільницького, теоретична праця Рудницького хоч і пропонувала стислий, без власного осмислення огляд різних європейських літературознавчих теорій, але „навіть лаконічні характеристики етапів розвитку естетичної думки в Європі були корисні для західноукраїнського читача” [78, с. 63]. Сучасний літературознавець звертає увагу на основне теоретичне положення М. Рудницького, що полягає у проблемі співвіднесення ідеї і форми мистецького твору. Це положення вперше було сформульоване ще у 1918 р. у статті „Між загальнодоступністю і футуризмом”. Критик зауважує, що на перших етапах літературно-критичної

діяльності для М. Рудницького ідея і форма художнього твору були рівноцінними показниками його вартості. Однак у книзі „Між ідеєю і формою” акценти змістилися на користь форми, що посіла домінуючу роль у системі критеріїв оцінки творів мистецтва галицького літератора. Проте, як слушно підкреслює М. Ільницький, переміщення уваги на формалістичний (в традиційному розумінні) підхід М. Рудницького мав швидше „ідеологічний, аніж естетичний характер” [78, с. 68]. Оскільки „визнання примату форми в літературі було спрямоване передусім проти комуністичного та націоналістичного напрямів у літературі та літературній критиці” [78, с. 68], а також проти ідейного та ідеологічного засмічення мистецьких творів.

Незважаючи на непослідовність, взаємозаперечуваність і парадоксальність критичних міркувань і теоретичних суджень М. Рудницького, О. Баган підкреслює, що одна із найголовніших рис літератора полягала в „умінні зацікавлювати літературою, відкривати її несподівані й маловідомі грані, демонструвати майстерність фахового аналізу художнього твору і постаті мистця” [7, с. 11]. О. Баган поділяє думки багатьох сучасних дослідників з приводу упередженості, необ’єктивності, теоретичної розпорошеності суджень М. Рудницького, висловлених у книзі „Від Мирного до Хвильового”: „майже кожна оцінка провідних українських письменників у М. Рудницького позначена певною дозою зверхності, перебільшеної скептичності і неаргументованості, автор книги не дав своєї цілісної естетичної концепції, дещо розсіявшись у критичних фрагментах” [7, с. 19].

Однак це не завадило йому стати самодостатнім критиком, журналістом, вибудувати власну естетичну систему, що базувалася на засвоєнні і творчій модифікації ряду філософських та літературознавчих вчень, була оригінальною і давала можливість розв’язувати літературознавчі проблеми. У міжвоєнний період М. Рудницький завдяки глибоким знанням, активній творчій діяльності був своєрідним медіатором, котрий знайомив галицького читача з європейською культурою, яка у розвиткові, на його

думку, значно випереджала українську.

З приходом радянської влади на західноукраїнських землях розпочався процес „культуризації” на соцреалістичний лад, переслідування і фізичне знищення творчої інтелігенції, масові репресії, насадження атеїзму, вилучення з бібліотек і винищення книг релігійного та антибільшовицького характеру. Література була поставлена на службу партії. Вважалося, що „буржуазно-націоналістичні тенденції в українській літературі були концентрованим виявом усєї буржуазної антирадянської ідеології, спрямованої на підрив соціалістичного будівництва, <...> проти найжиттєвіших інтересів трудового народу” [171, с. 31]. Єдиним правомірним творчим методом радянська влада визнавала соціалістичний реалізм, що використовував літературу як інструмент ідейно-політичної муштри народу в комуністичному дусі і формування соціалістичного світогляду громадян. Л. Сенік підкреслює, що „режим бачив небезпеку в художнім слові, сповненому правди, що несла у собі потенційний вибух у свідомості читачів” [153, с. 122]. Тому розпочався тривалий „процес уніфікації української літератури на основі марксистського світогляду” [95, с. 54].

Послідовники „чистого мистецтва”, літератори-сповідники індивідуалізму, митці, що культивували індивідуалізм, пропагували, так звані, „занепадницькі літературні „теорії”” [171, с. 16] вважалися буржуазними націоналістами, антинародниками, рабами Заходу. В категорію таких „неблагодійних” потрапив і М. Рудницький, якому довелося визнавати ідейні недоліки своєї літературної діяльності міжвоєнного періоду. Незважаючи на ліберальні переконання, речники більшовизму звинуватили галицького естета у націоналізмі, до якого М. Рудницький жодного стосунку не мав. За це його у 1947 р. виключили зі Спілки письменників. Тому представникам радянської влади довелося вживати рішучих заходів для ідеологічного „перевиховання” М. Рудницького. Спочатку це були доповіді на задалегідь обрані, теми спрямовані на викривання діяльності українських буржуазних націоналістів, згодом більш радикальні методи, що полягали у

примусовому написанні доносів і наклепів на інших „ідеологічних відступників”. Сумнозвісним прикладом є лист М. Рудницького до партійного високопосадовця І. Золотоверхого, в якому він буквально ганьбить свого колишнього приятеля П. Карманського чи книга „Під чужими прапорами” у співавторстві із запеклим українофобом В. Беляєвим. Так відбувалося ідеологічне перепрограмування „буржуазного” світогляду галицького літератора, який внутрішньо завжди залишався вірним своїм естетичним переконанням і принципам.

Згодом, коли ідеологічний тиск послабився, у виступах М. Рудницького помітно побільшало випадів проти радянських ідей. Під час лекцій, публічних виступів, літературних читань критик у властивій йому іронічній манері часто любив насміхатися з методів соціалістичного реалізму. Про це свідчать численні витяги з протоколів та рішень партійного комітету, що з’являлися після заходів за участю професора М. Рудницького. Зокрема, в одному із таких документів під назвою „Про серйозні ідеологічні недоліки в лекціях та публічних виступах М. І. Рудницького” [8, с. 147], задокументовані факти виступів „неординарного професора” проти „основних принципів політики партії в галузі художньої літератури, проти її партійності, ідейності, зв’язку з сучасністю” [8, с. 148] на одному з літературних вечорів університету. Згідно положень ухвали партійного комітету „Рудницький пропагує ідейно ворожі комуністичній ідеології погляди проти партійного керівництва в літературі, <...> а його промови носили і містили в собі брудні наклепи, фальсифікували творчість великих українських письменників, <...> його погляди змикаються з ворожою ідейною пропагандою і боротьбою, яку ведуть проти комуністичної ідеології ревізіоністи та інші течії сучасної західної буржуазної літератури” [8, с. 150].

З постанови зрозуміло, що радянська влада так і не змогла позбавити М. Рудницького його стійких естетичних переконань і викоренити той мистецький світогляд, що сформувався в літератора у добу модернізму. Як відзначає у своїй дисертації С. Квіт „Михайло Рудницький не перетворився



на нормального радянського професора, <...> він до кінця своїх днів залишався „не таким”, „динозавром” з незрозумілого минулого, надзвичайно ерудованою, нестандартною, а тому дивакуватою, в розумінні оточення навіть смішною людиною ” [85, с. 30].

Незважаючи на несприятливу для повноцінного розкриття творчих можливостей ідеологічну ситуацію, М. Рудницький не припинив своєї діяльності. Він займався перекладацькою діяльністю, писав кіно- і театральні рецензії, виступав на сторінках львівських періодичних видань. Його невичерпний творчий потенціал потребував творчої реалізації. А тому М. Рудницький проявив свій талант у жанрі мемуаристики. У циклі книг „Письменники зблизька”, „В наймах у Мельпомени”, „Ненаписані новели, „Непередбачені зустрічі” автор у белетризованій формі змальовує портрети видатних та маловідомих культурних і громадських діячів, художників, науковців, письменників. Написані легким, невимушеним стилем, з присмаком дотепу „мемуари Рудницького сприймалися читачами і як високої проби література, і як цінний історико-літературний документ певного часу” [164, с. 161]. І. Дорошенко звертає увагу на творчу еволюцію М. Рудницького-художника власне в жанрі мемуарної белетристики, підкреслюючи, що завдяки майстерності і таланту письменника цей жанр засвітився новими гранями. У Львівському університеті, де М. Рудницький працював на різних посадах, через свою енциклопедичну ерудованість він користувався великим авторитетом серед колег, студентська молодь вважала його своїм ментором і духовним наставником.

Огляд досліджень дає підстави стверджувати, що більш об’єктивну оцінку їй дали сучасні літературознавці, оскільки значна частина тих критичних зауважень щодо творчої діяльності М. Рудницького, що їх висловили сучасники літератора, позначена певною дозою суб’єктивності оцінок у силу ідейно-естетичних протистоянь різних літературних угруповань у 20-30 рр. ХХ ст. Однак обидві категорії літературознавців висловлюють спільні міркування щодо творчості М. Рудницького

дорадянського періоду. Більшість авторів звертає увагу на нехтування галицьким критиком здобутків українських і російських літературознавців, термінологічну непослідовність у тлумаченні літературознавчих понять, суперечливість, безсистемність теоретичних міркувань, іронічну в'їдливість а часом і зверхність висловлювань. Однак вони ж схвалюють постійне акцентування на необхідності засвоєння українським літературознавством надбань європейських літератур, звертають увагу на домінування естетичного критерію в оцінці мистецьких явищ, а також пропагування ідей свободи як основної передумови розвитку національної літератури.

### **Висновки до першого розділу**

Історіографія наукових досліджень літературної діяльності М. Рудницького і Дж. Орвелла дає змогу в діахронному розрізі простежити еволюційні етапи становлення українського й англійського літераторів, утворення стійких ідейно-естетичних засад їхньої творчості під впливом як зовнішніх суспільно-історичних чинників, так і внутрішніх культурологічних факторів, характерних для української й англійської літератури.

М. Рудницький і Дж. Оруелл здобули ґрунтовну освіту в престижних навчальних закладах своїх країн. Однак зауважимо, що український письменник значно поглибив її, перебуваючи в європейських осередках освіти, засвоюючи культурні досягнення західної цивілізації. Після повернення в Україну намагався пропагувати та імплементувати в національне мистецтво ті естетичні ідеї, які вважав визначальними для успішного розвитку української літератури. На відміну від М. Рудницького, Дж. Орвелл, літературна діяльність якого на ранньому етапі мала яскраво виражений лівий ухил, притримувався думки, що основним завданням мистецтва є служіння народові. Більшість дослідників творчості англійського літератора підкреслюють відсутність у Дж. Орвелла художньої концепції, яка б дозволила йому увійти в історію світової літератури як самодостатньому у

мистецькому сенсі прозаїкові.

Показна „європейськість”, ліберальний естетизм, що характеризує перший етап творчості М. Рудницького, ставала приводом для дошкульної критики з боку сучасників, які переважно не бачили потреби привнесення на український ґрунт мистецьких ідей Заходу, вважали, що з огляду на історичне минуле українська література має здійснювати поступ за своїми власними законами розвитку.

М. Рудницький і Дж. Орвелл як мистецькі постаті є „дзеркальним відображенням” один одного. Творчі постулати, яких дотримувався пізній Дж. Орвелл, багато в чому суголосні з міркуваннями до раннього М. Рудницького.

## РОЗДІЛ 2

### Експліцитні та імпліцитні прояви дискурсу тоталітаризму у творчості М. Рудницького і Дж. Орвелла

#### 2.1. Прогнозування дворівневості сприйняття тексту як авторська інтенція у творчості М. Рудницького та Дж. Орвелла

Увесь творчий шлях як М. Рудницького так і Дж. Орвелла можна розділити на два етапи. Такий поділ зумовлений суспільно-історичними подіями, які не просто розмежували творчість українського і англійського письменника, визначили її змістове наповнення, а спричинили зміни у мистецькому і життєвому світоглядах, модифікували творчу форму, змінили методи, принципи і підходи до оцінки вартості художніх явищ.

Ранній етап творчості М. Рудницького, часові рамки якого визначаються 20-30 рр. ХХ ст., представлений насамперед літературно-критичними й літературознавчими дослідженнями української і світової літератури, поетичною збіркою еротичних віршів „Очі та уста”, новел „Нагоди і пригоди”, серією листів-спогадів „Місто контрастів”, а також полемічними виступами на політичні і громадянські теми. Зазначимо, що домінуючим видом творчої самореалізації М. Рудницького в означений період була літературно-критична діяльність, яка визначила його місце в історії української літератури як критика-ліберала, противника різних догматичних настанов, ідеологічної заангажованості митця, прихильника „чистого мистецтва”, літератора, що обстоював „превалювання формально-стильових засобів у творчості над духовно-проблемними” [7, с. 10]. Прихід у вересні 1939 р. радянської влади змусив М. Рудницького прийняти ідеологічно протилежну позицію, відмовитися від тих принципів творчості, які сповідував раніше.

Виникнення тоталітаризму у ряді європейських держав також змінило духовний клімат континенту, спонукало письменників до художнього

осмислення цього явища, нерідко впливало на зміну творчої форми та змістового наповнення. До таких письменників належав і Дж. Орвелл, творчість якого зазнала значного впливу зовнішніх факторів. Основні зміни відбулися в літературно-критичних підходах англійського літератора до оцінювання мистецьких явищ, а також і в самих критичних працях, де основна увага зосереджувалася на визначенні художньої сутності твору мистецтва, а не на вирішенні політичних, соціальних чи економічних проблем. На цьому етапі Дж. Орвелл зрозумів, що ідеологія і мистецтво – дві абсолютно несумісні речі, поєднання яких нищить естетичний первінь літературного твору, перетворюючи його на продукт пропагандистського характеру. Така думка повністю суголосна з позицією М. Рудницького, якої він дотримувався на ранньому етапі своєї творчості.

Із встановленням тоталітарного режиму на західноукраїнських землях М. Рудницькому, під страхом фізичного знищення, довелося прийняти ідеологію системи. Про жорсткий тиск на письменника свідчить офіційна довідка НКВС: „В настоящее время Рудницкий М. И. тесно связан с рядом украинских националистов, проявляющих себя враждебно по отношению к советскому строю. Сам Рудницкий М. проявляет антисоветские и националистические настроения. Берет под защиту и стремится обелить некоторых украинских националистов, вроде профессора Крипьякевича И. П. и др., активно выступавших против советской власти и партии большевиков...” [44, с. 30]. Проте в глибині своєї мистецької свідомості він все-таки залишався вірним своїм світоглядним переконанням і творчим принципам, що сформувалися ще у 20-х рр. під впливом європейської культури. Про це красномовно свідчить фраза М. Рудницького, що прозвучала на останній лекції у Львівському університеті, якою він висловив своє ставлення до радянського тоталітарного режиму: „Колись за античності мистецтвом опікувалися музи, але вони розумілися на ньому; а тепер мистецтвом опікується обком” [46, с. 121].

Проблема тоталітаризму знайшла художнє осмислення і в мемуарній прозі М. Рудницького. Зокрема у циклі книг „Письменники зблизка”, „Ненаписані новели”, „Непередбачені зустрічі” письменник, заховавшись за образами культурних діячів, котрих змальовує в різних життєвих ситуаціях, пропонує своєрідне мистецьке бачення тоталітарного режиму, чинить опір (в художньому сенсі) радянській ідеологічній системі.

М. Рудницький, за котрим пильно стежили представники радянського офіціозу, змушений був приховувати свої істинні думки. Тому художні тексти, в яких письменники пропонують своє бачення тоталітаризму, відрізняються горизонтами сподівань.

У сучасних теоріях комунікації текст тлумачиться як проміжна ланка комунікативної моделі автор – текст – читач, через який автор передає читачеві певну інформацію, в результаті чого між автором і читачем відбувається комунікативний акт, діалог. На думку П. Рікера, текстом можна вважати бути „будь-який дискурс, зафіксований на письмі” [134, с. 305], тобто будь-яке висловлювання, яке можна зафіксувати за допомогою графічних знаків тієї чи іншої мови. Однак поняття текст може мати і ширше значення. Згідно твердження Ж. Дерріди, усе наше оточення, увесь світ сприймається „як безкінечний, безмежний текст” [71, с. 22].

У нашому дослідженні текст тлумачимо як сукупність тих літературних і довоколалітературних (суспільно-історичних, культурологічних) чинників, що формували горизонт сподівань художніх творів М. Рудницького і Дж. Орвелла. Важливою передумовою розуміння художнього осмислення тоталітаризму в творах українського і англійського письменників для нас є дослідження горизонту авторських сподівань, особливостей функціонування імпліцитного та експліцитного читача, діалогічних відносин між реципієнтом та автором з одного боку і тим історико-культурним середовищем, епохою, до якої вони належать, з іншого.

Розглядаючи творчість М. Рудницького і Дж. Орвелла поетапно, у динаміці, варто звернути увагу на сукупність гетерогенних факторів

(внутрішніх і зовнішніх літературних чинників), що брали участь у формуванні горизонту сподівань письменників і впливали на авторську реалізацію концептів імпліцитного та експліцитного читача. Аналіз творчих шляхів українського та англійського письменників показує, що на перший погляд М. Рудницький і Дж. Орвелл абсолютно різні за світоглядом, творчим методом, ідейно-естетичними поглядами письменники, що рухалися зустрічними курсами. Кожному з літераторів свого часу довелося зустрітися з тоталітарною системою і усвідомити її сутність. Зіткнення з тоталітаризмом спровокувало глибоку у М. Рудницького і незворотну у Дж. Орвелла кризу ідей. Один був змушений утікати з країни, іншому довелося підкоритися режимові, прийняти його умови і піти на співпрацю. Тому твори М. Рудницького радянського періоду мають подібні риси з творами Дж. Орвелла, що були створені до участі у Громадянській війні в Іспанії.

Англійський письменник у період раннього етапу творчості був переконаним комуністом, з лівими поглядами на життя і мистецтво, тому його мистецький світогляд повністю узгоджувався з життєвим. У літературний твір письменник вкладав ті сподівання, в які вірив у житті. Художні твори інших майстрів слова Дж. Орвелл оцінював критеріями критичного реалізму, а його судження мали соціологічний характер, будувалися на власних спостереженнях та суспільно-політичних переконаннях. Відповідно до мистецького досвіду, який майже не відрізнявся від життєвого, у художніх творах він вибудовував горизонт своїх потенційних читачів. У творах раннього періоду Дж. Орвелл основним завданням вважав продемонструвати власні суспільно-політичні, громадянські позиції. Специфіка тематичного наповнення і проблематика творів Дж. Орвелла визначала типи його читачів. Це були типові англійські читачі, основну масу з яких становили представники робітничого класу, які у творах „Дочка священика”, „Нехай весніє фікус”, „Подорож до Віганського молу”, „За ковтком свіжого повітря”, „Англійці” („English People”), „Нотатки

про націоналізм” („Notes on Nationalism”) бачили відображення своїх буденних реалій, інтересів суспільства, життя нації і держави.

З приходом радянської влади і встановленням партійної ідеології М. Рудницькому довелося відмовитися від своїх „реакційних” естетичних поглядів і прийняти офіційно дозволений творчий метод, оскільки „співці „мистецтва для мистецтва”, прибічники „мистецтва-гри”, „мистецтва-облуди”, „мистецтва-ілюзії”” [171, с. 12] жорстоко переслідувалися системою. Свого часу О. Потебня висловив думку, що „вільній творчості людини немає місця в середовищі, де думка зв’язана обов’язковими віруваннями, скована догматами” [цит. за 131, с. 28]. Тому М. Рудницькому довелося маскувати свої справжні мистецькі погляди та узгоджувати їх з тими принципами, що їх передбачав соцреалістичний канон. Творчість М. Рудницького має певні типологічні збіги з ранньою творчістю Дж. Орвелла саме в сенсі її завдання служити народові і здійснювати просвітницько-пропагандистський вплив на широкі маси. Радянська комуністична ідеологія, речники якої дбали про „створення єдиної ідеологічної платформи та монополізацію сфери духовного виробництва” [117, с. 146], істотно звузила мистецькі обрії, значно обмежила горизонти художніх сподівань митця. В жорсткі рамки ідеологічної цензури не вкладалися такі поняття як свобода поетичної думки, мистецького самовираження, художнього слова тощо.

Комуністична ідеологія мала значний вплив на коригування і формування горизонту сподівань письменника, яка уніфікувала їх відповідно до своїх партійних програм, що в свою чергу вирівнювало й робило універсальними горизонти сподівань радянських читачів. У процесі читання соцреалістичних творів відбувалося абсолютне злиття авторського і читацького горизонтів, що в свою чергу призводило до швидкого і повного взаєморозуміння письменника та його реципієнта. Однак варто зауважити, що за таких умов текст не виконував своєї основної функції – формування естетичного досвіду читача. Так само не можна стверджувати, що читання



приносило естетичну насолоду, оскільки все відбувалося наче за заздалегідь написаним сценарієм, нав'язливо і штучно. Читач не чинив жодного опору ідеологічним настановам автора. Тому мистецький твір виконував лише функції „ідейно-політичного виховання народу в комуністичному дусі” [171, с. 53-54]. Стабільним та регламентованим був і горизонт читацьких сподівань, який корегувався лише в сенсі визначення жанрових меж літературного твору. Очевидні експліцитні сигнали читачеві, що їх пропонував текст, безпосередньо були зумовлені загальновідомими нормами, канонами, очевидними зв'язками з відомими творами чи постатями, повною відсутністю розходжень між фіктивним світом і реальним (за винятком науково-фантастичних творів, казок, притч тощо). Окрім цього літературний твір був позбавлений можливості провокувати очікування своїх читачів через відсутність оригінальної художньої форми, цікавої ідеї, таких лакун, які б максимально активізували індивідуальну свідомість читача, спонукаючи його відчитувати прихований зміст, розкодовувати зашифровані повідомлення, що у свою чергу приносило б йому такі переживання, які не могла запропонувати реальна дійсність.

М. Рудницькому довелося стати під „чужі прапори” і внести певні корективи у свій мистецький горизонт. Він був змушений відмовитися від своїх принципів оцінювання мистецьких творів, від свого модерністичного світогляду і, як він сам писав, від „каламутної хвилі „модернізму” <...>, тих усіх занепадницьких напрямів буржуазної культури, які виступали під строкатими прапорами „мистецтва для мистецтва”” [145, с. 15]. У літературно-критичних виступах М. Рудницького радянської доби домінуючими стали принципи марксистської методології, які він був змушений визнавати за правомірні. У літературно-критичному есе „Творчі будні Івана Франка” автор зазначав: „марксистський метод твердить, що повністю оцінити працю письменника можна тільки тоді, коли ми добре вивчимо конкретні умови, серед яких формувався його світогляд – формувались ідеї його творчості” [145, с. 3]. У своїх дослідженнях творчості

інших письменників М. Рудницький почав часто застосовувати біографічний метод, намагаючись пов'язати „життя письменника з його творчістю так, щоб стало зрозумілим, чому в письменника виникали поодинокі проблеми і як він їх ставив у художній спосіб” [145, с. 3].

Літературно-критичні праці М. Рудницького радянського періоду й аналогічні твори Дж. Орвелла, які були створені на ранньому етапі його творчості, є яскравим прикладом ситуації, коли літератор залежить від особливостей соціально-культурного середовища, суспільної ідеології, виконуючи так зване „соціальне замовлення” з врахуванням сподівань свого ідеологічно заангажованого читача. Відмінність полягає лише в тому, що Дж. Орвелл робив це свідомо, виходячи зі свого світогляду та ідейно-естетичних засад, а М. Рудницький був змушений враховувати ідеологічні запити тоталітарного суспільства, у котрому жив.

Так, у новелі „У розпалі почуттів”, присвяченій Соломії Крушельницькій, М. Рудницький ділиться власними враженнями, що її викликала в нього трагічна постать оперної діви. Співачка світової слави постає перед читачем ніжною, зворушливо делікатною, журливою, щирою у своїх почуттях, визнанні життєвих помилок і фатальних кроків: „Я занадто пізно зрозуміла, що зміст життя – не лише в тому, щоб здійснювати свої плани. Треба ще ризикувати та довіряти людям більше, ніж підказує наш холодний, практичний розум. Який лякається розчарувань і помилок. Що було б, якби одного дня я не вирішила повернутись на рідну землю?” [142, с. 14-15]. До певної міри риторичне питання, поставлене в кінці репліки, розраховане на підготовленого читача. Всі попередні роздуми готували до конкретної, однозначної відповіді, але останні речення новели різким дисонансом вриваються у свідомість читача: „А без Радянської влади, про яку я не знала майже нічого, я не зрозуміла б, що є на світі одне з найсвятіших почуттів, невідоме досі у тих капіталістичних країнах, де я провела всю свою молодість: любов до людини за її творчу працю і віру в завтрашній день. Я певна, що якби Шаляпін не залишив своєї батьківщини,

він був би вдесятеро щасливішим, бо працював би для свого народу” [142, с. 15]. Ословлена демонстративна любов до системи набуває цілком протилежного змісту. Останні фрази наче зависають у повітрі. Їх не можна приписати ані співакці, ані авторові оповіді, бо вони не відповідають загальній тональності тексту. І читач розуміє, що письменник повинен був так сказати, бо так вимагають, і до митців ці речення не мають жодного стосунку.

Незважаючи на жорсткі рамки, які радянська ідеологія накладала на горизонт митця, український літератор не позбувся свого світогляду, поглядів на завдання і роль літератури, які в нього сформувалися під впливом естетичних ідеалів українського і європейського модернізму. Він знайшов спосіб для мистецької самореалізації в новому для себе жанрі мемуарної белетристики. Цикл книг „Письменники зблизька”, „Змарнований сюжет”, „В наймах у Мельпомени”, „Ненаписані новели”, „Непередбачені зустрічі” М. Рудницького містять цікаві спогади і особисті враження митця від зустрічей з відомими і маловідомими письменниками, поетами, художниками, діячами театру і кіномистецтва і, як стверджував І. Дорошенко, є „вираженням своєрідної авторської індивідуальності і стилю” [51, с. 197]. У своїх спогадах М. Рудницький свідомо мовчить про суспільно-громадянську позицію своїх героїв, ідейно-естетичні засади їхньої творчості, натомість, змальовуючи митців у різних життєвих, буденних ситуаціях, звертаючи особливу увагу читача на проблеми гуманістичного індивідуалізму. Характерною рисою мемуарної белетристики є те, що М. Рудницький наділяє своїх героїв позитивними людськими якостями, глибокою духовністю, почуттям гумору. „Сміхова стихія в літературі може стати вираженням, з одного боку, життєвих сил та енергії, а з іншого – спустошеності духу” [65, с. 84]. Однак в розповідях героїв криється прихований зміст, який М. Рудницький вдало маскував засобами іронії, через замовчування, відсутність громадсько-виховних настанов, закликів до ідейної боротьби.

М. Рудницький розуміє, що більшість його нинішніх читачів – продукт системи. Це масовий непідготовлений читач, який майже завжди сприймає у творі те, що лежить на поверхні. Однак автор не позбавляє себе задоволення відвертий сарказм перенести у підтекст. Описуючи ніби-то чужі реалії, письменник через постать обивателя Рауля демонструє своє ставлення до експліцитного радянського читача: „Сам Рауль, як більшість заможних міщан, які у пір’я вбилися, складаючи свій заробіток в ощадкасу, начебто стояв осторонь політики, проте був „принциповим республіканцем”. З якогось часу Рауль навіть відмовився від „чарки”, щоб не втратити популярності. Єдине почуття, яким він жив, було „впустити гадючку” свому „друзяці”, про якого говорив, що він так само схожий на представника влади „як свиня на великий піст”” [142, с. 55].

Зауважимо, що імпліцитний читач творів мемуарного жанру сприймає замасковані ідеї письменника як авторську реакцію опору тоталітарній системі, оскільки митець із зрозумілих причин ретельно приховував свої істинні інтенції, а його мистецьке самовираження було значно скуте жорсткими рамками ідеології. Тому можна стверджувати, що прообраз реального читача українського письменника за своєю сприймаючою сутністю функціонує як дворівнева рецепція. В першому випадку читач сприймає текст як блискучі, прикрашені дотепом, часто вигадані оповіді про забуті і добре відомі постаті українських та європейських митців XIX-XX ст., в другому – знаходить в тексті ті приховані коди, в яких проявляється ставлення М. Рудницького до тоталітаризму як суспільно-політичного явища.

Експліцитний читач у Рудницького – часто він сам, слухачі, співрозмовники портретованих. Так, розповідаючи про Вісенте Бласко Ібаньеса – „ворога диктатури, короля та Ватикану” [142, с. 48], автор іронічно звертається до читача: „Дозвольте припустити, що Ви, вибагливий до чужих спогадів, читачу, маючи змогу виїхати кудись для відпочинку та розваги, обрали затишну пристань французької Рів’єри” [142, с. 48]. Так ніби

радянська людина могла мріяти про такий відпочинок, чи бодай мала уявлення про Рів'єру.

Доволі часто М. Рудницький вдавався до антифразису, щоб продемонструвати читачеві недолугість соцреалізму. У новелі „Неосяжні можливості” автор відтворив атмосферу власної мандрівки до Лондона і зустрічей з відомими англійськими літераторами. Змальовуючи Бернарда Шоу та Герберта Веллса, М. Рудницький згадував їхні поїздки в СРСР та враження від „нового суспільства”. Висновки, що їх робить новеліст, настільки безапеляційні, що мимоволі викликають глузливу посмішку в інтелектуального читача: „...Шоу, зазнавши сильного впливу марксизму, усвідомив величезне значення соціалістичного будівництва в Радянському Союзі і став щирим другом та сміливим захисником нашої держави. При всій широкій ерудиції Уеллс не зумів виробити собі чітких поглядів на складний історичний процес розвитку народів серед суперечливих суспільно-політичних обставин. То він захищав систему колективізації, то знову схилився до ідеалу необмеженої „індивідуальної” свободи людини – не з'ясовуючи самого поняття „свободи”. Та все ж він мав чималий вплив на ті верстви буржуазної інтелігенції, яка розчарувалася у методах капіталістичного правління державою і шукала напомацьки шляхів до соціалізму” [142, с. 186-187]. Таким чином М. Рудницький викриває фальшування радянської пропаганди, ніби-то відомі на Заході літератори були палкими прихильниками більшовицької системи, яка на момент візитів згаданих митців вже набирала ознак тоталітарного правління.

Прообраз реального читача, що функціонує в текстах Дж. Орвелла, значно відрізняється від того, що наявний в творах українського письменника. У свої твори британський митець вплітав значно більше авторських коментарів, що провокували і стимулювали уяву його читача, підштовхуючи останнього до адекватного розуміння інтенцій письменника.

## 2.2. Імпліцитні та експліцитні рівні творення тоталітарного дискурсу у творах М. Рудницького і Дж. Орвелла.

Мистецький твір є не лише основною формою буття літератури, але й важливим джерелом духовної насолоди, емоційного піднесення, інтелектуального розвитку, способом пізнання людиною своєї сутності. Виходячи з іманентної природи літературного твору і його гносеологічних можливостей, він дає читачеві широкі можливості для реалізації його духовних та інтелектуальних запитів.

Думки М. Бахтіна та О. Потебні про те, що ідеї, виписані автором твору, набувають смислового значення тоді, коли вступають в діалог з чужими ідеями, розвинули представники рецептивної естетики. Г. Р. Яусс наголошує, що „діалог складають не тільки два співрозмовники, а й взаємна готовність пізнавати і визнавати іншого в його інакшості” [182, с. 378-379]. Автор створює текст, враховуючи можливі реакції своїх читачів, тому твір завжди залишається відкритим і залучає до активної діяльності іншу свідомість.

В основу теорії рецептивної естетики Г. Р. Яусса і В. Ізера лягли положення про інтенційну природу літературного твору Р. Інгардена, тобто процес читання повторює процес створення автором тексту в зворотній послідовності, що, у свою чергу, передбачає активне включення читацької свідомості в процес реконструкції і конкретизації змісту мистецького твору. Десятиліттями раніше О. Потебня висловив думку, що „процес сприймання і розуміння художнього твору розглядається як щось зворотне процесові його творення” [цит. за 131, с. 23]. Художнє та естетичне начало, закладене в мистецькому творі, складає його два протилежні полюси. Художність тексту визначається талантом, уявою, фантазією й умінням письменника створювати унікальні образи, які своєю силою впливають на емоційний стан читача. В свою чергу естетичність твору залежить від того тексту, який конкретизується у свідомості читача.

Художній твір як естетичне явище реалізовується завдяки інтенційній спрямованості волі читача, оживає у свідомості читача, котрий наповнює твір своїм змістом, виходячи зі своїх знань, досвіду, ідеологічних передсудів. Італійський теоретик У. Еко висловив думку, що „Кожен акт читання – це важка взаємодія між компетенцією читача (його знайомістю зі світом – У. Е.) та компетенцією, яку постулює <...> текст” [54, с. 564].

Важливе значення в естетиці сприймання художнього твору відіграє наявність в ньому лакун, або недовизначених місць, які читач домислює, заповнюючи недоокреслені місця своїм змістом, або, за твердженням Р. Інгардена, „заповнює прогалини тими чи іншими смисловими утвореннями” [72, с. 70]. Автор свідомо залишає у своєму творі смислові пробіли, які стимулюють активність свідомості реципієнта, спонукаючи його до творчої співпраці. Тому читання художнього твору не є інертним процесом сприймання, а навпаки вимагає творчих зусиль емоційно-образної системи свідомості реципієнта. Від лакун, що автор залишає в тексті, залежить естетична вартість і поетична краса літературного твору. Часто заповнення лакун у літературному творі бере участь у творенні прихованого тексту, який має статус підтексту.

Яскравим прикладом використання підтексту як художнього прийому передачі прихованого змісту є творчість М. Рудницького радянського періоду. Зокрема його спогади про діячів культури, що стали художнім матеріалом книг „Письменники зблизька”, „Ненаписані новели”, „Непередбачені зустрічі”, де автор розповідає цікаві історії з життя непересічних особистостей. Зображення М. Рудницьким митців у буденному житті двопланове, оскільки за образами героїв автор створив інший текст, у якому запропонував своє мистецьке бачення тоталітаризму.

Художнє осмислення тоталітаризму знаходимо і в останніх творах Дж. Орвелла „Колгосп тварин” і „1984”. Зауважимо, що М. Рудницький і Дж. Орвелл писали не в однакових умовах, тому їхнє мистецьке бачення тоталітаризму виражається різними художніми засобами і прийомами.

Англійський письменник, як продукт демократичного суспільства, безумовно, мав більшу свободу мистецького слова, ширшу палітру художніх засобів для зображення тоталітарного суспільства. М. Рудницький був змушений приховувати свою реакцію спротиву авторитарній системі, тому свої справжні погляди та ідеї маскував, вдаючись до іронії, тактики замовчування тощо.

Спільним знаменником у дослідженні пізнього етапу творчості українського й англійського письменника є художнє осмислення тоталітаризму в руслі рецептивної теорії. Як ми вже зазначали, характерною ознакою мемуарних творів М. Рудницького є двоплановість зображення і наявність явного і прихованого змісту. На перший план автор висуває оповідь про культурних діячів, проте на другому приховує латентний зміст, прочитання якого вимагає від читача певних зусиль.

Роман Дж. Орвелла „1984”, а особливо повість-притча „Колгосп тварин”, де основним засобом інакомовлення виступає алегорія, теж вимагають активного включення свідомості читача у відчитування змісту і розуміння ключових ідей автора.

У створенні і передачі підтекстової інформації М. Рудницький та Дж. Орвелл застосовували різні художні засоби і прийоми. Український письменник поруч із асоціативними засобами також використовував і лексичні, вдаючись до антифразису, широко застосовуючи метафори, метонімії, порівняння. Для британця основним смислотворчим інструментарієм були асоціативні засоби – він будував текст із врахуванням історичного досвіду читача, його компетенції, без якої розуміння прихованого змісту неможливе. Дж. Орвелл рідко застосовував художні тропи, особливо у повісті-притчі „Колгосп тварин”. Характерною ознакою цього твору є абсолютна відсутність метафор. Важливим засобом творення підтексту у творах М. Рудницького і Дж. Орвелла були позамовні засоби: авторська позиція, відтворювана ситуація, комунікативні завдання. Варто також звернути увагу на принцип М. Рудницького у підборі художнього



матеріалу для своїх книг. Зазвичай об'єктом зображення у його мемуарній прозі поставали особистості, що у суспільно-політичному житті країни займали радикальні позиції, індивідуальності із сильно вираженим почуттям національної ідентичності, українофіли, репресовані або фізично знищені тим режимом, за часів якого жили. Одним із способів спротиву М. Рудницького тоталітарній системі було часте і навмисне замовчування громадянсько-політичної діяльності портретованого письменника, відсутність дидактично-виховних елементів, пропаганди, оспівування комуністичної ідеології. Своїх героїв він змальовував живими людьми з притаманними їм індивідуальними якостями, характерами, уподобаннями, в різних буденних ситуаціях та життєвих клопотах.

Істинні думки, ставлення до радянського режиму М. Рудницький часто приховує в іронічних висловлюваннях своїх героїв. Реципієнт не лише читає цікаві історії з життя видатних постатей, але й відчитує той прихований зміст, що його майстерно замаскував автор, приписуючи персонажам власні думки. Тобто порозуміння між реципієнтом та автором тексту, досягнення справжнього змісту відбувається внаслідок конвергенції тексту та його рецепції. Г. Р. Яусс вважав, що „розуміння конституюється не монологічним тлумаченням, а діалогічним пошуком сенсу розуміння” [182, с. 384].

Важливою фазою читання і реконструкції змісту є процес антиципації, під час якої у читача на основі прочитаного виникають певні уявлення і сподівання стосовно подальшого розгортання змісту. Антиципація, власне, є тим чинником у процесі читання, який свідчить про динаміку оповіді та художньої інтриги тексту. У творах Дж. Орвелла антиципація реалізовується поступовим відчитуванням окремих смислових одиниць, які в свою чергу постійно змінюють і модифікують смислове нашарування наступних змістових елементів, видозмінюючи горизонт читацького сподівання. За тією ж аналогією відбувається і процес ретроспекції, який у свою чергу модифікує сенс уже прочитаних речень, формуючи смислову картину тексту. Однак в романі „1984” процес антиципації і ретроспекції переривається вставним

змістовим елементом, який значно розбалансовує смислову структуру твору, руйнуючи змістову взаємодію корелятивів тексту. Тим деструктивним елементом, що спричинює певний дисонанс у наративному фреймі можна вважати затяжний епізод, коли автор висловлює свої теоретичні міркування з приводу витоків тоталітаризму, проблем влади з точки зору її теологічного, біхевіористичного, інструменталістського, конфліктного визначень. Такі нехудожні політизовані вкраплення, що характерні для усіх художніх, за винятком притчі „Колгосп тварин” та деяких літературно-критичних творів, є суттєвим недоліком Дж. Орвелла як письменника і критика.

Якщо за цією ж аналогією розглядати твори М. Рудницького, то процеси антиципації і ретроспекції у нього виражені не так інтенсивно, як у працях Дж. Орвелла, однак значно стимулюють емоційну сферу читацької свідомості. В процесі відчитування прихованого змісту творів М. Рудницького реципієнт на основі асоціативних, поняттєвих та емоційних зв'язків сприймає повідомлення автора, в яких зашифровано ідеї, що визначають його ставлення до тоталітарного режиму. Зважаючи на низьку частотність появи смислових кодів, що конституюють підтекст, рецептивна свідомість читача постійно перебуває у збудженому стані, очікуючи нових кодів, що потребують свого розшифрування. З кожним наступним повідомленням у свідомості реципієнта відбувається своєрідний емоційний спалах, сукупність яких, по суті, визначає ступінь естетичного задоволення читача. Активність читацької свідомості під час рецепції художнього твору є індикатором естетичного задоволення. Чим активніше працює уява читача, тим більшої насолоди він зазнає від вдалого декодування авторських повідомлень.

Подібний процес відбувається і у свідомості читача Дж. Орвелла, коли реципієнт сприймає алегоричні образи тварин, під зовнішньою оболонкою яких приховується людська сутність. З цього приводу Г. Р. Яусс писав, що читач отримує насолоду тоді, коли „сприймає „антропоморфізми” як сигнали, які змушують його впізнавати в постаті тварин децицію людської

натури” [182, с. 390]. Теоретик також висловив думку, що сприймання твору ніколи не буває результатом зміни вражень суб’єктивного характеру, стверджуючи, що текст є результатом виконання автором певних вимог. Однією з цих вимог є необхідність уміщувати в текст так звані „дороговкази” чи „вказівки” [63, с. 387], на які постійно натраплятиме реципієнт в процесі сприймання тексту. Автор постійно пропонує читачеві свої зауваження, які функціонують й імпліцитно присутні в оповідній структурі тексту. Авторські коментарі провокують у читача різні реакції, а тому виникають емоційні переживання, стимулюється пошукова діяльність свідомості, визначається характер прочитання тексту та специфіка його інтерпретації.

Яскравим прикладом „дороговказів” у реалізації авторського комунікативного завдання є використання М. Рудницьким і Дж. Орвеллом іронії як способу художнього осмислення тоталітарної системи. Так, у книзі українського письменника натрапляємо на діалог Й. Стадника і М. Рудницького, в якому останній висловлює свої міркування з приводу стану української культури в період дорадянської і радянської доби: „Я часто користуюсь терміном „передісторична доба”, коли йдеться про все те, що діялося на наших землях до приходу Радянської влади” [142, с. 61]. Одним із очевидних натяків, є вживання слова „радянської” з великої літери, що можна трактувати як вираження глибокої пошани до влади. Проте досвідчений читач, який знайомий з творчістю М. Рудницького, розуміє, як автор ставився до радянської влади. Іншим прикладом двоплановості є думка письменника, що з приходом і встановленням на західноукраїнських землях радянського режиму розпочався справжній розвиток, а до того це була епоха повного занепаду національної культури. В цьому випадку відчитування реципієнтом змісту відбувається в результаті взаємодії і злуки його історичного досвіду із естетичним. Про ставлення М. Рудницького до тоталітарної системи красномовно свідчить його репліка, що „Радянський Союз – перша у світі соціалістична держава, яка має щораз більший вплив на долю народів нашої землі і сприяє зміцненню дружніх зв’язків, щоб

закріпити основи всесвітнього миру” [142, с. 149]. Мабуть М. Рудницький хотів сказати „для поширення і закріплення комуністичної ідеології в державах світу”.

Прикладом іронічного мислення Дж. Орвелла можна вважати партійний лозунг з роману „1984”: „Війна – це мир. Свобода – це рабство. Незнання – сила” [120, с. 37]. Іронічне гасло, що побудоване за ідеологічним принципом, передає прихований авторський сенс, який не вичерпує інтенцію тексту, оскільки висловлювання може викликати багато різних тлумачень. У цьому випадку читач не залежить від авторських настанов і надає фразі сенсу відповідно до специфіки свого горизонту сподівань. В одному випадку вислів можна тлумачити за принципом двозначності, коли в межах фрази одне значення виключає інше, що може бути ефективним засобом, коли за певної ідеологічної ситуації виникає необхідність змінити свою думку на протилежну, тобто біле перетворити на чорне. В іншому розумінні вислів можна тлумачити, виходячи із специфіки тоталітарної політики, згідно якої незнання, затурканість, гніт мас є передумовою сили і більшої консолідації влади в руках диктатора, а забезпечення миру і дисципліни в державі досягається через війну з уявним ворогом.

М. Рудницький і Дж. Орвелл у своїх текстах порозставляли багато так званих „гарячих точок” [63, с. 90] для орієнтації свого читача в лабіринтах пошуку закладеного автором сенсу. У спогадах М. Рудницького привертає до себе увагу специфіка оповіді, яка представлена об’єктивним наративом. Герої самі розповідають цікаві історії свого життя, передають читачеві свої духовні переживання, розкриваючи ті чи інші риси свого характеру. Однак за образами змальованих письменників приховується постать автора, який через посередництво своїх героїв сугестує ті чи інші ідеї читачам. У словах культурних діячів дуже часто звучить ідея національної ідентичності, а також міркування про свободу творчості, проблеми цензури тощо.

Одним із прийомів М. Рудницького для передачі латентного змісту було використання образного слова. Так, розповідаючи про будні

М. Черемшини, автор особливу увагу звертає на проблеми творчого натхнення, розкриваючи перед читачем свій духовний світ: „<...> беру перо, наче ту свічку, яку несуть на великдень під сильний вітер з острахом, щоб не погасла ...” [144, с. 169]. Очевидним є факт, що йдеться про глибокі творчі емоційні переживання митця, любов до творчої діяльності, віру в майбутнє. Образ свічки, три крапки, якими закінчується висловлювання, є тими недоокресленими місцями, в які читач вкладатиме свій зміст, щоб зрозуміти емоційний стан героя. Особливо вдалим є ототожнення таланту митця, його мистецької сутності зі свічкою, як символом вічності. Сильний вітер, що намагається загасити свічку у Великдень, є уособленням тоталітарної системи, яка не зважає на жодні духовні прояви особистості і намагається „погасити” індивідуальність.

У творі „Колгосп тварин” Дж. Орвелл висловлює своє бачення тоталітарної системи засобами алегорії. Відчитуючи зміст повісті, що приховується за алегоричними образами тварин, читач конструює цілісну смислову картину, яка співвідноситься з моделлю тоталітарного суспільства. В цьому випадку твір прочитується як суспільний маніфест, оскільки „літературний досвід читача вступає в горизонт сподівань його життєвої практики, формує розуміння світу” [182, с. 393]. Повість Дж. Орвелла має складну динамічну текстову структуру, що представлена закодованими повідомленнями, розмитими епізодами, які стимулюють свідомість читача до активної діяльності. Віртуальні „гарячі точки” розташовані таким чином, що утворюють своєрідний ланцюг смислових елементів другого плану, кожна ланка якого рівномірно розташована щодо іншої. Реконструюючи ланки у заданій автором послідовності, реципієнт відчитує латентний зміст твору. Його рецепція несе подвійне навантаження: читач розкодує алегоричні образи, за якими приховуються реальні історичні події і постаті людей, а також відчитує авторське бачення тоталітаризму, з’ясовує його світоглядну позицію, ідеї щодо перспективи розвитку світових держав в руслі новоствореної форми правління.

У мемуарних творах М. Рудницького часто можна зустріти міркування письменника стосовно свободи творчості, яка сприймається як протиставлення соцреалістичній ідеології. Так, І. Франко, спілкуючись зі студентами повчав, щоб вони не покладалися на університетські лекції, а самостійно шукали свої власні шляхи розуміння мистецьких явищ. О. Маковей, згадуючи про Ольгу Кобилянську, порівнював її талант з екзотичною квіткою, „яка вміла жити і розквітати в кімнаті, хоч і температура в цій кімнаті не сприяла її ростові ...” [144, с. 154]. Дуже часто М. Рудницький завершував думки своїх героїв трьома крапками, наголошуючи на незавершеності висловлювання, залишаючи право читачеві заповнити текст своїми міркуваннями. В іншій розповіді В. Стефаник обурювався, коли радянські письменники вносили редакторські правки в його текст. Він стверджував, що після таких корекцій його твір втрачав індивідуальність, неповторні риси, в результаті „щось вивітрилося з нього – той запах моєї рідної мови, який має в собі і сільський солений піт, і пахощі полину та материнки ...” [144, с. 129]. Так, у читача на основі асоціативних зв'язків пахощі полину і материнки ототожнюються з поняттям свободи. Читач, актуалізуючи зміст, що виринає в результаті розшифрування асоціативних зв'язків, ніби починає відчувати той самий запах полину і материнки, як і поетичну душу митця, розуміти його емоційний стан.

У художніх творах Дж. Орвелла є багато ліричних описів живої природи та передачі супровідних емоцій. Зокрема, головні персонажі роману „1984” Джулія і Вінстон інколи покидають місто, в якому скрізь розставлені телеекрани, і проводять незабутні хвилини на лоні природи. В цьому епізоді Дж. Орвелл протиставляє місто як замкнений простір, як уособлення тоталітарної машини, і неторкані місця природи як символу безтурботності, волі духу й абсолютної свободи. Досить показовим прикладом є сцена, коли Вінстон зачаровано вслухається у спів птаха. Під впливом сильних емоційних переживань героя цей спів перетворюється на суцільний потік музики, який „вимив з його свідомості всі погані роздуми і передсуди, – а

мелодія – лилася на нього, наче пара, змішуючись із сонячним сяйвом, що просвічувало крізь крони дерев” [120, с. 93].

Пейзаж виконує важливу естетичну роль на фоні цілісного сприймання твору читачем. Через гру контрастів Дж. Орвелл протиставляє похмурий світ міського простору із сонячним світом природи. Це дає змогу читачеві побачити чіткішу картину тоталітарного суспільства, глибоко усвідомити суть антигуманної держави, з одного боку, і пересвідчитися наскільки важливим для особистості є свобода у всіх її проявах з іншого. Натомість у творах М. Рудницького пейзаж виконує лише функцію увиразнення емоційного стану персонажів, без будь-якого додаткового смислового навантаження: „Сад задрімав – останні квіти коливаються від леготу. Деся на обрії сіріє небо, майже набурмосене та знерухоміле. <...> В маленький будиночок, де вона жила, Раїса переїхала ще в день свого весілля – теплого літнього вечора. Але сьогодні, в осіннє пополудне, вона вже не могла пригадати собі того щасливого дня” [142, с. 86].

У художньому світі Дж. Орвелла місто також демонструє ставлення митця до репресивних систем. Міфологема міста часто поставала об’єктом зображення у релігії, культурі, літературі. З одного боку місто змальовувалося як універсальний символ, архетип, з іншого – як місце народження, генерування і функціонування символів. З етимологічної точки зору „місто” має значення огорожі, межі, перешкоди, захисту. Тому воно протистоїть відкритому неупорядкованому простору – символу хаосу та смерті. Відповідно, люди у внутрішньому світі міста захищені від ворожого зовнішнього світу. Місто – це Космос, що протистоїть Хаосу, неорганічний світ, створений людиною, межа, яка відокремлює впорядкований світ від неупорядкованого.

Образ міста в Орвелла набуває ознак демонічної атрибутивності через авторську іронізацію та інверсію архетипного значення мегаполісу. Художній світ роману „1984” ідентифікується з екзистенційним пеклом, яке у своїй праці „Анатомія критики: чотири есеї” описує Н. Фрай. „Місто – це

світ спустошеності, руїни, катакомби, світ рабства, болю і безладу” [167, с. 156]. Саме такий образ конструюють в уяві читача вічні руїни Лондона після регулярних ракетних ударів з території ймовірного ворога, занедбані старі будинки ХІХ століття з брудними вікнами, запах капусти, люди в обшарпаному одязі, що човгають лабіринтами міста.

Роман Дж. Орвелла „1984” – це суцільна інверсія прихованих у тексті архетипних значень. Тому „перевертання” і часто іронізована деформація семантичного навантаження „вічних” образів, що присутні в романі, стає елементом авторської оцінки та осмислення тоталітаризму ХХ століття. Архетипне значення міста як безпечного притулку та форми захисту від невідомого зазнає зміни тоді, коли в міський простір проникають деструктивні елементи. Приховані системи стеження, що розміщені скрізь по місту та в усіх квартирах, постійний страх через необережно сказане слово і навіть песимістичний вираз обличчя, ракети, що періодично падають на житлові квартали, є тими деструктивними елементами, котрі руйнують мікрокосмос людини, перетворюючи його на хаос.

Деформація первинного архетипного значення міста як безпечного середовища проявляється в бінарній опозиції місто/ліс, де місто репрезентує інферно тоталітарного світу, а ліс – божественний апокаліптичний світ. Втеча головних героїв з міста на природу символізує своєрідний акт відокремлення індивідуальної свідомості від колективної та колізію двох діаметрально віддалених чинників. У контексті протиставлення міфологема лісу набуває позитивного семантичного наповнення, а смислове значення міста зазнає інверсії. В результаті ліс ототожнюється з фізичною і духовною свободою, станом внутрішнього комфорту, тоді як образ міста асоціюється з почуттям тривоги, страху, внутрішньої напруги. Концентрація символів природи на одному полюсі та символів мегаполісу на іншому утворюють два протилежні світи, моделюючи одвічне протистояння неба і пекла.

Розгляд художніх творів М. Рудницького і Дж. Орвелла в руслі ідей рецептивної естетики дає можливість розкрити ще одну грань творчості



письменників, зрозуміти їхню інтенцію, художній задум, провідні ідеї творчої діяльності, дослідити художні засоби, що забезпечують реалізацію комунікативної функції їхнього мистецтва.

### **2.3. Ключові художні засоби експлікації змісту у повісті-притчі „Колгосп тварин” Дж. Орвелла та „Ненаписаних новелах” М. Рудницького.**

„Колгосп тварин” – суспільно-політична алегорія Дж. Орвелла на модель тоталітарного суспільства, що принесла авторові світову славу і визнання. Однак історія появи цієї повісті-притчі була довгою та складною. Через різку, дошкульну критику СРСР колишні видавці Орвелла відмовлялися друкувати антирадянський твір з політичних міркувань. Лише через півтора року суцільних невдач та відмов „Колгосп тварин” у 1945 р. нарешті побачила світ у Великобританії. На публікацію погодилася компанія Secker & Warburg, що стояла на антифашистських та антикомуністичних політичних позиціях. Книга принесла шалений успіх письменнику і, здивувавши Орвелла та його видавців, стала бестселером у Великобританії.

Більшість літераторів, критиків та значна кількість читачів вважають, що „Колгосп тварин” – це відгомін радянської дійсності поміж двома світовими війнами, дошкульна критика сталінського режиму. Тому ця більшість помилково відносить працю Орвелла до виключно антирадянської пропаганди. Сам же письменник зауважив, що „тоталітарна диктатура це не лише сталінізм. Це явище може виникнути де завгодно, так само, як воно з’явилося у Німеччині, Італії, Іспанії та у деяких країнах Латинської Америки” [цит. за 27, с. 543]. Основними художніми прийомами вияву авторської позиції, передачі прихованої глибинної інформації постають алегорія та іронія. Тому художнє відображення історичних реалій, конкретних постатей та явищ у творі англійського письменника через алегорію та іронію двопланове. Іронія – „як художній троп, який виражає

глузливо-критичне ставлення до предмета зображення” [105, с. 313] стає основною зброєю письменника у боротьбі проти тоталітаризму.

Поетична сила експресивності закладена у самому лексичному потенціалі мови, у її необмежених можливостях сполучуваності слів. Важливу роль тут відіграє епітет як „образне означення предмета, явища, поняття, стану, дії” [160, с. 246] , який багатьма науковцями вважається першотропом.

Епітетні словосполучення, що їх використовує Дж. Орвелл у зображенні тоталітарної системи, можна згрупувати за тематичним принципом. Це дозволяє виокремити декілька груп епітетів, які більшою чи меншою мірою експресивності дають змогу авторові передавати художні деталі у змалюванні важкої праці, нестерпних умов життя тварин, зобразити тонкощі психологічного портретування.

Чисельною та різнотиповою групою виділяються епітети для зображення грізного зовнішнього вигляду „вождя усіх тварин” Наполеона, його лихих собак-виконавців та стилю правління. У цій тематичній групі через комплекс експресивно-емоційних епітетів виразно простежується авторське суб’єктивно-оцінне ставлення до системи. Серед них значна кількість метафоричних епітетів: *iron discipline* – залізна дисципліна, *threatening growl* – загрозливе гарчання; гіперболічних – *huge dogs* – величезні собаки, *tremendous baying* – заглушливе гарчання; метонімічний епітет – *sharp suspicious glances* – гострі, підозрілі погляди. Експресивна сила епітета збільшується, якщо він стоїть у постпозиції [6, с. 133]: *dogs frisking around* – собаки, що в’юнчилися. Експресивність тексту також збільшується завдяки інверсійному епітету *voice of thunder* – громовий голос, описово-оцінним епітетам у словосполученнях: *terrible voice* – страшений голос, *haughty glance* – високомірний погляд, *most up-to-day methods* – наймодерніші методи.

Виразно виокремлюються художні означення у зображенні лютих собак-виконавців, які своїм страшним виглядом і постійним оскалом наганяють страх на усіх тварин.

Домінуючими дистрибутами цієї підгрупи епітетів виступають слова *baying* – гавкіт, *growls* – гарчання та *dogs* – собаки, які у сполученні зі своїми атрибутами поглиблюють психологічні образи різних епізодів та сцен у творі: *deep menacing growls* – загрозливе гарчання, *tremendous baying* – сильний гавкіт, *threatening growl* – загрозливе гарчання, *huge dogs* – величезні собаки, *fierce-looking dogs* – лихі собаки, *retinue of dogs* – почет з собак, *snapping jaws* – щелепи, що клацали. При перекладі оригінального тексту українською мовою простежуються певні невідповідності передачі емоційно-експресивного забарвлення епітетів та їх словосполучень в основному через специфіку англійської та української мов.

Багато критиків звинувачують Дж. Орвелла у надмірно деталізованому зображенні сцен насилля в його творах, яке часто межує із жорстокістю і навіть садизмом (детальний опис смертельної агонії тварини в оповіданні „Убивство слона”, відірвана дитяча рука в одному із епізодів роману „1984”, сцена смертної кари бірманця в оповіданні „Кара через повішання”). І в „Колгоспі тварин” Дж. Орвелл засобами епітета змальовує моторошні сцени публічної розправи над тваринами. Для опису епізоду страти автор використовує емоційно-описові та метафоричні епітети *heavy air (with the smell of blood)* – тяжке повітря (від запаху крові), *cruel retribution* – кривава розправа, *terrible scenes of bloodshed* – жахливі кровопролиття. В зображенні зрадників, злочинців домінують атрибути з негативним значенням *dangerous character* – небезпечний характер, *bad influence* – шкідливий вплив, *malignant enemy* – злостивий ворог, *good-for-nothing animals* – непутящі тварини, *miserable traitor* – нужденний зрадник.

Окремий фрейм когнітивної текстової інформації формує група епітетів, з допомогою яких письменник змальовує важку щоденну працю тварин на фермі, нестерпні зовнішні та внутрішні умови, спричинені та

загострені постійним скороченням раціону харчування, збільшенням робочого навантаження, суворими погодними умовами й постійним станом бойової готовності через ймовірність атаки з боку зовнішніх ворогів.

Основну масу означальних компонентів у цій групі становлять прикметники з негативним значенням: *miserable* – нужденний, *laborious* – виснажливий, *poor* – бідний, поганий, *bare* – скупий, *evil* та *harsh* в значенні лихий в епітетних словосполученнях *miserable*, *laborious life* – нужденне, виснажливе життя, *poor land* – бідна країна, *evil days* – лихі дні, *bare rations* – скупо відміряна паша.

В іншій підгрупі образних означень при взаємодії епітета і його дистрибута відбувається семантичний зсув і в результаті актуалізується конотативне значення епітета, яке значно поглиблюється контекстом: *bitterly hard weather* – суворі міцні морози, *bitter winter* – сувора зима, *hard frost* – сильний мороз, *harsh and bare life* – лихе, злиденне життя, *cruel work* – жорсткий труд, *tremendous powers of work* – необмежена працездатність. Тут контекст відіграє роль інтенсифікатора експресивності, тому емотивне забарвлення поглиблюється самим контекстом.

Маніпулювання свідомістю – важливий психологічний елемент у керуванні масами в тоталітарній державі. У повісті-притчі „Колгосп тварин” він проявляється через прославлення вождя та важкої праці на благо господарства. Тому виокремлюємо ще один пласт емоційно-експресивної групи епітетів, котрі надають тексту іронічної модальності, або ж під впливом контексту стають іронічними епітетами. Наприклад: *dignity of labour* – гідність праці, *joy of service* – радість служби, *true spirit* – правдивий дух, *imperishable pride* – тривка гордість. Варто зауважити, що закладені основні оцінні значення цих словосполучень набувають протилежного змісту не лише при взаємодії з контекстом твору, але й при зіткненні з мегаконтекстом, – історичним відрізком часу, що співпадає з епохою тоталітаризму ХХ ст.

Єдиною тематичною групою означень з позитивною оцінною семантикою є епітети на позначення відчуття свободи у тварин. Корпус

художніх означень в основному представлений емоційно-експресивними епітетами *clear morning light* – прозоре ранкове освітлення, *rich scent (of the Earth)* – багаті пахощі (землі), *unbelievable luxury* – негадана розкіш, *sweet summer grass* – солодка літня трава, метонімічним епітетом *speechless admiration* – мовчазне захоплення. Свобода асоціюється з прикметниками *clear* – чистий, позорий, *rich* – багатий, *sweet* – солодкий, *unbelievable* – небачений, неймовірний, кожний з яких містить високу ступінь експресивного потенціалу, оскільки сама експресивність подвоюється на фоні негативних конотацій усіх інших тематичних груп епітетів і самим контекстом.

Художня палітра Дж. Орвелла у змалюванні тоталітаризму та демонстрації авторської позиції до цього явища надзвичайно багата на постійні, а, особливо, на оказіональні епітети. Остання група представлена авторськими епітетами та значною кількістю „гібридних” художніх означень, що дає змогу письменнику детально зобразити весь комплекс художніх образів, максимально точно передати емоційно-експресивну інформацію та прихований зміст своєму читачеві.

Тому переклад Івана Чернятинського відповідає функціонально-стилістичним нормам української мови і повністю зберігає комунікативну функцію оригінального тексту.

Повість-притча „Колгосп тварин” функціонує на багатьох рецептивних рівнях і відповідно може мати різні прочитання. По-перше твір можна сприймати буквально неначе дитячу казку, в якій розповідається про бунт тварин на фермі. Тварини-персонажі викликатимуть у читача найрізноманітніші переживання: симпатію, співчуття, захоплення, відразу, ненависть тощо.

Проте для компетентного читача, особливо, якщо він знайомий з історією Радянського Союзу, повість „Колгосп тварин” виступає історичною сатирою на Жовтневу пролетарську революцію й утвердження радянської

диктатури. За алегоричною образністю привідкриваються історичні події від жовтневої революції 1917 р. до Тегеранської конференції 1943 р.

Однак, читач, який не має такого досвіду і є продуктом демократичної держави, твір сприймає як політичний трактат, в якому узагальнюються міркування автора про владу та її сили, тиранію, революції тощо. З цієї перспективи твір передає значно ширшу історико-політичну ідею, яка не зводиться лише до відображення конкретного історичного моменту в Радянському Союзі. З цієї точки зору твір можна розглядати як антиутопію чи повість-застереження.

З іншого боку твір можна розглядати як повість людських характерів і типів, які уособлені в образах тварин. Так, свині можуть асоціюватися з жадібністю, ненаситністю, вівці з нерішучістю, полохливістю, розумовою обмеженістю, собаки з агресивністю тощо. За такої перспективи повість та її окремі персонажі передають певні морально-етичні настанови, роздуми і узагальнення автора.

Дія повісті відбувається на фермі „Дідівщина”, власником якої є пан Джонс. Загалом події, що відбувалися на фермі мають історичну паралель з подіями, які мали місце в Росії у лютому 1917 р. в останні дні правління імператора Миколи II. Очевидно, що господарська недбалість і байдужість Джонса й бездарне управління його фермою уособлюють складні часи занепаду економіки Росії 1917 р., що викликало серед народу хвилю масових невдовольень, в результаті чого імператор позбувся престолу.

Саме за таким сценарієм відбувається бунт на фермі, коли тварини, під керівництвом двох свиней на ім'я Наполеон і Білан, проганяють свого господаря Джонса. Після перевороту на фермі, яку перейменовано на колгосп, поступово відбувається реорганізація колишнього устрою. Згодом між Біланом і Наполеоном виникають суперечки з приводу управління господарством. Хитрощами Наполеонові вдається прогнати свого опонента і керівництво колгоспом повністю переходить до нього. Паралельно, у свідомості читача вибудовується інша, прихована оповідь, яка через

асоціативні міркування, інтертекстуальне та образне прочитання конструюється у перебіг подій, що формують конкретну історичну ситуацію, пригадують реалії історичних подій та дії певних постатей періоду Жовтневої революції.

У вступному слові до українського видання повісті-притчі „Колгосп тварин” Дж. Орвелл натякає, що його сатира спрямована на конкретну державу, проте підкреслює, що „<...> окремі епізоди, хоч і, назагал, вірно переспівують історію революції, не тільки спрощені, а й поперемішувані під хронологічним оглядом <...> для симетричної побудови оповідання” [122, с. 11]. Завдяки художнім деталям, прийомам психологізації героїв, використанню езопової мови відкривається другий план, і тоді повість можна читати як історичний документ певного часу. Так, на персонажному рівні є образи, що за принципом суміжності їхніх атрибутивних ознак мають збіги з характерами, які функціонують у підтексті. Джонс уособлює імператора Миколу II, Старий Марко – К. Маркса і В. Леніна, Наполеон відповідає образів Й. Сталіна, Білан має риси Л. Троцького, кінь Боксер чи Гнідко (автор в повісті використовує два імені – Б. О.) персоніфікує робітничий клас і стахановців, крук Мойсей символізує церкву і релігію, свиня Квікун – газету „Правда” і радянську пропаганду, собаки Наполеона – каральні органи НКВС. Мають свої відповідники і події, що відбувалися в господарстві. Так, бунт на фермі символізує Жовтневу революцію, битва під корівником – громадянську війну, повстання на сусідніх фермах – повстання угорських і німецьких комуністів, зруйнування млина – крах першої п’ятирічки, нестача харчів у колгоспі – голод в Україні тощо. Втім, потрібно мати на увазі, що, незважаючи на значну кількість відсилань та аналогій, пов’язаних з історією Росії, все-таки приховані змісти можуть моделювати тоталітарний устрій будь-якої іншої автократичної держави.

Повість-притча „Колгосп тварин” має струнку і щільну композиційну будову, динамічний сюжет і досить розгалужену систему персонажів. Кожен складовий елемент сюжету, кожен персонаж, художня деталь несуть певне

алегоричне, метафоричне і символічне навантаження, в цілому утворюючи прихований „оповідний текст” [113, с. 46]. Відповідно, весь твір – це суцільна алегорія, і внаслідок розкодування окремих компонентів, визначення зв'язку значення з образом, що його моделює, експлікується прихований зміст притчі, відкривається ідейний задум автора.

Художня вартість алегорії вимірюється насамперед майстерністю автора у підборі системи образів, використанні митцем художніх деталей, елементів портретування, пейзажів, специфікою зображення мотивів поведінки, залучення інтертексту тощо. Чим більше художніх засобів він залучає, тим глибше він цю ідею і зміст передає.

Більшість дослідників стверджують, що Дж. Орвелл не належав до жодної культурологічної школи, бо приналежність до будь-якої форми фанатичного вірування британець розцінював як обмеження свободи, насамперед, творчої. Однак його можна вважати представником британської емпіричної традиції. Знання бажав здобувати із зовнішніх спостережень, власного досвіду. Таким же чином народжувалися усі його твори – від найбанальніших літературних шкідців, як наприклад „Чашка чудового англійського чаю” чи „Про життя жаб” до серйозних антиутопій „Колгосп Тварин” чи „1984”. Дж. Орвелл цікавився усім, що його оточувало, а згодом своїм спостереженням надавав художньої, публіцистичної чи політичної форми.

У повісті-притчі „Колгосп Тварин” письменник в алегоричній формі, з притаманною йому колючою іронією влучно описав етапи зародження і розвитку тоталітарного режиму, намагався максимально наближено передати атмосферу суспільства, політичну ієрархію, методи правління. Авторська іронія проявляється вже на рівні мотивації вибору образу на позначення державного диктатора і його апарату. За сюжетом повісті найбільшу владу мають свині на чолі зі своїм вождем Наполеоном, якого Дж. Орвелл наділяє позитивними людськими розумовими здібностями, винахідливістю, але водночас і негативними якостями людини – холоднокрівністю, жорстокістю.



Після бунту, коли тварини прогнали Джонса, виникла потреба у виборі нового лідера. На цю роль добре підходили свині, „що на загальний погляд були найрозумніші з тварин” [121, с. 20]. Серед свинячої маси відзначалися два кнурі Наполеон і Білан. Наполеон „був великий, досить лютий на вигляд бакшерський кнур, <...> не дуже говірливий, зате , <...> дуже рішучий” [121, с. 20]. У порівнянні з Наполеоном, інший лідер Білан постає в уяві читача не таким харизматичним й енергійним як перший, зате кмітливішим і кращим промовцем: „Білан був свиня жваввіша за Наполеона, поворотніший в розмові та більш винахідливий, хоч на загальну думку менш глибокої вдачі” [121, с. 20]. Припускаємо, що на основі асоціативних зв’язків описи темпераментів обох персонажів можуть співпадати з рисами конкретних історичних постатей, таких як Й. Сталін і Л. Троцький. Алегоричний образ Наполеона повністю уподібнюється до постаті вождя радянського народу, коли автор змальовує його з люлькою в рилі і одягає „<...> в чорний сурдут, неправильно вшиті мисливські штани, що запинаються під колінами” [121, с. 87].

За сюжетом повісті між двома вождями виникають суперечки, які закінчуються вигнанням Білана, оголошеного ворогом усіх тварин. Наполеон, прибравши владу у свої руки, вдається до різних нечесних методів, щоб консолідувати владу і посилити тоталітарний тиск. Згодом створює центр керування господарством. Так, його речником стає Квікун – „малий товстий кабан” [121, с. 20], який персоніфікує орган управління і ведення державних справ. Дисципліна і порядок на фермі підтримувалася за допомогою лютих собак, які ще цуценятами потрапили до Наполеона на виховання і муштру. Виводок з дев’яти лютих тварин є персоніфікацією органів НКВС – важливої виконавчої структури, що стежила за порядком і дисципліною в державі і, за посередництвом якої здійснювалися репресивні заходи стосовно усіх, хто становив загрозу режимові. В обох випадках Дж. Орвелл вдається до персоніфікації як способу образотворення. Однак, у цьому конкретному прикладі маємо справу з особливим видом уособлення,

оскільки в образі Квікуна маємо збірні типові риси, ідеї, що характерні для конкретної структури тоталітарного суспільства. Йдеться про пропагандистський орган, однією з особливостей якого є обробка і маніпулювання інформацією, переконання мас, поширення політичних директив, забезпечення ідеологічного виховання громадян. Відомо, що такі органи авторитарної влади часто займалися фальсифікацією фактів, переписуванням історії. З іншого погляду Квікун також уособлює й окремо взятого партійника, що наділений усіма „професійними” рисами, які були притаманні найяскравішим представникам цієї структури. В образі Квікуна автор намагається максимально точно передати прикметні характеристики пропагандиста, відтворивши в уяві читача вже інший образ конкретного типу людини: „був він круглощокий і кліпав щораз очима; рухи були в нього меткі, голос – пронизливий. Він був блискучий промовець. Коли йому доводилось обговорювати яку нележку тему, він мав звичку переплигувати з боку на бік та вертити хвостиком: це виглядало якось дуже переконливо. Дехто казав, що Квікун спроможний чорне обернути в біле” [121, с. 20].

Як і в реальній дійсності, персонажі повісті, що уособлюють вищі органи влади автократичної держави, а саме законодавчі і виконавчі, завжди працюють злагоджено. Але за сюжетом повісті окремі дії чи висловлювання вождя тварин Наполеона часто були нелогічними, а ще частіше взаємозаперечуваними. Такі вчинки викликали в інших тварин сумніви щодо дій свого лідера. Тоді в справу втручався Квікун і силою слова намагався розвіяти підозри тварин: „<...> Квікун промовляв так переконливо, а трое собак, що випадково були з ним, гарчали так загрозливо, що вони прийняли пояснення без дальших запитів” [121, с. 45].

Однак були в колгоспі тварини, що відкрито висловлювали протест проти ладу, який ставав чимраз нестерпнішим. З цього приводу Наполеон скликав збори, на яких ініціатори заколотів поставали перед судом і по черзі зізнавалися у своїх злочинах, навіть у тих, до яких не були причетні. Після свідчень кожному тварину-відступника в присутності усіх мешканців колгоспу

вбивали. Акт відкритої розправи з порушниками дисципліни тривав до тих пір, поки перед Наполеоном не „виросла бурта трупів, а повітря стало тяжке від запаху крові, невідомого в колгоспі відколи прогнали Джонса” [121, с. 59].

Епізод масової страти тварин асоціативно відсилає читача до часів „великого терору”, „московських процесів”, коли безпідставно знищувалися „соціально небезпечні елементи”. Ця сцена передає глибоке емоційне й психологічне навантаження, оскільки окрім психологізації алегоричних образів, автор викриває тваринну суть людської природи, намагаючись звернути увагу на існування тваринних інстинктів у природі людського характеру, які за певних обставин вибувають на волю, перетворюючи людину на звіра. Тому інколи так легко можна пояснити деякі людські вчинки через тваринну сутність.

Одним із небагатьох алегоричних персонажів, що викликають симпатію читача, є образ робочого коня Гнідка, якого усі тварини поважають за „стійкість характеру і необмежену працездатність” [121, с. 14]. Він найшвидше прокидався від усіх тварин, завжди працював, а на проблеми чи невдачі мав лише одну відповідь: „Працюватиму дужче!” [121, с. 28]. Сукупністю особливостей темпераменту персонажа і його якісних характеристик автор засобами зооморфізму відтворює робітничий клас чи його окремого представника.

Важливу функцію в організації тваринного життя колгоспу відіграло вчення „тваринізм”, що регулювало відносини між тваринами і становило „непорушний закон” [121, с. 25]. Автор зображує основні закони тваринізму у формі семи заповідей, що є алюзією на десять заповідей з Біблії. За авторською ідеєю тваринізму прочитується офіційна ідеологія тоталітарної держави, програма, згідно якої регламентуються відносини в усіх сферах життя країни. За сюжетом повісті зміст заповідей для тварин часто змінювався, оскільки свині на чолі з Наполеоном ці заповіді відверто

порушували. Відповідно доводилося корегувати текст законів, щоб виправдати незаконні дії верховних тварин.

Маніпулювання інформацією, змальоване у повісті „Колгосп тварин”, є набагато глибшим, ніж здається, і стосується не лише певного явища тоталітарного суспільства, але й генерує духовний і моральний сенс. У першому випадку алегоричний зміст конструюється за ідеологічним принципом, оскільки випадок із переписуванням заповідей для надання іншого змісту явно вказує на явище дуже характерне для тоталітарного суспільства і, насамперед, державної політики, що полягає у приховуванні, фальшуванні правди, абсолютній зміні фактів відповідно до державних інтересів. Однак в іншому прочитанні – це алегорія, що підсилюється алюзією на біблійний текст, несе і духовне навантаження, яке ближче до фіналу повісті все більше і більше поглиблюється, оскільки всі заповіді зникають так, наче їх і не було. Залишається лише одна, яка в початковій версії стверджувала, що „усі тварини рівні” [121, с. 26], а згодом – „усі тварини рівні та деякі тварини більш рівні за інші” [121, с. 86]. В цьому випадку алегорія спрямована на людські цінності. Дж. Орвелл у замаскованій формі вказує на моральне і духовне падіння особистості. Автор звертається до людства, намагаючись передати думку, що людина, відкинувши всі писані і неписані заповіді, знищує свою духовну, етичну людську сутність, фактично перестає бути особистістю.

У фіналі автор перетворює тварину на людину, застосовуючи інверсований іронічний тип алегорії, коли алегорична суть конструюється від зворотнього. Момент, коли свині почали набувати людських рис, а згодом і перетворилися на людей виражає іронічний погляд і карикатуру автора на людство. Дж. Орвелл висловлює думку, що коли людина зрікається своїх морально-етичних принципів, відмовляється від суспільних ідеалів, вона втрачає своє обличчя, індивідуальність, перетворюючись на тварину.

На відміну від Дж. Орвелла, алегоричність не була визначальним компонентом художньої мемуаристики М. Рудницького. Він послуговувався

різними художніми засобами, не віддаючи переваги якомусь одному чи двом. Так само, як і британський митець, український автор прагнув до прозорості фрази, але апелював до емоцій читача через асоціації. Так, епітети, вживані М. Рудницьким, переважно традиційні. Наприклад, у новелі „У розпалі почуттів” домінують оцінні художні означення, якими автор передавав трепетне ставлення до Соломії Крушельницької: „безжурне життя”, „журна посмішка”, „бліді тіні поривань”, „нота невтішного жалю” тощо. Часто для вияву почуттів письменник вживав ускладнені тропи, що поєднували одночасно кілька компонентів. „... Те, що так часто приваблює нас < ховає > якусь таємницю за тремтливими натяками та привабливими усмішками” або „довгі роки вона провела під безхмарним італійським небом над блакитним морем, де за обрієм щовечора ховався золотистий сонячний човен” [141, с. 5]. Найчастіше в одній фразі М. Рудницький поєднував метафори і порівняння, як-от „<...> я викресав з-під попелу спогадів артистки іскру, яка стала яснішою, ніж електричне світло” [141, с. 7] або „у тих гуцульських селах почуєш про такі пригоди, що можна б їх назвати своєрідними романами. Вони не такі вигладжені і не так делікатно прилизані, як у книжках, проте досить цікаві” [141, с. 17], чи, скажімо, „смужка осяйного сонця, що вигулькнуло на мить, кинула золоті плями на стіни і, мов марево, зникла” [141, с. 91].

Даючи характеристику окремим письменникам, М. Рудницький часто вдається до зіставлення з іншими, не менш відомими митцями. Наприклад, Бласко Ібаньєс, „як письменник <...> поєднував у своїй вдачі поодинокі риси Бальзака, Золя та Джека Лондона” [141, с. 51], а у самохарактеристиці Г. Веллса, змальованого у новелі „Неосяжні можливості”, читаємо: „Я не Діккенс, який мав хист повчати читачів не як учитель середньої школи, а як письменник невичерпної творчої уяви, який умів ударяти у такі струни людського серця, як співчуття. Гнів, ненависть, добувати акорди обурення, полум'яного кохання, гумору та глузу” [141, с. 190].

Іронія, до якої часто вдається М. Рудницький, має різне звучання. Від м'якого, жартівливого докору „<...> чи я погодився б поїхати у місто невмирущої зелені та трисортних туманів – білого, жовтого і чорного? <...> Дрібниця: якихось триста дощових або туманних днів річно!” [141, с. 113] до глузливого „Я ніколи не любив авторів, які вимагають від мене зусилля їх зрозуміти. Деякі з них глибоко переконані в тому, що їх думки висловлюють щось важливіше, ніж те, що вони написали” [141, с. 159], і аж до сарказму „Я часто користуюся терміном „передісторична доба”, коли йдеться про все те, що діялося на наших землях до приходу Радянської влади” [141, с. 61]. Оскільки М. Рудницький свідомо уникав відкритого змалювання ідейних чи політичних переконань героїв своїх новел, то часто ховався за гумористичними афоризмами, на кшталт „до лікаря треба приходити, як до поїзда, в самий час, а не як до податкового уряду – мов за напасть, коли вже нема ради...” [141, с. 37] або „латина страшенно помагає при всіх хворобах – зміцнює авторитет лікаря” [141, с. 38], чи „в нашій добі загальної економічної кризи жінка – занадто велика розкіш на нашу кишеню” [141, с. 105]. Письменник таким чином демонстрував незламність і стійкість українців у боротьбі з життєвими негараздами, ворогами та й авторитарною системою: „Навіть українські трагедії, взяті з народного життя, завжди іскряться гумором” [141, с. 140]. Для підсилення ефекту цю ж думку продубльовано й роздумами найближчого сусіда – поляка Владислава Оркана: „<...> Той народ, серед якого я виховався, не вміє у трагічні хвилини свого життя реагувати на них таким життєрадісним сміхом, як ви, українські люди” [141, с. 142].

На відміну від Дж. Орвелла, який використав алегоричні образи тварин для зображення катастрофічних наслідків тоталітаризму, М. Рудницький рідко змальовує у своїх текстах „братів менших”. Переважно у новелах згадується про собак як друзів, що заслуговують особливої шани. „... Невідступним, мабуть, єдиним другом чорного, як ніч, песиміста-філософа Шопенгауера, був собака, ... Анатоль Франс записував іноді думки свого

собаки Ріке, а шведський лікар Аксель Мунте, автор чудових спогадів „Книжка з Сан-Мікеле”, все своє майно призначив на будинок – захист для осліплених собак... Я не дуже добре розбираюсь у різних видах і породах цих чи не найвірніших наших друзів. Завжди з сумом думаю про те, що вони не живуть довше ніж 30 років” [141, с. 77]. Єдиним твором, де доволі детально змальовано непрості стосунки людини і собаки є новела „Суперники”, у якій, з властивим йому гумором, М. Рудницький розповідає про песика Перчика. У новелі автор ділиться своїми враженнями від знайомства з Богданом-Ігорем Антоничем, про якого за радянських часів не згадували. Використавши прийом „текст у тексті”, письменник показує звичайну побутову картинку, натякаючи на те, що вірші геніального поета, хоч він жодним словом не прохопився про „щасливе комуністичне життя” за Збручем, є неабияким надбанням української літератури і заслуговує на визнання.

Дж. Орвелл у „Колгоспі тварин” досліджує особливості функціонування тоталітарної системи, беручи за зразок радянську пролетарську державу, розраховуючи на рецензію широкого читацького загалу. А М. Рудницький книгу спогадів-новел „Непередбачені зустрічі” адресує насамперед компетентному читачеві, який не просто знає історію літератури, знайомий з творчістю не лише письменників, а й режисерів, акторів, художників, композиторів, музикантів тощо, а вміє і, що важливо, хоче декодувати прихований зміст. Саме тому устами своїх персонажів письменник висловлює міркування про специфіку літератури як виду мистецтва, про свободу творчості, про розвиток української мови. „Професійний літератор залежний тільки від свого пера і не повинен писати книжок, за які пізніше доведеться гірко розплачуватись. – Сховавшись за постаттю Сомерсета Моема, М. Рудницький продовжив. – Пригадав собі вимогу французьких критиків: прозовий художній твір повинен починатися чіткою зав’язкою, доходити до кульмінації, а розв’язку можна залишити читачам. <...> Письменник не копіює живих оригіналів; вони занадто туманні й суперечливі, отже він вибирає з них тільки ті риси, які привернули

його особливу увагу, і відповідно доповнює їх” [141, с. 161]. Аналізовані новели українського літератора засвідчують, що він сам послуговувався наведеними рекомендаціями.

Особливої уваги заслуговують думки М. Рудницького про розвиток української мови. У час, коли комуністична партія намагалася знищити навіть найдрібніші елементи національної ідентичності і сформувати на теренах СРСР новий етнос „радянський народ / homo soveticus”, Михайло Рудницький разом із своїм персонажем Миколою Зеровим заявляв: „Нема і не може бути мови без літератури і літератури без мови” [141, с. 34]. А згадуючи Богдана-Ігоря Антонича, митець підкреслював: „Його прагнення вивчити сучасну українську літературну мову було рідким прикладом відчуття відповідальності перед собою і літературою в той час, коли навіть відомі галицькі письменники писали як уміли – неохайною засміченою мовою. До написання кожної, хоч би найменшої, поезії він готувався наполегливо – добираючи та визбируючи відповідні слова, образи та художні засоби” [141, с. 75].

В окремих випадках, як-от у вище цитованих, підтекст виходив на поверхню, і твори М. Рудницького були майже суголосні з позицією Дж. Орвелла, довівши таким чином взаємозв'язок світового літературного процесу на рівні художнього мислення, „колообігу” ідей, образів, форм.

### **Висновки до другого розділу**

Переживши кризу ідей, спровоковану становленням тоталітарних режимів у Європі, обидва митці змінили життєві і мистецькі світогляди. Англійський письменник не просто зрікся комуністичних переконань, а й відмовившись від власного імені (Е. А. Блер літературний псевдонім Дж. Орвелл вибрав як нове ім'я та прізвище), став непримиренним борцем з тоталітаризмом. М. Рудницькому довелося скоритися системі, позірно прийняти канони соціалістичного реалізму, „каятися і визнавати ідеологічні



помилки”.

Кожен з письменників вибрав свій рівень творення тоталітарного дискурсу: переважно експліцитний у Дж. Орвелла, та дворівневий (і імпліцитний, і експліцитний) у М. Рудницького. Обидва автори використовують т. зв. маркери, які допомагають читачеві декодувати інформацію з підтексту. Джордж Орвелл часто вдавався до прямих авторських коментарів та міркувань з проблем політичних чи соціальних, а Михайло Рудницький апелював до реципієнтів через систему образів, різних художніх засобів, в тому числі й до антифразису. Саме така форма подачі матеріалу відбиває ментальність та національну специфіку літераторів, що сформувалася приблизно в один час, але в різних культурних середовищах.

Як український так і англійський митці використовували різні види описів. У творах М. Рудницького переважають штрихові портрети, фрагменти інтер'єрів, рідше пейзажів. Дж. Орвелл частіше вдавався до контрастних описів, віддаючи перевагу описам природи та урбаністичним пейзажам. Український і британський письменники, змальовуючи своїх персонажів, зосереджувалися в основному на психології характерів та мотивації їх учинків.

Повість-притча „Колгосп тварин” Дж. Орвелла має значно стрункіший сюжет, плавну і ритмічну розповідь. А у „Непередбачених зустрічах” М. Рудницького не всі новели рівноцінні з огляду на мистецьку довершеність, на що у свій час вказував І. Дорошенко. Порушення сюжетної стрункості, уповільнений темп викладу, іноді невивершеність є, на нашу думку, задумом автора. Очевидно, М. Рудницький насамперед прагнув зберегти чистоту власних спогадів і спробував змалювати видатних діячів мистецтва звичайними людьми, а не лакованими фігурами. Спогади про Андре Моруа та Андре Мазона, ймовірно, справили на українця сильне емоційне враження, однак не були пов'язані з літературою, тому оформилися у психологічний етюд про пересічну жінку Зіну. Різні читачі по-різному сприймають „Непередбачені зустрічі”. На специфіці рецепції позначається,

наскільки близькими читачеві є та чи інша тема, та чи інша постать.

З приводу мистецької вартості аналізованих творів можна дискутувати, але вони містять авторську мораль, яка майстерно вкладається в сюжет.

## РОЗДІЛ 3

### Особливості літературно-критичної діяльності М. Рудницького і Дж. Орвелла

#### 3.1. Ідейно-естетичні засади літературно-критичної практики М. Рудницького і Дж. Орвелла

М. Рудницький і Дж. Орвелл, на перший погляд, два абсолютно різні критики з різним світобаченням, поглядами на роль, функції і завдання літератури, різними критеріями оцінки художніх творів. Але чи то за іронією життя, чи долею історії обом довелося особисто відчувати деструктивну силу тоталітарного режиму, який в одному випадку кардинально змінив світогляд літератора, змусив повністю переоцінити ідейно-естетичні засади усєї творчості, але водночас допоміг максимально реалізувати свій літературно-критичний потенціал, а в іншому, навпаки, придушив талант критика, деформував особистість, змусивши пристосуватися до партійної ідеології.

Увесь період літературно-критичної діяльності М. Рудницького, що охоплює більш ніж півстоліття, проходив за складних суспільно-історичних і політичних умов. Творчість галицького літератора умовно можна розділити на два етапи: до вересня 1939 р., коли М. Рудницький найповніше проявив свій талант і реалізував професійний потенціал критика, і після 1945 р., коли за часів панування радянської влади змушений був рятуватися, вдаючись до мімікрії.

Найповніше М. Рудницький реалізувався як літературний критик, журналіст і теоретик у період 20-30-х років. Освітня підготовка, здобута в найкращих навчальних закладах Галичини і Європи, запальний творчий темперамент, широка літературна ерудиція спонукали М. Рудницького

долучатися до літературознавчої дискусії, яка розгорнулася між різними мистецькими угрупованнями, що сповідували різні ідейно-естетичні засади.

У міжвоєнні роки М. Рудницький проявив себе талановитим редактором літературно-критичного відділу газети „Діло”, співредактором часописів „Світ”, „Назустріч”, часто виступав на сторінках польського журналу „Ми”. Свої статті галицький критик часто підписував псевдонімами Лесь Рибчук, Грослав Стефчин, Ярослав Стефич, Орест Ордан, П. Прочитан і криптонімами М. Р., м. р., Ор. Ор., О. О., Р-ий М. [164, с. 159].

Ідея „європеїзації” української літератури, применшення значущості мистецьких здобутків національної літератури у порівнянні з європейськими, міркування М. Рудницького про „безсвітоглядність” та ідеологічну незаангажованість мистецтва стали причиною різкої критики представників інших літературних угруповань Галичини. Критики, що гуртувалися навколо „Літературно-наукового вісника” та „Вісника” Д. Донцова і вважали себе націоналістами, що обстоювали „активну ангажованість” [85, с. 22] мистецтва, не поділяли ідею „безсвітоглядності” М. Рудницького, а представники католицького напрямку виступили проти нехтування морально-етичними і виховними аспектами художнього твору.

Слід зазначити, що мистецький світогляд та ідейно-естетичні підвалини творчості М. Рудницького формувалися під впливом великих досягнень європейської культури, відомих у сфері мистецтва і філософії діячів. Український літератор двічі побував у Європі, вивчаючи гуманітарні дисципліни у Паризькій Сорбонні, де відвідував лекції А. Бергсона, Ж. Сореля, знайомився з найкращими зразками європейської культури.

До приходу радянської влади у вересні 1939 р. М. Рудницького згадують як запеклого противника соцреалістичного методу у літературі, прихильника „безідейності” мистецтва. Його виступи наскрізь пронизані ідеями „європеїзації” української літератури й орієнтації мистецтва на найкращі досягнення світової культури. За ідейно-естетичними переконаннями М. Рудницький належав до представників ліберальної

критики і був одним із найяскравіших галицьких літераторів міжвоєнного періоду. Він активно долучався до українського культурного життя, а своїми блискучими і часто провокуючими виступами значно поживавлював мистецький рух Західної України.

Якщо М. Рудницький запам'ятовувався українській інтелігенції насамперед як літературний критик, то про Дж. Орвелла більше згадують як політичного письменника і похмурого пророка, але як критика його мало помічають навіть на Заході. Однак літературно-критичні праці Дж. Орвелла мають особливе значення у його творчості, оскільки розкривають своєрідне авторське бачення опозиції письменник – світ, а також демонструють, що саме, окрім ідеологічних факторів, спонукало британця до цього виду літературної діяльності. Зауважимо, що творчість англійського літератора була заснована на позиціях гуманізму, ідеях рівності, справедливості, тому Дж. Орвелл був переконаний, що й літературна критика повинна бути максимально об'єктивною, вільною від ідеологічних настанов, служити інтересам суспільства і відповідати духові історичного часу.

Творчий доробок Дж. Орвелла – це двадцять томів, більшу половину з яких становлять літературно-критичні статті, есе, рецензії, епістолярій, політичні памфлети, публіцистичні шкіци. Зауважимо, що Дж. Орвелл розпочинав свій творчий шлях як автор середньої і великої прози, проте у цій сфері літературної діяльності не досягнув значних успіхів, за винятком останніх творів „Колгосп тварин” і „1984”, які принесли йому світову славу і визнання.

Активна літературно-критична діяльність Дж. Орвелла розпочалася у 1930-х рр. Митець виступав на сторінках багатьох британських часописів, серед яких „New English Weekly”, „Adelphi”, „Horizon”, „Manchester Evening Star” та ін. Його відомі лондонські листи, що публікувалися в американському часописі „Partisan Review”, висвітлювали проблеми військової економіки, політики, розвитку світового суспільства, соціалізму.

З 1943 по 1946 рр. Дж. Орвелл працював літературним редактором газети „Tribune”, де у щотижневій авторській колонці під назвою „As I Please” („На мій розсуд”) писав на літературні, побутові, політичні теми. Робота в редакції значно наблизила Дж. Орвелла до його читачів завдяки відкритому листуванню, проведенню літературних конкурсів тощо.

Початок літературно-критичної діяльності Дж. Орвелла співпадає із значним піднесенням розвитку англійської літературної критики, формується, так званій „культ критики” [92, с. 6], поширюється її вплив на європейську критичну думку. В Англії утворюються і активно розвиваються різні літературно-критичні напрями, школи, угруповання, засновані на спільних методологічних принципах, критичних підходах щодо оцінки мистецьких явищ. Найвпливовішими були символісти, група „Блумсбері”, неоромантики, неокласики, представники нової критики та інші угруповання.

У 30-х рр. в країні відбувся різкий поділ літераторів на „правих” і „лівих”. До „правих” належали В. Б. Єйтс, Д. Г. Лоуренс, Е. Паунд (E. Pound), Т. С. Еліот, Х. Беллок (H. Belloc). До „лівих” – елітарна група „Блумсбері”, а також такі критики, як Вірджинія Вульф, Б. Рассел (B. Russell), К. Ішервуд, У. Х. Оден, С. Спендер. „Лівим”, які були прихильниками нововведень та експериментів, належала домінуюча роль у сфері університетської освіти та літературного життя Лондона. Однак „праві”, за літературними мірками, займали вищу позицію [92, с. 203]. Дослідник історії англійської літературної критики Т. Красавченко стверджує, що близьким до лівих був Дж. Орвелл, який сам часто виступав проти своїх однодумців [92, с. 203]. Після участі у Громадянській війні в Іспанії, Дж. Орвелл переглянув свої позиції. Суспільно-історичні обставини спонукали британця до ревізії і переосмислення літературно-критичних принципів, творчого методу і світоглядних пріоритетів.

Більшість дослідників творчості Дж. Орвелла, серед яких Дж. Аткінс (J. Atkins), Дж. Роден (J. Rodden), М. Дікстайн (M. Dickstein) та інші, не визнали його як літературного критика через те, що ця діяльність британця

була затьмарена політичними міркуваннями, а літературні явища він розглядав в рамках соціологічного та історико-політичного контексту. Американський літератор Л. Трілінг (L. Trilling) висловив думку, що Дж. Орвелл „був здібним і далекоглядним критиком, проте відсутність глибокого теоретичного мислення завадила йому стати самодостатнім літератором свого часу” [196, с. 161]. Однак детальний розгляд літературно-критичних творів Дж. Орвелла дає підстави вважати, що більшість дослідників, які не визнавали Орвелла-критика, помилялися.

Зазначимо, що на початку своєї літературно-критичної діяльності (початок 30-х рр.), англійський літератор висловив сумнів щодо застосування формального методу в оцінці вартості художнього твору, натомість поціновував його ідеологічний пафос і звертав увагу на те, наскільки точно виражені у творі ідеї суголосні із соціальною дійсністю. Критичні оцінки Дж. Орвелла в основному будувалися на традиціях філософського емпіризму. На думку критика, літературний твір повинен об’єктивно відображати реальну дійсність і дух епохи, в яку був створений. Факт, що літературні явища Дж. Орвелл оцінював з точки зору їхнього соціального і політичного статусу, розглядав зміст творчості письменника з позицій класової боротьби та у зв’язку з проблемами суспільного прогресу, політичної боротьби та ідеологічної приналежності, зближало його з критиками-марксистами, постулатом котрих було твердження, що „суспільний клас автора та його головна „ідеологія” (світогляд, цінності, інтуїтивні настанови, напівусвідомлені ідентичності тощо – П. Б.) чинять вирішальний вплив на те, що він пише” [10, с. 188].

Проте, вже на початку 1940-х рр. Дж. Орвелл збагнув неефективність такого підходу до літературних явищ і почав розрізняти ідеологічні та естетичні аспекти твору.

Літературно-критична діяльність Дж. Орвелла охоплювала широкий спектр досліджуваних проблем В аналітичне поле критика потрапляли праці, що виходили на сторінках бульварних газет штибу „Magnet” і „Gem”, а

також серйозні літературознавчі дослідження представників вищого літературного естеблїшменту, таких як Г. Міллер чи Т. С. Еліот.

Як було зазначено раніше, М. Рудницький активно виступав проти ідеологічної ангажованості мистецтва. На його думку, вартість твору не залежала від комплексу відображених у ньому ідей. Відповідно і критик повинен оцінювати суто формальні елементи твору, майстерність письменника і його талант. М. Рудницький стверджував, що коли критик у літературному творі шукає відображення, наприклад, національних ідей, то вони для нього стають єдиними правомірними критеріями оцінки вартості твору і заступають інші ознаки, які приховує цей твір. Для критика, що нехтує, скажімо, формальними елементами художнього твору, „безвартими, а навіть шкідливими стають якийсь там Достоевський, Ромен Роллан, Рабідранат Тагор, Гамсун, а зате гідним поширення стає звичайний віршомаз, що перероблює на строфи погляди такого бойового критика” [137, с. 355]. Те ж стосується і критиків-марксистів, які шукають відлуння своїх ідей у творі. Розмірковуючи про поетику мистецького твору в літературно-критичному есе „Між ідеєю і формою” М. Рудницький стверджував, що „<...> вартість твору не залежить від партійної приналежності автора, ні навіть від соціально-політичних його ідей, висловлених у творі” [137, с. 349]. З різким осудом виступав М. Рудницький і щодо методологічної позиції та аксіологічних тенденцій марксистської критики, яка нехтувала естетичними цінностями, пропагуючи менторський підхід до літературних творів: „<...> 99 відсотків тих марксистських критиків, що їх надibuємо нині в нашій літературі – це державні цензори, які стверджують, чи твір не має в собі якихось рис небезпечного буржуазного світогляду; вартість твору й талант письменника цікавлять їх мало” [137, с. 406].

Принципи, якими керувався Дж. Орвелл в оцінюванні літературних явищ, не завжди були однозначними. На ранньому етапі своєї літературно-критичної діяльності він розглядав твори письменника та їх сприймання читачами з ідеологічної, історичної і класової перспективи. Однак



Дж. Орвелл перетворюється на „справжнього” критика, коли аналізує творчість письменника окремо від його політичної і класової приналежності. Зокрема у статті „Література та ліві”, що була опублікована в газеті „Tribune” у 1943 р., Дж. Орвелл чітко розмежував літературу та політику, відстоюючи думку, що художній твір потрібно оцінювати за естетичною шкалою: „Якщо критик не поділяє політичні погляди письменника – це одна річ. <...> Але як тільки він намагатиметься оцінити його художні здібності, він неминуче мусить застосовувати іншу шкалу оцінок” [255, с. 335]. Великим недоліком представників лівої критики, на думку Дж. Орвелла, була їхня схильність оцінювати лише ідейно-тематичне наповнення літературних творів із соціально-історичних позицій. Проте сам часто дотримувався такої тенденції. Також критик негативно ставився до „використання художніх оцінок для політичної мети” [255, с. 336]. Дж. Орвелл різко виступав проти політизації мистецтва і впливу ідеології на оцінювання вартості твору та творчої особистості письменника: „Теза, що „Н” – талановитий письменник, але він політичний ворог і я за будь-що примушу його замовкнути” – абсолютно неправомірна. Але, ще гірше виносити вирок, що „Н” – політичний ворог, тому він поганий письменник” [255, с. 336].

Американський критик М. Дікстайн стверджує, що, аналізуючи літературні твори, Дж. Орвелл покладався на свою інтуїцію та інтелект і завжди наголошував, що кожен автор обов’язково виражає певну ідею і що „якась порція пропаганди в тій чи іншій формі завжди присутня у творі, а наші естетичні враження від книги завжди формуються під впливом певних упереджень та переконань” [196, с. 64]. На думку Дж. Орвелла, проблема літературознавців, літературних критиків та інтелігенції лівих поглядів полягає у їхній емоційній убогості, вони неначе живуть у своєму світі, обмежені власними ідеями, а не в реальному вимірі. Англійський критик був переконаний, що будь-які ідеї повинні мати безпосереднє підтвердження і зв’язок з духовними потребами своєї епохи і певним чином відображати окремі сторони реальної дійсності. М. Рудницький абсолютно погодився б з

думкою англійського критика, оскільки вірив, що „твір може захопити нас тим глибше, що більше має ідей; твір живе тим довше, що глибше пов'язаний з ідеями **свої** (виділено М. Р.) доби” [137, с. 33].

Постулату „мистецтво для мистецтва” дотримувався і Дж. Орвелл, коментуючи невдалу критичну спробу Л. Толстого дати оцінку творчості В. Шекспіра. Незважаючи на шквал різких критичних суджень на адресу англійського драматурга, художня репутація його драматичних творів, на думку Дж. Орвелла, не постраждала, бо Л. Толстой розглядає В. Шекспіра, більше як мислителя і проповідника, аніж художника, тому робить висновок, що „митець – це більше ніж мислитель і мораліст, <...> і усі твори містять долю пропаганди, але лише той роман, чи п'єса, чи вірш увіковічнюється, який окрім моралі і змісту, ще містить і те, що ми називаємо мистецтвом” [255, с. 157]. Хоч Дж. Орвелл ніколи не переставав повторювати, „що мистецтво – це пропаганда”, однак він добре розумів, що відображення у літературному творі одних лише ідеологічних елементів не дає йому права називатися мистецьким. Цю тезу він висловив у полемічній статті „Толстой і Шекспір”: „не потрібно робити висновок, що такого поняття як художня оцінка зовсім не існує. Якщо розмірковувати таким чином, то рано чи пізно ми заженемо себе у глухий кут і не зможемо дати належної оцінки великим і очевидним мистецьким явищам” [255, с. 153].

М. Рудницький, сповідуючи гасло „безсвітоглядності” та „безідейності” мистецтва, вважав, що жодна „суспільна, політична і навіть національна ідея не має в творі сили, величі, змісту й доцільности незалежно від того, як вона індивідуально перетворена на низку постатей, образів, рефлексій, вражень” [137, с. 358], а „ідеологія” письменника рідко коли рішає про силу твору” [137, с. 49].

Проблему мистецького світогляду М. Рудницький трактує дещо звужено. На його думку, світогляд – це „суцільний погляд на світ”, який можна протиставити „враженням, настроям, навіть цілій уяві” [137, с. 44]. Розуміння світогляду М. Рудницьким зводилося до ототожнення його з

різними ідеями та ідеологіями: суспільними, політичними, релігійними. Однак потрібно звернути увагу на той факт, що український критик не заперечував існування світогляду – категорії філософської, що пов'язана з метафізичними процесами. Тобто він ототожнював суспільні, виховні, політичні ідеї не зі світоглядними надбудовами, що їх нав'язує реальна дійсність, а з ідеями, які виникають поза межами нашої уяви, ідеями духовними, трансцендентальними, з тим, що І. Кант називав трансцендентальним ідеалізмом. Тому галицький критик все-таки не заперечує, що письменник мусить мати світогляд і навіть повинен намагатися його мати, бо саме присутність глибоких, філософських ідей „надає не одному творові динаміку, силу, живучість” [137, с. 46].

З цього приводу 14 січня 1935 р. на одному з літературних вечорів у Львові, розгорнулася дискусія довкола проблеми, чи мусить письменник мати світогляд. У ній брав участь і М. Рудницький, котрий обстоював погляд безсвітоглядності художнього твору і мистецтва взагалі. Спочатку полеміка, що „дала змогу дефінітивно оформити ідеологічну поляризацію у літературному процесі, визначити рівень суспільної заангажованості митця” [87, с. 8] розгорілася між представником католицького напрямку М. Гнатишаком і М. Рудницьким. А згодом перейшла на сторінки галицьких періодичних видань і велася вже там між представниками різних ідейно-естетичних переконань. У ній взяли участь П. Ісаїв зі статтю „Розсадникам безсвітогляддя” (Дзвони. – 1935. – Ч.4), К. Чехович „Літературознавство д-ра Михайла Рудницького” (тижневик „Мета” – 1935. – Ч. 44), О. Кульчицький „Чи всі мають світогляд?” (Назустріч. – 1935. – Ч.16), Р. Купчинський „Чи мусить письменник мати світогляд?” (Назустріч. – 1935. – Ч 10) та інші критики.

На нашу думку, Р. Купчинський запропонував найпереконливіші аргументи щодо означеної проблеми. Він однозначно стверджував, що письменник повинен мати світогляд. Галицький критик для себе розмежовував два типи світогляду: життєвий і мистецький. На основі

принципу співвіднесеності обох світоглядів вивів три моделі їхньої взаємодії. Згідно першої моделі, – найідеальнішої для митця – життєвий і мистецький світогляди покриваються, утворюючи гармонійне ціле. В цьому випадку, стверджував Р. Купчинський, „<...> письменник творить не тільки те, в що вірить у житті, але й те, що його потягає, до чого має сентимент” [114. – 1935. – Ч.10. – с. 2]. В другому випадку мистецький і життєвий світогляди не мають точки дотику, кожен існує сам по собі. Тоді письменник творить те, що співмірне тільки з його мистецьким світоглядом, а релігійні, політичні, суспільні погляди чи ідеї в жодній мірі не відображаються у творі митця. Третій тип взаємодії, згідно якої світогляди перетинаються і перешкоджають один одному, – найгірший для творчості письменника. Таке трапляється тоді, коли митцеві доводиться творити всупереч своєму мистецькому світоглядові те, чого від нього вимагають обставини. Найкращим прикладом може бути ідеологія радянської системи, яка зобов'язувала художника творити у вузьких межах соцреалістичного канону.

З приходом радянської влади і становленням тоталітарного режиму в Західну Україну, подальша творчість М. Рудницького наочно повторювала принцип взаємодії світоглядів згідно третьої моделі, що її дав Р. Купчинський.

Дж. Орвелл теж мав свої стійкі переконання щодо проблеми світогляду. Особливе місце у категоріальному апараті критика займало поняття „smelly little orthodoxies”, яким він позначав усі фанатично-ідеологічні вірування, що, на його думку, перешкоджали творчій особистості бути об'єктивною у своїх судженнях, насаджували певний загальний інтерес, якому потрібно було підпорядковуватися, обмежували вияви інтелектуальної свободи. Прив'язаність до будь-якої форми ідеології – політичної, релігійної, суспільної викликала в англійського критика різкий осуд. Приналежність до будь-якої літературної школи чи течії Дж. Орвелл теж вважав за фанатичне уподобання, тому висловлював недовіру до критичних суджень літераторів,

що належали до різних літературних угруповань, яких у 20-40 рр. в Англії було чимало.

У свою чергу М. Рудницький теж різко виступав проти стандартизованих, стереотипних підходів до поцінування мистецького твору, канонізації критичних методів. Висловлюючи недовіру догматичним підходам, які на думку критика переважають і часто заперечують естетичну вартість твору, він обстоював думку, що „літературний твір є документом переживання одиниці і рідко коли намагається дати приклад, що мав би вагу загального правила. Література є історією індивідуальних переживань, подій, зворушень, вражень та ідей, яких не можна узагальнювати, якщо не хочемо відібрати їм найглибшого змісту – неперекладного на жодну мову загальних символів”[137, с. 48].

У своєму есе „Письменник і Левіафан” Дж. Орвелл теж висловлював недовіру до канонізації критеріїв літературної критики, за якими можна оцінювати літературний твір, стверджуючи, що „літературна критика, навіть в кращі свої часи, є шахрайством, оскільки немає загальноприйнятих критеріїв, реальність не дає жодних підтверджень оцінкам, згідно яких ця книга „хороша”, а та „погана”, і виходить, що кожне художнє судження складається з низки правил, покликаних виправдати інтуїтивні уподобання”[124, с. 372]. Дж. Орвелл вважав, що критик завжди шукатиме у творі, який аналізує, відображення своїх ідей, тим самим позбавляючи себе можливості давати об’єктивні художні оцінки мистецьким творам. Британський критик закликав до об’єктивності критичних методів. Ця об’єктивність зводилася до правдивого зображення історичних, суспільно-політичних подій, документації фактів для збереження історії для наступних поколінь. На нашу думку, Дж. Орвелл намагався створити різновид критики, яка була б ефективною щодо визначення сутності та завдання літератури і відповідала духові історичного періоду, в якому функціонує. Тому для того, щоб виявити унікальність твору та індивідуалізм будь-якого письменника,

критика повинна бути прагматичною і не підпорядковуватися загальноприйнятим правилам і канонам.

Таку ідею поділяв і М. Рудницький: якщо художні твори оцінювати загальноприйнятими канонами, то доведеться „нехтувати їхніми індивідуальними рисами” [137, с. 88]. Український критик виступав проти ідеї канонізації творчого процесу. „Творчість різниться тим від виробництва, що вона не бере за зразок готової моделі й не наслідує його, не відтворює ще раз: твір, точно беручи, це сполука таких елементів, яких не знаходимо ні в якому іншому попередньому, – це наче новий винахід” [137, с. 88].

У М. Рудницького була своя система аргументів щодо об’єктивності критика. Він схилився до думки, що будь-яка об’єктивна критика є науковою, а суб’єктивна – творчою. Відповідно, виділяв два критерії для оцінки художніх творів, один – науковий, інший – літературний, творчий або суб’єктивний. Науковий метод в інтерпретації М. Рудницького зводився або до причинкарства, під яким розумів старий бібліографічний метод, що в оцінці художніх творів керувався заготовленими схемами, або ж до привласнення цього схоластичного методу різними групами, починаючи від марксистських критиків до представників націоналістичної групи. Галицький літератор висловлював недовіру до наукового підходу, стверджуючи, що „критика літератури заплутується в схоластичне павутиння, коли вірить, що із щораз більшої кількості різноманітних літературних форм та ідей можна добути одну теоретичну відповідь на те, „що таке краса?”, „що таке мистецький твір?”, „що таке літературна форма?”, „яка ідея мистецька?” [137, с. 401].

Найбільш дієвим і вартісним у порівнянні з науковим вважав суб’єктивний або творчий підхід. Кращими критиками, на думку М. Рудницького, залишалися письменники. Вони впритул могли наблизитися до естетичної сутності літературного твору, оскільки знали механізми його творення, мистецьким чуттям могли збагнути його художню цінність, розпізнати талант і з’ясувати його характерні риси. Однак однозначної

відповіді на питання, якою повинна бути критика, „в якому напрямку треба шукати сподіваної суті критики” [137, с. 401], М. Рудницький не давав, стверджуючи, що в художньому творі критик повинен знайти його провідну думку і, поєднавши із засобами слова, що її виражають і, на взаємності ідеї та форми з’ясувати і передати читачу художню вартість твору.

При розгляді усієї творчості Дж. Орвелла, особливо пізнього етапу, складається враження, що у свідомості критика завжди змагалося дві суперечливі особистості, два „Я”. Перше – відстоювало позиції ідеологічного спрямування творчості, вважало, що кожен твір містить дозу пропаганди, розглядало твір з точки зору ідей, які неухильно диктував історичний час. Друге „Я”, мистецьке, закликала оцінювати літературний твір в естетичній площині, а не політичній чи релігійній, вважало, що високе мистецтво повинне бути вільним від ідеології, пропаганди та шкідливих для літератури фанатичних вірувань.

Тому в цьому сенсі Дж. Орвелл дуже наблизився до ліберальних позицій, на яких стояв М. Рудницький. Однак, у своїх критичних виступах англійський літератор вдало балансував між полюсами своїх діаметрально протилежних „Я”. Про це красномовно свідчить його стаття „Межі мистецтва і пропаганди”, у якій він став на захист гасла „мистецтво для мистецтва”. Вже з перших рядків статті критик висловлював занепокоєння фактом, що за „останні десять років європейська літературна критика старого зразка – критика аксіологічна, претензійна, далекоглядна, така, що розглядає літературний твір як самодостатнє мистецьке явище, – майже перестала існувати” [255, с. 149]. Якщо поглянути на англійську літературу та літературні методи, то „найбільше вражає те, наскільки вони далекі від естетичних” [255, с. 149]. Дж. Орвелл стверджував, що пропаганда поглинула літературу. Він критикував В. Х. Одена, С. Спендера і Л. Ф. Макніса (L. F. MacNeice) як політизованих письменників-моралістів, які, однак, не забували, що існує таке поняття як естетична вартість твору, але багато уваги приділяли темам, а не мистецькій техніці. Натомість виокремлював

Т. С. Еліота, Е. Паунда, Вірджинію Вульф, для яких естетичний підхід до мистецтва був визначальним. Однак, єдиним автором, на думку Дж. Орвелла, який сповідував постулат чистого мистецтва, був Дж. Джойс.

Критик був переконаний, що такий відхід від естетики, послаблення уваги до художньої техніки можна пояснити насамперед зовнішніми літературними чинниками: впливом історичних подій, часу, соціальної атмосфери, епохи. „За останні десять років <...> література і навіть поезія, як її різновид, зробили добру послугу літературній критиці, оскільки зруйнували ілюзію існування „чистого” естетизму” [255, с. 152]. Однак згодом стверджував, що саме складний історичний час і політичні події посприяли проникненню пропаганди у літературні твори. На думку Дж. Орвелла, естетичні оцінки твору завжди „будуть зафарбовані в колір наших ідейних переконань” [255, с. 152], але події останніх років посіяли відчуття невпевненості, нестабільності, ідейної невизначеності, зате допомогли визначити межі мистецтва і пропаганди.

Багато уваги Дж. Орвелл приділяв вивченню мистецтва представників робітничого класу, до яких відчував особливу симпатію і співчуття. Він глибоко захопився соціальним походженням мистецтва, зокрема літератури. Критик був глибоко переконаний у необхідності існування масової літератури. Тому часто розглядав мистецтво пересічного зразка. У критичних працях „Мистецтво Дональда МакДжила” („The Art of Donald MacGill”), „Рафлз та Міс Бландіш” („Raffles and Miss Blandish”), а також аналізуючи журнали популістського характеру „Джем” („Gem”) і „Магнет” („Magnet”), „Щотижневики для хлопців” („Boys’ Weeklies”), британець частково використовував прийоми літературної критики, описуючи повторювану структурно-композиційну побудову оповідань, давав поверхові коментарі щодо рекурентних персонажів оповідань, аналізував лексичні засоби і стиль. Дж. Орвелл з великим задоволенням розглядав твори сублітератури, яка цікавила критика своїм соціологічним змістом і була, на його думку, індикатором морального здоров’я нації.



Модель літературно-критичної парадигми М. Рудницького і Дж. Орвелла складалася із таких елементів: письменник – твір – (критик) – читач. Кожен з цих елементів з різною інтенсивністю відображався у творах обох літературознавців. Важливу роль в цій системі відігравала ланка твір – читач, оскільки сила і глибина емоційного впливу, на думку критиків, свідчила про художню вартість мистецького твору. Великого значення надавав М. Рудницький проблемі емоційного впливу художнього твору на читача. Він стверджував, що „літературний твір розбуджує в нас своєрідну духову потребу пережити деякі моменти життя далеких нам героїв” [137, с. 364] У літературно-критичному портреті „Письменник, що кохав квіти. Є. П. Якобсен” М. Рудницький підкреслював, що літературний твір, насамперед, мусить звертатися до почуттів читача, змусити його забути про автора: „Слова тут горять, мрії печуть, але читач не думає про автора. Автор – <...> повинен відтворювати переживання своїх героїв так, щоб ми не знали, чи боронить їх, чи трохи кепкує з них” [114. – 1935. – Ч. 7. – с. 2]. Очевидно, що український критик говорив про своєрідну гру автора з емоціями читача, відстоюючи думку, що твір впливає на нас силою вражень, які інтуїтивно зобразив автор. На думку М. Рудницького, письменник під час написання твору теж емоційно і духовно переживає своє творіння „коли ставить у своїй уяві, мов на шахівниці, різні протилежні сили і дає їм розвиватися у гру, часто із невідомим для нього самого вислідом” [137, с. 364]. Український критик вважав, що в істинно художньому творі закладений великий емоційний потенціал, який усією своєю силою впливає на духовний стан читача, переносить його у свій фікційний світ, в уяві малює різні образи, покращує настрій у хвилини смутку. Так, М. Рудницький стверджував, що „читач шукає у творі засобу пережити щось, чого не може пережити безпосередньо в житті” [137, с. 409]. Подібну думку з приводу сутності мистецтва висловив і Б.-І. Антонич у полемічній статті „Національне мистецтво”. Розмірковуючи про художню вартість мистецького твору, поет запропонував своє розуміння мети мистецтва, яка, на його переконання,

полягає у тому, щоб викликувати „у нашій психіці такі переживання, яких не дає нам реальна дійсність” [4, с. 232].

Про вартість художнього твору розмірковував і Дж. Орвелл в есе „Чарлз Діккенс” („Charles Dickens”). Порівнюючи героїв Ч. Діккенса і Л. Толстого, англійський критик пояснював, чому твори російського письменника заслуговують набагато вищої оцінки, ніж англійського. На його думку, справа не в тому, що Л. Толстой більш обдарований і його твори містять більше філософії, а те, що російський письменник змалював героїв у динаміці, такими, що постійно розвиваються інтелектуально і духовно, в той час, як герої англійця постають вже зі сформованим світоглядом, вони говорять те, що вимагає ситуація, а їхня мова позбавлена підтексту. Відповідно, герої Л. Толстого під час читання книги викликають мінливі переживання. Саме через глибокий психологізм характерів, майстерне зображення динаміки розвитку їхнього внутрішнього світу твори російського письменника справляють більший емоційний вплив на читача. Загалом працю, присвячену Ч. Діккенсу, незважаючи на те, що це ранній твір Дж. Орвелла, можна вважати одним із найкращих критичних виступів завдяки інформативності, дискурсивності і співвідношення соціологічного, історичного, особистісного та естетичного.

Вже в іншому есе „В череві кита” („Inside the Whale”), розмірковуючи про літературну вартість творів Е. По і Дж. Гріна (J. Green), британський критик віддавав перевагу першому авторові, оскільки його читачі не підкорені волі автора, а книги викликають правдиві емоційні переживання, на відміну від нав’язливої штучності і передбачуваності другого. Тому Дж. Орвелл зробив висновок, що справжнім мистецьким твором вважається той, що здатен розбудити у читача „правдиві переживання” [254, с. 573]. Міркування Дж. Орвелла про ілюзію відсутності автора в художньому творі, відображають вплив та засвоєння ідей ірландського модерніста Дж. Джойса.

М. Рудницький був переконаний, що важливою передумовою розвитку таланту, вільної творчості та літератури зокрема є ліберальна атмосфера в

країні, помірна цензура, свобода мистецького слова. З цього приводу він писав: „віримо у потребу свободи для письменника – внутрішньої, його власної, і суспільної, що дає одиницям змогу висловлювати свої думки та переживання у мистецькій формі, без огляду на те, які вони є” [114, с. 2].

М. Рудницький простежував паралелі і взаємозв'язок між суспільною та індивідуальною свободою певної історичної доби та появою якісно нових і оригінальних мистецьких творів, що народилися у сприятливій атмосфері цієї епохи. Новий етап розвитку європейської літератури, на думку критика, розпочався тоді, коли митці намагалися „поєднати дві найвищі та найдальші одна від одної ідеї: свободу суспільну та індивідуальну” [137, с. 70]. М. Рудницький вважав, що свобода безпосередньо впливає на формальні чинники літературного твору, його емоційний пафос, естетику сприймання. Тому був переконаний, що ліберальна атмосфера суспільства дає відчуття повної свободи внутрішньої, і тоді народжуються нові твори, „зовсім різні сюжетами, формою, настроями, світоглядом, твори індивідуальностей, таких протилежних одна одній, що кожна хотіла по-своєму висловити всю добу, всю „нову людину”” [137, с. 71].

Власне осмислення проблеми тоталітаризму і його деструктивного впливу на культуру та суспільство у своїх критичних працях детально розкривав Дж. Орвелл. Він підкреслював, що в країнах, де панують деспотичні режими, надзвичайно різко знизилася якість, художньо-естетичний рівень і, щонайголовніше, кількість літературних творів, вартих уваги. Британський критик доводив, що тоталітаризм безпосередньо впливає і на літературну форму, а будь-яка форма тиранії не сумісна з мистецтвом слова. Він справедливо зауважував, що „знищення інтелектуальної свободи деформує творчу особистість журналіста, соціолога, історика, романіста, критика і поета саме в такій послідовності” [257, с. 92].

Зазираючи в майбутнє, Дж. Орвелл пророкував, що через кілька років панування тоталітаризму можливо виникне новий тип літератури, позбавлений емоційного начала, естетизму і, як не дивно, правдивого

відображення життя. Британський критик розумів, що культура, яка існувала у свободолюбивій, ліберальній атмосфері з часів епохи Відродження, приречена на знищення. Така сама доля чекає і на художню літературу. Критик побоювався, що на зміну романам і оповіданням придуть кінофільми і радіопостановки. Не виключав митець і можливості існування низьковартісних зразків белетристики, але і вона, на думку критика буде „виготовлятися конвеєрним способом, зводячи творче начало до мінімуму” [257, с. 92].

Щоб привернути увагу суспільства до проблеми тоталітаризму, Дж. Орвелл у 40-х рр. написав низку критичних праць. До них належать „Придушення літератури” („Prevention of Literature”), 1946 р., „Політика і англійська мова” („Politics and English Language”), 1946 р. та „Письменник і Левіафан”, („Writers and Leviathan”), 1948 р.. Згадані твори детально висвітлюють проблеми, з якими доводиться мати справу письменникам у середовищі, в яке з кожним роком все більше і більше проникає тоталітаризм. Усі ці праці, містять ідеї, які Дж. Орвелл використав у романі „1984”. Він розмірковував про суб’єктивні передумови створення істинно мистецьких творів, і умови, необхідні для ефективної і плідної художньої діяльності. Розглядаючи цю проблему, Орвелл поставив знак рівності у забезпеченні ліберальних умов для художньої та полемічної літератури. Він стверджував, що „письменник-полеміст спекулює фактами, письменник-художник – суб’єктивними переживаннями, які на його погляд теж є фактами. Але, коли художнику доводиться підганяти свій матеріал під партійну програму, він неминуче трансформує свої суб’єктивні переживання” [257, с. 90].

На думку Орвелла, письменникові перешкоджають такі явища, як зосередження друку в руках багатіїв, монополія на радіо- і телепередачі, розширення сфери діяльності офіційних організацій на кшталт „Міністерства інформації” (MI), котрі „допомагають письменнику виживати, <...> але диктують, як йому думати” [257, с. 82]. Критик ніколи не переставав

говорити, що влада усіма способами намагається перетворити митця в дрібного службовця. Але коли художнику доводиться підганяти свій матеріал під партійну програму, робити це з острахом і під тиском тоталітарної влади, він неминуче викривляє свої суб'єктивні переживання, якщо таке трапляється – „його творчий дар вичерпується” [257, с. 88]. Впродовж усього творчого шляху Дж. Орвелл постійно перебував у пошуках істини, оскільки був широко переконаний, що свобода і справедливість матимуть можливість для існування лише у її правдивій атмосфері, а в ній народяться правдиві, у художньому сенсі, мистецькі твори.

З естетичної точки зору критичні погляди пізнього Дж. Орвелла дійсно змінилися і можна простежити, що в останні роки життя, коли він вважав, що його політична діяльність наближається до кінця, все частіше почав звертатися до критики форми, проблем структури та жанру. Така зміна зумовлена вивченням творчості Дж. Конрада, і не лише свідчить про зміну критичних інтересів, але й про зміну творчої форми.

Хід його міркувань в останні роки життя дає змогу припустити, що якби Орвеллу довелось прожити ще кілька років, його твори стали б повністю політично незаангажованими.

Простеживши специфіку основних літературно-критичних положень М. Рудницького і Дж. Орвелла, можна констатувати, що вони мали багато типологічних збігів і точок дотику. Насамперед, варто виокремити ті критерії, за допомогою яких літератори підходили до оцінки літературних творів.

Обидва критики визнавали, що мистецтво неможливе без забезпечення свободи мистецької думки, слова, ліберальної суспільно-політичної атмосфери для художнього самовираження. Також поділяли критики думку, що художній твір потрібно оцінювати художніми мірками, висловлювали міркування щодо ідеологічної незаангажованості критичних підходів, використовували порівняльний метод, пропагували феноменологічну спрямованість сприймання літературного твору читачем, висловлювали

недовіру до академічної методології та її аксіологічних принципів, а також були переконані, що ідеї, висловлені письменником у творі, повинні якнайкраще відображати ідеї та дух суспільно-історичної епохи.

На відміну від Дж. Орвелла, М. Рудницький був прихильником інтуїтивного підходу до мистецьких явищ, його літературно-критичні твори носили імпресіоністичний пафос, а сам критик орієнтувався на досягнення світової культури, висловлював недовіру до біографічного методу.

У дослідженні літератури Дж. Орвелл більше покладался на власну інтуїцію і досвід, ніж на теоретичні знання, аналізуючи творчість письменників, сповідував моралізаторський підхід, активно застосовував біографічний метод, велику увагу приділяв творам масової літератури.

Незважаючи на різні світоглядні пріоритети, підходи до мистецьких явищ, М. Рудницький і Дж. Орвелл поділяли ідеї свободи, індивідуалізму як необхідної передумови вільної творчості, розвитку таланту, створення естетично-вартісних мистецьких творів. Обидва критики усвідомлювали суть і наслідки згубного впливу різного роду ідеологічного тиску на літературу, художню творчість, особистість митця.

### **3.2. Літературно-критичний портрет як простір оприявлення дискурсу тоталітаризму у М. Рудницького і Дж. Орвелла**

Літературно-критичний портрет – один із найбільш дискусійних і суперечливих, проте цікавих жанрів літературної критики. Завдяки своєму виражальному потенціалові, багатоплановості зображення, широкого залучення критичних методів, він дає можливість критикові всесторонньо поглянути на творчість портретизованого: від взаємозв'язку життєвого світогляду митця з його творчістю до міркування про своєрідність його таланту, специфіку творчого методу, визначення місця, ролі і значення його творчого доробку в національній та світовій культурі.

Французький літературознавець Ш.-О. Сент-Бев першим вдало поєднав і синтезував ряд структурних компонентів та методологічних підходів запозичених з інших літературно-критичних жанрів, започаткувавши новий жанр критики. Він розробив методика і заклав фундаментальні принципи літературного портретування. Основну увагу Сент-Бев зосереджував на майстерності поєднання критичних фрагментів-суджень, з міркуваннями про творчу особистість митця. Французький літературознавець намагався „створити такий стилізований літературний портрет письменника, у якому б абсолютно не відчувалася присутність критика” [209, с. 67]. Такий підхід Сент-Бева сучасні науковці називають історико-імпресіоністичним.

Неоднозначність трактування поняття літературно-критичного портрета полягає у тому, що літературознавці досі сперечаються стосовно визначення його жанрових параметрів і з'ясування домінуючих критеріїв, канонів, закономірностей, які б допомогли встановити силове поле, в межах якого функціонує літературний портрет як жанр літературної критики. Зокрема російський літературознавець В. Барахов в одній із праць, присвяченій проблемі вивчення літературного портрета, виділяє чотири типологічних різновиди цього жанру залежно від цільового призначення, методологічних принципів і підходів: мемуарно-біографічний, документально-біографічний, літературно-критичний і науково-монографічний [9, с. 150]. Дослідження жанру літературного портрета науковцями А. Бочаровим, А. Луначарським, М. Мезенцевим, В. Перхіним, М. Поляковим та іншими не внесли ясності щодо з'ясування його жанрових параметрів чи встановлення чітких канонів. Множинність трактувань поняття літературного портрета, розбіжності у визначенні його домінуючих жанрових особливостей, дають підстави говорити про літературний портрет як синтетичний жанр літературної критики, що поєднує у собі елементи мемуаристики, документального нарису, критичної монографії, критичної статті, есе та інших жанрових різновидів. На цьому, власне, і наголошує В. Барахов, стверджуючи, що оповідна основа творчого портрету містить

„елементи інших споріднених жанрів, котрі підкоряються основному задумові портретиста” [9, с. 48]. Виклад матеріалу може характеризуватися чіткою науковою злагодженістю, логічною послідовністю аргументацій або тяжіти до есеїстичної розкутості, експресивності, а тому й суб’єктивності критичних суджень.

Проблемами дослідження жанру займалися й українські науковці, серед яких Р. Гром’як, Н. Кучма, Є. Онацький, Г. Сивокінь, М. Слабошпицький. Варто наголосити, що, створюючи портрет письменника, критик не завжди використовує мемуарно-біографічні факти, оскільки основне його завдання дати стисло характеристику творчості митця, виявити ті індивідуальні особливості письменника, які найкраще відображають унікальність його таланту. Зокрема Наталія Кучма, доречно звертає увагу на те, що „літературний портрет як жанр критики відрізняється якраз тим, що головним його об’єктом є творчість, тексти творів письменника, а вже від них йдуть узагальнення, міркування про індивідуальні особливості постаті митця” [95, с. 192].

Характерною ознакою літературно-критичних портретів М. Рудницького і Дж. Орвелла є синтез прийомів наукового і художнього стилю через поєднання логічно-понятійного і категоріального типу мислення з асоціативно-образною аргументацією. У літературно-критичній творчості українського і британського критиків творчий портрет посідає вагомe місце і розкриває сутність і особливості естетичної системи, методів і принципів оцінювання художніх явищ.

Літературні портрети та їх різновиди займають чільне місце у літературно-критичній парадигмі М. Рудницького.

Зазначимо, що на ранньому етапі творчості, який завершився із встановленням радянської влади, літературний портрет українського критика мав більше ознак критичного жанру, а в добу тоталітаризму тяжів до мемуарно-біографічного. Так, у циклі книг „Письменники зблизька” (1958-1964), „В наймах у Мельпомени” (1963), „Ненаписані новели” (1966),



„Непередбачені зустрічі” (1969), автор у белетризованій формі змальовує портрети видатних і маловідомих культурних і громадських діячів, художників, науковців, письменників. Написані легким, невимушеним стилем, з присмаком дотепу „мемуари Рудницького сприймалися читачами і як високої проби література, і як цінний історико-літературний документ певного часу” [164, с. 161]. І. Дорошенко звертає увагу на творчу еволюцію Рудницького-художника власне в жанрі мемуарної белетристики, підкреслюючи, що завдяки майстерності і таланту письменника цей вид творчості набув жанрово-стилістичної довершеності, поєднавши ознаки новели та мемуарів [51].

У більшості виступів українського літератора, що представлені літературно-критичними есе, некрологами, ювілейними статтями на сторінках галицьких періодичних видань „Діло”, „Світ”, „Назустріч”, „Ми” домінують ознаки літературно-критичного портрета. У своїх виступах М. Рудницький досить вдало поєднував елементи опису зовнішності письменника, його характеру з особливостями художньої майстерності і таланту митця.

Окрему групу літературно-критичних виступів галицького літератора утворює галерея портретів українських письменників у другій частині книги „Від Мирного до Хвильового”. „Написані легко, із стилістичним шармом і переважно прихильно до портретованих, вони містять немало цікавих спостережень та зіставлень, асоціативних нарощень у перебігу думок, які свідчать і про широку ерудицію, і про естетичний смак” [79, с. 125]. Змальовуючи постаті знаменитих українських письменників та поетів, М. Рудницький розробив свій стиль і своєрідний шаблон портретування, що поєднував есеїстичну манеру письма, художньо-образне мислення, афористичність висловлювань, полемічний аспект і європейську шкалу оцінювання вартості літературних творів. На думку більшості дослідників творчості українського критика (М. Ільницький, С. Квіт, О. Баган), літературно-критична діяльність М. Рудницького містила ще й ідеологічний

аспект, оскільки в основному була спрямована на „доктринерські змагання” [7, с. 19] з представниками католицької, націоналістичної і комуністичної критики.

Жанр літературно-критичного портрета активно використовував і Дж. Орвелл. Він створив серію монументальних творчих портретів. Його цікавили в основному постаті англійських, шотландських та ірландських письменників, поетів, драматургів вікторіанської епохи. Факт, що митець обрав саме вікторіанську добу, свідчить про моралізаторський підхід до аналізу творчості портретованих письменників. „Стара, добра Англія”, кодекс джентельменства, особливий дух, що панував у суспільних стосунках, – саме такою була атмосфера доби правління королеви Вікторії, якою так захоплювався Дж. Орвелл. „Літпортретам властивий високий ступінь суб’єктивності. <...>. Суб’єктивність починається вже з самої установки, з вибору матеріалу для літературного портрета” [95, с. 194].

Критики, які самі створюють художні твори, зазвичай є цікавими аналітиками, оскільки добре розуміють, з якими труднощами і творчими проблемами доводиться мати справу письменникові. Вони можуть інтуїтивно відчувати мистецьку сутність твору, передаючи свої рефлексії читачам. Однак такі критики мають один недолік. Об’єктом їхньої уваги, зазвичай, стають митці, які або зіграли просвітницьку роль у формуванні мистецького світогляду критика, або письменники, що здійснили формальний вплив на творчість критика. Творчість Дж. Орвелла зазнала впливу таких письменників як Дж. Свіфт, Г. Міллер, Дж. Конрад, Дж. Гіссінг, Т. Смоллетт (T. Smollett). Так, у список портретованих письменників британського критика потрапили А. Кестлер, що писав табірну прозу і так само, як Дж. Орвелл, брав участь у Громадянській війні в Іспанії, однак пережив більше страждань в іспанських в’язницях і таборах біженців у Франції; Г. Міллер, твори якого містили елементи автобіографії, соціальної критики і, у поєднанні із сюрреалістичними прийомами і містицизмом, змальовували реальну дійсність; Дж. Свіфт, з абсолютно протилежними Дж. Орвеллу

ідеологічними поглядами, але його прозора проза і гостра сатира викликали в критика величезне захоплення і бажання наслідувати стиль письменника.

Фактор суб'єктивності присутній і в критичних підходах М. Рудницького, оскільки літератор дав високу оцінку тим письменникам, з котрими приятелював чи був особисто знайомим або, як стверджує С. Квіт, об'єктам „<...> його суб'єктивних уподобань” [85, с. 89]. У книзі „Від Мирного до Хвильового” позитивні відгуки отримали В. Стефаник, М. Яцків, М. Коцюбинський. Погоджуємося з думкою С. Квіта щодо відсутності у мистецькій галереї портрета В. Підмогильного, який завдяки своїй небуденній творчості і перекладацькій діяльності мав би привернути увагу М. Рудницького. Однак галицький критик „поставив Хвильового відповідати за все „Розстріляне Відродження”, що мало би сенс із погляду ідеології, але аж ніяк не мистецтва” [85, с. 86].

Галерею творчих портретів українського критика можна розділити на дві частини: до першої належать українські письменники ХІХ ст., що увійшли в книгу „Від Мирного до Хвильового”, до іншого – серію літературних портретів європейських письменників, філософів, мислителів, що представлені на сторінках галицьких періодичних видань, в основному у ліберальному тижневику „Назустріч” і газеті „Діло”.

Характерною рисою літературно-критичних портретів М. Рудницького і Дж. Орвелла є частковий аналіз тих особливостей творчості зображуваних митців, які найповніше відображають індивідуальність та унікальність кожного з них. Типологічні збіги спостерігаються також і в структурі та композиційних компонентах літературних портретів українського і англійського критика. Рецептивна парадигма в жанрі літературно-критичного портрета М. Рудницького і Дж. Орвелла складалася з таких елементів: загальні відомості про письменника (характерні риси творчого темпераменту, опис зовнішності митця), особливості його таланту; окреслення контексту, в якому розглядається уся творчість; з'ясування жанрових різновидів і видів творчої діяльності; визначення структури та компонентів змістової

організації художніх творів; аналіз елементів внутрішньої форми мистецьких праць; міркування про особливості художньої мови твору.

Розглядаючи літературно-критичну діяльність М. Рудницького і Дж. Орвелла, слід наголосити, що оцінні судження українського критика носили естетичний характер, а в британського, який розглядав творчість письменників в історичній перспективі, більше тяжіли до соціологічного різновиду критики.

Як літературний критик Дж. Орвелл намагався створити різновид критики, яка, на його думку, була б ефективною стосовно визначення суспільної значимості літератури, а також історичного періоду, в якому жив. На думку І. Кондакова, соціолого-публіцистичний тип критики „постійно зіштовхує і зіставляє, проектує одну на одну художню дійсність, відбиту в творі мистецтва і навколишню соціальну дійсність” [цит. за 21, с. 53]. На переконання Дж. Орвелла, для того, щоб виявити унікальність твору та індивідуалізм будь-якого письменника, критика повинна бути прагматичною і не підпорядковуватися загальноприйнятим правилам і канонам. За такої перспективи його критичні судження часто були поверхневими, їм не вистачало естетико-філософського підґрунтя, концептуальності критичних суджень.

Натомість літературно-критичні зусилля М. Рудницького були спрямовані на те, щоб нести високе мистецтво у маси, виступати речником тих естетичних постулатів, принципів, які були для нього визначальними у з'ясуванні сутності літературних явищ. Тому, згідно тези І. Кондакова, літературна критика М. Рудницького тяжіла до художньо-есеїстичного типу. Свою мету український критик вдало реалізував у жанрі літературного портрета і, з точки зору завдань літературної критики, зробив це набагато переконливіше і краще, ніж його сучасник Дж. Орвелл.

Одним із формотворчих компонентів літературно-критичних портретів М. Рудницького і Дж. Орвелла був опис зовнішності портретованого. У вступній частині аналізу творчості письменника М. Рудницький часто

змальовував зовнішність митця, одразу ж пов'язуючи її з особливостями творчого його характеру. Нерідко змалювання фізичних і творчих якостей письменника супроводжувалося дотепною реплікою, що викликала у читача посмішку. Так, розглядаючи особливості вдачі і характеру поета В. Самійленка, який М. Рудницькому чомусь нагадував „чорноморських чумаків, що їздили по сіль волами” [137, с. 153], критик не шкодує епітетів для характеристики його натури: „<...> спокійної, недбалої, ледачої, цікавої, – поета, який постійно ходить з похиленою головою, замкнений у колі своїх думок, а – може зовсім нічого не думає, тільки гріється до сонця або думає про рибку, яку піде ловити” [137, с. 153].

Зовсім іншим постає в уяві читача темперамент О. Олесья. Змальовуючи портрет поета, М. Рудницький вказує на взаємозв'язок зовнішності митця із загальними уявленнями про його творчість: „Широкоплечий, з короткою шиєю, з налитим обличчям, обважнілий, Олесь міг би своєю появою пояснити нам тільки те, що вже знаємо з його довгої літературної праці, як він не піддався стороннім впливам, не сприймав нічого зі своєї найближчої атмосфери і всередині залишався майже все життя такий, яким він виявився нам своїм дебютом” [137, с. 240]. Змалювання зовнішності митця або певних особливостей його творчого темпераменту в дотепній, імпресіоністичній манері – невід'ємний елемент літературно-критичних портретів М. Рудницького. У такий спосіб він намагався передати читачам свої суб'єктивні враження стосовно портретованих митців, налаштовуючи на подальшу афористично-образну форму сприймання критичного виступу. Однак, така відверта публіцистичність містить і негативний момент, який є характерною ознакою критичних виступів М. Рудницького: дбаючи про ефектну фразу, влучний дотеп, критик інколи забував про логічність аргументації критичних суджень, систематизованість оцінних міркувань.

На відміну від українського критика Дж. Орвелл розглядав особистісні риси характеру письменника, звертаючись до морально-етичних принципів. З такої точки зору англійський критик висловлював антипатію до негативних

рис творів Р. Кіплінга, наголошуючи на садистських ухилах автора, його брутальності, потворності, аморальності. Натомість, захоплюється мужністю, сильним духом, стійкістю і безпристрасністю. Портрет Ч. Діккенса, що його змальовує Дж. Орвелл наприкінці критичного розгляду його творчості, містить у собі елемент морально-дидактичного пафосу: „<...> перед нами чоловік років сорока, <...> напрочуд енергійний. Він усміхається, і у його сміхові відчувається сердита нотка, але – жодного зла, жодного тріумфу. Це людина, що постійно проти чогось бореться, але воює відкрито, без остраху. Його злість – щира і благородна, спрямована проти тих гнилих, мізерних ортодоксій, які і в наш час загрожують полонити нашу свідомість” [254, с. 504]. Мимоволі складається враження, що портрет Ч. Діккенса досить точно відображає особистість самого Дж. Орвелла.

М. Рудницький і Дж. Орвелл поділяли думку, що подорожі письменника відіграють важливу роль у його творчому житті. Однак критики по-різному бачили цільове призначення мандрівок. Український критик вважав, що подорожі значно розширюють мистецький світогляд, дають письменникові можливість „відсвіжити палітру своєї уяви” [137, с. 170], залишають у нього нові враження, емоційні переживання, які він згодом зможе перенести їх на літературний ґрунт.

Вагоме місце у літературних портретах українського і британського критика відведено міркуванням про своєрідність і особливості виявлення таланту митця. Розглядаючи постать Ольги Кобилянської в контексті модернізму, М. Рудницький високо оцінював її індивідуалізм, з'ясовував своєрідність прояву модерних тенденцій у творчості письменниці, наголошуючи, що „форма її творів має загально поширені риси „модерної” літератури свого часу – не в розумінні нової композиції або нових засобів стилю, а попросту тої романтичної „свободи”, яка дозволяє авторові писати „по-своєму”, індивідуально” [137, с. 182]. Проте стверджував, що твори авторки явно не досягають європейського рівня, оскільки вона нехтувала новітніми методами і технікою модерних напрямків. Виступаючи проти

тенденційності української літератури, М. Рудницький на прикладі Ольги Кобилянської справедливо зауважував, що її „несмілива нотка індивідуалізму <...> не мала в українській критиці ні одного речника, звучала як поклик зірвати з традиційними побутовими малюнками та соціальними тезами” [137, с. 181].

Особливу увагу український критик приділяв емоційному пафосові літературного твору, якість якого вимірювалася сумою емоційних переживань, його потенційними можливостями викликати у читача найнесподіваніші переживання. М. Рудницькому імпонувало імпресіоністичне судження, що „твір – це клаптик дійсності пропущений крізь призму темпераменту митця” [137, с. 189], тому він високо оцінював твори тих митців, що мали велику художню уяву й уміли сугестувати свої емоційні і духовні хвилювання читачам. Так, критик ставив вище талант М. Черемшини (І. Семанюка) у порівнянні з іншими українськими митцями: „<...> ні Стефаник, ні Мартович не вміли давати так багато волі своїм почуванням, пишучи, як Черемшина” [137, с. 199], а згодом підкреслював, що „Черемшина мав „поетичнішу” душу, як Стефаник і Мартович, тому, що радніше піддався настроям, не бачив так виразно матеріального світу” [137, с. 202].

Одним із основних критеріїв Дж. Орвелла в оцінюванні вартості літературних творів був талант письменника, що проявлявся через глибокий психологізм його героїв, полягав у майстерному змалюванні внутрішнього світу людських характерів, вмінні передавати особистісний світ своїх персонажів. Такими майстрами, на думку британського критика, були Дж. Гіссінг, Г. Міллер, частково Ч. Діккенс, які правдиво і природно змальовували живих людей у їхніх життєвих ситуаціях. Захоплюючись творчістю Г. Міллера, Дж. Орвелл дав високу оцінку техніці характеротворення англомовного письменника, а порівнюючи класичний роман А. Кестлера „Гладіатори” з історичним твором Г. Флобера „Саламбо”, він ставить на щабель вище літературний твір французького письменника

власне через його майстерність автентично відтворювати історичний дух античної епохи та архаїчних героїв: „Якщо Флобер зусиллям уяви зумів зобразити своїх найманців саме такими, якими вони і повинні були бути на порозі християнської епохи, то Спартак – наш сучасник, перевдягнутий в античний одяг” [125, с. 177].

Аналізуючи творчість Ч. Ріда (Ch. Reade), Дж. Орвелл звертав увагу на блискучу техніку нарації, водночас підкреслюючи енциклопедичну ерудованість письменника, завдяки якій він вдавався до надмірної деталізації та залучення до фабули романів дріб'язкових фактів. Однак Дж. Орвелл високо оцінив Ч. Ріда вміння вдало сполучати внутрішні елементи художнього твору. Англійський критик звертав увагу на формальні чинники літературних творів Дж. Гіссінга (G. Gissing). Він зауважував, що оригінальність таланту цього пізньовікторіанського письменника полягає у „майстерному поєднанні і колізії різнопланових мотивів, які в результаті утворюють міцний, правдоподібний сюжет” [257, с. 491].

Однак, на нашу думку, один із домінуючих критеріїв, яким Дж. Орвелл керувався у визначенні естетичної якості літературного твору, зводився до міркування про те, наскільки об'єктивно літературний твір передає реальну дійсність, дух історичної епохи, наскільки правдиво змальовані герої і наскільки інтенсивно у творі представлені ідеї та заклики до боротьби зі світовим злом.

Вагоме місце у літературно-критичних виступах М. Рудницького і Дж. Орвелла займає модель письменник – (герой) – читач, проміжну ланку якої становить герой, через посередництво якого відбувається зустріч авторської та читацької свідомості. Критики високо цінували літературний твір, якщо за образом героя не простежувався образ автора чи авторська активність.

Так, розглядаючи творчість П. Мирного М. Рудинський звернув увагу на низький рівень психологізму письменника у зображенні людських характерів, водночас вважаючи, що суттєвим недоліком українського митця є



те, що він не створив типів, „які жили б досі у нашій уяві” [137, с. 121]. Критик висловлював і сьогодні актуальну для літературознавства думку, що „повістяр мусить бути не тільки небуденним мистцем, але психологом і філософом, коли хоче знятись понад величину своїх героїв, щезнути поза ними, не зрадити перед читачем свого становища до них” [137, с. 117].

Схожий критерій щодо оцінки вартості літературного твору застосовував і Дж. Орвелл. Аналізуючи творчість Г. Міллера, англійський критик порівнював його романи з творами Дж. Джойса в сенсі психологізації героїв. Зіставляючи праці ірландського та американського письменників, він висловив досить актуальну тезу: „Читаючи „Улісс”, ви нерідко відчуваєте, що ваша свідомість злилася зі свідомістю Джойса, і він знає про вас все, хоч ніколи і не чув про вас, та існує світ поза межами часу і простору, в якому ви і він з’єднуєтесь у єдине ціле” [124, с. 160]. Продовжуючи тему діалогічних відносин автора і читача, Дж. Орвелл зауважував, що твори Ч. Ріда не захоплюють реципієнта у свій художній світ, „складається враження ніби ви просто граєте шахи чи складаєте пазли” [255, с. 54]. З огляду на ці судження, зрозуміло, що британський критик інтуїтивно відчував межі мистецтва і його справжню суть, яка зводилася до підсвідомого розуміння ним мистецтва як окремої дійсності, під впливом якої у свідомості читача можуть виникати найнесподіваніші асоціації, переживання, враження. Дж. Орвелл говорив про злиття свідомості письменника і читача, коли аналізував систему персонажів романів Г. Міллера. Особливу увагу англійський критик звертав саме на естетичний вплив творів письменника на емоційний стан реципієнта. Незважаючи на те, що Г. Міллер часто вдавався до модерних художніх прийомів і технік, які швидко втомлювали, Дж. Орвелл, однак констатував, що після прочитання кільканадцяти сторінок „ви переживаєте особливе почуття радості, яке викликане не вашим розумінням прочитаного, а тим, що *вас розуміють* (курсив – Дж. О.)” [124, с. 160]. Тому у читача складається враження, що автор все знає про нього і, власне, для нього і створив цей твір.

Дж. Орвелл високо цінував мистецтво письменника, який у своєму творі змальовував живих, правдоподібних людей. Літературно-критичні праці англійця носили неприхований штамп соціальної ангажованості, оскільки вважав, що літературні твори та їх інтерпретація зазнають глибокого впливу з боку суспільства.

Моралізаторський і дидактичний підхід британця до мистецьких явищ значно обмежували творчий потенціал Орвелла-критика. Антоні Краббе (Anthony Crabbe) підкреслює, що „поверховість критичних суджень Орвелла починалася з його моральної установки і схильності судити про творчість письменника *ad hominem*, ігноруючи його „художню еволюцію”” [252, с. 148]. Високо оцінив Дж. Орвелл тих письменників, що писали з власного досвіду, переносячи правдиві історичні факти на літературний ґрунт. Це свідчить про значний вплив традицій британського емпіризму на систему оцінок критика.

Однак такі погляди на мистецтво абсолютно не поділяв М. Рудницький, який підкреслював, що зв'язок мистецтва з життям чи з певною історичною дійсністю, „його роль у формуванні світоглядів, вплив на суспільну та індивідуальну мораль тощо, не пояснює нам нітрохи основних рис мистецтва” [137, с. 425]. Так само він відкидав методи реалізму, аргументуючи, що „усі теорії на зразок того, буцімто література є символічною передачею різних правд, отже, наче казкою для дорослих дітей, щоб вони легше та охочіше її слухали, мусять відкинути величезний відсоток архітворів, моральний вплив яких щонайменше сумнівний” [137, с. 434].

Розглядаючи творчу особистість митців у своїх літературно-критичних портретах М. Рудницький звертав увагу на мистецькі впливи, запозичення, а також літературні явища, що відображаються у творчості письменника чи поета. Так, аналізуючи поетику віршів Лесі Українки, він підкреслював, що її віршам, котрі відбивають буденні людські переживання, притаманна національна традиційність. Далі критик наголошував, що „на підмогу приходять їй Байрон, Гайне, Мюссе та багато інших; вона вчиться від них

тонів між сентиментальним патосом і мінорною меланхолією” [137, с. 159]. В. Стефанік – один із небагатьох митців, творчість якого високо оцінив М. Рудницький. Критик зауважив, що письменник, хоч і захоплювався реалістичними творами, проте не пішов слідом за реалістами, а залишився вірним кращим представникам угруповання „Молодої Польщі”, у гурті яких у нього розвинулася мистецька свідомість. Аналізуючи творчість В. Винниченка, М. Рудницький говорив про художній вплив і відображення окремої літературної традиції у творах письменника, зауважуючи, що письменник „зумів схопити подуви тодішньої російської літератури, дарма що від них не завжди дуло озоном” [137, с. 239].

Незважаючи на певні відмінності М. Рудницького і Дж. Орвелла щодо поглядів на завдання літератури і літературної критики, розуміння сутності мистецтва, літературні портрети обох митців мають типологічні збіги в структурі і в елементах критичного виступу. Літературно-критичні портрети українського й англійського літераторів мають спільні компоненти, які тісно пов’язані з об’єктом дослідження, їхнім цільовим призначенням і тими завданнями, які критики ставили перед собою. Так, рецептивну модель творчих портретів М. Рудницького і Дж. Орвелла становили:

1) антропологічний аспект, що складався з таких елементів як з’ясування специфіки таланту, творчий шлях, біографія, змалювання творчого портрета досліджуваного письменника, характерні риси його темпераменту, натури (але якщо український критик змальовував зовнішність митця у взаємозв’язку з суттєвими рисами його характеру, то британця в основному цікавив морально-етичний образ портретованого, система людських цінностей і його життєвий світогляд), вплив зовнішніх фізичних, фізіологічних і духовних (у Дж. Орвелла ще й економічних) факторів на творчий самовияв письменника, реалізацію його художніх завдань;

2) міркування про своєрідність таланту, спосіб його реалізації у різних формах і видах художньої діяльності;

3) визначення контексту, в якому розглядалася творчість письменника, його художній метод і приналежність до певного літературного напрямку чи літературної традиції;

4) аналіз змісту і форми літературно-художнього твору (зауважимо, що український критик надавав перевагу ідейно-естетичному й ідейно-тематичному аналізу мистецького твору, а Дж. Орвелл – ідейно-тематичному та ідеологічному. Велику увагу під час дослідження літературних творів обидва критики приділяли аналізу стилю письменника);

5) формулювання критичних суджень щодо визначення місця письменника в національній літературі, його новаторство та прояви авторської індивідуальності.

У сучасній літературній критиці особливу увагу приділяють розглядові літературних явищ у певному контексті. Питома вага критичного виступу збільшується, якщо критик аналізує явища мистецтва у їх взаємозв'язку з культурно-історичною епохою, до якої ці явища належать. Вид контексту в певній мірі визначає тип світоглядних настанов критика, критерії оцінювання літературних явищ, характер естетичних категорій, якими він оперує, а також впливає на структуру і композицію критичного виступу.

Розглядаючи творчість українських письменників в культурно-історичному контексті, М. Рудницький, завжди використовував європейську оптику. На його думку українська література доби модернізму повинна була наслідувати і розвиватися відповідно до європейської моделі. Аналіз літературного процесу, мистецьких явищ із застосуванням європейських критеріїв не завжди виправданий, позаяк поступ будь-якої національної літератури залежить від сукупності соціально-економічних та історичних чинників, а також ряду внутрішніх факторів, що зумовлюють її поступальний рух. Як зауважив М. Ільницький, наша національна література „протягом усього існування змушена була нести на собі тягар служіння громадським інтересам та боротися за національну самосвідомість, була запряжена в „суспільну колісницю”” [78, с. 70-71]. Однак М. Рудницький доволі часто

нехтував цією закономірністю, тому його критичні судження мають ознаки шаблонності і характеризуються однобічним підходом до предмета критики, в основі якого лежить принцип „європеїзації”.

Аналізуючи творчість українських письменників, М. Рудницький винайшов для себе якусь уніфіковану формулу, в яку заганяє персоналії української літератури, часто даючи упереджену оцінку їхній творчості. Так, розглядаючи творчість Ольги Кобилянської, критик, хоч і бачив прояви імпресіонізму у поезії письменниці, проте стверджував, що „її „модернізм” <...> не був безпосередньо пов'язаний ні з одним європейським напрямком як свідомою методою нової техніки” [137, с. 181]. Так само і заперечував вплив Ф. Ніцше на творчість письменниці. Всупереч сучасному літературознавству твори Ольги Кобилянської „Земля”, „В неділю рано зілля копала”, „Апостол черні” критик ставив нижче від „Царівни”, „Людини”, „Меланхолійного вальсу”. Відзначаючи модернізм М. Хвильового, чи його „богемність”, М. Рудницький водночас застерігає, що ця „богемність” у нього штучна, підкреслюючи, що „Хвильовий – імпресіоніст тому, що йде за враженнями, не пробує з'єднати їх як-небудь ниткою рефлексії або композиції. Хвилинами дає він несвідомо зразки „дадаїзму” – тої зовсім невідповідальної забави, що вміла на глум своїх читачів стати літературним „напрямком” і дала доступ до друку тисячам графоманів” [137, с. 269].

На відміну від М. Рудницького, Дж. Орвелл розглядав мистецькі явища і творчість письменників в історико-політичному контексті, насамперед, аналізуючи суспільно-політичні погляди митця. Так, критик аналізував творчу особистість Ч. Діккенса крізь призму його класової приналежності та тієї епохи, яку представляв, критикував вузькі горизонти його світогляду, висміював побоювання щодо революцій та пропозиції стосовно соціальних реформ, разом з тим високо оцінюючи відсутність у творах „вульгарного націоналізму”. Багато уваги англійський критик приділяв ідеологічній ситуації, що склалася на початку 30-х рр. ХХ ст. в результаті виникнення авторитарних систем, зокрема в Радянському Союзі, Італії та Німеччині,

тому взяв на себе роль речника антитоталітаризму, наповнюючи свої художні, літературо-критичні та публіцистичні праці пропагандою, спрямованою на викриття тоталітарних методів правління, оскільки квієтизм, політику невтручання в період бурхливого розквіту та утвердження автократії вважав інтелектуальним лицемірством.

Закономірно, що більшість літературно-критичних праць митця були насичені політичними, суспільними ідеями боротьби з тоталітаризмом. У критичній праці про Г. Міллера Дж. Орвелл виокремив групу письменників, яких об'єднував не мистецький напрям, не спільні художні ознаки чи стиль, а їхній песимістичний світогляд, квієтизм щодо політики і сучасних проблем суспільства. Критик наголошував, що такі письменники, як Дж. Джойс, Т. С. Еліот, Е. Паунд, О. Хакслі, Д. Г. Лоуренс у своїх творах змальовують „Рим, Візантію, Монпарнас, Мексику, племена етруски, сонячні далі, вивчають проблеми підсвідомого – все, тільки не „гарячі” місця, де відбуваються важливі події” [254, с. 557]. Далі висловив обурення, що англійську інтелігенцію зовсім не цікавили події Європи, „наприклад, період історії російської революції від смерті Леніна до голоду в Україні” [254, с. 557].

Характерною і важливою ознакою літературно-критичних портретів М. Рудницького і Дж. Орвелла є розгляд окремих творів митця у контексті усієї їхньої творчості. Як український, так і англійський критик часто зверталися до цього прийому, порівнюючи і класифікуючи твори за художніми та ідеологічними критеріями. Так, М. Рудницький, розглядаючи творчий портрет М. Хвильового, поставив вище новел письменника його полемічні брошури, зазначаючи, що в новелах бачить лише „ідеологічне мряковиння” [137, с. 269].

Аналізуючи методи і підходи як інструмент інтерпретації літературно-критичної творчості письменників, варто зауважити, що і М. Рудницький, і Дж. Орвелл використовували біографічний метод. Однак, слід звернути увагу, що український критик, хоч і відкидав „причинкарство”, під яким

розумів призбирування біографічних відомостей про письменника і залучення їх до аналізу його творчості, однак саме в літературних портретах сам же його часом використовував, оскільки говорив про вплив життєвого досвіду на тематику твору. Проте жанр літературно-критичного портрета власне і потребує часткового застосування біографічного методу, оскільки в центрі уваги критика постає творча особистість митця, його духовний образ.

Дж. Орвелл активно використовував біографічний метод, оскільки вважав, що знання певних аспектів життя письменника та його внутрішнього світу дають змогу краще розуміти інтенцію автора, а також був переконаний, що всі авторські інтенції, свідомі чи несвідомі, політичні чи естетичні відображаються у творчості, тому критик, аналізуючи художній твір, повинен мати це на увазі.

Орвелл-критик схилився до думки, що художній твір повинен правдиво відображати реальну суспільно-історичну дійсність, документуючи факти життя для прийдешніх поколінь. Велика увага критика до соціально-політичної проблематики твору, дає підставу вважати, що в його аксіологічному апараті вагоме місце займав соціологічний метод, який він до певної міри абсолютизував.

Зауважимо, що таким же методом, в силу історичних причин, довелося користуватися і М. Рудницькому в радянський період його літературно-критичної діяльності, проте, зрозуміло, що такий підхід до мистецтва критик абсолютно не поділяв.

Вагоме значення український і англійський критики надавали формальному методу, його застосуванню для аналізу внутрішньої організації літературного твору, вивченню художньої мови і стилю письменника. Однак у М. Рудницького цей метод яскравіше представлений, оскільки український критик більш цілісно аналізував компоненти художньої системи того чи іншого твору портретованого письменника.

М. Рудницький високо цінував оригінальний, образний стиль художньої мови письменника, збагачення її власними новотворами митця.

Так, український критик дав схвальну оцінку художньому стилю творів П. Мирного, який увібрав у себе найкраще зі скарбниці української мови – „оригінальної, образової, поетичної, здатної до тих переливів і нюансів стилю, які брали нас за серце” [137, с. 113]. В той же час, критикував мову творів В. Винниченка, зауваживши, що художня мова цього письменника „повна москалізмів і непорозумінь з духом нашої мови” [137, с. 238].

Ставлення Дж. Орвелла до проблеми художньої мови були дещо інше, ніж у М. Рудницького. Як критик-мораліст, британець засуджував письменника, якщо в художньому тексті митця були нецензурні слова чи непристойні висловлювання. Англійський критик високо цінував неприкрашену чудернацькими епітетами мову, простий, функціональний, прозорий стиль, який, на його думку, найкраще підходив для правдивого документування реалій життя. Усе своє творче життя Дж. Орвелл сам намагався виробити простий, ефективний стиль письма, про що красномовно свідчить його відомий вислів: „хороша проза повинна бути прозора, наче віконна шибла” [254, с. 30].

Розглядаючи творчість Ч. Діккенса, англійський критик особливу увагу звертав на стиль його романів, для якого характерна надмірна деталізація і зайва пишномовність: „У творах Діккенса різко кидається в очі надмірна деталізація. <...> Його уява всеохопна, неначе бур’ян, все нагромаджується одне на одному, деталь на деталі, епітет на епітетові. <...> Усі фрагменти, епізоди, деталі неначе прогнила, хитка архітектурна споруда, але прикрашена красивими горгулями” [254, с. 497].

Вагоме місце у критичному доробку М. Рудницького займав компаративний аспект. Аналізуючи прозу М. Старицького, український критик порівнював її з творами О. Островського, зауважуючи, що тексти М. Старицького хоч мають схожу тематику, однак значно поступаються в сенсі психологізму героїв. Розглядаючи творчість І. Франка, критик на підставі формального методу порівнював твори Каменяра, зіставляв їх з аналогічними творами інших письменників, наголошуючи, що письменник



розтратив свою майстерність, розсіявшись у різних жанрових формах, а новела була саме тим відповідним жанром, яка найкраще „підходила до покvapного темпу праці Франка” [137, с. 140]. Разом з тим М. Рудницький зауважив, що вплив суспільних і громадянських ідей перешкодили І. Франкові повністю розкрити свій талант.

Насамкінець варто наголосити на типові мислення українського і англійського критиків. М. Рудницький більше тяжів до емоційно-образного, а Дж. Орвелл віддавав перевагу раціональному і прагматичному. Однак у своїх критичних судження Дж. Орвелл не завжди був послідовним і логічним.

М. Рудницький, творчість якого проходила під гаслом „європеїзації”, завжди розглядав творчість українських письменників у європейському культурному контексті. „Франко був перший галицький письменник, що силувався втягнути в себе повітря європейської культури” [137, с. 145]. Однак саме йому дісталось найбільше негативних оцінок М. Рудницького у книзі „Від Мирного до Хвильового”. Це свідчить про безсистемність аксіологічних підходів і непослідовність критичних суджень українського критика. Справедливо зауважує О. Баган, що „М. Рудницький, будучи за потенціалом великим критиком, великим теоретиком літератури, значною мірою розміняв свій талант на доктринерсько-групові змагання (хоч постійно сам же їх висміював)” [7, с. 19]. Це теж, мабуть, одна з тих перепон, що перешкодила критикові систематизувати свої теоретичні знання в цілісну естетичну систему.

Розглядаючи особистість Дж. Орвелла як літературного критика, потрібно мати на увазі характерний для його критичних суджень дуалізм мислення, що виражався у найрізноманітніших формах самозаперечення, контрверсій, непослідовності міркувань. Очевидно, що мова йде про особливу форму розчакнутого „Я” свідомості, яка зародилася ще в період його перебування на службі в лавах імперської поліції в Бірмі (М’янма – офіційна назва країни з 1989 р – Б. О.).

Внутрішні протиріччя, напруга дещо послабилися під час ідеологічного прозріння в період Іспанської громадянської війни, після якої Дж. Орвелл чітко усвідомив свою життєву і мистецьку позицію, основною метою якої була боротьба з тоталітаризмом. Як літературний критик він з одного боку різко засуджував присутність відвертої пропаганди у творі мистецтва, симпатію до будь-якої форми ортодоксальності, яка придушує талант і творчий потенціал письменника, дотримуючись гасла „мистецтво для мистецтва”, а з іншого – його художні і критичні твори залишалися ідеологічно заангажованими, в судженнях домінував політичний фактор. Будучи за потенціалом великим критиком, він, як і М. Рудницький, придушив свій талант на угоду ідеологічній боротьбі з тоталітаризмом.

М. Рудницький і Дж. Орвелл розуміли основне призначення літературного твору, що полягає в його здатності викликати в читача певні емоції, почуття, переживання, які часом не може дати реальна дійсність, звертали велику увагу на психологізм у характеротворенні, композицію літературного твору, художню мову.

На відміну від М. Рудницького, літературно-критичний портрет Дж. Орвелла заснований на аналізі морального, ідеологічного, естетичного змісту творчості письменника саме в такій послідовності. Творчі портрети британського критика характеризуються міжвидовою жанровою дифузією. Але якщо в М. Рудницького центральне місце посідає естетичний критерій, то в Дж. Орвелла ідеологічний. Проте це зовсім не свідчить, що британський критик повністю відмовився від художнього критерію оцінювання творів мистецтва. Його політична приналежність до комуністичного табору певною мірою відобразилася на критеріях і методах оцінювання літературних творів. Нагадаємо, що мистецькі явища, творчість письменників британець часто оцінював методами, які використовували критики-марксистки, а його творчість мала соціологічне спрямування, оскільки, на думку Дж. Орвелла, літературні твори та їх інтерпретація зазнають глибокого впливу з боку суспільства, а класова приналежність впливає на розуміння вірша чи роману,

які сприймаються зовсім по-іншому реципієнтами, що представляють різні класові прошарки суспільства.

Ідеологічна заангажованість критичних виступів Дж. Орвелла також пов'язана і з системою його морально-етичних цінностей, в основі якої лежали принципи гуманізму, егалітаризму і справедливості. Тому британець, який, по суті, все життя перебував у пошуках істини, не міг залишатися осторонь тих політичних подій, що відбувалися в його країні та за її межами. Події Громадянської війни в Іспанії змусили Дж. Орвелла переосмислити свої світоглядні позиції, зокрема, в ідеологічному сенсі. У своєму есе „Навіщо я пишу”, він чітко задекларував свою суспільну позицію: „Кожен рядок моєї важливої праці, що з'являлася після 1936 р. безпосередньо або опосередковано була написана проти тоталітаризму і на користь демократичного соціалізму, як я його розумів” [254, с. 28], а кількома рядками нижче сформулював, фактично завдання і мету своєї творчості, ідея якої полягала у розкритті неправди чи існуванні „факту, до якого потрібно привернути увагу і щонайголовніше – бути почутим” [254, с. 28]. Тому ідеологічний фактор, залежно від політичної позиції аналізованого письменника, завжди, з перемінною інтенсивністю, проявлявся у літературно-критичних портретах англійця.

Однак зміни торкнулися і творчої форми виступів літератора. Абсолютно поділяємо міркування Дж. Вудкока, який зауважив, що в останні роки життя „критичні методи Дж. Орвелла дійсно змінилися і <...> він частіше почав використовувати методологічну базу формальної критики, приділяючи увагу проблемам жанру, і композиції” [265, с. 304]. Дж. Вудкок також висловив припущення, що така зміна критичних підходів з'явилася в результаті інтенсивного студіювання Дж. Орвеллом творчості Дж. Конрада.

Характерними рисами літературно-критичних портретів Дж. Орвелла була присутність методологічних елементів марксистської критики, поєднання жанрових ознак памфлету, есе, літературно-критичної статті. Якщо типовою домінантою творчих портретів М. Рудницького можна

назвати естетично-імпресіоністичну [95, с. 197], то Дж. Орвелл тяжів до суспільно-ідеологічної. Проте, розглядаючи твори письменників-модерністів, об'єктом аналізу поставали не ідейно-тематичне наповнення творів, а їхня естетична вартість і художня форма.

В есе „Чому я пишу” Дж. Орвелл виділив чотири мотиви, які спонукають митця до художньої діяльності. В його системі естетичний чинник посів друге місце. Парадокс англійського критика полягає в тому, що у своїх літературно-критичних есе, зокрема таких як „Література і тоталітаризм” („Literature and Totalitarianism”), „Політика проти літератури: Дослідження „Мандрів Гулівера” („Politics vs Literature: An Examination of Gulliver's Travels”), „Письменники і Левіафан”, („Writers and Leviathan”) „Придушення літератури” („The Prevention of Literature”), „Межі мистецтва і пропаганди” („The Frontiers of Art and Propaganda”), критик активно виступив проти ідеологізації мистецтва, впливу політики на мистецький твір і літературу, хоч сам не дотримувався тих приписів, що їх проповідував. Критичні праці Дж. Орвелла завжди містили ідеологічний елемент і дозу пропаганди. Проте в останні роки життя англійський критик дедалі частіше починав переключати увагу з ідеї літературного твору на її форму.

### **3.3 Жанр рецензії у літературно-критичному доробку М. Рудницького і Дж. Орвелла: специфіка і типологічні збіги**

Рецензія є одним із базових жанрів літературної критики. Свого часу відомий канадський літературознавець Н. Фрай висловив думку, що саме „рецензенти – це рушійна сила культурного процесу” [205, с. 123]. Як опорний жанр малої критики, рецензія виконує важливу роль у розвитку літератури, формуванні читацьких смаків, визначенні місця художнього твору в національній і світовій культурі. Рецензія також виконує важливу інформаційну та прогностичну функцію, оскільки першою реагує на появу нового твору, дебют письменника чи поета, а також „<...> орієнтує читача в

сучасному літературному процесі; дає читачеві попередню установку по відношенню до твору і визначає так званий „рівень рецептивного сподівання”, який в цілому впливає на художнє сприйняття” [17, с. 33].

Як вид критичної діяльності, рецензія набула жанрових ознак і оформилася у XVII ст. на сторінках періодичних видань Франції, зокрема у „Науковому журналі” („Les Journal des Scavans”), що почав виходити з 1665 р.

В Англії жанрова еволюція рецензії розпочалася в епоху Просвітництва. Вагомий внесок у розвиток англійського рецензування зробили С. Джонсон (S. Johnson) і Т. Смоллетт (T. Smollett), який у 1756 р. заснував літературну газету „Critical Review”.

В Україні цей жанр розвивався не так інтенсивно, як в Європі. Зазначимо, що стильової і композиційної довершеності рецензія досягла у творчій майстерні І. Франка. Справжнім майстром рецензії був і М. Рудницький. Значну частину усіх його літературо-критичних виступів становлять рецензії, які у міжвоєнний період з’являлися на сторінках таких галицьких періодичних видань як „Діло”, „Назустріч”, „Світ”, „Ми”.

Зазвичай, рецензії М. Рудницького на твори європейських письменників у порівнянні з рецензіями на твори українських митців є набагато об’єктивнішими, характеризуються чіткою логічною аргументацією, послідовністю міркувань, композиційною структурованістю. Зауважимо, що у рецензіях на зарубіжні мистецькі твори, – навіть досить невдалих з художньої точки зору, – не відчувається тієї упередженості, естетичної манірності, іронічного сміху, що є у відгуках на твори українських письменників. Як правило рецензії, вміщені в часописі „Назустріч”, синтезували ознаки літературно-критичного есе і літературного портрету. З точки зору структури вони були більш довершеними в композиційному сенсі, змістовнішими, завжди мали заголовок і підзаголовок. Проте в рецензіях на україномовні твори, за винятком небагатьох, оцінні судження набували іронічного пафосу, були прикрашені дотепом,

відображали суворі вимоги М. Рудницького до українських письменників, що мали відповідати тенденціям європейської літератури.

Дж. Орвелл проявив себе талановитим і об'єктивним рецензентом, який з почуттям великої відповідальності, професійно підійшов до проблеми оцінювання мистецьких творів. Він написав більше ста рецензій на різножанрові художні, художньо-публіцистичні твори, а також політичні трактати і твори кіномистецтва.

Англійський письменник, журналіст і відомий громадський діяч Малк Магерідж (Malcom Muggeridge), якому через тридцять років пощастило випадково натрапити на рецензію Дж. Орвелла, у якій критик аналізував його твір „Тридцяті” („The Thirties”), із захопленням заявив: „Це була блискуча рецензія, абсолютно присутня, така ж релевантна, прозора, актуальна сьогодні, як і тридцять років тому” [227, с. 360].

На відміну від інших жанрів літературно-критичних виступів, рецензії Дж. Орвелла відрізняються більшою мірою об'єктивності, яскравіше вираженим естетичним критерієм, меншою мірою ідеологічної заангажованості. Суб'єктивізм критика в основному проявлявся на інтертекстуальному рівні, особливо, коли рецензований твір містив ідеологічні елементи.

Англійський і український критики у своїх виступах часто висловлювали власні думки і погляди на завдання, функції і вимоги до рецензування.

Так, М. Рудницький, розглядаючи непересічну творчу особистість польського критика О. Ортвіна, звернув увагу на талант і майстерність рецензента, глибоке зацікавлення новими мистецькими творами, що впливало з його „нестримної внутрішньої потреби” [114. – 1934. – Ч. 18 – С. 4]. М. Рудницький наголошував, що критик повинен відчувати свій внутрішній потяг, стремління, хист до такого виду професійної діяльності як рецензування. Український критик також підкреслював, що завдяки своєму таланту, професійній об'єктивності, польський діяч мистецтва отримав

літературну нагороду, а його рецензії, що завжди були не менш знаковими подіями ніж рецензовані ним твори, впливали на письменників силою фахового слова, висловленими рекомендаціями і порадами. Постать польського літератора О. Ортвіна, „який перевірював переклади з оригіналами, від поезій переходив до коректи куховарської книжки, ботаніки або англійської граматики з таким запалом, що кожний автор-спеціаліст бачив перед собою товариша з тої самої професії” [114. – 1934. – Ч. 18 – С. 4], викликає у М. Рудницького велике захоплення. Критик намагався привернути увагу до таких необхідних для рецензента якостей як літературна ерудованість, працелюбність, допитливість.

Наголошуючи на проблемі наукової об’єктивності критика, М. Рудницький звертав увагу на літературознавчий підхід польського колеги до мистецького явища. О. Ортвін, аналізуючи твір, бере „за підставу те, з чого він складений: увесь його механізм, що існує незалежно від нашого суб’єктивного смаку й нашого індивідуального світогляду, як щось реальне, що має силу впливати на нас і на інших, – а також з’ясовує – з яких самобутніх елементів складається твір” [114. – 1934. – Ч. 18. – С. 4]. Міркування М. Рудницького суголосні з принципами аналізу мистецьких явищ, які і сьогодні не втратили своєї актуальності. Український літератор наголошував на естетичному потенціалові, що лежить в основі художнього твору: „Критик може признавати вартість твору, хоча твір йому не подобається і навіть коли не може його читати з приємністю, – отже існує в літературному творі щось, що наче в великій будівлі каже признавати нам його величину та силу” [114. – 1934. – Ч. 18. – С. 4].

Літературно-критична стаття про О. Ортвіна цікава в літературознавчому сенсі, оскільки розкриває основні погляди М. Рудницького на рецензію, її суть, завдання, функції як критичного жанру, хоч сам критик не завжди дотримувався тих принципів, які проголошував на сторінках галицьких періодичних видань.

Дж. Орвелл також зробив свій внесок у розвиток мистецтва рецензування. Британський критик висловив свої міркування з приводу необхідності проведення рецензійної реформи, завдяки якій об'єктивність літературно-критичних оглядів значно зросла б. Свої міркування щодо згаданої проблеми критик висловив у статтях „На захист роману” („In Defence of the Novel”), „Признання рецензента” („The Confessions of a Book Reviewer”) і „Кращі з невдалих книг” („Good Bad Books”). Потреба такої реформи, на думку Дж. Орвелла, була спровокована різким зменшенням кількості читачів, особливо читачів романів. Причина полягала у необ'єктивних, непрофесійних, інколи відверто неправдивих оцінках, що їх пропонували рекламні анотації, які часто друкувалися на палітурках і форзацах книг. Англійський критик різко засуджував ці види коротких рецензій, у яких високо оцінювалися навіть художньо безвартісні твори, які, у більшості випадків, були насамперед елементом комерційного проекту. Такі рецензії-анотації завжди мали однаковий зміст і зводилися до рекламного судження: „Якщо ця книга не змусить верещати від захоплення, то у вас мертва душа” [254, с. 282].

Дж. Орвелл звертав увагу на той факт, що такі рецензенти, як правило, не читають книгу, а лише переглядають її „по діагоналі”. Це, на думку критика, призводить до девальвації критичного потенціалу оглядача. Висловлюючи занепокоєння станом розвитку англійської рецензії, британський критик стверджував, що серед значної кількості тривіальних оглядів низьковартісної літературної продукції, губляться рецензії на книги митців світового масштабу, таких як Ч. Діккенс, Ф. Достоєвський, Г. Д. Лоуренс. Тому Дж. Орвелл запропонував відновити старі періодичні видання на кшталт „Critical Review”, які б публікували виключно рецензії на літературні твори, а також впровадити нову систему оцінювання літературних творів, в основі якої був би естетичний принцип. Критик наполягав, щоб рецензії на романи писали компетентні в техніці створення великої прози фахівці. Однак пропонував залучати до рецензування читачів,



оскільки саме читач, що глибоко вражений твором, зможе правдивіше відчувати і передати зміст авторського задуму.

На відміну від М. Рудницького, який постійно вимагав від українських письменників творів „високого мистецтва”, Дж. Орвелл ніколи не заперечував, швидше наголошував на необхідності існування літературних творів пересічного зразка, що задовольняли б смаки масового читача. У статті „Хороші з поганих книг” англійський критик висловив думку, що література будь-якої країни повинна мати у своїй скарбниці твори, які б відповідали читацьким запитам як елітарного, так і масового споживача. У розумінні Дж. Орвелла до категорії „хороших з поганих книг” належали твори з динамічним сюжетом, такі, як крутіські романи, детективи і загалом уся література ескапізму. Однак зауважував, що потрібно оцінювати ці твори за різними критеріями. Нагадаємо, що диференціацію критеріїв оцінювання в літературознавчий обіг увів британський журналіст і письменник Г. К. Честертон (G. K. Chesterton).

Літературно-критичні рецензії М. Рудницького на українські і зарубіжні твори, як правило, не мали жодних ознак шаблонності, відрізнялися чіткою композиційною побудовою, переконливою аргументацією і містили такі традиційні елементи рецензії, як бібліографічні дані, загальні міркування про творчу особистість автора, специфіку художнього таланту і його реалізацію в конкретному літературному творі, визначення його жанру, іноді переказ його фабули, викриття недоліків, стилістичний і мовний аналіз твору, оціночні судження щодо його естетичної вартості, рекомендаційні настанови стосовно прочитання твору.

Рецензії Дж. Орвелла, принаймні ті, що увійшли до чотирьохтомного видання його літературно-публіцистичних праць, на відміну від аналогічних творів українського критика, містили неповну бібліографічну інформацію про книгу, що складалася лише із назви твору, імені автора, інколи інформацію про його жанрову приналежність. Однак рецензії британського критика більші за обсягом за рахунок надмірних цитувань, частого

використання ідеологічних авторських роздумів-відступів, наявності багатоаспектних компаративних зіставлень.

Орієнтованість на реципієнта у критиків різна. Варто зауважити, що рецензії М. Рудницького адресувалися швидше компетентному читачеві, в той час як критичні відгуки британця розраховані в основному на широкий загал. У творчому доробку М. Рудницького були також і рецензії оглядово-інформативного характеру, без критичних коментарів і аксіологічних суджень стосовно естетичної вартості твору. До таких праць, зокрема, належить рецензія „З нових американських книжок”, в якій критик намагається дати читачеві загальне уявлення про рецензовану книгу: „Наскрізь американська книжка, яку можна читати, наче повість Мейн Ріда, хоч вона вся основана на історичних фактах і змальовує життя правдивої людини” [114. – 1936. – Ч. 10. – С. 3].

Схожа тенденція у написанні таких рекламно-інформаційних рецензій спостерігається і в англійського критика, який досить часто в межах однієї газетної рецензії розглядав декілька різних за жанром і тематикою літературних творів. Проте серед критичних виступів Дж. Орвелла є і такі рецензії, в яких автор аналізував два-три одножанрових літературних твори, зіставляючи їх за спільними ознаками. Відтак можна стверджувати, що компаративна рецензія займала вагоме місце у критичному доробку Дж. Орвелла. До критичних праць такого типу можна віднести рецензії на літературні твори „Іспанська арена” („The Spanish Cockpit”) Ф. Боркенау (F. Borkenau) і „Доброволець в Іспанії” („A Volunteer in Spain”) Дж. Соммерфілда (J. Sommerfield), „Каприз Окмейера” („The Nigger of the Narcissus”) Дж. Конрада (J. Conrad) і „Гірське озеро” („The Rock Pool”) С. Конноллі (S. Connolly).

Наявність компаративних елементів – характерна риса і рецензій М. Рудницького, однак цілком компаративних відгуків, як жанрового різновиду, у літературно-критичному доробку українського критика немає. В обох митців можна зустріти невеликі за обсягом рецензії-анотації.

Український критик у притаманній йому есеїстичній манері звертає увагу на сильні і слабкі сторони літературних творів, їхню мову, стиль, особливості втілення авторського таланту тощо. Завдяки майстерному поєднанню аксіологічних суджень і образного мислення, М. Рудницький з властивою йому імпресіоністичністю, лаконічно висловлює свої критичні зауваження щодо творів українських письменників. Зокрема історична повість Катрі Гриневичевої отримала таку оцінку: „Важко зловити провідну нитку – на перешкоді мова і стиль. Багато гарних слів, понанизованих як пацьорки; шнурки переплутані” [114. – 1936. – Ч. 2. – С. 5]. Рецензент підкреслює недоліки, пов’язані з художньою мовою, її надмірною орнаментальністю, яка, по суті, впливає на стиль повісті та ускладнює її сприймання читачем.

Особливої уваги заслуговують рецензії на сторінках галицького двотижневика „Назустріч”, одним із редакторів якого був і М. Рудницький. Вони відрізняються від інших насамперед тим, що поєднують у собі елементи літературного портрета і есе, характеризуються багатоаспектним аналізом твору й особистості автора, мають чітку структурно-композиційну будову, поділ на розділи, кожен з яких мав свою власну назву. Так, знайомлячи читацький загаль з маловідомою особистістю Роже Верселя (Roger Vercel), – французького письменника, лауреата Гонкурівської премії за роман „Капітан Конан” („Capitan Conan”) – М. Рудницький частково використовує жанрові елементи літературного портрета: „Це мужчина у розквіті сил, не далеко за 40, має за собою важку фронтову війну” [114. – 1935. – Ч. 2 – С. 4]. Відтак, закономірною ознакою рецензій на твори, відзначені літературними нагородами або маловідомих українському читачеві письменників, є використання біографічних даних про автора книги.

Відомо, що рецензія виконує важливу прогностичну функцію у літературному процесі вже в критичній рецепції твору письменника. Прозірливий критик може побачити і розкрити літературне обдарування дебютанта, спрогнозувати його розвиток і таким чином може надати письменникові-початківцю хороший стимул розвивати свій талант і надалі.

М. Ільницький зауважує, що у своїх рецензіях М. Рудницький „менше керувався апріорною установкою, умів виділяти з книжкового потоку талановитий твір письменника, уже за дебютом побачити обдарованість автора, якщо навіть ідеї цього автора не узгоджувалися з його поглядами” [78, с. 74]. Прикладом такого типу рецензії може бути публікація М. Рудницького „Маємо нового поета”, у якій він високо оцінює поетичний дебют С. Гординського, представленого збіркою поезій „Барви і лінії”. Український критик, пророкуючи поетові мистецьку славу, наголошує, що майстерність автора збірки полягає у створенні нової форми як результату засвоєння найкращих здобутків радянської і модерної французької техніки віршування.

М. Рудницький не лише високо оцінював талант письменника чи поета, але й стремління митця його розвивати, вести художні пошуки, вдосконалювати і розвивати свій талант. У рецензії на серію оповідань О. Маковея „Прижмуреним оком” український критик стверджує, що письменник „не лише має талант, але що важливіше: вміє його розвивати” [49. – 1923. – № 22. – С. 3] і, досягнувши піку слави, не зупинився на досягнутому, а продовжував вдосконалювати свою художню майстерність.

Показовою рисою рецензій Дж. Орвелла, на відміну від аналогічних творів М. Рудницького, є акцентування і зосередження уваги на проблемах літературного твору, а не на авторові. Однак і британець інколи виходив за параметри рецензії, вдаючись до провокативних суджень. Англійський критик часто вступав у відкриту полеміку з приводу оцінок літературного твору, що їх давали рецензенти-попередники. Цікаво, що дискусію провокували проблеми не лише ідеологічного характеру, але й естетичного.

Важливим структурним компонентом рецензії є стислий переказ фабули твору, що розглядається. В українського і англійського критика цей елемент присутній у їхніх виступах, однак несе різне функціональне навантаження. Через переказ фабули рецензованого твору М. Рудницький і Дж. Орвелл давали характеристику своїм героям, розкривали ідею і проблеми

художнього твору, узагальнено окреслювали його композиційну будову. Проте український критик, переповідаючи зміст, показово уникав цитування. Відкидаючи авторитетну й орнаментальну функцію цитати, М. Рудницький чітко сформулював свою позицію щодо використання „чужого слова” в блискучому есе „Цитати” [151. – 1928. – Ч.1 – С. 10-11]. Український літератор відстоював думку, що справжній літературний критик зобов’язаний мислити творчо і навчитися перекладати чужі думки на свою мову, оскільки сліпим „мавпуванням”, на його переконання, стирається індивідуальність творчої особистості.

Однак рецензія, як найбільш контактний різновид критичного виступу, власне і вимагає використання критиком цитат і посилань на рецензований твір для того, щоб надати фразі ефективності, посилити вплив на читача, оскільки влучна „<...> цитата, підсилюючи враження правдивості висловлювання, надає йому автентичності” [133, с. 85]. Проте такий прийом М. Рудницький у своїх рецензіях використовував зрідка.

Натомість Дж. Орвелл вдавався до частих прямих відсилань до твору, однак його цитати часом недоречні, малообґрунтовані аналітичною ситуацією, великі за обсягом і часто дисонують з композиційними елементами критичного виступу.

Характерною ознакою рецензій Дж. Орвелла є те, що англійський критик часто посилався на міркування інших критиків щодо вартості рецензованого твору, іноді вступаючи з ними в полеміку. Наприклад, аналізуючи збірку англійського поета У. Г. Девіса (W. H. Davies), Дж. Орвелл не погодився з попередніми рецензентами, які вважали вельського митця продовжувачем англійської поетичної традиції. Демонструючи свою ерудицію, англійський критик дотримувався думки, що стиль і техніка віршування У. Г. Девіса формувалася і зазнавала впливів таких поетів та їхніх творів як Дж. Мільтон (J. Milton) і його епічною поемою „Втрачений рай” („Paradise Lost”), Дж. Баньяна (J. Bunyan) – „Подорож Пілігрима” („The

Pilgrim's Progress”) , Е. Юнга (E. Young) – „Нічні думки” („Night Thoughts”), а також Біблії.

Вагоме місце серед критеріїв якості літературних творів займала оцінка майстерності письменника у характеротворені і психології героїв. Особливу увагу у своїх рецензіях М. Рудницький і Дж. Орвелл звертали на проблему психологізації. Зважаючи на частотність використання цього критерію у жанрі рецензії, його можна вважати одним із основних в оцінці вартості мистецьких явищ. Так, рецензуючи художні твори, український критик звертав особливу вагу на типи характерів головних героїв, їх темпераменти, а також відображення авторського світогляду у цих образах. Акцентуючи увагу на художній вартості роману французького письменника Р. Версея „Капітан Конан”, М. Рудницький наголошував, що „сила книжки Версея в тому, що вона дає роману глибоку передуману думку і майстерно відтворений тип” [114. – 1935. – Ч. 2. – С. 4].

Одним із важливих завдань рецензента є достовірна критична інтерпретація, правильне прочитання складних, зашифрованих образів, символів складних для розуміння місць у літературному творі. З цього приводу А. Бочаров твердив, що „мистецтво рецензента полягає в тому, щоб точно і проникливо вловити авторський задум, свіжо і натхненно розтлумачити складну сукупність всіх елементів твору, їх зв'язок і зміст” [19, с. 12-13]. Так М. Рудницький намагається адекватно пояснити і передати читачеві психологічний клімат художнього світу роману Р. Версея „Капітан Конан”, звертаючи увагу реципієнта на мотивацію вчинків головного героя. Український критик позитивно оцінював автора за його тонкий психологічний малюнок повоевної атмосфери, у якій головному героєві твору доводиться жити. Велику увагу М. Рудницький приділяв майстерності письменника у змальовуванні художніх типів, наділених певним характером і світоглядом. Персонажі В. Винниченка, О. Маковея, П. Мирного, І. Франка отримали високу оцінку українського критика, оскільки автори показали своїх героїв у правдивих, реальних життєвих ситуаціях.

Не менш важливе місце займає проблема психологізму як оцінний критерій і в рецензіях Дж. Орвелла. У рецензії на роман Г. Гріна „Суть справи” („The Heart of the Matter”) англійський критик твердив, що проблеми письменника починаються з неправдоподібного сюжету, який, на думку рецензента, „скроєний досить механічно, а художні колізії психологічно недостовірні і побудовані за принципом алгебраїчного оповідання” [257, с. 497]. Згодом звертає увагу на невмотивованість дій героїв роману, оскільки „персонажі, що уособлюють звичайних людей, мають сильно виражений релігійний світогляд” [257, с. 498]. Дж. Орвелл висловлював думку, що така ситуація з героями, зазвичай, не відповідає об’єктивній дійсності, зате пропорційно відображає світогляд автора. Факт, що фікційні герої Г. Гріна схожі на свого автора манерами, поглядами, способом мислення викликав негативну оцінку Дж. Орвелла, який наголошував, що саме у слабкій психологізації образів полягає невдача твору. Такий же недолік рецензент бачить у мелодраматичному романі О. Голдсмита (O. Goldsmith) „Векфілдський священик” („The Vicar of Wakefield”), оскільки автор твору неправдоподібно змальовує окремі епізоди сільського життя, які набувають ідилістичного забарвлення: „Так, більшість часу герої проводять, сидячи у затінку дерева, виспівуючи балади, слухаючи дроздів; навряд чи у селян був час на подібні заняття” [256, с. 312]. Роман Г. Гріна „Суть справи” (The Heart of Matter) Дж. Орвелл розглядав у контексті усього доробку письменника, порівнюючи його з іншими творами. Англійський критик стверджував, що авторська ідея, яка полягає у „конфлікті матеріальних цінностей з духовними” [257, с. 499] найкраще розкрита в романі „Сила і слава” („The Power and the Glory”), оскільки вічна боротьба і протистояння „земного та духовного відбувається у внутрішньому світі не одного героя, а кількох” [257, с. 499].

Не менш важливим елементом, на який український і англійський критики звертали увагу у своїх рецензіях, була проблема мови художнього твору. Однак зауважимо, що М. Рудницький основний акцент робив на

аналізі поетичної мови, особливостях ідіостилю письменника, тоді як Дж. Орвелла в основному цікавила мовна етика персонажів.

Рецензуючи книгу П. Валері „Омани історичного досвіду”, український критик захоплюється художньою композицією і мовою твору: „Кожна книжка Валері неначе герметична скринька, різьблена рукою мистця, що найшов новий спосіб орнаменту замків і матеріалу” [49. – 1932. – Ч. 183. – С. 3]. Однак, були випадки, коли М. Рудницькому, як і Дж. Орвеллу, доводилося звертати увагу на морально-етичні аспекти мови персонажів художнього твору. Зокрема, аналізуючи книгу Л. Ф. Селіна (L.-F. Céline), український критик насамперед підкреслював неординарний стиль письменника і особливості поетичної мови: „Але мова і стиль у нього наскрізь оригінальні, з жовчю та їддю; вживає він нецензурних слів, яких не знайдете ні в якому словнику, які зазвичай автори заступають крапками” [114. – 1934. – Ч. 1. – с. 7]. Проте не схоже, що М. Рудницький засуджує мовлення персонажа, яке виходить за рамки етичного, а навпаки, підкреслює, що нецензурна лексика додає романові особливої ознаки, яка виділяє його з-поміж інших йому подібних творів.

Основними критеріями оцінки мови твору для Дж. Орвелла були її функціональність, простота, що зводилася до реального змалювання художньої дійсності. Британський критик високо оцінив мову Г. Міллера, яка, на думку рецензента, завдяки своїй милозвучності і невимушеній простоті мала „більше життєвої енергії” [254, с. 180], ніж її британський варіант.

Характерною ознакою рецензій українського й англійського критиків є використання порівняльного методу. У виступах М. Рудницького компаративний аспект обмежений вузькими рамками рецензії і, в більшості випадків, зводиться до узагальнених авторських міркувань. Наприклад, звертаючи увагу на значні недоліки у композиційній побудові повісті Л. Ф. Селіна „Подорож до останніх меж ночі”, а також і на посередній психологізм твору, М. Рудницький зауважує: „Дає він щось у роді Золі без



золевої композиції та щось у роді Достоевського, коли відкинути прецікаву інтригу повістей російського повістяра та гостроту його проблем” [114. – 1934. – Ч. 16. – С. 7].

Залучення компаративного аспекту – характерна риса і рецензій Дж. Орвелла. Як вже згадувалося раніше, підставою для порівняння англійського критика в межах рецензії поставали не лише ідеологічні чи морально-етичні елементи рецензованих творів, але й естетичні та формальні чинники. Так, порівнюючи роман Г. Міллера „Тропік Рака” з джойсовим „Уліссом”, англієць Орвелл ставить твір ірландця вище від роману американського митця, незважаючи на те, що Г. Міллер – товариш Дж. Орвелла. Будучи об’єктивним, критик стверджує, що „Джойс, насамперед – митець, в той час коли п. Міллер – проникливий, однак позбавлений художнього відчуття письменник, що у мистецькій формі висловлює свої погляди стосовно реалій життя” [254, с. 180]. Згодом, порівнюючи роман-антиутопію Є. Замятіна „Ми” з аналогічним твором О. Хакслі „Прекрасний новий світ” („A Brave New World”), Дж. Орвелл звернув увагу на слабкі місця у сюжеті російського письменника: „Роман Замятіна не так вдало скроєний як роман британця – у нього досить слабкий, фрагментарний сюжет, місцями занадто ускладнений, однак містить політичний аспект, який відсутній у творі Хакслі” [257, с. 97].

Проаналізувавши значну кількість рецензій англійського критика, ми зауважили, що характерною ознакою цих творів є компаративний момент, який однак не був так яскраво виражений в інших формах його літературно-критичних виступів. Парадоксальним видається і той факт, що у вузьких рамках рецензії англійського критика майже повністю зникає ідеологічний підтекст, ідеологічний підхід до оцінювання літературного твору, натомість на зміну його приходять формальний та естетичний методи.

Рецензуючи літературознавчу працю Ф. Гендерсона (Ph. Henderson) „Сучасний роман” („The Novel Today”), Дж. Орвелл звернув увагу на факт, що зростає проникнення політики в літературу, і гасло „мистецтво заради

мистецтва” втрачає свої позиції. У рецензії він висловив думку, що „оцінні судження критики повинні залишатися неупередженими не залежно від його світоглядних переконань” [254, с. 289]. Як і М. Рудницький, Дж. Орвелл виступив проти принципів і методів оцінювання вартості літературних творів представниками католицької і комуністичної критики. Він абсолютно не поділяв думки, що „формальний метод та естетичний підхід – це пустий звук; твір вартісний лише тоді, коли проповідує правильне вчення масам” [254, с. 290]. Англійський критик висловив занепокоєння з приводу зникнення естетичного підходу як ефективного методу оцінювання літературного твору, який останнім часом потіснили догматичні принципи марксистської та католицької критики. Обурення критика викликав і той факт, що представники ідеологічних літературних угруповань категорично відкидали і засуджували інші підходи до оцінки вартості літературного твору. Так, у притаманній йому саркастичній манері Дж. Орвелл засудив представників догматичного католицького угруповання, стверджуючи, що редактори християнського часопису „Church Times” „скрегочуть своїми вставними зубами, трясуть калошами і лихоманять, коли чують поняття „модерна (пост-теннісонська) поезія” [254, с. 290].

Дивує, що Дж. Орвелл, будучи переконаним комуністом (зауважимо, що рецензія написана у 1936 році, коли британець щиро вірив в ефективність соціалізму), гостро розкритикував книгу Ф. Гендерсона (Ph. Henderson) „Сучасний роман” („The Novel Today”), у якій автор пропагував ідеологічно заангажовані принципи оцінки мистецтва, що ними користувалися католики і марксистки. Однак найбільше його дратували подвійні стандарти, якими послуговувалися представники згаданих літературних груп, аналізуючи мистецькі твори. Така тактика досить ефективна, оскільки передбачає маніпулювання оцінними критеріями відповідно до ситуації. Дж. Орвелл стверджував, що такі критики „високо оцінюють або критикують твір, користуючись комуністичними, католицькими, фашистськими догматичними методами, водночас видаючи їх за естетичні критерії” [254, с. 289-290]. Тому

Г. Велс, В. Вульф, О. Хакслі, Дж. Джойс, Е. Форстер, М. Пруст високо оцінені за одним критерієм, але в той же час розкритиковані і засуджені за іншим. Пропагуючи об'єктивність літературо-критичних оцінок мистецьких творів, англійський критик утверджував свою критичну позицію у полемічній статті „Межі мистецтва і пропаганди” („The Frontiers of Art and Propaganda”): чітко розмежовувати ідеологічний підхід та естетичний, надаючи перевагу останньому.

Спільною рисою рецензій М. Рудницького і Дж. Орвелла був елемент полемічності, спричинений, однак, різними факторами. На нашу думку, полемічність яскравіше виражена в англійського критика. Його рецензії більші за обсягом через бажання літератора давати об'єктивну оцінку літературним і позалітературним явищам. Однак його оцінно-критичні судження, що опиралися на інтуїцію та емпіризм, часто носили суб'єктивний характер.

Англійський критик активно долучався до відкритої дискусії з автором рецензованого твору або з іншими критиками не лише з приводу ідеологічних чи морально-етичних аспектів, але й проблем естетичного характеру, пов'язаних з творчим методом письменника, мистецькими характеристиками твору.

Щодо М. Рудницького, то зауважимо, що і в його рецензіях спостерігалася суб'єктивність, яка починалася вже з вибору критичного матеріалу. Як згадувалося раніше, український критик, рецензуючи твори європейських письменників, глибоко аналізував їх, проникаючи в сутність естетичних явищ, наголошуючи на недоліках сюжету, композиції, психології персонажів. Такі рецензії, зазвичай, об'єктивні, професійно-досконалі, а оцінні судження виражені і справедливі. Розглядаючи твори українських митців, М. Рудницький прикладав до них мірку європейську, беручи за взірець найкращі твори письменників Європи. Одразу змінювалася тональність висловлювань, мова, критик вживав неочікувані епітети, з'являвся дотеп, іронічний сміх, найнесподіваніші асоціації. Зрозуміло, що

така тактика, хоч і легко сприймалася, однак не завжди виправдана з точки зору об'єктивності, оскільки читач не завжди міг адекватно оцінити естетичну вартість книги та зрозуміти чи варто її читати, чи ні.

Рецензії Дж. Орвелла об'єктивніші, змістовніші, більш виважені. Критик намагався розглядати твір в тому контексті (політичному, релігійному, соціальному, естетичному), до якого цей твір належав. Саме в жанрі рецензії Дж. Орвелл майже повністю позбувся ідеологічної заангажованості.

Дослідження критичного доробку письменників дають підстави стверджувати, що простежуються типологічні сходження українського й англійського критиків на багатьох рівнях: структурно-комозиційному, аксіологічно-оцінному, рецептивному, прагматичному. Зазвичай, рецептивна парадигма рецензій М. Рудницького і Дж. Орвелла складалася з таких елементів: 1) бібліографічний опис літературних творів; 2) жанрова номінація; 3) міркування про особливості таланту письменника і спосіб його художньої реалізації; 4) переказ фабули; 5) розкриття ідейного змісту, окреслення теми, проблематики художнього твору та реалізації задуму автора; 6) визначення сильних і слабких місць у художній системі твору; 7) рекомендаційні настанови читачеві щодо прочитання твору.

До суттєвих відмінностей можна віднести розбіжності у стильовому оформленні критичних творів. Так, для виступів М. Рудницького характерний розлогий, есеїстичний стиль, дотепи, гостра іронія. Афористичність, образність мовлення українського критика апелюють до емоцій читача, в той час, коли прозорий, лаконічний, поміркований стиль Дж. Орвелла налаштовує на розважливе, серйозне прочитання тексту.

## Висновки до третього розділу

У мистецькій парадигмі М. Рудницького і Дж. Орвелла літературно-критична діяльність займає вагоме місце, оскільки розкриває авторську позицію і погляди літераторів на роль, функції і завдання літератури.

М. Рудницький як талановитий критик повністю реалізував і розкрив свій талант на ранньому етапі літературно-критичної діяльності у міжвоєнний період, однак згодом його літературно-критична діяльність була мало помітною з огляду на ідеологію радянської держави.

На відміну від українського критика, Дж. Орвелл із утвердженням тотального контролю над усіма сферами творчої діяльності, одразу відреагував на придушення літератури, свободи творчості, що призвело до зміни його світогляду і переосмислення ідейно-естетичних засад його літературно-критичних виступів. Він зрозумів, що ідеологічне втручання держави в літературу значно пригальмовує розвиток останньої, втрачається самобутність, індивідуальність, зникають національні межі, літературу намагаються поставити на службу партійним програмам. А тому більше зосередився саме на літературній критиці.

На ранньому етапі літературної діяльності критичні судження Дж. Орвелла завжди були політизовані, він активно використовував марксистську методологію в оцінці літературно-мистецьких явищ, які розглядав у соціологічному й історико-політичному контексті. Однак поява тоталітарних держав у ряді європейських країн та їхня цілеспрямована деструктивна ідеологія змусили митця переглянути свої позиції. Згодом він, як і М. Рудницький, активно виступив проти догматизації мистецтва різними політичними та релігійними доктринами.

Український критик у своїх виступах 20-30 рр. пропагував ідею мистецької безсвітоглядності, оскільки, на його думку, ідеологічні надбудови значно звужували і деформували художнє мислення письменника. В свою чергу Дж. Орвелл висловлював думку, що кожен твір передає читачеві те чи

інше авторське повідомлення чи ідею (найчастіше суспільно-політичну), яку автор закладає в твір під впливом певних світоглядних упереджень і переконань.

М. Рудницький і Дж. Орвелл не поділяли ідею літературних канонів академічної критики, бо її постулати надавали критичним судженням шаблонності та схематичності.

Провідною ідеєю літературно-критичної діяльності М. Рудницького і Дж. Орвелла була свобода творчості як найнеобхідніша передумова народження істинних мистецьких творів.

## ВИСНОВКИ

М. Рудницький і Дж. Орвелл були серед тих, хто прийняв виклик епохи, коли, за словами того ж таки Орвелла, на поверхню свідомості виходили політичні за своєю природою страхи, пристрасті і пріоритети, а соціально-політичні катаклізми початку ХХ століття призвели до формування владних систем, які поставили під загрозу не тільки розвиток культури, а й саме існування людства. Репрезентуючи різні національні культури, обидва митці, хоч і з різних, майже полярних, позицій, обстоювали ідеї гуманізму, свободи слова, творчості, поваги до людини.

Дж. Орвелл увійшов у літературу як виразник прагнень „трудового народу”. Найважливішим призначенням літератури, на його думку, була боротьба з британською імперією та її колонізаторською політикою. Йдучи за своїми переконаннями, він поїхав в Іспанію. Участь у громадянській війні радикально змінила його світогляд. Переживши кризу ідей, письменник відмовився від будь-яких „smelly little orthodoxies” („брудних, дріб’язкових, фанатичних вірувань”). Він зосередився на „розвінчанні” тоталітарних ідей, імперського мислення, розкриваючи трагічні наслідки ілюзій „лівих” переконань. З цього моменту Ерік Артур Блер став Джорджем Орвеллом, феномен якого підштовхнув сучасників до усвідомлення катастрофічних наслідків авторитарних ідеологічних втручань у людське буття.

На перший погляд, ранні Дж. Орвелл і М. Рудницький мали б бути непримиренними антагоністами, бо останній впродовж усього творчого шляху боровся з політикою, що „захоплювала” літературу. Ліберально-естетичні домінанти у виступах письменника і критика відверто акцентовані до вересня 1939 року та приховані після 1945, вперто нагадували читачам, що нав’язування лише однієї точки зору, демонстративна перевага „ідеї над формою” призводить до зубожіння мистецтва. Але й М. Рудницький пережив кризу ідей, пов’язану зі зміною суспільно-політичного середовища після приєднання Західної України до СРСР. Реакція письменника на ці процеси

мала інший вияв: під загрозою фізичного знищення він пішов на компроміс із сумлінням і вдавано прийняв радянську ідеологію. Отже, історичні події, що позначилися на мистецьких та життєвих світоглядах обох митців, доводять взаємозв'язок світового літературного процесу на рівні художнього мислення, „колообігу” ідей, образів, форм. Це засвідчує і перший переклад повісті-притчі „Animal Farm” українською мовою у 1947 році. Рецепція українського перекладача згущує смислове навантаження назви твору. І. Чернятинський вивів з тексту у заголовок „Колгосп тварин” своєрідний концепт „колгосп”, увиразнивши, за визнанням самого Дж. Орвелла, ідею його повісті сконцентрувати увагу реципієнтів на злочинності антилюдської системи сталінізму.

Після закінчення Другої світової війни Дж. Орвелл продовжував вважати, що основне призначення літератури – передавати читачеві конкретну ідею. Усі його твори безпосередньо чи опосередковано спрямовані проти тоталітаризму як суспільно-політичного явища. Британський письменник, живучи „ззовні” авторитарної держави, бачив ширші перспективи позалітературного контексту, відверто, часто демонстративно, декларував власні погляди, давав оцінки ідеологіям та владним системам фашизму і сталінізму. У той же час М. Рудницький обсервував тоталітаризм „зсередини”, витворюючи художню дійсність максимально подібною до реальності, вкладаючи власні роздуми й спостереження в уста відомих діячів культури і мистецтва ХХ століття. Обидва митці осмислювали тоталітарний дискурс з різних позицій.

У літературному дискурсі М. Рудницького і Дж. Орвелла простежуються дві комунікативні стратегії творення (експліцитна та імпліцитна), котрі спрямовані на два типи читачів.

Умовний діалог письменників здійснювався у свідомості читачів через тексти їх творів, викликаючи різні переживання, скеровуючи реципієнта до сприйняття гуманістичних авторських ідей. Читач Дж. Орвелла переважно „масовий”, експліцитний, а в М. Рудницького – і імпліцитний, і



експліцитний. Твори повоєнного періоду дають підстави стверджувати, що „масовий” читач українського письменника, як правило, експліцитний. Імпліцитний же адресат – це „інтелектуальний”, досвідчений реципієнт, який на основі асоціативних та емоційних зв’язків розшифровує коди, що конструюють підтекст художньої мемуаристики.

Спосіб реалізації тоталітарного дискурсу підкреслює специфіку національної ментальності письменників. У художніх і публіцистичних творах ранній Дж. Орвелл чіткий у формулюванні думок, стриманий, але надто розлогий в авторських коментарях політичних ідей. Повоєнні ж тексти багаті на алегорії, іронію, рідше сарказм. Письменник вдається до алюзій, і залишається однозначним у висловлюваннях власних переконань, оцінках творчості сучасників та попередників. А у М. Рудницького до 1939 року статті сповнені гумору, дотепні, часом іронічні, багаті на художні засоби, часто надмірно в’їдливі. Попри декларування „безсвітоглядності” та свідомого уникання ідеологічної заангажованості, автор нав’язував читачам своє розуміння „європейської” літературної традиції та якості „високого мистецтва”. Уже в радянський період М. Рудницький пробує писати відповідно до вимог соціалістичного реалізму. Ні його одноосібні публікації, ні написані у співавторстві (О. Беляєв „Під чужими прапорами”) не відповідають читацьким запитам. Для некомпетентного реципієнта вони надто інформативні, для компетентного – не цікаві, бо позбавлені яскравої індивідуальності. „Справжній” М. Рудницький повертається до читачів у 50-х роках ХХ століття через художню мемуаристику. Так і не прийнявши авторитарну радянську ідеологію, письменник, захований за постатями відомих діячів культури і мистецтва ХХ століття, висловлює свої думки про суспільство, у якому змушений жити, про мистецтво, літературу тощо. М. Рудницький переносить акценти у підтекст, вдається до алегорій та вишуканих образів для того, щоб пережите й переосмислене потворне підкреслити, увиразнити прекрасним.

Порівняльно-типологічний аналіз літературно-критичної діяльності, а

саме у цій царині обидва автори найповніше зреалізувалися, дає підстави стверджувати, що М. Рудницький і Дж. Орвелл по-різному розуміли призначення літературного твору. Оцінюючи мистецькі явища своїх сучасників, вони звертали увагу насамперед на здатність авторів викликати у читача емоції, яких часом не може дати дійсність, психологічну переконливість характерів, композиційну стрункість, особливості художньої мови. Вибір письменників і творів для аналізу підтверджує, що М. Рудницький і Дж. Орвелл продовжували привертати увагу читачів до небезпек і загроз, що їх породжували авторитарні режими.

Літературно-критичні портрети українського й англійського митців мають спільні структурно-композиційні компоненти: творчий образ автора, контекстуальний огляд творчості, міркування про талант письменника і способи його реалізації, визначення жанрово-стильових домінант, аналіз окремих компонентів твору, загальні роздуми про місце портретованого у національній та світовій літературах. Однак засадничі постулати у критиків були різні. М. Рудницький вважав, що художній твір повинен відображати філософські та мистецькі ідеї свого часу, а Дж. Орвелл наполягав на відтворенні суспільно-історичної доби та ідей тієї епохи, коли був написаний твір.

Рецензії М. Рудницького і Дж. Орвелла різнилися насамперед адресатами. Михайло Рудницький писав для компетентного читача, оцінюючи твір з огляду на мистецьку довершеність, відповідність „європейській” естетичній традиції. Письменник вважав, що українська література нагально потребує удосконалення форм та оновлення тематики для органічного входження у європейський контекст високого мистецтва. Натомість Дж. Орвелл вважав, що у кожній національній літературі повинні бути твори, які відповідають запитам як елітарного, так і масового читача, а тому не все написане має відповідати зразкам „високого мистецтва”.

Жанрове розмаїття рецензій багатше у М. Рудницького. З-під його пера виходили газетно-журнальні рецензії, компаративні, оглядові, есе і навіть

рекламно-інформаційні. Дж. Орвелл послуговувався переважно газетно-журнальними та рекламно-інформаційними рецензіями, літературно-критичними есе, що були сповнені публіцистичним пафосом, розлогими міркуваннями автора на суспільно-політичні теми.

Отже, типологічні сходження та розбіжності у літературно-критичному доробку М. Рудницького та Дж. Орвелла зумовлені різним світоглядом, художнім методом та національною специфікою, та все ж „пізній” британець Орвелл дуже близький до „раннього” українця Рудницького.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Англомовні письменники / [пер. з нім. Р. Матвіїв, літ. ред. А. Цяпа]. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – 464 с. – (Серія „Метцлер компакт”).
2. Адорно Т. Теорія естетики / Теодор Адорно ; [пер. з нім. П. Таращука]. – К. : Основи, 2002. – 508 с.
3. Андреева В. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Андреева В., Куклев В., Ровнер А. – М. : „Локид”, 2000. – 576 с.
4. Антонич Б-І. Національне мистецтво. Спроба ідеалістичної системи мистецтва / Богдан-Ігор Антонич // Україна: Людина. Суспільство. Епоха. – 1990. – Вип. 24. – С. 230-239. – (Наука і культура).
5. Аргументация в публицистическом тексте: жанрово-стилистический аспект : [учеб. пособ. по курсу „Журналистское мастерство”]. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 244 с.
6. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык / Арнольд И. В. : [учеб. для вузов] – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
7. Баган О. Корифей ліберальної літературної критики / Олег Баган // Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? – Дрогобич : „Відродження”, 2009. – С. 3–26. – (Серія „Cogito: навчальна класика”).
8. Бадяк В. Ще дещо про Львівського „Мефістофеля” / В. Бадяк // Дзвін. – 1997. – №10. – С. 146–150.
9. Барахов В.С. Искусство литературного портрета: К постановке проблемы / В. С. Барахов // Литература и живопись [Отв. ред. Иезуитов А. Н.]. – Л. : „Наука”/ Ленинградское отделение, 1985. – 312 с.
10. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі ; [пер. з англ. О. Погинайко, наук. ред. Р. Семків]. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с. – (Серія „Пролегомени”).

11. Барт Р. Від твору до тексту / Ролан Барт ; пер. Ю. Гудзь // Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької – 2-е вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 491–496.
12. Бауер В. Энциклопедия символов / Бауер В., Дюмоц И., Головин С. – М. : „Крон-Пресс”. 1995. – 512 с.
13. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев, С. Г. Бочаров]. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
14. Беляев В. П. Під чужими прапорами / В. П. Беляев, М. І. Рудницький. – К. : Рад. Письменник, 1958. – 292 с. – іл.
15. Білецький Л. Т. Основи української літературно-наукової критики / Білецький Л. Т. – К. : Либідь, 1998. – 408 с.
16. Блюм А. Английский писатель в стране большевиков. К столетию Джорджа Оруэлла / Арлен Блюм // Звезда. – 2003. – №6. – С. 182–191.
17. Борев Ю. Б. Роль литературной критики в художественном процессе / Юрий Борисович Борев. – М. : Знание, 1979. – 63 с.
18. Борев Ю. Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика Ю. Б. Борев // Теории, школы, концепции (Критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. – М. : Наука, 1985. – С. 3–68.
19. Бочаров А. Г. Жанры литературно-художественной критики : [лекции] / А. Г. Бочаров. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 51 с.
20. Брюховецький В. Критика в сучасному літературному процесі / В. С. Брюховецький. – К. : Т-во „Знання” УРСР, 1985. – 48 с. – (Серія VI : „Література і мистецтво”, № 10).
21. Брюховецький В. Силове поле критики : [літ.-крит. статті] / В'ячеслав Брюховецький. – К. : Радянський письменник, 1984. – 240 с.
22. Бубняк Р. А. Літературно-критичний дискурс: сутність, структура, засоби вираження : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 01. 06 „Теорія літератури” / Р. А. Бубняк. – Тернопіль,

2001. – 20 с.

23. Будний В. Зіставно-типологічний підхід у літературознавчій компаративістиці / Василь Будний // *Studia Methodologica*. – Вип. 19. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. – 400 с. – (Теорія літератури компаративістика, україністика: Збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Романа Гром'яка).

24. Будний В. Між ідеєю і формою (Імпресіоністична критика доби українського модерну) / Василь Будний // *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. – 2004. – Вип. 35. – С. 94–106.

25. Бурляй Ю. С. Основи літературно-художньої критики / Ю. С. Бурляй. – К. : Вища школа, 1985. – 247 с.

26. Вашків Л. П. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі / Л. П. Вашків. – Тернопіль : Поліграфіст, 1998. – 135 с.

27. Величайшие люди планеты: Энциклопедический справочник / [В. М. Скляренко, Е. К. Васильева, Т. В. Иовлева, В. В. Мирошникова и др.] – Харьков : Фолио, 2008. – 800 с.

28. Веселовський А. Н. Из истории эпитета / А. Н. Веселовський // *Историческая поэтика*. – М. : Высш. школа, 1989. – С. 59–75.

29. Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об'єктного і суб'єктного типів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Історія української літератури” / Т. П. Гажа. – Харків, 2006. – 19 с.

30. Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття : [Навчальна програма й методичні матеріали для студентів філол. фак. (спец. – українська мова і література)]. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2008. – 32 с.

31. Галич О. Теорія літератури : [підруч. для студ. вищ. навч. закл.] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – 4-те вид. стереотипне. – К. : Либідь,

2008. – 488 с.

32. Гиленсон Б. Обаяние зверя / Б. Гиленсон // Новое время. – 1992. – №2. – С. 42–43.

33. Гординський Я. Літературна критика підсоветської України / Ярослав Гординський. – Львів-Київ : Українська могилянсько-мазепинська академія наук, 1939. – 127 с.

34. Горинь Б. Не тільки про себе. Драма молодомузівця Михайла Яцкова / Богдан Горинь // Дзвін. – Ч. 3. – 2006. – С. 109–123.

35. Горинь Б. Не тільки про себе. Львівський „Мефістофель” Михайло Рудницький / Богдан Горинь // Дзвін. – Ч. 2. – 2006. – С. 115–119.

36. Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. – К. : Основи, 1997. – 604 с.

37. Грицанов А. А. Человек и отчуждение / А. А. Грицанов, В. И. Овчаренко. – Минск : Вышэйшая школа, 1991. – 128 с.

38. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997 – 2007 / Роман Теодорович Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – 368 с.

39. Гром'як Р. Т. Громадянськість і професіоналізм: соціальна відповідальність критики. Літературно-критичний нарис / Роман Теодорович Гром'як. – К. : Радян. письменник, 1986. – 204 с.

40. Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства / Роман Теодорович Гром'як. – Тернопіль : Лілея, 1997. – 271 с.

41. Гром'як Р. Т. До питання про етичні виміри інтерпретації / Роман Гром'як // Слово і час. – 2000. – № 1. – С. 24–26.

42. Гром'як Р. Т. Естетика і критика (Філософсько-естетичні проблеми художньої критики) / Роман Теодорович Гром'як. – К. : Мистецтво, 1975. – 224 с.

43. Давиденко Г. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : [навч. посібник] / Г. Й. Давиденко, Г. М. Стрельчук, Н. І. Гричаник. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – 504 с.

44. ДАЛО – Ф.П.З. – Оп.1 – Спр. 238. – Арк. 29. – 29 зв. – 30.
45. Денисова Т. Наука „компаративістика” в сучасному трактуванні [текст] / Т. Денисова // Слово і час. – 2005. – № 5. – С. 24-31
46. Денисюк І. Михайло Рудницький зблизька. До 100-річчя від дня народження / Іван Денисюк // Жовтень. – 1989. – №1. – С. 118–122.
47. „Дзвони”. – Львів, 1931 – 1939.
48. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / А. Дима. – М. : Прогресс, 1977. – 228 с.
49. „Діло”. – Львів, 1922 – 1939.
50. Доманский Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте : [пособие по спецкурсу] / Ю. В. Доманский. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – 94 с.
51. Дорошенко І. Майстер мемуарної белетристики / Іван Дорошенко // Рудницький М. Непередбачені зустрічі : [новели]. – Львів. – 1969. – С. 194–206.
52. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин ; [пер. со словацк., предислов. Ю. В. Богданова]. – М. : Прогресс, 1979. – 320 с.
53. Еко У. Поетика відкритого твору / Умберто Еко ; [пер. У. Головацька] // Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької – 2-е вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 525–538.
54. Еко У. Поміж автором і текстом / Умберто Еко; Пер. М. Зубрицька // Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької – 2-е вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 564–580.
55. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособ. [для студ. и препод. филол. факульт., учителей словесников] / Есин А. Б. – 3-е изд., – М. : Флинта: Наука, 2000. – 248 с.
56. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан. – К. : Основи, 1998. – 658 с.
57. Жаданов Ю. А. Роман Джорджа Оруелла „1984” у контексті



антиутопії першої половини ХХ століття: дис. ... канд.. філол.. наук : 10.01.04 / Юрій Анатолійович Жаданов. – Харків, 1999. – 202 с.

58. Жост. Ф. Порівняльне літературознавство як філософія літератури. Нариси з порівняльного літературознавства / Ф. Жост // Слово і Час. – 2007. – №5. – С. 30–44.

59. Заїкин В. Проблеми української літературної критики й естетики в ліберальнім освітленні: Михайло Рудницький. Між ідеєю і формою / В. Заїкин // Дзвони. – 1932. – Ч. 7–8. – С. 535–539.

60. Заїкин В. Проблеми української літературної критики й естетики в ліберальнім освітленні: Михайло Рудницький. Між ідеєю і формою / В. Заїкин // Дзвони. – 1932. – Ч. 9. – С. 606–613.

61. Заїкин В. Проблеми української літературної критики й естетики в ліберальнім освітленні: Михайло Рудницький. Між ідеєю і формою / В. Заїкин // Дзвони. – 1932. – Ч. 10. – С. 669–679.

62. Замятін Є. Ми : [роман] / Євгеній Замятін. – М. : „Ексмо”, 2006. – 603 с.

63. Западное литературоведение ХХ века: Энциклопедия / [гл. научн. ред. Е. А. Цурганова]. – М. : Intrada, 2004. – 560 с. (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).

64. Зарубіжні письменники : енциклопедичний словник, у 2-х т. / [ред. Н. Михальська]. – Тернопіль : „Навчальна книга – Богдан”. – Т. 2. – 2005. – 864 с.

65. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство : [посібник] / Н. В. Зборовська – К. : „Академвидав”, 2003. – 392 с.

66. Зверев А. Набросок к портрету Оруэлла / Алексей Зверев // Оруэлл Дж. “1984” и эссе разных лет. [пер. з англ., сост. В. С. Муравьев; предисл. А. М. Зверева; коммент. В. А. Чаликовой]. – М. : 1989. – 384 с. – (Зарубеж. худ. публицистика и докум. проза).

67. Зверев А. О. Старшем брате и чреве кита. Штрихи к портрету

Джорджа Оруэлла / Алексей Зверев // Литературное обозрение. – 1989. – № 9. – С. 56–61.

68. Зись А. Интерпретация произведения как феномена культуры / А. Зись, М. Стафеецкая // Теории, школы, концепции. Художественная рецепция и герменевтика / [Отв. ред. Ю. Б. Борев]. – М. : Наука, 1985. – С. 69–101.

69. Знеполски И. Художественная коммуникация и ее посредник. (Понимание произведения и художественная критика) / И. Знеполски // Теории, школы, концепции. Художественная рецепция и герменевтика: Критические анализы / [Отв. ред. Ю. Б. Борев]. – М. : Наука, 1985. – С. 102–114.

70. Извращение добра: Соловьев и Оруэлл / [пер. с франц. Н. В. Кисловой]. – М. : Издательство „МИК”, 2002.– 168 с.

71. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / Илья Ильин, [науч. ред. А. Е. Махов]. – М. : Интрада, 1996. – 255 с.

72. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден, [пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова] – М. : Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.

73. История английской литературы: в 3 т. – М.-Л., 1958, – Т.3. – 731 с. – (УАН СССР. Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького).

74. Іваньо І. В. Мистецтво слова і психологія творчості в естетичній концепції О. О. Потебні / І. В. Іваньо, А. І. Колодна // Потебня О. О. Естетика і поетика слова : [збірник]. – К. : „Мистецтво”, 1985. – 302 с. – (Пам’ятки естетичної думки).

75. Ігнатенко М. А. Читач як учасник літературного процесу / М. А. Ігнатенко. – К. : Наук. думка, 1980. – 172 с.

76. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення / Вольфганг Ізер ; пер. М. Зубрицької // Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької – 2-е вид., допов.]. – Львів : Літопис,

2001. – С. 349–367.

77. Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття / Микола Ільницький. – Львів : Місіонер, 1999. – 212 с. (+24 с. вкл.).

78. Ільницький М. Критики і критерії. Літературно-критична думка в Західній Україні 20-30-х рр. ХХ ст. / Микола Ільницький. – Львів: ВНТЛ, 1998. – 148 с.

79. Ільницький М. Михайло Рудницький здалеку / М. Ільницький // Дзвін. – 1997. – №4. – С. 118–127.

80. Ільницький М. Порівняльне літературознавство: в. 2 ч. : [нав. посіб.] / Микола Ільницький, Василь Будний. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – Ч. 1. – 280 с.

81. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору (фрагменти) / Роман Інгарден ; пер. Н. Римська // Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької – 2-е вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176–208.

82. Інтерв'ю з Ігорем Шевченком про його переклад твору Орвелла „Animal Farm” // Сучасність. – 1985. – Ч. 12. – С. 91–99.

83. Капраль І. Михайло Рудницький як літературний критик та редактор львівського ліберального часопису „Назустріч” / І. Капраль // Вісник Книжкової палати. – 1999. – №12. – С. 39–40.

84. Карбачинський О. Тоталітаризм і демократія як відображення внутрішнього конфлікту людини / О. Карбачинський // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 11–12. – С. 103–108.

85. Квіт С. Літературно-критична й журналістська діяльність Михайла Рудницького у 1910-1930-х роках: дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.08 / Квіт Сергій Миронович. – К., 1997. – 132 с.

86. Климчук В. Естетика тоталітаризму / В. Климчук // Сучасність. – 2001. – С. 122–134.

87. Комариця М. М. Українська "католицька критика": естетичні

засади та ідеологічний контекст : автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня док. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / М. М. Комариця. –К., 2008. – 40 с.

88. Колошук Н. Табірна проза у парадигмі постмодерну : [монографія] / Надія Колошук. – Луцьк : РВВ „Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 500 с.

89. Кочетова С. А. Литературно-критическое творчество русских писателей-модернистов: жанрология, композиция, ритм, стиль : [монография] / С. А. Кочетова. – Донецк : Норд-Пресс, 2006. – 240 с.

90. Кочетова С. А. Эстетика и поэтика писательской критики русских модернистов конца XIX-начала XX столетий : [учебное пособие] / С. А. Кочетова. – Горловка : Изд-во Горловского гос. педагог. инст. иностр. языков, 2009. – 343 с.

91. Кочетова С. О. Естетика та поетика модернізму в російській письменницькій критиці кінця XIX – початку XX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. філол. наук : спец. 10.01.02 „Російська література” / С. О. Кочетова. – Сімферополь, 2007. – 40 с.

92. Красавченко Т. Н. Английская литературная критика XX века / Т. Н. Красавченко. – М. : ИНИОН РАН, 1994. – 283 с.

93. Кустарев А. Джордж Оруэлл. Ремесленник-виртуоз и вольный самурай / Александр Кустарев // Новое время. – 2002. – № 1–2. – С. 48–51.

94. Куца О. Ще раз про маніфест української літературної критики / Ольга Куца // Мандрівець. Освітнянський журнал. – 1994. – Грудень 2 (3). – С. 63–68.

95. Кучма Н. Літературна критика в Західній Україні 20-30-х рр. XX ст. : [монографія] / Наталія Кучма. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2004. – 332 с.

96. Кучма Н. Львівський „Мефістофель” / Наталія Кучма // Мандрівець. – 1998. – №1. – С. 54–58.

97. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу:

літературознавчі проєкції : [монографія] / Мар'яна Лановик ; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 470 с.

98. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова та ін.] – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.

99. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [гл. ред. А. Н. Николюкин]. – М. : НПК „Интелвак”, 2001. – 1600 стлб.

100. Література Англії ХХ ст. : навч. посіб. / [за ред. К. О. Шахової]. – К. : Либідь, 1993. – 654 с.

101. Література. Теорія. Методологія / [упоряд. і наук. ред. Д. Уліцька ; пер. з польск. С. Яковенко]. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 543 с.

102. Літературознавча енциклопедія: в 2 т. / [авт.-уклад. Ю. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).

103. Літературознавча компаративістика : Навчальний посібник / [за ред. Р. Т. Гром'яка]. – Тернопіль : Вид-во ТДПУ, 2002. – 334 с.

104. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс : монографія / [за ред. Р. Т. Гром'яка]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. – 378 с.

105. Літературознавчий словник-довідник / [ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко] – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 752 с. – (Nota Bene).

106. Лозинський І. Естетичні обрії вченого-літературознавця / Іван Лозинський // Літературна Україна. – 1989. – від 11 травня. – С. 6.

107. Лозинський І. Незабутній слід / Іван Лозинський // Вільна Україна. – 1985. – № 185. – С. 5.

108. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман ; пер. М. Приходи // Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької – 2-е вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 581–597.

109. Макарський О. Джордж Оруел – про силу і якість слова в

- журналістиці О. Макарський // Журналіст України. – 2008. – № 5 – С. 35–39.
110. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинський – 2-е изд. – М. : „Восточная литература” РАН, 1995. – 408 с.
111. Мельник М. Літературний портрет: до проблеми жанрової моделі / Марта Мельник // Вісник Львівського університету. Серія журналістика. – 2007. – Вип. 31. – С. 215–220.
112. Микитюк В. Українська католицька критика міжвоєнного двадцятиліття [Електронний ресурс] / Володимир Микитюк. – Режим доступу : <http://www.ukraine-poland.com/u/kultura/kultura.php?id=20>
113. Москвин В. П. К определению понятия «аллегория» / В. П. Москвин // Русская речь. – 2004. – № 4. – С. 45–56.
114. „Назустріч”. – Львів, 1934 – 1938.
115. Наливайко Д. С. Теорія літератури і компаративістика / Д. С. Наливайко. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.
116. N. N. Про літературну критику й критиків [Думки читача] / N. N. // Дзвони. – 1935. – Ч. 2–3. – С. 105–109.
117. Огнева Т. К. Відбиток часу у дзеркалі буття : [монографія] / Т. К. Огнева. – К. : Академвидав, 2008. – 216 с. : іл. – (Серія „Монограф”).
118. Олійник-Рахманний. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919-1939 роки) [текст] / Р. Олійник-Рахманний. – К. : Четверта хвиля, 1999. – 240 с.
119. Омельчук О. „Західництво” Михайла Рудницького в контексті його літературно-критичних засад / Олеся Омельчук // Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму : [за ред. Т. І. Гундорової]. – К. : ВД „Стилос”, 2008. – 160 с.
120. Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет / Джордж Оруэлл – М. : „Прогресс”, 1989. – 377 с.
121. Orwell G. Колгосп тварин : [казка] / George Orwell ; [авториз. пер. з англ. І. Чернятинського]. – Мюнхен : „Прометей”, 1947. – 91 с.
122. Orwell G. Передмова автора до українського видання / George

Orwell “Колгосп тварин : [казка] ; [авториз. пер. з англ. І. Чернятинського]. – Мюнхен : „Прометей”, 1947. – С. 7 – 12.

123. Оруелл Дж. Скотохутір : [казка] / Джордж Оруелл ; [Передмова Н. Околітенко] // Вітчизна. – 1992. – № 9. – С. 38–72.

124. Оруэлл Дж. Памяти Каталонии. Эссе [Сб.: Пер. с англ.] / Джордж Оруэлл. – М. : ООО „Издательство АСТ”: ЗАО НПП „Ермак”, 2003. – 380, [4] с. – (Книга на все времена).

125. Оруэлл Дж. Эссе. Статьи. Рецензии / Джордж Оруэлл ; [пер. с англ. А. Старикова]. – Пермь : „Капик”, 1992. – 320 с.

126. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1997. – 360 с.

127. Павличко С. Зарубіжна література: дослідження та критичні статті. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2001. – 559 с.

128. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко ; [передм. М. Зубрицької]. – К. : Основи, 2002. – 679 с.

129. Поліщук Я. Література як геокультурний проект : [монографія] / Ярослав Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с. – (Монограф).

130. Потєбня А. А. Из лекцій по теории словесности / Александр Афанасьевич Потєбня // Эстетика и поэтика. – М. : Высшая школа, 1976. – 543 с.

131. Потєбня О. О. Эстетика і поетика слова: [збірник] / Олександр Потєбня. – К. : «Мистецтво», 1985. – 302 с. – (Пам’ятки естетичної думки).

132. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи : [монографія] / Віра Просалова. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.

133. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пьеге-Гро ; [пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.

134. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння / Поль Рікер ; [пер. М. Гірняк] // Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред.

М. Зубрицької – 2-е вид., допов.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 305–326.

135. Росінська З. Самототожність реципієнта. Психоаналітичні точки зору / Зоф'я Росінська // Література. Теорія. Методологія : [упоряд. і наук. ред. Д. Уліцька ; пер. з польськ. С. Яковенко]. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 312–332.

136. Руднева Е. Г. Нравственный потенциал художественного произведения и литературная критика / Проблемы теории литературной критики. Сб. статей ; [под ред. П. А. Николаева и Л. В. Чернец]. – М. : Изд-во Моск. у-та, 1980. – С. 109–129.

137. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? / Михайло Рудницький. – Дрогобич : „Відродження”, 2009. – 502 с. – (Серія „Cogito: навчальна класика”)

138. Рудницький М. Європа і ми / Михайло Рудницький // Форум. – 1996. – №1. – С. 19 – 25.

139. Рудницький М. Змарнований сюжет : [оповідання] / Михайло Рудницький. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1961. – 78, [2] с.

140. Рудницький М. І. Шекспіровий мотив у Лесі Українки / М. І. Рудницький // Вісник Львівського ордена Леніна державного університету ім. Ів. Франка. Серія філологічна. – 1963. – № 1. – С. 40–49.

141. Рудницький М. Ненаписані новели / Михайло Рудницький. – Львів : Каменяр, 1966. – 251 с.

142. Рудницький М. Непередбачені зустрічі : [новели] / Михайло Рудницький. – Львів : Каменяр, 1969. – 208 с.

143. Рудницький М. Письменники зблизька : [спогади] / Михайло Рудницький. – Львів : Кн.-журн. вид-во, 1959. – Кн. 2. – 182 с.

144. Рудницький М. Письменники зблизька : [спогади] / Михайло Рудницький. – Львів : Кн.-журн. вид-во, 1958. – Кн. 1. – 172 с.

145. Рудницький М. Творчі будні Івана Франка / Михайло Рудницький. – Львів : Вид-во Львівського університету, 1956. – 33 с.

146. Рудницький М. І. В наймах у Мельпомени / Михайло Іванович



Рудницький. – К. : Мистецтво, 1963. – 342 с.

147. Рудницький Михайло. Письменники зблизька / Михайло Рудницький. – Львів : Кн.-журн. вид-во, 1964. – Кн. 3. – 195 с.

148. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги : библиографический словарь : в 3 т. / под ред. Н. Н. Скотова. – М., 2005. – Т. 2. – 720 с.

149. Савченко З. В. Джордж Оруелл. „1984”: Вплив світоглядних пріоритетів автора на вирішення основних проблем роману / З. В. Савченко // Зарубіжна література. – 2006. – №6. – С. 4–6.

150. Самчук У. Плянета Ді-Пі / Улас Самчук. – Вінніпег : Накладом Товариства „Волинь”, 1979. – 355 с.

151. „Світ”. – Львів, 1925 – 1929.

152. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі / Ростислав Семків. – К. : Вид. дім „КМ Академія”, 2004. – 135 с.

153. Сенік Л. Роман Опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності / Любомир Сенік. – Львів : Академічний Експрес, 2002. – 239 с.

154. Скуратовський В. Л. Міф про Джорджа Орвелла / В. Л. Скуратовський // Всесвіт. – 1988. – №6. – С. 128–130.

155. Современные зарубежные литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика) : Реферативный сборник / [отв. ред. Е. А. Цурганова]. – М., 1983 – 184 с. – (Направления и тенденции в современном зарубежном литературоведении и литературной критике).

156. Сучасна літературна компаративістика: стратегія і методи : антологія / [За заг. ред. Д. Наливайка]. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2009. – 487 с.

157. Сюдюков І. Сила Старшого брата. Похмурі пророцтва Оруелла / І. Сюдюков // День. – 2007. – №171. – С. 7.

158. Таратута С. Л. Антиутопии Дж.Оруэлла и Е. Замятина / С. Л. Таратута // Всесвітня література та культура в навчальних закладах

України : щомісячний всеукраїнський науково-методичний журнал. – 2006. – № 12. – С. 29–31.

159. Тарнавський О. Літературний Львів 1939-1944 / О. Тарнавський [передм. М. Ільницького]. – Львів : Просвіта, 1995. – 136 с. : фот.

160. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства : підручник [для студ. гуманіт. спец. вищ. навч. закл ; 2-е вид., випр. і доповн.] / Анатолій Ткаченко. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.

161. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров ; [перекл. з франц. Є. Марічева]. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 162 с.

162. Топорков А. Л. Дом // Славянская мифология. – М., 1995. – С.168.

163. Тюпа В. И. Художественная реальность как предмет литературно-критического рассмотрения / В. И. Тюпа // Проблемы теории литературной критики. Сб. статей ; [под ред. П. А. Николаева и Л. В. Чернец]. – М. : Изд-во Моск. у-та, 1980. – С. 93–108.

164. Українська журналістика в іменах / [за ред. М. М. Романюка ; передм. В. Качкана]. – Львів, 1994. – Вип. I. – 234 с.

165. Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури / Данута Уліцька // Література. Теорія. Методологія / [упоряд. і наук. ред. Д. Уліцька ; пер. з поль. С. Яковенко]. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 114–135.

166. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні [текст] : метакритичне дослідження / І. Фізер ; [пер. з англ. В. С. Брюховецький]. – Київ : Видавничий дім „КМ Academia”, 1993. – 112 с.

167. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Нортроп Фрай ; [пер. з англ. Л. Онишкевич]. // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [за ред. М. Зубрицької]. – Львів, 2002. – С. 142–175.

168. Фуко М. Что такое автор? / Мишель Фуко // Воля к истине. – М. : Политиздат, 1996. – С. 7–46.

169. Хализев В. Е. Интерпретация и литературная критика /

В. Е. Хализев // Проблемы теории литературной критики. Сб. статей / [под ред. П. А. Николаева, Л. В. Чернец]. – М. : Изд-во Моск. у-та, 1980. – С. 49–92.

170. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник / Валентин Хализев. – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.

171. Хінкулов Л. В боротьбі за радянську літературу : [нариси] / Леонід Хінкулов. – Київ : Радянський письменник, 1948. – 175 с.

172. Цурковський Я. Моя прилюдна відповідь Мих. Рудницькому: Збанкrotований віршун зигибаючої клітки в літ. критич. Замотиличенні / Ярослав Цурковський – Львів, 1926. – 7 с.

173. Чаликова В. А. Джордж Оруэлл: Философия истории / Виктория Атомовна Чаликова // Философские науки. – 1989. – № 12. – С. 46–56.

174. Чаликова В. А. Размышления о „Скотном Дворе” / Виктория Атомовна Чаликова // Родник. – Рига. – 1988. – №3. С. 75–79.

175. Чаликова М. Неизвестный Оруэлл /М. Чаликова, В. Недошивин // Иностранная литература. – 1991. – №2. – С. 215–225.

176. Чаплеєвич Е. Діалогічне мислення Михайла Бахтіна ; [пер з польськ. С. Яковенко] / Евгеніуш Чаплеєвич // Література. Теорія. Методологія / [упоряд. і наук. ред. Д. Уліцька]. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 176–197.

177. Червінська О. В. Рецептивна поетика: історико-методологічні та теоретичні засади : [навчальний посібник] / Ольга В'ячеславівна Червінська. – Чернівці : Рута, 2001. – 56 с.

178. Чубатий М. Авангардист чекістів / Микола Чубатий // Свобода. – New York and Jersey City. – 1945. – Ч. 133, (за 10 липня). – С. 2–3.

179. Чумак Г. Поет як критик: шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т. С. Еліота в його поетичній творчості : [монографія] / Галина Чумак. – Тернопіль : Медобори, 2007. – 192 с.

180. Шумська О. Л. Парадигми рецептивної критики (з досвіду констанцької школи та школи „критики читацької реакції”) : автореф. дис. на

здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 „Порівняльне літературознавство” / О. Л. Шумська. – Дніпропетровськ, 2006. – 20, [1] с.

181. Якобсон Р. Работы по поэтике / Роман Якобсон . – М. : Прогресс, 1987. – 460 с.

182. Яусс Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яусс ; [пер з нім. Ю. Прохацька] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / [ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 368–403.

183. A Dictionary of Cultural and Critical Theory / [ed. by M. Payne]. – Blackwell Publisher, 1996. – P. 548–551.

184. A Dictionary of Cultural and Critical Theory / [ed. by M. Payne, J. R. Barbera]. – [2<sup>nd</sup> ed.]. – Singapore : Wiley-Blackwell, 2010. – 817, [xiv] p.

185. Alldritt K. The Making of George Orwell: An Essay in Literary History / Keith Alldritt. – London : Edward Arnold, 1969. – 181, [X] p.

186. Atkins J. George Orwell: A Literary Study / John Atkins. – London : John Cadler. – 1954. – 348 p.

187. Bart D. S. The Biography Book: A Reader's Guide to Nonfiction, Fictional and Film Biographies of more than 500 of the most Fascinating Individuals of all Time / Daniel S. Bart. – Greenwood : Oryx Press, 2001. – 640 p.

188. Bloom H. How to Read and Why? / Harold Bloom. – London : Fourth Estate, 2000. – 283 p.

189. Brunsdale M. M. Student Companion to George Orwell / Mitzi M. Brunsdale. – Westport : Greenwood Press, 2000. – 185, [xiii] p. – (Student companions to classic writers).

190. Cadler J. Chronicles of Conscience: A Study of George Orwell and Arthur Koestler / Jenni Cadler. – London : Sacker and Warburg, 1968. – 303 p.

191. Carter M. George Orwell and the Problem of Authentic Existence / Michael Carter. – Beckenham : Croom Helm Ltd, 1985. – 228 p.

192. Crick B. George Orwell: A Life (The First Complete Biography) / Bernard Crick. – Boston : Little Brown and Company. – 1980. – 473, [xxx] p.

193. Das S. *George Orwell: The Man Who Saw Tomorrow* / Satyabrata Das. New Delhi : Atlantic Publishers and Distributors, 1998. – 110, [vii] p.
194. Davison P. *George Orwell: A Literary Life* / Peter H. Davison. – New York : St. Martin's, 1996. – 205 p.
195. Derrida J. *De la Grammatologie* / J. Derrida. – Paris : Les Edition de Minuit, 1967. – 448 p.
196. Dickstein M. *Double Agent: The Critic and Society* / Morris Dickstein. – New York : Oxford University Press, 1992. – 220, (xiv) p.
197. Eco U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of the Texts* / Umberto Eco. – Indiana University Press, 1984. – 288 [viii] p.– (Advances in Semiotics).
198. Edward T. M. *George Orwell* / Thomas M. Edward. – Edinburg : Oliver and Boyd. – 1965. – 114 p. – (Writers and Critics).
199. *Encyclopedia of British Humorists: from Geoffrey Chaucer to John Cleese* / [ed. by Steven H. Gale]. – New York : Routledge, 1996. – 1368 p.
200. *Encyclopedia of British Writers: 1800 to the Present* / [gen. editors A. Hager, K. Karbiener, G. Stade]. – [2-nd edition]. – New York : Facts on File, Incorporated, 2009. – 572, (xx)p. – (Facts on File Library of World Literature).
201. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms* / [ed. by I. Makaryk]. – Toronto : University of Toronto Press, 1994. – 656 p. (xiv).
202. *Encyclopedia of Literature and Criticism* / [ed. by Martin Coyle]. – London : Routledge, 2003. – 1299, (xix) p.
203. Feather J. *A History of British Publishing* / John Feather. – [2-nd edition]. – Abingdon : Routledge, 2006. – 271, (x) p.
204. Fish S. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* / Stanley Fish. – Harvard University Press, 1980. – 305 p.
205. Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays* / Northrop Frye. – Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1957. – 576 p.
206. Fussell P. *George Orwell* / Paul Fussel // *The Critics Who Made Us:*

Essays from Sewanee Review / [ed. by G. Core]. – Missouri : University of Missouri Press, 1993. – P. 59–74.

207. George Orwell: Into the Twenty-First Century / [ed. J. Rodden, T. Cushman]. – Boulder-London: Paradigm Publishers, 2004. – 316 p.

208. Gillies M. A. Modernist Literature: An Introduction / M. A. Gillies, A. D. Mahood. – Edinburgh University Press, 2007. – 240 p.

209. Grabes H. Literature, Literary History, and Cultural Memory / Herbert Grabes. – Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2005. – 378, (xvi) p. – (Series Real: Yearbook of Research in English and American Literature).

210. Greenblatt S. J. Three Modern Satirists: Waugh, Orwell and Huxley / Steven Jay Greenblatt. – Yale University Press. – 1965. – 140 p.

211. Handbook of Phenomenological Aesthetics / [ed. H. R. Sepp, L. Embree]. – New York : Springer, 2009. – 383, [xxx] p. – (Contributions to Phenomenology Series).

212. Hanley B. Samuel Johnson as a Book Reviewer / Brian Nanley. – London : University of Delaware Press, 2001. – 293 p.

213. Harvard Guide to American History (A revised edition) / [ed. by F. Freidel]. – Harvard University Press, 1974. – 1289, (xxx, xxvi) p.

214. Hirsch E. D. Validity in Interpretation / Eric D. Hirsch. – [4th printing]. – New Haven ; London : Yale University Press, 1973. – 287 p.

215. Hollis Ch. A Study of George Orwell: The Man and His Works / Christopher Hollis. – London : Hollis and Carter. – 1956. – 212 p.

216. Hopkinson T. George Orwell / Tom Hopkinson. – London : Longmans, Green and Co. – 1953. – 40 p. – (British Council Pamphlet).

217. Ingle S. George Orwell: A Political Life / Stephen Ingle. – Manchester University Press, 1994. – 146, [VIII] p.

218. Ingle S. The Social and Political Thought of George Orwell: A Reassessment / Stephen Ingle. – Abingdon : Routledge. – 2008. – 240 p. – (Routledge Studies in Social and Political Thought).

219. Iser W. Changing Functions of Literature / Wolfgang Iser //

Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology. – Baltimore : Johns Hopkins UP, 1989. – P. 197–214.

220. Iser W. Interaction between Text and Reader / Wolfgang Iser // *The in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. – Princeton : Princeton University Press, 1980. – P. 18–45.

221. Jauss H. R. Literary History as a Challenge to Literary Theory / Hans Robert Jauss // *The Norton Anthology of Theory and Criticism* / [gen. ed. Vincent B. Leitch]. – New York : W. W. Norton & Company, 2001. – P. 1550–1564.

222. Joshi A. Fictional Styles of George Orwell / Arun Joshi. – New Delhi : Atlantic Publishers and Distributors, 2002. – 144 p.

223. Laurence B. George Orwell / Brauder Laurence. – London : Longmans, Green and Co. – 1954. – 212 p.

224. Levenson M. The Fictional Realist: Novels of the 1930s / Michael Levenson // *The Cambridge Companion to George Orwell* / [ed. by J. Rodden]. – Cambridge University Press, 2007. – 238, [xvi] p.

225. McLaughlin N. Orwell, the Academy and the Intellectuals / Neill McLaughlin // *The Cambridge Companion to George Orwell* / [ed. J. Rodden] – Cambridge University Press, 2007. – 238 p. – (Cambridge Companions to Literature).

226. MI 5 confused by Orwell's politics [электронный ресурс] : за даними BBC News. – Tuesday 4, September 2007. – Режим доступа: [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/6976576.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/6976576.stm)

227. Muggeridge M. On Collected Essays, Journalism and Letters / Malcolm Muggeridge // *George Orwell: The Critical Heritage* / [ed. by J. Meyers]. – London – New York : Routledge, 2002. – 406, (xiv) p. – (Critical Heritage Series).

228. Northrop Frye on Modern Culture (Collected Works of Northrop Frye, V. 11) / [ed. by J. Gorak]. – Toronto : University of Toronto Press, 2003. – 448, (xlix) p.

229. Orwell G. „1984” : [a novel] / George Orwell. – New York : A Signet Classic, 1977. – 328.
230. Orwell G. A Clergyman’s Daughter : [a novel] / George Orwell. – [New edition]. – London : Penguin Classics, 2000. – 320 p. – (Penguin Modern Classics).
231. Orwell G. Animal Farm / George Orwell : [a fairy story]. – New York : Signet Classics, 1970. – 139 p.
232. Orwell G. Burmese Days : [a novel] / George Orwell. – [Re-issue edition]. – London : Penguin Classics, 2009. – 320 p. – (Penguin Modern Classics).
233. Orwell G. Coming Up for Air : [a novel] / George Orwell. – [1<sup>st</sup> edition]. – Fairfield : 1<sup>st</sup> World Library-Literary Society, 2004. – 292 p.
234. Orwell G. Homage to Catalonia : [a novel] / George Orwell. – London : Penguin Books, 2001. – 256 p. – (Penguin Modern Classics).
235. Orwell G. Keep the Aspidistra Flying : [a novel] / George Orwell. – [New Edition]. – London : Penguin Classics, 2000. – 288 p. – (Penguin Modern Classics).
236. Orwell G. The Road to Wigan Pier : [a novel] / George Orwell. – London : Penguin Classics, 2001. – 240 p. – (Penguin Modern Classics).
237. Orwell G. Animal Farm / George Orwell. – New York : New American Library, 1996. – 144 p.
238. Patai D. The Orwell Mystique: A Study in Male Ideology / Daphne Patai. – Amherst : University of Massachusetts Press, 1984. – 344 p.
239. Rahman A. George Orwell: A Humanistic Perspective / Adibur Rahman. – New Delhi : Atlantic Publishers and Distributors, 2002. – 144 p.
240. Raval S. Grounds of Literary Criticism / Suresh Raval. – Chicago : University of Illinois Press, 1998. – 254 p.
241. Rees R. George Orwell: Fugitive from the Camp of Victory / Richard Rees. – London : Secker and Warburg. – 1961. – 160 p.
242. Rodden J. The Politics of Literary Reputation / John Rodden. –



Transaction Publishers, 2002. – 510, [XXI] p.

243. Rush O. *The Reception of Doctrine: An Appropriation of Hans Robert Jauss' Reception Aesthetics and Literary Hermeneutics* / Ormond Rush. – Rome : Gregorian University Press, 1997. – 425 p.

244. Saunders L. *The Unsung Artistry of George Orwell: The Novels from Burmese Days to Nineteen Eighty-Four* / Loraine Saunders. – Burlington : Ashgate Publishing, 2008. – 170 p.

245. Sheldon M. *Orwell: The Authorized Biography* / Michael Sheldon. – New York : Harper Collis, 1991. – 497 p.

246. Shlapentokh V. *George Orwell: Russian Tocqueville* / Vladimir Shlapentokh // *George Orwell: Into the Twenty-First Century* / [ed. by J. Rodden, T. Cushman]. – London : Paradigm Publishers, 2004. – P. 267–285.

247. Slater I. *Orwell: The Road to Airstrip One* / Ian Slater. – [2 edition]. – Montreal : McGill Queen's University Press, 2003. – 176, [XXII] p.

248. Stansky P. *Orwell: The Transformation* / P. Stansky, W. Abrahams. – New York : Alfred A. Knopf, 1980 – 302p.

249. Stansky P. *The Unknown Orwell. Orwell: The Transformation* / P. Stansky, W. Abrahams. – [1 edition]. – Stanford : Stanford University Press, 1994. – 656, [XXII] p.

250. Stewart A. *George Orwell, Doubteness, and the Value of Decency* / Anthony Stewart. – New York : Routledge, 2003. – 216, [xvi] p.

251. Tambling J. *Allegory* / J. Tambling – Abingdon : Routledge, 2009. – 192 p. – (Series: The New Critical Idiom).

252. *The British Critical Tradition: A Re-evaluation* / [ed. by Gary Day]. – New York : St. Martin's Press, 1993. – 272 p. – (Series: Insights).

253. *The Cambridge Companion to Utopian Literature* / [ed. by G. Claeys]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2010. – 316 p. – (Cambridge Companions to Literature Series).

254. *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell* / [ed. by S. Orwell, I. Angus]. – [reprint]. – London : Penguin Books, 1971–. – Vol. 1:

An Age Like This, 1920-1940. – 1971. – 624 p.

255. The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell / [ed. by S. Orwell, I Angus]. – [reprint]. – London : Penguin Books, 1971– .– Vol. 2: My Country Right or Left, 1943-1945. – 1971. – 540 p.

256. The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell / [ed. by S. Orwell, I. Angus]. – [reprint]. – London : Penguin Books, 1971– .– Vol. 3: As I Please, 1920-1940. – 1971. – 624 p.

257. The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell / [ed. S. Orwell, I. Angus]. – [reprint]. – London : Penguin Books, 1978– .– Vol. 4: In Front of Your Nose, 1945-1950. – 1978. – 621 p.

258. Thomas M. E. George Orwell / M. E. Thomas. – Edinburgh : Oliver and Boyd, 1965. – 114 p. – (Writers and Critics).

259. Tredinnik M. Writing Well. The Essential Guide / Mark Tredinnik. – [1<sup>st</sup> edition]. – Cambridge University Press, 2008. – 251 p.

260. Understanding Animal Farm: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents / [ed. by J. Rodden]. – Westport : Greenbook Publishing Group, 1999. – 256 p. – (The Greenwood Press “Literature in Context” series).

261. Voorhees J. R. The Paradox of George Orwell / Joseph Richard Voorhees. – Purdue University Press. – 1961. – 129 p.

262. Watson G. The Literary Critics: A Study of English Descriptive Criticism / George Watson. – Harmondsworth : Penguin Books. – 1968. – 249 p.

263. Wellek R. Discriminations: Further Concepts of Criticism / Rene Wellek. – New Haven : Yale University Press, 1970. – P. 122–142.

264. Wimsatt W. K. Literary Criticism: A Short History / William K. Wimsatt and Cleanth Brooks. – [2nd printing]. – New York : Alfred A. Knopf, 1959. – 755 p. – (Critical Theory).

265. Woodcock G. The Cristal Spirit: A Study of George Orwell / George Woodcock. – Minerva Press. – 1966. – 366, [vii] p.