

**Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Кафедра теорії та історії світової літератури**

**Серія «Бібліотека кафедри теорії та історії світової
літератури НН ІФЖ ЖДУ ім. І. Франка»**

**ЖИТОМИР
«ПОЛІССЯ»
2014**

*Моим родителям –
Антонине Георгиевне и
Федору Борисовичу
Бондаренко*



Галина Бондаренко

***ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРОСПЕКЦІЇ:
КОМПАРАТИВІСТСЬКА ГЕНОЛОГІЯ***



ЖИТОМИР
«ПОЛІССЯ»
2014

УДК 82.09 – 1/-9
ББК 83:83.3
Б 81

*Надруковано за ухвалою Вченої ради
Житомирського державного університету ім. І. Франка
(протокол № 10 від 27 травня 2011 року)*

Рецензенти:

Петро Васильович Білоус,
доктор філологічних наук, професор.
Володимир Олегович Єршов,
доктор філологічних наук, професор.
Луїза Костянтинівна Оляндер,
доктор філологічних наук, професор.

Г. Ф. Бондаренко. Літературознавчі перспекції: компаративістська генологія. – Житомир : Вид-во «Полісся», 2014. – 240 с. Серія «Бібліотека кафедри теорії та історії світової літератури НН ІФЖ ЖДУ ім. І. Франка».

ISBN 978-966-655-726-4

Автор збірки досліджує основні тенденції та закономірності розвитку світової літератури в їх історичному русі від XVIII ст. до сучасності. Це завдання реалізується через висвітлення проблематики художніх творів, спостереження над виникненням, розвитком та взаємодією провідних жанрів, пануючих літературних стилів, системи художніх принципів та засобів організації та функціонування тексту в синхронії та діахронії. Дослідник аналізує твори Вольтера, А. Адамовича, Л. Андреева, В. Астаф'єва, М. Булгакова, Г. Веллса, В. Катаєва, Т. Манна, Дж. Д. Селінджера, С. Смірнова, Г. Філдінга, К. Чапека з позицій компаративістської генології, перспективних шляхів поступу методології сучасного літературознавства.

Книга призначена спеціалістам-літературознавцям, вчителям-словесникам, аспірантам, студентам-філологам, всім, хто цікавиться проблемами сучасного літературознавства.

ISBN 978-966-655-726-4

© Г. Бондаренко

З М І С Т

Інтелектуалізм у літературі

Притча як видова категорія	9
Філософська повість-притча: досвід Вольтера	14
Своєрідність жанрової природи повісті Вольтера «Кандід, або Оптимізм»	20
Притчева матриця в оповіданнях Леоніда Андрєєва про революцію	29
Структура художнього світу в новелі Томаса Манна «Смерть у Венеції»	35
Слов'янські типи в новелістиці Томаса Манна	44
Особенности жанрової природи повісти Віктора Астафєва «Печальный детектив»	50

Надбання романного жанру

Прояви авторської свідомості у вступних есе роману Генрі Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди»	65
«Великий сміливець сучасності». «Війна світів» Герберта Джорджа Веллса як роман-пересторога	76
«Вболіваючи за людину і людство». Жанрова природа роману Карела Чапека «Війна з саламандрами»	85
«Над прірвою у житті» Дж. Д. Селінджера як лірико-психологічна повість	90
«Брестская крепость» С. С. Смирнова: к проблеме документализма	99
Про деякі особливості поетики «мовістських» творів Валентина Катаєва	108
Реінтерпретація документу: «Книги народної пам'яті» Алєся Адамовича	115

Нова драма: «друга хвиля»

Драматургічні експерименти Леоніда Андрєєва	127
Між епікою та драмою: досвід М. О. Булгакова (на матеріалі роману «Життя пана де Мольєра» та п'єси «Кабала святош»)	136
Ремарка у художньому світі Михайла Булгакова	144
Концептуальність хронотопа в романі Михайла Булгакова «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных»	154

Поетичні перспективи

Анна Ахматова – російська Сапфо	173
Людина і світ в поезіях К. І. Галчинського	187
Концептуальна поезія: витоки і розвиток	196

Есеїстика

«Друг вечный...» (Ф. М. Достоевский)	207
Сестра моя – жизнь (Б. Л. Пастернак)	210
«Рукописи не горят...» (М. А. Булгаков)	218
Новый Аввакум (А. И. Солженицин)	226
«Мне повезло во всех отношениях...» (И. А. Бродский)	233



Інтелектуалізм у літературі

Частина перша



*Щоб бути письменником, треба мати дрібки уяви,
здатність переходити межі, ламати схеми лінійного
знання. Але ось чого не можна робити, – це не можна
вбивати дитину, що живе в нас.*

Пауло Коельо

СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ В НОВЕЛІ ТОМАСА МАННА «СМЕРТЬ У ВЕНЕЦІЇ»

Однією з найважливіших категорій у творчості Томаса Манна (1875 – 1955) була категорія культури взагалі та мистецтва зокрема. Стихія духовного життя стає улюбленим об'єктом зображення в його творах і головним питанням у теоретичних працях. Термін «бюргерство» у контексті творів Т. Манна означає інтелігентність, шляхетність, духовну спадщину людства, високу етичність. Свій час він характеризував як кризу бюргерства. Аналізу цього явища присвячено основні теоретичні праці письменника: «Любек як форма духовного життя», «Нариси мого життя», статті про творчість І. В. Гете, Ф. Шіллера, про російську літературу.

Проблеми співвідношення життя та духу, життя та мистецтва висвітлюються вже у першому романі Т. Манна «Будденброки. Історія загибелі однієї родини» (1900). Наступним кроком в осмисленні цих проблем стали новели «Трістан» (1903), «Тоніо Крегер» (1903), «Вундеркінд» (1903), «Смерть у Венеції» (1912) та ін.

Вороже людині сучасне життя породжує дегуманізоване мистецтво – декаданс, і Т. Манн все життя шукав шляхи подолання впливу такого «хворобливого» мистецтва, прагнув віднайти втрачений гуманістичний зміст художньої творчості. Тому в багатьох його новелах дуже відчутний автобіографічний момент. Новели відобразили складність і болючість цих пошуків. Якщо в «Трістані» зіткнення життя і духу завершується поразкою «чистого» мистецтва, а в «Тоніо Крегері» письменник залишає героя на роздоріжжі між пристрасним бажанням відчувати справжнє життя та артистичним тяжінням до споглядальності, то в новелі «Смерть у Венеції» Т. Манн розробляє цю «комплексну тему» особливо прискіпливо та глибоко.

Зміст новели зовнішньо небагатий на події: відомий письменник Густав фон Ашенбах, відчувши гостру, пекучу потребу в зміні способу життя, вирушає у мандри. У Венеції він зустрічає чотирнадцятилітнього хлопчика Тадзьо, прекрасного, як юний бог. Тадзьо втілює для Ашенбаха саму людську досконалість, і він закохується в юнака. В новелі наявні певні еротичні мотиви, але зводити пристрась Ашенбаха тільки до нездорових почуттів

неправомірно. Це значно б спростило авторський задум. Образ Тадзьо мав для Т. Манна символічний філософський зміст. Це той природний і духовний ідеал, про який митець мріяв усе життя, але не спромігся ні створити його у своїх романах, ні зустріти в житті. Цей хлопчик – мрія Ашенбаха про езотеричне диво внутрішньої близькості, але він розуміє, що це неможливо: пізні пошуки щастя парадоксально стають найближчим шляхом до смерті.

На ранньому етапі творчості Т. Манн перебував під певним впливом філософських ідей Ф. Ніцше та А. Шопенгауера [1, 2, 3, 5]. Останнього не випадково називають «замогильним володарем» думок епохи декадансу. Проповідник глобального песимізму, А. Шопенгауер вважав, що споконвічну «провину існування» та страждання можна спокутувати тільки «скасанням життя», тобто через смерть, що всі вчинки людини зумовлені несвідомою «волею до існування», а її уява про світ і про свою роль у світі – ілюзія, реально ж існує лише сама метафізична воля, яка творить життя, керує людиною і прирікає її на страждання. За А. Шопенгауером, є дві сфери людського життя, в яких можливе визволення з-під влади метафізичної сили, – це аскетизм як спосіб життя та мистецтво, оскільки творча воля в змозі проникнути в сутність Всесвіту.

Від Ф. Ніцше Т. Манн запозичує метафізичне трактування таких термінів, як життя і здоров'я, з одного боку, та смерть і хвороба – з іншого. В перші він вкладає уявлення про кипучу практичну діяльність, яка не знає сумнівів та докорів сумління, а смерть і хвороба для нього тісно пов'язані з духовністю, мистецтвом, спадом життя, декадансом. Вже в романі «Будденброки», який зробив його знаменитим, Т. Манн виявив себе письменником філософського складу. І, створивши соціально конкретну, реалістичну сагу про життя чотирьох поколінь відомої родини, віддав данину своєму юнацькому захопленню філософією Ф. Ніцше і А. Шопенгауера. Пізніше Т. Манн визначить себе як письменника, що «вийшов з декадансу». Митець пишався тим, що мав рішучість звільнитися від нього та зректися його.

Новела «Смерть у Венеції» вирізняється полемічністю тону щодо важливих постулатів цієї філософії, хоча деякі теми, мотиви, образи Ф. Ніцше та А. Шопенгауера зберігаються. Зокрема, дуже важлива думка у А. Шопенгауера про те, що «інший – це той самий „я”», відіграє значну роль в образній системі новели: химерне

почуття Густава Ашенбаха до прекрасного Тадзьо на глибинному рівні означає віднайдення свого істинного «я», своєї цілісності.

Головні герої новели – Ашенбах і Тадзьо – втілюють певну концепцію реальності. Має рацію А. О. Федоров, який у монографії «Томас Манн. Час шедеврів» пише: «В новелі „Смерть у Венеції“ автор глибоко просвічує внутрішню структуру декадентської особистості. Т. Манн зумів розкрити нерозривний органічний зв'язок декадентського бачення світу з неповним розвитком особи» [5, с. 39]. Отже, основні сфери авторського інтересу в цьому творі: особистість – бачення світу – проблема мистецтва.

Трагедію Ашенбаха, суть якої – розбіжність між зовнішньою «класичністю», дисципліною творчості, з одного боку, та внутрішнім прихованим розладом, хаосом, ентропією життя і творчості – з іншого, Т. Манн змальовує співчутливо. У критичних працях, присвячених аналізу новели «Смерть у Венеції», зазначається, що спочатку своїм героєм письменник думав зробити Й. В. Гете, що фабула новели нагадує історію кохання старезного поета до Маріанни Вільмер і написання циклу поезій «Західно-східний диван». Але при цьому Т. Манн мав чітку естетичну програму, яка була пов'язана з бюргерською культурою, з традицією «здорового», гармонійного мистецтва, що сягає своїм корінням в епоху Відродження та Просвітництва. Проте наприкінці століття найпоширенішим поглядом на світ був декадентський, скептичний, песимістичний.

Офіційна критика ідеї новели не сприйняла, охрестивши її «любекським марципаном», «нудно-солодким виробом». Тим важливіше було для письменника виступити на захист реалістичного мистецтва, бо таке сприйняття свідчило, що своїм твором Т. Манн влучив у найвразливіше місце сучасних йому літературних дискусій. Тому в статті «Любек як форма духовного життя» він іронічно дякує своїм критикам за негативну оцінку. Деградація особистості, поринання у світ хаосу та загибелі – це шлях поразки людини, і Т. Манн попереджає про небезпеку цього. Густав фон Ашенбах повільно потрапляє під чари темних первісних стихій, заглиблюється в ірраціональне, і це стає його творчим та життєвим крахом. За Ф. Ніцше, саме у підсвідомих пристрастях – найвище щастя. А. Шопенгауер закликав шукати блаженство на межі смерті. Т. Манн у своїй новелі позбавляє смерть метафізичної величі і показує її у випадку з Ашенбахом як моральне падіння, як жахливу катастрофу. Уві сні Ашенбах пережив страшну «тілесно-духовну пригоду»:

«Місцем дії була ніби сама його душа, і пригода ввірвалася ззовні, могутнім натиском зломивши його опір, затятий опір інтелекту, промчала над ним, і від його існування, від набутої за ціле життя культури лишилася мертва пустка» [4, с. 219].

Новелу «Смерть у Венеції» не випадково вважають вершиною в цьому жанрі. В невеликому за обсягом творі письменник зумів підняти цілий комплекс ідей – психологічних, біологічних, соціальних та естетичних. Зрозуміти цей складний вузол проблем допомагає дослідження неповторного маннівського стилю оповідання.

Заслуговує на увагу визначення новели самим письменником як «строкої новели». Це означає підкреслено об'єктивну манеру оповіді. Водночас вже на початку новели світ, який ми бачимо очима Ашенбаха, відразу поєднується з авторським коментарем. Це також важлива риса оповідальної манери Т. Манна. Наприклад, зауваження, що «письменник і після обіду не міг спинити в собі робочого механізму» [4, с. 145], відразу ж руйнує уявлення про Ашенбаха як про дійсно творчу натуру: його досягнення побудовані на виснажливій праці, на відмові від справжнього, повноцінного життя, а творчість у цілому механістична. Розмірковуючи над долею Ашенбаха, Т. Манн створює дистанцію між собою і героєм, тому що, як вже зазначалося, відчував внутрішню близькість з ним. Образи письменників у Т. Манна завжди в тій або іншій мірі автобіографічні. Й Ашенбаху він «подарував» свою манеру працювати, тематику своїх творів, загальну спрямованість творчого розвитку. Але якщо в новелі «Тоніо Крегер» герой та автор майже тотожні, то в Ашенбахові втілено такі риси, яких Т. Манн хотів зрестися.

З цією ж метою – абсолютної неупередженості – авторський коментар повністю позбавлений будь-якого ліризму, будь-якої емоційної забарвленості. Навіть іронія в цій новелі носить менш суб'єктивний характер (наприклад, сцена косметичного «перевтілення» Ашенбаха). Оціночний момент виникає на іншому рівні, а саме: при зіставленні образів «підробленого юнака» – підфарбованого, барвисто та кокетно одягненого старого, який викликає жах в Ашенбаха, і самого Ашенбаха, коли він за допомогою перукаря «омолоджується». «І він пішов. Замріяно щасливий, збентежений і наляканий» [4, с. 223]. Так закінчує цей епізод Т. Манн. Такий ряд протилежних за значенням епітетів передає сум'яття героя, хаос у його душі. Старий, як майже кожен з героїв

новели, – образ і конкретний, і символічний. Ашенбах бачить у ньому відображення «загального безумства», символ декадансу: «Йому здавалося, що світ навколо нього почав дивно й потворно мінятися, наче в поганому сні, що все звернуло зі свого звичайного шляху і що воно, може, стане на своє місце, коли затулити обличчя руками, а тоді знов озирнутися» [4, с. 173]. Наприкінці ж новели Ашенбах сам уподібнюється непристойному старому, відмовляється від моральності, культури, цивілізації. «Чого варте було мистецтво і добродієність порівняно з перевагами хаосу?» [4, с. 219], – вигукує він і стає повністю «покірний демонові».

Розглядаючи принцип «перегукування» в образній структурі новели, прийом «накладання» різних варіантів сприйняття світу, зупинимось на образі незнайомця, якого Ашенбах зустрічає на прогулянці. Цю зустріч звичайно трактують у критиці як перше передчуття смерті. Але, за визнанням самого Т. Манна, на створення новели його надихав образ генія Німеччини Й. В. Гете, його повнокровне мистецтво, сповнене радощів буття, яке протистоїть тьмянній декадентській споглядальності. Тоді, за нашим припущенням, першоосновою сюжетної канви новели можна вважати історію Фауста та його спокуси, а незнайомця на початку твору – втіленням демонізму (це слово досить часто зустрічається в тексті), своєрідною варіацією Мефістофеля. Епізод буквально сповнений натяками на це: незнайомиць рудий, «дуже кирпатий» (саме таким є споконвічне уявлення про диявола); картину довершує гримаса, скривлене обличчя, при цьому відкриваються «ясна, з яких стирчали довгі білі зуби» [4, с. 147]. Навіть постава незнайомця («Він стояв, схрестивши ноги й спершись стегном на палицю, і задерши голову так, що на його худій шиї <...> чітко виступав борлак, пильно дивився в далечинь безбарвними, з червоними повіками очима» [4, с. 147]) нагадує традиційне зображення Мефістофеля в живопису та скульптурі. Вже в цьому епізоді читача вражає неповторний стиль новели, кожна деталь достовірна сама по собі і водночас філософськи алегорична.

Звичайно, прямолінійні зіставлення – не для творчої манери Т. Манна. Описуючи концерт мандрівних акторів перед готелем у Венеції з прискіпливою увагою до портретної характеристики співака, автор творить його майже тотожним незнайомцю із першого епізоду. Співак також рудий, кирпатий і безбородий, також «брутальний і зухвалий, небезпечний і цікавий», і в нього «худя шия з величезним борлаком». Перший «не був схожий на баварця»,

виглядав чужинцем; другий, який співає у Венеції, «не був схожий на венеціанця»; вони не ті, за кого себе видають; про це свідчить також їхнє дивне зникнення. Отже, ці мікрообрази й абсолютно конкретні й символічні; призначення їх – виявити поразку людини в поєдинку з ворожими ідеями, перемогою міражів та ілюзій. Композиційно ці дві зустрічі з двома іпостасями сатани обрамляють новелу, додають їй цілісності та завершеності, знаменують еволюційне перевтілення Густава Ашенбаха. На Європу, і на Венецію в тому числі, насувається холера, а співак виконує пісню «з реготом замість приспіву». Цей воістину сатанинський сміх – останній штрих до розуміння хвороби і тіла, і свідомості, що охопила світ. Ашенбаху не під силу ні життя, ні мистецтво. Його письменницька слава – наслідок виснажливої праці: «він не зазнав дозвілля, не зазнав безтурботних розваг молодості» [4, с. 152], він тримав себе у кулаці. Ашенбах прожив нудне, однобоке життя, і поневолене почуття мститься на ньому: «Не можна сказати, щоб він писав погано; перевага його віку була принаймні в тому, що він кожної хвилини був певен своєї майстерності. Та хоч уся нація вихваляла цю його майстерність, сам він не тішився нею, йому здавалося, що його творчості бракує того веселого, грайливого настрою, який, сам плід радості митця, дає радість читачам, навіть більшу, ніж глибинний зміст твору, хай то й важливіша його риса» [4, с. 150].

Гетевський Фауст дійшов висновку, що найвищий сенс життя – це благо й щастя інших («з народом вільним у вільному краю»), Ашенбах зупинився на тому етапі фаустівських пошуків, коли той вважав, що сенс людського існування – Краса, хоча сам Ашенбах скоріше Гомункулус, ніж Фауст. Юний Тадзьо – дивне досягнення століть еволюції – нагадує своєю досконалістю Гелену Прекрасну, але, за законами творчої уяви, Т. Манн нагороджує свій ідеал зовнішністю хлопчика-візника з «Класичної Вальпургової ночі» (друга частина «Фауста»). В Тадзьо поєдналися ідеальна краса, інтелект та вміння природно насолоджуватися життям: «цей образ, ця жива істота в своїй суворій красі, перехідній від дитячої до чоловічої, з мокрими кучерями, тендітна й гарна, як бог, продовжувала міфічні уявлення. Вона з'являлася з глибини моря і неба, виходила з водяної стихії й тікала від неї. Це була немов поетична звістка про первісні часи, про виникнення форми і про народження богів» [4, с. 180].

Образ Тадзьо виявляє майстерність Т. Манна-портретиста. Письменник дійсно малює портрет. Спочатку це ніби ескіз. Кожна

нова зустріч із героєм додає нових фарб портретній характеристиці. Портрет у Т. Манна завжди спрямований на розкриття внутрішньої сутності персонажа. Водночас пильна увага до зовнішності Тадзю свідчить про наростання почуттів Ашенбаха. Функція портрета Тадзю полягає в тому, що він віддзеркалює настрої та почуття головного героя.

Суттєво, що портрет самого Ашенбаха Т. Манн дає після розповіді про творчість письменника: ідея виснажливої праці ніби заступає живу людину. В портреті акцентується двоїстість героя («голова його здавалася трохи завеликою проти майже тендітного тіла», «рот був великий, то в'ялий, то раптом стиснутий і вузькогубий» [4, с. 158]). Використовує Т. Манн також портрет-емоцію: «Гарний, дуже гарний!», – подумав Ашенбах про Тадзю, «з тим професійно-холодним схваленням, у яке митець часом одягає своє хвилювання і свій захват, коли дивиться на шедевр» [4, с. 176]. Іноді портрет стає символічним (незнайомець – символ спокуси та смерті, гондольєр – перевізник мертвих Харон).

Автор володіє віртуозним умінням використовувати описи природи. Можна виділити такі різновиди пейзажу в новелі: це психологічний пейзаж, пейзаж-символ, імпресіоністичний пейзаж і пейзаж-еквівалент «поточку свідомості». Коли Ашенбах повернувся з вокзалу у готель, чого він у глибині душі бажав, то «море прибрало зеленуватого відтінку, повітря здавалося прозорішим і чистішим, берег з кабінами й човнами барвистішими, хоч небо було й далі сіре» [4, с. 188]. Перша замальовка венеціанського пляжу – це справжня імпресіоністична картина. Яскравість фарб, відчуття руху, ціла симфонія в слові створюють атмосферу радості і відповідають настрою Ашенбаха: «Сіре, пласке море вже ожило, на ньому з'явилися діти, які чалапали по воді, плавці, строкаті постаті, що, заклавши руки за голову, ліжали на піщаних мілинах. Інші веслували в маленьких човниках без кіля, пофарбованих у червоний і синій кольори, й весело реготали, коли човники перекидалися. Перед довгим рядом кабін, на дощаних помостах яких люди сиділи, мов на верандах, панував жвавий рух і поряд лінивий спокій, дбайлива елегантність вранішніх туалетів і голизна, що зухвало й незворушно користувалася волею приморської місцевості» [4, с. 176–177]. Картина ж вакханалії у ві сні героя – це символ того, що хаос врешті-решт здобув перемогу над інтелектом Ашенбаха, наслідок прихованої підсвідомості. Завдяки пейзажу Т. Манн передає навіть такий складний різновид «поточку свідомості», як творчий процес:

«Так думав, так відчував захоплений Ашенбах. З морського шуму й сонячного блиску виткалась для нього чарівна картина» [4, с. 194].

Як завжди, у Т. Манна пейзаж і конкретний, і символічний: картини холерної епідемії у Венеції розгортаються за принципом наростання емоційної напруги і ніби готують фінал – смерть Ашенбаха. Конкретна картина набуває великої узагальнюючої сили: «Колись таке жваве, барвисте місце відпочинку було тепер майже пустельне, якесь по-осінньому віджиле, навіть сміття на піску вже не прибирали. Хтось залишив на пляжі фотоапарат; він стояв на тринозі біля самої води, і чорна сукнина, накинута на нього, лопотіла на прохолодному вітрі» [4, с. 227]. Композиційний центр – чорна тканина, мов чорний прапор, домінанта всього епізоду. І це сприймається як символ смерті, як її перемога.

Символи у Т. Манна не просто багатозмістовні, вони переводять оповідання в площину художньої алегорії. В новелі «Смерть у Венеції» можна знайти і символи-деталі (разки перлів на шиї матері Тадзьо, червона краватка Ашенбаха), і символи-події («підроблений юнак», гондольєр, незнайомец, вуличний співак і сцени, з ним пов'язані), і символи-концепції (святий Себастьян, Тадзьо). Останні переростають в алегорії: святий Себастьян – алегорія «героїзму кволик».

Тадзьо – на рівні алегорії – справжнє, безсмертне мистецтво (невипадково постійно підкреслюється його «античність»). Зіставлення цих алегоричних фігур – Себастьяна як фальсифікації мистецтва і Тадзьо як його істинності – допомагає Т. Манну аргументованіше й артистичніше викласти свою естетичну доктрину. Символічно-алегоричного значення набувають і сни та видіння Ашенбаха: зовнішньо – це фантастичні, екзотичні картини; на психологічному рівні – це дослідження хворобливого внутрішнього світу героя, на рівні алегорії – це підтвердження філософського вчення А. Шопенгауера. Опис Венеції, яка приховує епідемію холери, містить моменти соціальної критики, але це також картина всесвітньої загибелі, «бенкет під час чуми», марево смерті, що губить і людську свідомість, і людську цивілізацію. Принцип «перегукування» подій додає стилю Т. Манна динамізму, відчуття діалектики, відкриває нові горизонти бачення світу.

Стилю Т. Манна властива афористичність. Наприклад: «Самота породжує оригінальне, сміливе, моторошно-прекрасне – поезію. Але вона породжує також безглузде, спотворене й

недозволене, породжує абсурд» [4, с. 170]. Самобутній метод письменника тяжіє до створення загальної моделі світу з прискіпливим аналізом життєвого різноманіття – від душевних таємниць людини до філософських дискусій. В розв'язанні естетичних питань він виявляє себе й аналітиком, і ліриком – людиною емоційно пристрасною, яка вболіває за людину і людство. Т. Манн часто порівнював свої твори з музикою. Це і композиційна орієнтація, і «симфонія» окремих тем та лейтмотивів, і психологічні та емоційні нюанси естетичного аналізу.

Інтелектуальний реалізм Т. Манна багатий на стильові знахідки, найважливішими з яких є: підкреслена об'єктивність оповіді в поєднанні з авторським коментарем; сполучення конкретики та символіки, різноманітність прийомів портретної характеристики; майстерність використання пейзажу; підвищений інтелектуалізм і філософічність та пов'язані з ними афористичність і складна «синтетична» фраза для передачі психологічних протиріч, зміни настрою або мінливості буття. Все це органічно поєднує традиції «гетевської» класики в її найкращих зразках та неперевершене авторське новаторство, характерне саме для мистецтва ХХ століття.

1. Адмони В., Сильман Т. Томас Манн: Очерк творчества. – Л. : Советский писатель, 1960. – 351 с.
2. Дирзен И. Эпическое искусство Томаса Манна: Мировоззрение и жизнь. – М. : Прогресс, 1981. – 303 с.
3. Кургинян М. Романы Томаса Манна: Формы и метод. – М. : Художественная литература, 1975. – 351 с.
4. Манн Т. Тристан. Новели. – К. : Дніпро, 1975. – 292 с.
5. Федоров А. А. Томас Манн. Время шедевров. – М. : Издательство МГУ, 1981. – 335 с.

