

RU

Образ мира-театра в новелле Т. Манна «Паяц»

Беляков Д. А., Сомова Е. В., Чернова Ю. В.

Аннотация. Цель исследования заключается в том, чтобы определить место и значение образа мира-театра, а также маски как философско-этической и эстетической категории в художественном мире новеллы Т. Манна, способствуя тем самым многогранному восприятию поэтики писателя. В настоящей статье анализируется образ мира-театра в новелле Т. Манна «Паяц». Научная новизна исследования определяется неразработанностью в творчестве Т. Манна проблемы театральности, маски, социальной роли. Особый интерес при анализе новеллы классика немецкой литературы представляют прием мизансценирования и ремарочность описаний, используемые автором произведения. Полученные результаты показали, что категория театральности является важной характеристикой текста, которая позволяет выявить особенности художественного построения произведения и его художественные приемы. Театральность в новелле Томаса Манна «Паяц» реализуется в двух аспектах: проблемно-тематическом и поэтологическом. Первый напрямую связан с метафорой Шекспира «весь мир – театр», а второй – с «трехмерностью» структуры, предполагающей наличие режиссера – актера – зрителя. Герой-рассказчик является одновременно режиссером, актером и зрителем, в связи с чем смещаются представления о жизни. Театральность также обуславливает ироническую структуру новеллы, то есть перед читателем – «двойная насмешка»: с одной стороны, критика бюргерского мира глазами художника, а с другой – критика эстета глазами бюргера.

EN

The image of the world as a stage in Th. Mann's short story "The Clown"

Belyakov D. A., Somova E. V., Chernova I. V.

Abstract. The study aims to determine the place and significance of the image of the world as a stage, as well as that of the persona as a philosophical, ethical and aesthetic category in the artistic world of Th. Mann's short story, thereby contributing to the multifaceted perception of the writer's poetics. The paper analyses the image of the world as a stage in Th. Mann's short story "The Clown". The scientific originality of the study is accounted for by the lack of research on the problem of theatricality, personas and social roles in Th. Mann's creative work. The device of mise-en-scènes and descriptions resembling stage directions used by the author are of particular interest when analysing the short story by the classic of German literature. The results showed that the category of theatricality is an important characteristic of the text, which allows identifying the features of the artistic construction of the work and its artistic devices. Theatricality in Thomas Mann's short story "The Clown" is realised in two aspects: problem-thematic and poetological. The first one is directly related to Shakespeare's metaphor "All the world's a stage", while the second one is linked to the "tridimensionality" of the structure implying the presence of a director – an actor – a spectator. The narrator protagonist is a director, an actor and also a spectator, and therefore, the ideas about life are shifting. In addition, theatricality underlies the ironic structure of the short story, that is, a "double mockery" is presented to the reader: on the one hand, it is a criticism of the burgher world through the eyes of an artist, on the other hand, a criticism of the aesthete through the eyes of a burgher.

Введение

В научном аспекте теорию масок и социальных ролей возводят к архетипу Персоны К. Г. Юнга, под которой понимается социальная маска человека, превратившаяся в «штамп» норма поведения. Люди живут за масками, указывающими на социальную функцию, но не составляющими всего человека целиком, подразумевая существование внутреннего мира личности (Юнг, 1997, с. 308). Э. Гоффман, один из последователей теории «ролей» в середине XX в., предлагает концепцию «социальной драматургии», проводя аналогию между реальными жизненными ситуациями и театральными представлениями. Исследователь рассматривает людей

как актеров и, пользуясь театральной терминологией, подробно исследует ролевое поведение, смысл которого, по его мнению, сводится к созданию человеком определенного впечатления у окружающих. Гоффман вводит понятие «фасада» (“front”) (Goffman, 1959, p. 20) – выразительных средств, намеренно или непроизвольно используемых человеком для построения своего образа. Элементами «фасада» являются внешний облик, манера поведения и речь, не совпадающие на «сцене» и «за кулисами». Процесс взаимодействия между людьми представлен в данной теории как приспособление к ситуации или «самомаскировка». Предложенный Э. Гоффманом метод наблюдения за особенностями социальных ролей может быть избран в качестве одного из путей изучения маски как социально-психологического явления, отраженного в раннем творчестве Т. Манна.

Актуальность работы определяется тем, что категория театральности, образ мира-театра, тема маски, занимающие важное место в западноевропейской литературе, составляют характерную особенность поэтики Т. Манна. Избранный аспект прочтения новеллы классика немецкой литературы представляет собой один из новых подходов, вырабатываемых современной литературоведческой наукой, а также позволяет продолжить актуальные для отечественного литературоведения исследования в области синтеза искусств, устанавливая связи словесного творчества и театрального искусства (Пимонов, 2020; Чернова, Беляков, 2021; Литературные миры..., 2021; 2022).

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- установить связь между пониманием маски Т. Манном и раскрытием темы несоответствия видимости и сути в предшествующей литературной традиции;
- выявить черты «театральности» в раннем творчестве Т. Манна, определившие появление персонажей-масок;
- проанализировать особенности создания маски персонажа на структурном и образном уровнях прозы Т. Манна.

В процессе работы использованы историко-литературный, сравнительно-типологический и аналитический методы исследования.

Материалом исследования является новелла Т. Манна «Паяц» (Манн. Т. Паяц // Манн. Т. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Художественная литература, 1960а. Т. 7. Рассказы), а также эссе «Опыт о театре» (Манн. Т. Опыт о театре // Манн. Т. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Художественная литература, 1960b. Т. 9. О себе и собственном творчестве. Статьи), «Речь о театре» (Манн. Т. Речь о театре (К открытию Гейдельбергского фестиваля) // Манн. Т. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Художественная литература, 1960с. Т. 9. О себе и собственном творчестве. Статьи), «Детские игры» (Манн. Т. Детские игры // Манн. Т. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Художественная литература, 1960d. Т. 9. О себе и собственном творчестве. Статьи).

Теоретической базой исследования послужили публикации авторов, чьи работы посвящены аспектам театральности, проблеме маски (Фрейденберг, 1936; Goffman, 1959; Бахтин, 1990; Хейзинга, 1992; Сомова, 1998; Чернова, 2018), а также творчеству Т. Манна (Kurzke, 2010; Wysling, 2005; Толмачёв, 2017; Беляков, 2019).

Практическая значимость исследования заключается в том, что предлагаемая методика исследования образа мира-театра и категории маски в художественной системе Т. Манна может стать основой для дальнейшего развития данной темы применительно к творчеству многих писателей. Результаты работы могут быть использованы в общих курсах лекций по истории западноевропейской литературы и специальных курсах и семинарах по истории немецкой литературы.

Обсуждение и результаты

Сравнение мира с театром, как отмечает Й. Хейзинга (1992, с. 14), является очень древним. Платон в «Законах» называет людей «игрушками» богов, «куклами», управляемыми нитями страстей. У Сенеки и Марка Аврелия образ людей-марионеток связан также с представлением о человеке как о лицедее, играющем роли, за маской скрывающем ничтожную сущность. Вместе с образом человека, который, подобно актеру, исполняет роль на сцене жизни, в античной литературе появляется категория маски. Несоответствие видимости и сущности в мировой литературе становится одной из важнейших философских и этических проблем (Сомова, 1998, с. 21). Уже греческая трагедия отражает ощущение сложности природы человека, невозможности постичь его внутренний мир. У Еврипида душа – трагическая загадка, а внешнее обличье скрывает истину (Фрейденберг, 1936, с. 241). У Сенеки вслед за Эпикуром возникает идея возможности использования скрытности, для того чтобы уберечь внутренний мир от враждебного внешнего мира: маска обманывает, скрывает подлинную суть человека. По мнению М. М. Бахтина (1990, с. 48), это новое значение маски, чуждое ее изначальной природе.

Маска как литературный прием является неотъемлемой составляющей категории «театральность». В широком понимании театральность выходит за пределы искусства и рассматривается как часть культуры. Подобный подход напрямую связан со знаменитой формулой «весь мир – театр», которая стала причиной смешения «понятий театра как художественного явления и театральности как явления эстетико-социального» (Гашкова, 1997, с. 85).

Н. Н. Евреинов под театральностью как термином подразумевал «эстетическую демонстрацию явно тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво проинтонированным словом создает подмостки, декорации и освобождает нас от оков действительности, легко, радостно, всенепременно» (2002, с. 41). Из этого следует, что жизнь и ее развитие строится по театральным принципам, то есть театральные законы формируют жизненные процессы и влияют на них. Таким

образом, жизнь – следствие существования театрального инстинкта, а театральность становится особым мироощущением и творческим мировосприятием, своеобразной эстетизацией жизни. При помощи игры в театр человек придает особую значимость обыкновенным вещам.

В статье «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века» (1977) Ю. М. Лотман рассматривает бытовое поведение как вариант маски. Человек строит свою жизнь наподобие спектакля, исходя из выбранного амплуа. Это позволяет говорить об открытости сюжета жизни, который строится по принципу наращивания все новых и новых эпизодов. Театральность поведения не является синонимом неискренности – «это лишь указание, что поведение получает некоторый сверхбытовой смысл, причем оцениваются не сами поступки, а символический их смысл» (Лотман, 1992, с. 338). Отсюда проистекает интерес в выявлении в повествовательных текстах Томаса Манна словесных указаний на сверхбытовые проявления персонажей его произведений.

На современном этапе развития науки театральность рассматривается как категория поэтики прозаического повествовательного текста, определяющая его особую внутреннюю организацию на уровне сюжета, структуры, системы образов, конфликта и поэтики. По отношению к прозаическому повествовательному тексту характеристиками театральности являются зрелищность, декоративность, экспрессивность, искусственность, маскарадность и визуальность. Изучение последних двух представляет особую важность и интерес для нашего исследования.

Исследование проблемного поля «Томас Манн и театр/театральность», конечно, имеет под собой серьезные биографические и литературные основания. Это и биография самого Манна, с детства питавшего страсть к своеобразной игре с идентичностями и описавшего это потом в заметке «Детские игры» («Например, я просыпался утром уверенный, что сегодня я восемнадцатилетний принц по имени Карл. Я напускал на себя снисходительно-любезное величие и ходил гордый и счастливый, наслаждаясь тайной своего достоинства» (1960d, с. 37)).

Это и гуманистическая педагогика Шиллера, сформулированная в «Письмах об эстетическом воспитании человека» и исходившая из того, что умение войти в модус игры есть ключевой признак подлинной личности. Это и Гёте, чей роман о Вильгельме Мейстере как с формальной, так и с содержательной точек зрения выстроен на театральном материале.

Тема театра займет важное место и в публицистике Манна. В качестве примера можно обратиться к статьям «Опыт о театре» (1907) и «Речь о театре» (1929). В «Опыте о театре» Манн (1960b), опираясь на размышления Шиллера, отмечает амбивалентность театральной стихии, парадоксальное переплетение в ней наивного и воспитательного начал, что в конечном счете подводит автора к выводу о родственной природе церкви и театра.

В «Речи о театре», подготовленной по случаю открытия Гейдельбергского театрального фестиваля, Манн приходит к заключению об особенных отношениях немецких романистов и театра, обусловленных «театральностью» ключевого немецкого романа – уже упоминавшегося гётевского «Вильгельма Мейстера». Сочетая в себе размышления о гуманизме, воспитании, психологии, социальных проблемах, театр являет собою «любимое духовное детище нации» (Манн, 1960c, с. 631), прародину всей «чувственной духовности и духовной чувственности». Манн возвращается к теме детства: «...театр – это детство искусства, это детство, ставшее искусством» (1960c, с. 633). Таким образом, театр – неотъемлемая составляющая немецкой нации, истоки, «детство» немецкой культуры и при этом бесконечная игра.

Как известно, проблемное и проблематизирующее бытие художника – одна из ключевых тем в творчестве Томаса Манна. Оппозиция дух (искусство) / жизнь (бюргер) – одна из констант его раннего, довоенного творчества. Именно с жанра новеллы о художнике (Künstlernovelle), в сущности, начинается творческий путь Манна.

Неудивительно, что и образ мира-театра, а также образ маски сыграют в творчестве Манна значительную роль. Эти образы филигранно акцентируют разрыв между внешним и внутренним мирами индивида (Толмачёв, 2017).

Это и новелла «Маленький господин Фридеман», заглавный герой которой питал особую страсть к театру. Тема маски, несовпадения видимости и сущности, обнаружит себя и в первом романе Манна «Будденброки» (Тони Будденброк, Томас Будденброк). Категориями маски и театра оперирует повествователь в «Тонио Крегере». Стоит отметить, что в 1907 году немецкий писатель в порядке эксперимента создает «Фьоренцу», свое единственное драматическое произведение (Kurzke, 2010). Широкую палитру значений образ маски обретает и в «Смерти в Венеции» – от натуралистического (омолаживающий старика грим) до эсхатологического («рыжеволосые» спутники протагониста как предвестники царства смерти). Это и роман «Волшебная гора», работа над которым начинается незадолго до Первой мировой войны, – с подчеркнутого театральным образом Сеттембрини, театральность которого призвана подчеркнуть мировоззренческую несостоятельность транслируемых им взглядов (Wysling, 2005).

В дальнейшем – после Первой мировой войны – категория «маски» все активнее разрабатывается Манном уже не в эстетическом, а философско-психоаналитическом ключе – в контексте учения Юнга об архетипах. (С точки зрения юнгианской герменевтики упомянутый уже Лодовико Сеттембрини, например, и олицетворяет уже упоминавшийся ранее архетип Персоны – образ, обусловленный требованиями социума и транслируемый индивидом во внешний мир.)

В настоящей работе мы сфокусируем внимание на новелле «Паяц» (1897). Само название новеллы сопряжено со своего рода лингвистической маской, ведь писатель намеренно берет слово венецианского происхождения (der Bajazzo), отсылающее к комическому актеру итальянского театра. При анализе новеллы «Паяц» особый интерес представляют прием мизансценирования и ремарочность описаний.

«Исповедь» героя-повествователя начинается с характеристики пространства действия. Данное описание выполняет функцию первой ремарки в драматическом произведении: при помощи нескольких художественных деталей создается основная психологическая характеристика героев произведения. Первой на сцене появляется

мать главного героя. Томас Манн выстраивает мизансцену таким образом, что создается ощущение открытия занавеса («открыв одну из высоких белых дверей, вы оказывались в гостиной» (1960а, с. 42)) и начала представления, режиссером, актером и зрителем которого выступает сам герой-повествователь. Читатель оказывается будто в темном театральном зале, где единственный свет софита высвечивает комнату на сцене. Для Манна важно создать атмосферу полутонов, в которой только угадывается фигура матери на фоне звуков музыки. Как истинный режиссер мизансцены, автор акцентирует внимание на сценографии при первом знакомстве с героем и его семьей: «Она [мать] сидела в полумраке, поскольку окна были задернуты тяжелыми темно-красными шторами, и белые фигурки богов на обоях, словно двигаясь, отделяясь от голубого фона, прислушивались к тяжелым, глубоким первым звукам одного из шопеновских ноктюрнов» (Манн, 1960а, с. 42).

Статичность описываемой картины, темные тона, глубокий и тяжелый звук, повторяемость действий – уклад жизни семьи. Образ матери неразрывно связан с музыкой, со звучанием старого рояля, который для героя будет дорог на протяжении жизни. Он станет своеобразным символом истинного искусства и творчества.

Образ отца в новелле создается на контрасте, с ним связано деятельностное начало в произведении. Отец – типичный представитель мира бюргеров, который обеспокоен материальным благополучием семьи: «Я видел, как от него уходили: одни – легко, неслышно дыша, с лучистым взором, другие – надломленные, совсем отчаявшиеся. <...> то ли отец желал внушить мне честолюбивые помыслы добиться в жизни того же, что и он, то ли, как недоверчиво думал я, он нуждался в публике. Он имел такую манеру, откинувшись на стуле и заложив руку за отворот сюртука, смотреть вслед ошачивленному или уничтоженному человеку...» (Манн, 1960а, с. 43-44). Особое внимание уделено описанию повторяющейся позы отца, что подчеркивает заключенное в этом образе представление об игре на публику, неискренности разыгрываемого представления, фальши. Таким желанием игры на публику в определенной степени продиктовано и написание записок главного героя. Сильный отец стремится продемонстрировать власть над людьми, тем самым сыграть роль успешного и достигшего высоты в обществе человека и показать пример для подражающего наследника.

Первое знакомство с семьей формирует представление об искусственности мира, в котором рос герой. Повторяемость и последовательность действий представителей членов семьи, предсказуемость их поведения благодаря устойчивым ролям-амплуа, в которых они регулярно пребывали, формирует атмосферу театрального действия.

Гостиная прослужит декорацией для всего условного первого действия произведения – взросления героя. Манн выстраивает повествование, которое распадается на ряд мизансцен: «игра на рояле», «игра в кукольный театр», «семейный вечер», «подслушанная беседа родителей» и др. Именно в этом разговоре отец наделит главного героя маской паяца, определив его дальнейшую жизненную роль: «Его талант, о котором ты говоришь, – своего рода талант паяца. <...> он может быть обаятельным, умеет общаться с людьми, забавлять их, льстить, имеет потребность нравиться и добиваться успехов...» (Манн, 1960а, с. 48). Для отца талант сына становится одной из составляющих социального успеха и связан с лицемерием, ложью и фальшью, которые способствуют продвижению по службе, достатку и карьере.

Выбор принципа существования в жизни-спектакле, то есть роли, становится одной из главных ошибок героя: «Я сидел в углу, смотрел на отца и мать и, будто выбирая между ними, размышлял, как лучше провести жизнь...» (Манн, 1960а, с. 44). Остановившись на образе матери, герой будто выбирает творческое начало, однако не осознает, что заученные и регулярно повторяемые ноктюрны Шопена, построенные также на принципе повторения ведущей мелодии, являются частью заученной роли, от которой мать уже неотделима.

Лейтмотивом произведения станет постоянный выбор между статикой и динамикой, созерцанием и действием. С одной стороны, герой путешествует, открывает новые города, с другой – ведет замкнутый образ жизни в небольшом городке. Только в детской игре в кукольный театр герою удастся соединить созерцание с действием: он одновременно выполняет роль режиссера, актера и зрителя в импровизированном представлении «...я пел и изображал оркестр, левой рукой барабанил, а правой с превеликой осторожностью управлял действующими фигурами и всем остальным, так что в конце каждого акта раздавались восторженные аплодисменты, приходилось снова и снова открывать занавес...» (Манн, 1960а, с. 45).

Описание детской игры в кукольный театр снабжено большим количеством художественных деталей, способствующих усилению визуальности и пластичности образа. Перед читателем разворачивается целое представление, где основное внимание перенесено не на содержательную сторону спектакля, а на атрибутику, которая остается неизменной при вариативности сценария: «...к театру придвигалась лампа: искусственное освещение представлялось необходимым для усиления настроения. Так как сам я был капельмейстером, то занимал место перед самой сценой...» (Манн, 1960а, с. 44). Автор акцентирует внимание на том, что театральное представление начинается не на сцене, а включает в себя всю подготовку к действию: подготовка актеров к представлению, слаженная работа всей труппы и зрители, восторженно реагирующие на разыгрываемый спектакль. Таким образом, для героя становится важным не столько актерский компонент театрального представления, сколько срежиссированность всего действия, воплощение замысла на сцене.

Особый интерес в описании игры представляет ее импровизационное содержание, которое роднит подобные представления с комедиями dell'arte. Важной деталью видится выбор типа театрального представления. Именно создание оперы, по мнению автора, является одним из воплощений выдающегося таланта истинного художника. Описание происходящего на импровизированной детской сцене и чувств, которые по воспоминаниям воссоздает взрослый, формирует антитезу между «быть» и «казаться».

Таким образом, в сцене с описанием кукольного представления прослеживается авторская ирония: с одной стороны, перед читателем разворачивается целое театральное представление, а с другой – грандиозный

образ оперы снижен, поскольку звуки создаются при помощи коробки и имитации голосом музыкальных инструментов, что возвращает в атмосферу детской игры.

Обращение к опере также отсылает к знаменитому произведению итальянского композитора Руджеро Леонкавалло «Паяцы» (1892). Одним из главных приемов в опере выступает контраст, который создает «эффект искривленного зеркала» (Чжэн, 2020, с. 122). С точки зрения построения музыкального произведения подобное искривление наблюдается в развертывании музыкального повествования по принципу ракохода. Уже в прологе Тонио сообщает зрителям о том, что речь пойдет об уже случившейся драме. Ретроспективная композиция позволяет продемонстрировать влияние амплуа на личности актеров. Образы остаются неизменными, однако наполняются психологическими деталями образов-масок, способствующих раскрытию человеческих качеств героев. Подобное построение мы наблюдаем и в новелле Томаса Манна, которая начинается с признания героя о том, что все уже свершилось: «После всего, что случилось, под занавес, как, ей-богу, достойный финал всего этого жизнь, моя жизнь – “всё это”, скопом – внушает мне одно отвращение; оно душит меня, преследует, приводит в содрогание, давит...» (1960а, с. 41). Именно маска паяца позволяет автору усилить психологизм героя и заострить внутреннюю драму. Амплуа помогает герою приспособиться к миру и одновременно мешает ему жить.

Создавая антитезу и иллюзию выбора в новелле, Томас Манн отсылает читателя к принципу контраста, на основе которого создается комедия *dell'arte*. Как известно, характер и темперамент актера в итальянской комедии масок должен был соответствовать исполняемому амплуа, чтобы действия и импровизации выглядели органично на сцене. Как отмечает А. К. Дживелегов, «Маска и есть творимая роль. <...> Актеру не нужно “уходить от себя”» (1954, с. 98-99).

Главный герой с детства тяготеет к актерствованию в жизни. В. Е. Хализев называет проявление актерского поведения человека в жизни, которое запечатлевается авторами в прозаических художественных текстах, театральностью самоизменения: «Таковы игровая эксцентрика, шутовство, клоунада, стихия обмана (будь то веселье и безобидные мистификации либо преследующая корыстные цели ложь)» (1978, с. 64). Для такого типа театральности характерно использование понятия «маска» в прямом и переносном значении. Играя на публику и не желая ее разочаровывать, главный герой стремится подмечать комические жесты в поведении учителей, чтобы продолжать забавлять толпу. Однако буффонада и постановки кукольных представлений не воспринимаются им всерьез: «Веселый, всеми любимый, я вращался в кругу знакомых и родственников и, желая казаться обаятельным, был находчив и обаятелен, хотя каким-то инстинктом уже начинал презирать всех этих сухих, лишенных фантазии людей» (Манн, 1960а, с. 47).

На протяжении развития образа наблюдается усиление противостояния между «казаться» и «быть». В конечном итоге герой приходит к тому, что не может «казаться», поскольку актерский талант в себе не развил и не стал настоящим художником, имея к этому предрасположенность. Но он и не может существовать, поскольку жизнь пуста и представляет собой постоянно повторяющийся сюжет, импровизация в котором заканчивается личностным провалом.

Заключение

Таким образом, понятие театральности литературного произведения реализуется в двух аспектах: в проблемно-тематическом, который отсылает к шекспировской идее о мире-театре, и в поэтологическом – функционирование в тексте модели «режиссер – актер – зритель», воплощенной в образе героя-повествователя. Театральность также обуславливает ироническую структуру новеллы, выраженную в двусторонней критике художника и бюргера.

В новелле Томаса Манна «Паяц» театральность выполняет философско-эстетическую и психологическую функции, становится способом постижения личности. Герой манновского «Паяца» при помощи театрализации собственной жизни преследует индивидуальную цель – продолжать нравиться себе: «Существует только одно несчастье: перестать нравиться самому себе. <...> Все остальное – игра и обогащение жизни, при любом другом страдании можно превосходно любоваться собой, так бесподобно смотреться» (Манн, 1960а, с. 74).

Как известно, ирония – краеугольный камень художественного мира Манна. В традиции немецкого романтизма ирония для него не столько риторическая фигура, сколько философский мировоззренческий принцип, дарующий возможность дистанцироваться от любых видов крайностей. Анализ новеллы «Паяц» подводит нас к выводу о ее иронической структуре, выраженной в двусторонней критике художника и бюргера и в значительной степени обусловленной ее «театральностью».

Перспективы исследования заключаются в том, что проанализированный в статье образ мира-театра станет частью целостного исследования, посвященного эволюции взгляда Томаса Манна на театр и театральное искусство, воплощенного в его художественной и публицистической литературе.

Источники | References

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.
2. Беляков Д. А. «Волшебная гора» Томаса Манна: монография. М.: Флинта, 2019.
3. Гашкова Е. М. От серьеза символов к символической серьезности (театр и театральность в XX веке) // Метафизические исследования. Альманах Лаборатории метафизических исследований при философском факультете СПбГУ. СПб., 1997. Вып. 5. Культура.

4. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954.
5. Евреинов Н. Н. Апология театральности [1908] // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М. – СПб.: Летний сад, 2002.
6. Литературные миры Востока и Запада: колл. моногр. / отв. ред. С. П. Толкачев. М.: Мозартика, 2021.
7. Литературные миры Востока и Запада: тексты, подтексты, контексты: колл. моногр. / под ред. Д. А. Белякова, С. П. Толкачева, Т. С. Мозоль, Е. А. Похолоковой, А. М. Арутюновой. М.: Мозартика, 2022.
8. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1.
9. Пимонов В. Поэтика театральности в творчестве Шекспира. М.: Флинта, 2020.
10. Сомова Е. В. «Маска»: ее разновидности и приемы художественного воплощения в творчестве Ч. Диккенса: дисс. ... к. филол. н. Н. Новгород, 1998.
11. Толмачёв В. М. О символизме Томаса Манна // *Studia Litterarum*. 2017. Т. 2. № 3.
12. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
13. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978.
14. Хейзинга Й. *Homo ludens*. М., 1992.
15. Чернова Ю. В. Театральность прозы Дж. Б. Пристли: дисс. ... к. филол. н. М., 2018.
16. Чернова Ю. В., Беляков Д. А. «Общество спектакля» в произведении Мюриэл Спарк «На публику» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. Вып. 12.
17. Чжэн С. Функции масок комедии dell'arte в опере Р. Леонкавалло «Паяцы» // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 1 (76).
18. Юнг К. Г. Алхимия снов. Четыре архетипа. СПб., 1997.
19. Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. N. Y., 1959.
20. Kurzke H. *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. München: C. H. Beck Verlag, 2010.
21. Wysling H. *Der Zauberberg* // *Thomas-Mann-Handbuch* / hrsg. von H. Koopmann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.

Информация об авторах | Author information



Беляков Дмитрий Александрович¹, к. филол. н., доц.

Сомова Елена Викторовна², д. филол. н.

Чернова Юлия Владимировна³, к. филол. н.

^{1, 2} Московский государственный лингвистический университет

³ Московский государственный лингвистический университет;

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва



Belyakov Dmitry Aleksandrovich¹, PhD

Somova Elena Viktorovna², Dr

Chernova Iuliia Vladimirovna³, PhD

^{1, 2} Moscow State Linguistic University

³ Moscow State Linguistic University;

Russian State University named after A. N. Kosygin (Technology. Design. Art), Moscow

¹ d.belyakov@linguanet.ru, ² shalot1@ramber.ru, ³ chernova_jv@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 12.07.2023; опубликовано online (published online): 02.10.2023.

Ключевые слова (keywords): Томас Манн; новелла «Паяц»; образ мира-театра; категория театральности; ироническая структура новеллы; теория масок и социальных ролей; Thomas Mann; short story “The Clown”; image of the world as a stage; category of theatricality; ironic structure of the short story; theory of personas and social roles.