

3. 方梦之. 应用翻译研究: 原理、策略与技巧. 上海: 上海外语教育出版社. 2013. (Fan M. *Issledovaniya po prikladnomu perevodu: principy, strategii i priemy*. Shanhai: Shanhajskoe izdatel'stvo prepodavaniya inostrannykh yazykov, 2013).
4. 熊兵. 翻译研究中的概念混淆——以“翻译策略”、“翻译方法”和“翻译技巧”为例. 中国翻译. 2014; № (3): 82–88. (Syun B. *Smeshenie ponyatij v perevodovedenii – na primere «perevodcheskoj strategii», «perevodcheskogo metoda» i «perevodcheskogo priema»*. Kitajskij perevod. 2014; № 3: 82–88).
5. Komissarov V.N. *Teoriya perevoda (lingvisticheskie aspekty): učebnik*. Moskva: Vysshaya shkola, 1990.
6. 黄忠廉, 信娜, 等. 俄汉双向全译方法论. 北京: 科学出版社, 2022. (Huan Ch., Sin' Na i dr. *Metodologiya polnogo dvustoronnego russko-kitajskogo perevoda*. Pekin: Nauchnoe izdatel'stvo, 2022).
7. Barhudarov L.S. *Yazyk i perevod (Voprosy obschej i chastnoj teorii perevoda)*. Moskva: Mezhdunarodnye otnosheniya, 1975.
8. 戈宝权. 契诃夫和中国. 文学评论. 1960; № (1): 77–89. (G'e B. Chehov i Kitaj. *V'en'syue pinlun'*. 1960; № 1: 77–89).
9. 樽本照雄. 吳梅の漢訳チエーホフ. 清末小説. 2010; № 33: 31–51. (Tarumoto T. Kitajskij perevod Chehova, vypolnennyj U Tao. *Literatura konca Cin*. 2010; № 33: 31–51).
10. 陈建华. 二十世纪中俄文学关系. 北京: 高等教育出版社, 2002. (Ch'en' C. *Kitajsko-russkie literaturnye svyazi v XX veke*. Pekin: Izdatel'stvo «Vysshiee obrazovanie», 2002).
11. 契诃夫 安巴., 黑衣僧. 梅溪译. 北京: 中华书局, 1952. (Chehov A.P. *Chernyj monah*. Perevod M'ej Si. Pekin: Izdatel'stvo «Chzhunhua shucyuj», 1952).
12. 王培元. 翻译家汝龙. 书城. 2013; № (02): 29–36. (Van P. *Perevodoved Zhu Lun*. *Knizhnyj gorod*. 2013; № 2: 29–36).
13. Chehov A.P. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 18 t.* Moskva: Nauka, 1974–1982, 1892–1894; Moskva: Nauka, 1985; T. 8.
14. 契诃夫 安巴. 黑衣教士. 吴梅译. 上海: 上海商务印书馆, 1907. (Chehov A.P. *Chernyj monah*. Perevod U Tao. Shanhai: Shanhajskoe kommercheskoe izdatel'stvo, 1907).
15. 契诃夫 安巴. 契诃夫文集, 十六卷本. 第九卷. 汝龙(译), 1992. (Chehov A.P. *Sobranie sochinenij A.P. Chehova: v 16 t.* Perevod s russkogo Zhu Lun. Shanhai: Shanhajskoe izdatel'stvo «Iv'en'», 1992; T. 9).

Статья поступила в редакцию 19.05.26

УДК 82-4

Chernova Yu.V., Cand. of Sciences (Philology), Senior Lecturer, Head of Department of Russian and World Literature on the Faculty of Translation and Interpreting, senior researcher of Laboratory for Comparative Literature and Cultural Diplomacy, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russia), E-mail: iu.v.chernova@linguanet.ru

Belyakov D.A., Cand. of Sciences (Philology), Senior Lecturer, Director of Institute of International Relations and Social-Political Sciences, Head of Laboratory for Comparative Literature and Cultural Diplomacy, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russia), E-mail: d.a.belyakov@linguanet.ru

MISE-EN-SCÈNE AS A STRUCTURAL AND SEMANTIC PRINCIPLE OF THEATRICALITY IN THOMAS MANN'S NOVELLA "LUISCHEN". The article examines the poetics of theatricality in Thomas Mann's early novella "Luischen" through the analytical lens of mise-en-scène. In Mann's work, theatricality is realised not merely at the level of the "world-as-theatre" metaphor, which derives from the Shakespearean tradition, but also at the level of the text's compositional and discursive structure, where mise-en-scène functions as the dominant meaning-generating mechanism. The study argues that mise-en-scène in the novella does not operate as an auxiliary device; rather, it constitutes a fundamental structural and semantic principle that governs the narrative's compositional organisation, the system of psychological characterisation, and the philosophical conception of the work. This principle enables the artistic realisation of the novella's central theme – the tragic subjugation of existential experience to the laws of theatrical performance – which manifests itself in the systematic transformation of everyday scenes into stage compositions, and of characters into bearers of masks and dramaturgical personae.

Key words: Thomas Mann, Luischen, novella, theatricality, mise-en-scène, world-theatre metaphor

Ю.В. Чернова, канд. филол. наук, доц., зав. каф. отечественной и зарубежной литературы, ст. науч. сотр. науч. лаб. сравнительного литературоведения и культурной дипломатии, Московский государственный лингвистический университет, г. Москва, E-mail: iu.v.chernova@linguanet.ru
Д.А. Беляков, канд. филол. наук, доц., директор института международных отношений и социально-политических наук, зав. лаб. сравнительного литературоведения и культурной дипломатии, Московский государственный лингвистический университет, г. Москва, E-mail: d.belyakov@linguanet.ru

МИЗАНСЦЕНИРОВАНИЕ КАК СТРУКТУРНО-СМЫСЛОВОЙ ПРИНЦИП РЕАЛИЗАЦИИ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В НОВЕЛЛЕ ТОМАСА МАННА «ЛУИЗХЕН»

В настоящей статье исследуется поэтика театральности в ранней новелле Томаса Манна «Луизхен» сквозь призму мизансценирования. Театральность в произведении Манна реализуется не только на уровне метафоры «мир – театр», восходящей к шекспировской традиции, но и на уровне композиционно-речевой структуры текста, где мизансценирование выступает в качестве доминирующего смыслообразующего механизма. В работе обосновывается, что мизансценирование не является в новелле вспомогательным приемом, а представляет собой фундаментальный структурно-смысловой принцип, определяющий композиционную организацию повествования, систему психологической характеристики персонажей и философскую концепцию произведения. Данный принцип обеспечивает художественную реализацию центральной темы новеллы – трагического подчинения экзистенциального опыта законам театрального спектакля, что выражается в последовательной трансформации бытовых сцен в мизансцены, а персонажей – в носителей масок и амплуа.

Ключевые слова: Луизхен, Томас Манн, новелла, театральность, мизансценирование, метафора «мир – театр»

Театральность как эстетическая и культурная категория представляет собой сложный феномен, выходящий за рамки собственно театрального искусства. В современном литературоведении и театроведении она рассматривается как механизм, связывающий художественный текст с его сценической репрезентацией [1], а также как инструмент анализа социальных и психологических процессов [2]. Основная проблема заключается в многозначности термина: театральность трактуется и как свойство драматургического текста, и как качество его постановки, и как универсальный принцип организации культурного пространства [3].

Ключевой для понимания театральности является оппозиция: театр как институциональное искусство противопоставляется театральности как преувеличенному качеству, направленному на привлечение внимания. Развивая эту идею, стоит отметить, что театральность возникает в момент конфликта между «реальным» и «воображаемым», когда пространство действия становится зеркалом социальных условностей.

Как отмечает H.R. Vaget, «Луизхен» относится к числу новелл, которые «на самом деле рассказываются ради спектакля; он составляет ядро текста» [4, с. 542]. Избранный аспект исследования 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 [5; 6], устанавливая связи словесного творчества и театрального искусства [7; 8].

Из числа исследователей, так или иначе затрагивающих новеллу «Луизхен», стоит в первую очередь отметить работы Н.С. Павловой [9]; H.R. Vaget [4]

Л.А. Мельниковой [10]. Однако театральность, выступающая одной из значимых категорий в поэтике ранних новелл Томаса Манна, по-прежнему остается недостаточно изученной.

Актуальность настоящего исследования заключается в том, что данная работа призвана восполнить пробел в изучении приёмов, формирующих театральное начало в новелле, среди которых особое место занимает мизансценирование.

Цель – доказать, что мизансценирование служит в новелле основным способом объективации театральности, формируя особый тип художественного мира, где пространство, жест, поза и взгляд становятся носителями драматического конфликта.

Объектом исследования является текст новеллы Томаса Манна «Луизхен». Предметом – приём мизансценирования и его роль в реализации поэтики театральности в данном произведении.

Среди задач исследования отметим следующие: выявить функцию вступительной «ремарки» новеллы как декларации театрального принципа; доказать, что через мизансценирование раскрываются характеры персонажей как носителей масок и амплуа; определить, как мизансценирование обеспечивает переход от частной драмы к публичной катастрофе, формируя трагическую развязку.

Методы исследования: интермедиаальный подход; культурно-исторический метод; метод пристального чтения.

Научная новизна: исследование проливает дополнительный свет на поэтику ранней новелистики Томаса Манна. Выявляет малоизученные ранее аспекты

категории театральности, перспективные с точки зрения дальнейшего становления и развития художественного мира Томаса Манна, в том числе его «интеллектуальных» романов.

Теоретическая значимость исследования состоит в расширении понимания категории театральности в прозе как некоего конституирующего фактора в художественном мире новеллы. Практическая значимость заключается в том, что полученные результаты могут быть использованы при разработке и преподавании курсов по истории зарубежной литературы.

Театральность как категория прозаического повествования исследуется в работах Дж. Литвака, где создана модель для анализа взаимодействия театральных и литературных кодов. Этот подход позволяет раскрыть, как театральность трансформирует структуру прозаического текста, влияя на восприятие героев, конфликтов и самого читателя. В работе *“Caught in the Act: Theatricality in the Nineteenth-Century English Novel”* (1992) исследователь, анализируя романы XIX века, выделяет два взаимосвязанных аспекта театральности [11]. С одной стороны, «театральность как проявление» (*theatricality as manifestation*) предполагает актерское поведение героев, выступает не в качестве метафоры, а становится инструментом раскрытия психологии персонажей: герои «надевают маски», чтобы соответствовать ожиданиям общества или скрыть истинные мотивы, сознательно или бессознательно играют социальные роли. С другой – «театральность как обман» (*theatricality as deception*) предполагает разоблачение иллюзий, когда театральные приемы обнажают лицемерие социальных норм. Литвак показывает, что писатели используют гротескные, почти сценические образы для критики общественной морали, а театральность становится механизмом демистификации, где «сцена» жизни оказывается фарсом. Дж. Литвак подчеркивает, что в XIX веке театральность в прозе представлена имплицитно, что создает эффект двойственности, зыбкости, размывания границы реальности и игры в художественном тексте.

В отечественном литературоведении В.Е. Хализев разработал социально-психологический и культурно-исторический аспекты театральности, определяя их как «качество поведения людей» и «жестикаляцию и ведение речи, осуществляемые в расчете на публичный массовый эффект» [3, с. 64]. Особое внимание В.Е. Хализев уделяет деятельности режиссера, языком которого называется мизансцену. Именно за режиссером остается «последнее слово» во время постановки спектакля. «И если актера вслед за Станиславским уподобить “царю и владыке” сцены, то режиссера правомерно сопоставить с демиургом: “царем и владыкой”» [3, с. 134]. Актер существует внутри мизансцены, созданной режиссером. Такое соотношение стало возможно только с переходом от актерского (декламационного) театра к режиссерскому, который по-новому сумел освоить пространство сцены, разобрав произведение на отдельные законченные картины. При этом важным является не только расположение людей в пространстве, но и устройство самого пространства (декорации), а также расположение в нем предметов и перемещение актеров (сценография). Таким образом, режиссерский тип театральности предполагает обращение к принципам построения в тексте мизансцен, выбору фона (сценография), созданию площадки (декорации), а также к жанровым особенностям, которые являются основой для реализации концепции и идей [12, с. 30].

Театральность, выступающая одной из значимых категорий в поэтике Томаса Манна, находит своё воплощение в ряде приёмов, среди которых особое место занимает **мизансценирование**. В ранней новелле «Луизхен» (1900) мизансценирование перерастает из описательного элемента в **свзкойной поэтологический принцип**, организующий художественное пространство, психологическую динамику и идейное содержание. Согласно концепции театральности как категории поэтики повествовательного текста, которая «определяет особый тип внутренней организации текста на уровне структуры, сюжетостроения, образной системы и конфликта, ориентированный на создание модели театрального/сценического представления» [13], мизансценирование у Манна выступает основным инструментом конструирования такой модели, позволяя автору последовательно трансформировать бытовую реальность в театральное действо, а частную драму – в публичный экзистенциальный скандал. Этот прием способствует актуализации шекспировской метафоры «весь мир – театр» и реализации «трехмерной» структуры текста, предполагающей одновременное присутствие режиссёра, актёра и зрителя [8].

Первые предложения новеллы («Существуют браки, рождение которых не в состоянии вообразить себе самая беллетристически натренированная фантазия. Их следует принимать, как на театре принимаешь авантюрные сочетания противоположностей, например, старости и глупости с красотой и живостью, являющиеся заданной предпосылкой и закладываемые основу для математического построения фарса» [14, с. 147] становятся ремаркой для всего последующего мизансценирования и развития темы театральности в новелле. Рассказчик, который выступает в роли тайного постановщика [4, с. 542], с первых же слов помещает читателя в позицию не участника или судьи событий, а театрального зрителя («следует принимать, как на театре»). Это ключевой жест, переводящий повествование из регистра бытового реализма в регистр условного представления. Фраза о сочетании «старого и глупого с красивым, живым» является не просто описанием персонажей, а изложением основного драматургического конфликта, построенного не на психологическом развитии, а на статичном противопоставлении архетипов (как в *commedia dell'arte*). Адвокат (старое/глупое в морально-физическом смысле) и Амра (красивое/живое) представлены не как

индивидуальности, а как функциональные роли, амплуа в готовом спектакле, что определяет их дальнейшее развитие. Брак – заданные роли, которые исполняют персонажи в новелле. Указание на фарсовую природу данных отношений ориентирует читателя на определенный принцип построения сюжета, который предполагает последовательную смену гротескных сцен. Однако автор, отмечая «математическое построение» данной ситуации, отсылает к образу автора-режиссера, который разворачивает семейную драму перед читателем. Таким образом, первый абзац новеллы становится своеобразной ремаркой, указывающей на театральную условность созданного художественного мира произведения, в котором герои действуют внутри сконструированных мизансцен, высвечивающих изначальную эстетическую установку режиссера. А кульминация предстаёт не как результат вторжения стихийной «жизни» в условное пространство «театра», а, напротив, как следствие тотальной экспансии театральной логики, подчинившей себе жизненные процессы и доведшей их до уничтожения с почти математической предопределенностью.

Драматическое напряжение нагнетается через серию камерных мизансцен, моделирующих повседневное страдание героя. Сцена на «холме Жаворонков» выстроена как уличный спектакль с массовой: адвокат, кланяющийся «боязливо и бегло», бросающий «робкие взгляды на изумительно эластично вышагивающую Амру» [14, с. 150], играет здесь уничижительную роль просителя, извиняющегося за факт собственного существования. Адвокат изображён в движении, его поведение – это непрерывный поток жестов и взглядов, образующих целостную пластическую партитуру, в которой ритмически повторяемое, навязчивое действие, превращает прогулку в шествие-извинение. «Нет зрелища отвратительнее, чем человек, презирающий сам себя, но все же из трусости и тщеславия желающий быть обаятельным и нравиться» [14, с. 149]. Физиологические детали, наполняющие текст («поблдевал», «с трясущимися щеками»), становятся режиссерскими указаниями на состояние актёра, а авторский комментарий «Подобное приводит в негодование» [14, с. 150] является реакцией не на событие, а на качество игры, на «сценическое поведение» персонажа в указанной социальной роли. Поведение адвоката в публичных пространствах предельно демонстративно. Его поклоны на «холме Жаворонков» – это не частный жест, а публичный ритуал самоуничижения, разыгрываемый перед городом.

В композиции новеллы значимое место занимает мизансцена в спальне, в которой супружеские отношения редуцируются до уровня циклически воспроизводимого ритуала с жёстко фиксированной ролевой структурой, пространственной организацией и вербально-пластическим сценарием. Этот эпизод функционирует как микромодель тотальной театрализации в мире новеллы, наглядно демонстрируя механизм превращения интимного пространства в сценическую площадку, а межличностного взаимодействия – в перформанс с предсказуемым и уничижительным финалом. Сцена является прямой иллюстрацией «театральности самораскрытия», исходя из концепции В.Е. Хализева, где патетическое высказывание, лишённое диалогического резонанса, обнажает свою глубинную фальшь и оборачивается актом символического самоуничтожения.

Автор акцентирует внимание на сценографии и световой партитуре, которые призваны воссоздать театральную условность. Центральным предметом в замкнутом и ограниченном пространстве сцены-спальни («высокие окна которой были задернуты сборенными гардинами в цветочек» [14, с. 150]) становится тяжелая кровать, к которой, как к алтарю, приходит вечером муж. Искусственную интимность сцены, в которой герои представлены фигурами, занимающими определенные позы в пространстве, подчеркивает практически полное отсутствие света. «Слабый свет ночной лампы» выполняет функцию софита, высвечивающего композицию сцену и расположение героев в пространстве. Особый интерес представляет пластический рисунок адвоката: его шаги переданы косвенно – при помощи дрожания пола и мебели, сопровождающих его движения. Данный прием, направленный на звуковое и визуальное сопровождение сцены, подчеркивает и его вес, и физическую тяжесть его присутствия в спальне.

Как уже было отмечено ранее, кровать выполняет функцию алтаря, к которому ночью приходит адвокат. С одной стороны, его поза свидетельствует о рабском поклонении перед идолом («становился на колени», «бесконечно осторожно брал ее за руку»), функцию которого выполняет Амра. Она статична, оставаясь объектом созерцания, и практически не выражает никаких эмоций, а, скорее, оценивает ситуацию. Ее пантомимический рисунок призван передать неудовольствие и злобу по отношению к собственному мужу. Кульминацией сцены в спальне становится момент прикосновения адвоката к гибкой руке жены, где «на темной коже проступали мелкие голубые прожилки» [14, с. 150]. Этот жест лишен эротизма, но призван передать подчеркнутую эстетизированное поклонение красоте и отсутствие настоящего диалога между супругами.

Романтическая сцена разрушается также репликами героя, который, с одной стороны, выражает чувства через возвышенные риторические восклицания, призванные подчеркнуть обожествление жены, а с другой – призывает ее к соблюдению условий сделки: он просит не о взаимности, а о «благодарности» и о гарантии верности («никогда не предашь и не обманешь <...> из благодарности»). Однако сцена, завершающаяся плачем, демонстрирует несостоятельность надежд и тщетность усилий адвоката, что подчеркивается ответной репликой и жестом Амры. Называя мужа славным псом и снисходительно поглаживая по волосам, жена адвоката переводит сцену в акт укрощения, что усиливает заданную в начале мизансцены иерархию героев.

Ритуал, начатый как патетическая драма поклонения, завершается как жестокий фарс, в котором отношения между супругами редуцируются до отношений дрессировщика и прирученного зверя. Ироническая авторская ремарка («Подобное поведение Амры, безусловно, не являлось поведением добропорядочной женщины» [14, с. 151]) представляет собой оценку данной сцену с позиций нарушения социально-театральной условности «добрых нравов».

Интимный театр спальни с его ритуализированным унижением оказывается подготовительным этапом, репетицией публичной казни, демонстрируя необратимость подчинения жизненных процессов логике тотального спектакля. В данной мизансцене доведен до автоматизма тот ролевой сценарий («раб – холодное божество»), который в публичном пространстве праздника будет экстраполирован в гиперболизированную форму («паяц-жертва – циничные режиссёры – толпа-зритель»).

Мизансцена собрания «комитета» представляет композиционно и идейно значимый эпизод, в котором категория театральности трансформируется из метафоры в активный механизм сюжетостроения. Данный фрагмент функционирует как генеральная репетиция грядущего праздника-катастрофы, происходит окончательное распределение ролей, утверждение сценического сценария и переход конфликта в публичное пространство. Сцена демонстрирует синтез компонентов театральности как сложного эстетического комплекса – зрелищности, декоративности, маскарадности и искусственности ситуаций [5], которые выступают здесь инструментами развёртывания нарратива. Маскарадность является центральным организующим принципом мира новеллы. Все социальные и межличностные отношения строятся при помощи масок, которые, однако, не скрывают сущность, а искажают ее или становятся единственным содержанием ее носителя. Адвокат играет роль respectable мужа и хозяина, Амра – роль прекрасной и добродетельной супруги, Лойтнер – любовника и посредственного музыканта-творца. Весь праздник представлен как светский маскарад, где под маской веселья и непринужденности («веселая раскрепощенность сделалась нынче законом» [14, с. 160]) скрываются зависть, цинизм и жестокость.

Характеризуя пространство павильона, автор выстраивает его по законам сценической площадки: «толстый ковер», «оттоманка со множеством подушек», «веероподобная пальма», «камин» лишены бытовой конкретики, выступая в качестве драматургической ремарки, фиксирующей декорацию. Эти предметы образуют зрелищный, экзотизированный фон, создающий атмосферу чувственной неги, прямо ассоциируемой с Амрой и выполняющей функцию театральное пространство, в которое помещены персонажи. Мизансценирование служит здесь визуальным выражением социальной иерархии и психологического конфликта. Амра, позиционируемая как центральная фигура («непринужденно <...> откинулась на подушки» [14, с. 154]), занимает положение режиссёра или владычицы на сцене. Противопоставленный ей тесный полукруг мужчин маркирует их подчинённый статус зрителей-просителей. Адвокат, формально находящийся в центре композиции, физически принижен («в мучительной позе замер на низком кресле» [14, с. 157]), а его телесные проявления («тяжелый вздох», «икота») пантомимически указывают на дискомфорт от всего происходящего. Альфред Лойтнер, напротив, занимает динамичную, обособленную позицию у камина, своей позой и костюмом демонстрируя артистическую свободу, контрастирующую со скованностью собрания.

Персонажи предстают не как психологические индивидуальности, а как носители социально-театральных амплуа, что актуализирует категорию маскарадности. Господин Хильдебрандт, что актуализирует категорию маскарадности. Господин Хильдебрандт, «придворный актер», воплощает маску консервативного ценителя искусств, чьё «звучное» обсуждение песен есть исполнение светской роли. Ассессор Витцнагель с его «плавыми жестами» выступает в амплуа интригана, инициирующего поиск «гвоздя программы». Адвокат, произносящий робко «что-нибудь необычайно веселое», пытается соответствовать маске радушного хозяина, не осознавая, что уже назначен на роль объекта зрелища. Эта искусственность ситуаций достигает апогея в кульминационном высказывании Амры, которое является не спонтанной репликой, а тщательно инсценированным режиссёрским актом. Предваряющая его последовательность жестов – от характерного движения («...проворно и усердно, как мышь, грызла острый ноготь маленького мизинца» [14, с. 156]) и обмена взглядами с Лойтнером до резкого пластического разворота «всем туловищем» к мужу – образует законченную роль. Само предложение, высказанное отчетливо и медленно, представляет собой презентацию готового сценария с указанием роли, костюма и сорежиссёра, окончательно закрепляя за адвокатом функцию паяца-жертвы в задуманном спектакле.

Реакции членов комитета – от «каменно-холодного лица» Хильдебрандта, чистящего рукава, до судорожного кашля студентов и бегства Витцнагеля за бутербродом – составляют пантомиму шока и смущения. Таким образом, данная мизансцена выполняет функцию прото-спектакля, в котором в миниатюре содержатся все элементы будущего действия: утверждённый сценарий с кульминационным «номером», распределение ролей (режиссёры, главный актёр-жертва, статисты), указание на костюм и музыкальное сопровождение. Временный отказ адвоката лишь откладывает, но не отменяет премьеру, поскольку механизмы социального давления и его собственной уступчивости уже приведены в движение. Следовательно, данный эпизод фиксирует воплощение частной драмы в материале публичного представления.

Кульминацией новеллы является сцена праздника. Визуальная и пространственная организация эпизода строится на разграничении сценической площад-

ки и зрительного зала. Фортепиано, поставленное «перед серединой занавеса», сам подъём занавеса и последующее появление «Луизхен» маркируют начало спектакля внутри текста, трансформируя бытовое пространство гостиной в условно-театральное. Зал Венделина превращён в грандиозную театральную декорацию, а его описание выполняет функцию развернутой ремарки, призванной подчеркнуть иллюзорность и искусственность красоты: «...сам павильон был густо украшен пестрыми лампами, что же касается праздничного зала, то он представлял собой воистину радостное зрелище. Под потолком висели мощные гирлянды, к которым, в свою очередь, были прикреплены многочисленные бумажные фонарики, несмотря на то что между декором стен, составленным из флажков, ветвей и искусственных цветов, сияло целое множество электрических ламп накаливания, ярко-ярко освещающих зал. В конце его находилась сцена, по бокам которой стояли листовые растения, а на красном занавесе парил гений, писанный рукой настоящего художника» [14, с. 160].

Кульминацией праздника становится концертный номер адвоката, исполняющего «Луизхен». Автор создает гротескный образ, усиливая визуальную составляющую, построенную на контрастах: алый шёлк платья с объемными рукавами-фонариками, желтое, отечное, несчастное лицо героя, нелепый парик на огромной голове вызывают одновременно смех и ужас у внутритекстового зрителя и читателя. Манн не только рисует словесный портрет, но и показывает реакцию зрителей, которая подчеркивает страдание героя и направляет фокус внимания читателя, делая его со-зрителем этого спектакля. Таким образом, трагедия адвоката Якоби перестает быть фактом, а разворачивается на глазах у публики, картина веселого маскарада сменяется катастрофой личности. Интересно, что Манн в этой сцене маркирует не только актера и зал, но показывает героев, которые срежиссировали этот номер и находятся одновременно с адвокатом на сцене: Амру, создавшую этот нелепый наряд, и Лойтнера, написавшего музыкальное сопровождение – песенку «Луизхен». Композиция выстраивается при помощи последовательной смены планов: сцена, на которой возле рояля нервно листает ноты Лойтнер, и бледная Амра, которая «словно из засады смотрела в публику» [14, с. 162], зал, пребывающий в растерянности, и снова сцена, на которой адвокат появляется в гротескном виде. Костюм («отвратительно разряженная масса», «платье из кроваво-красного шелка») и пластика («мучительная поступь танцующего медведя», «с трудом перебрасывал вес с одной ноги на другую») адвоката подчеркивают несвободу, скованность и страдание героя, слишком поздно осознавшего истинную природу представления, центральным героем которого он становится. Этот образ иллюстрирует тезис о том, что маска у Манна часто «акцентирует разрыв между внешним и внутренним миром индивида» [8], демонстрируя на публике все то, что должно быть скрыто.

Музыкальное сопровождение сцены является тем спусковым крючком, который превращает театральную игру в экзистенциальную катастрофу, обнажая хрупкую грань между условностью искусства и неумолимостью реального страдания.

Кульминация сцены построена как застывшая, почти статичная мизансцена, следующая законам драматической паузы. Гениальный музыкальный переход Лойтнера в *fis-dur* в моменте производит ошеломляющий эффект на публику и на актера, который замирает на сцене: «Он замер, замер посреди сцены, словно приросши к полу, еще поднимая вверх оба указательных пальца – один чуть ниже другого, «е» из «девушки» оборвалось у него во рту, он онемел...» [14, с. 164]. Этот стоп-кадр, где время субъективно растягивается, представляет собой момент экзистенциального прозрения и срыва маски: взгляд адвоката, медленно переводится «с этой пары на публику и с публики на эту пару», что создаёт напряжённую циркуляцию взглядов между актёром, со-актёрами (музыкантами) и зрителями. Освещение работает здесь как софит, высвечивающий не комедию, а трагедию, превращая частный эпизод в публичную казнь: «как испарения всех этих людей, висел густившийся почти до атмосферы скандал...» [14, с. 165]. Падение адвоката, отмеченное фразой «толстый человек рухнул так, что затрещали доски», становится финальной, роковой точкой в режиссёрском построении этой трагедии.

Через систему мизансценирования Манн реализует и ироническую структуру новеллы, создавая «двойную насмешку». С одной стороны, стоит отметить пародию на бюргерское развлечение, наивный любительский театр. С другой – бытовой спектакль превращен в трагедию человека, раздавленного необходимостью играть несвойственную роль, будь то в социальной жизни (адвокат) или в гротескном спектакле (Луизхен). Мизансцена, таким образом, становится местом столкновения театральности самоизменения (актёрство адвоката) и театральности самораскрытия (его финальная, непроизвольная гримаса страдания и познания).

Таким образом, мизансценирование является для Томаса Манна не просто художественным приемом, а инструментом исследования человека как существа, обречённого на роль, но способного в момент краха этой роли явить свою подлинную – и часто трагическую – сущность.

Как уже было сказано ранее, автор новеллы не просто использует театральную метафору, а конструирует целостное театральное пространство восприятия, что достигается при помощи зрелищности, декоративности, экспрессивности, маскарадности и демонстративности. Все выделенные компоненты находятся в новелле в состоянии динамического синтеза, усиливая друг друга и работая на создание пронзительного трагического эффекта, что позволяет Тома-

су Манну достичь главного эффекта – трансформации читательской позиции – и подчинить все приемы повествования одной цели: сделать невыносимый разрыв между игрой и жизнью, между маской и лицом, зримым и осязаемым для читателя-соучастника.

Данное исследование адресовано специалистам в области германистики и творчества Томаса Манна, литературоведам, занимающимся проблемами син-

теза искусств (литературы и театра), а также преподавателям вузов, ведущим курсы по истории зарубежной литературы XIX–XX веков.

Перспективы дальнейшего развития темы видятся в расширении исследовательского корпуса за счёт анализа других ранних новелл Томаса Манна, что позволит верифицировать выявленные закономерности и определить эволюцию приёмов мизансценирования в творчестве писателя.

Библиографический список

1. Барт Р. *Работы о театре*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014.
2. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. *Избранные статьи*: в 3 томах. Таллин: Александра, 1992; Т. 1.
3. Хализев В.Е. *Драма как явление искусства*. Москва: Искусство, 1978.
4. Vaget H.R. *Erzählungen. Thomas-Mann-Handbuch*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005: 534–618.
5. Пахсарьян Н.Т. Поэтика театральности в Театре Клари Гасуль П. Мериме. *Проспер Мериме: материалы международной юбилейной (1803–2003) научной конференции*. Москва: ИМЛИ РАН, 2010: 13–19.
6. Федотова М.В. *Театральность и драматургичность как основа поэтики «Человеческой комедии» О. де Бальзака*. Диссертация ...кандидата филологических наук. Самара, 2013.
7. Чернова Ю.В., Беляков Д.А. К вопросу о театральности романа Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля». *Вестник РГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология*. 2023; Ч. 3, № 3: 423–434.
8. Беляков Д.А., Сомова Е.В., Чернова Ю.В. Образ мира-театра в новелле Т. Манна «Паяц». *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2023; Vol. 16, № 10: 3306–3311.
9. Павлова Н.С. Предисловие. Манн Т. *Новеллы. Лотта в Веймаре*. Москва, 1986: 3–18.
10. Мельникова Л.А. Семейная тема в новелле Т. Манна «Луизхен». *Научный аспект*. 2022; Т. 4, № 5: 537–542.
11. Litvak J. *Caught in the Act: Theatricality in the Nineteenth-Century English Novel*. New York: University of California Press, 1992.
12. Чернова Ю.В. *Театральность прозы Дж.Б. Пристли*. Диссертация ... кандидата филологических наук. Москва, 2018.
13. Липнягова С.Г. Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы. *Преподаватель XXI век*. 2007; № 1: 125–131.
14. Манн Т. *Ранние новеллы*. Перевод с немецкого. Москва: АСТ: Астрель, 2011.

References

1. Bart R. *Raboty o teatre*. Moskva: Ad Marginem Press, 2014.
2. Lotman Yu.M. *Stat'i po semiotike i topologii kul'tury. Izbrannye stat'i*: v 3 tomah. Tallin: Aleksandra, 1992; T. 1.
3. Halizev V.E. *Drama kak yavlenie iskusstva*. Moskva: Iskustvo, 1978.
4. Vaget H.R. *Erzählungen. Thomas-Mann-Handbuch*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005: 534–618.
5. Pahsar'yan N.T. Po'etika teatral'nosti v Teatre Klary Gasul' P. Merime. *Prosper Merime: materialyM ezhdunarodnoj yubilejnoj (1803-2003) nauchnoj konferencii*. Moskva: IMLI RAN, 2010: 13-19.
6. Fedotova M.V. *Teatral'nost' i dramaturgichnost' kak osnova po'etiki «Chelovecheskoj komedii» O. de Bal'zaka*. Dissertaciya ...kandidata filologicheskikh nauk. Samara, 2013.
7. Chernova Yu.V., Belyakov D.A. K voprosu o teatral'nosti romana T. Manna «Priznaniya avanyurista Feliksa Krulya». *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya*. 2023; Ch. 3, № 3: 423-434.
8. Belyakov D.A., Somova E.V., Chernova Yu.V. Obraz mira-teatra v novelle T. Manna «Payac». *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2023; Vol. 16, № 10: 3306-3311.
9. Pavlova N.S. Predislavie. Mann T. *Novelly. Lotta v Vejmare*. Moskva, 1986: 3-18.
10. Mel'nikova L.A. Semejnaya tema v novelle T. Manna "Luizhen". *Nauchnyj aspekt*. 2022; T. 4, № 5: 537-542.
11. Litvak J. *Caught in the Act: Theatricality in the Nineteenth-Century English Novel*. New York: University of California Press, 1992.
12. Chernova Yu.V. *Teatral'nost' prozy Dz.B. Pristli*. Dissertaciya ... kandidata filologicheskikh nauk. Moskva, 2018.
13. Lipnyagova S.G. Teatral'nost' kak kategoriya v po'etike romana. K postanovke problemy. *Prepodavatel' XXI vek*. 2007; № 1: 125-131.
14. Mann T. *Rannie novelly*. Perevod s nemeckogo. Moskva: AST: Astrel', 2011.

Статья поступила в редакцию 06.05.26

УДК 070.1

Egorov I.V., postgraduate, Moscow University "Synergy" (Moscow, Russia), E-mail: egorivanv@gmail.com

HEALTHY LIFESTYLE DISCOURSE IN RUSSIAN MEDIA: ON THE CRITERIA FOR IDENTIFYING AN INDEPENDENT THEMATIC DISCOURSE IN JOURNALISM. The article addresses the question of whether the body of journalistic texts devoted to the healthy lifestyle (HLS) constitutes an independent discourse within the Russian media system. Drawing on discourse theory (M. Foucault, T. van Dijk) and the concept of media discourse developed in Russian journalism studies (T.I. Frolova), the author proposes a set of criteria by which a thematic cluster of media texts may be recognised as a self-contained discourse: a stable subject composition, a characteristic genre repertoire, recurring conceptual dominants, specific linguistic strategies, and a distinctive pragmatic orientation. Each criterion is applied to HLS-related content circulating in federal and regional Russian media. The analysis demonstrates that HLS content satisfies all proposed criteria and therefore qualifies as an independent journalistic discourse. The findings contribute to the theoretical framework of social journalism studies and offer analytical tools applicable to other thematic discourses in contemporary media.

Key words: healthy lifestyle, HLS discourse, media discourse, discourse analysis, social journalism, criteria of discourse, Russian media

И.В. Егоров, аспирант, АНО ВО «Московский университет «Синергия», г. Москва, E-mail: egorivanv@gmail.com

ЗОЖ-ДИСКУРС В РОССИЙСКИХ МЕДИА: К ВОПРОСУ О КРИТЕРИЯХ ВЫДЕЛЕНИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В ЖУРНАЛИСТИКЕ

В статье рассматривается вопрос о том, образует ли совокупность журналистских текстов, посвящённых здоровому образу жизни (ЗОЖ), самостоятельный дискурс в системе российских медиа. Опираясь на теорию дискурса (М. Фуко, Т. ван Дейк) и концепцию медиадискурса, разработанную в отечественных исследованиях журналистики (Т.И. Фролова), автор предлагает систему критериев, по которым тематический массив медиатекстов может быть признан самостоятельным дискурсом: устойчивый субъектный состав, характерный жанровый репертуар, повторяющиеся концептуальные доминанты, специфические языковые стратегии и отличительная прагматическая направленность. Каждый критерий применяется к ЗОЖ-контенту, циркулирующему в федеральных и региональных российских медиа. Анализ показывает, что данный контент удовлетворяет всем предложенным критериям и может быть квалифицирован как самостоятельный журналистский дискурс. Результаты вносят вклад в теоретическую базу исследований социальной журналистики и предлагают аналитический инструментарий для изучения иных тематических дискурсов в современных медиа.

Ключевые слова: здоровый образ жизни, ЗОЖ-дискурс, медиадискурс, дискурс-анализ, социальная журналистика, критерии дискурса, российские медиа

Тематика здорового образа жизни занимает сегодня устойчивое место в повестке российских средств массовой информации. Материалы о правильном питании, физической активности, ментальном здоровье и профилактике за-

болеваний регулярно появляются на страницах федеральных и региональных изданий, в социальных сетях и на специализированных интернет-платформах. Параллельно государство последовательно наращивает институциональную