

Научная статья
УДК 82.091 + 821.112.2
doi: 10.17223/19986645/96/10

Роль гофмановской поэтики в создании мифологемы «гений» в романе Т. Манна «Доктор Фаустус»

Вера Владимировна Королева^{1, 2}, Алина Романовна Притомская³

^{1, 3} Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых,
Владимир, Россия

² Владимирский филиал Приволжского исследовательского
медицинского университета, Владимир, Россия

^{1, 2} queenvera@yandex.ru
³ gera.greenhill@gmail.com

Аннотация. Поднимается проблема рецепции традиций Э.Т.А. Гофмана в романе Т. Манна «Доктор Фаустус», связанная с осмыслением мифологемы «гений» и состоящая из таких элементов гофмановской поэтики, как проблема амбивалентности доброго и злого начал в гении, мотив антагонизма гения и филистера, проблема «любви гения» и его взаимоотношений с женственностью, мотив сделки творца с дьяволом, проблема христианского начала в искусстве, мотивы испытания болезнью, хохота, творческого раскрепощения через безумие. Делается вывод о том, что Т. Манн осмысливает гофмановскую мифологему «гений» как способ воплощения категории *Zeitgeist* в немецкой культуре.

Ключевые слова: Э.Т.А. Гофман, Т. Манн, мифологема «гений», «гофмановский комплекс», *Zeitgeist*, проблема природы гения, разрушительная ирония

Для цитирования: Королева В.В., Притомская А.Р. Роль гофмановской поэтики в создании мифологемы «гений» в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2025. № 96. С. 184–200.
doi: 10.17223/19986645/96/10

Original article
doi: 10.17223/19986645/96/10

The role of Hoffmann's poetics in the creation of the mythologem "genius" in Thomas Mann's novel *Doctor Faustus*

Vera V. Koroleva^{1, 2}, Alina R. Pritomskaya³

^{1, 3} Vladimir State University, Vladimir, Russian Federation

² Privolzhsky Research Medical University, Vladimir, Russian Federation

^{1, 2} queenvera@yandex.ru
³ gera.greenhill@gmail.com

Abstract. The article examines the question of the reception of Hoffmann's traditions in Mann's novel *Doctor Faustus*. The relevance of this study is due to the fact that the question of the influence of Hoffmann's work on Mann in connection with the image

of a genius in literary studies has practically not been raised. On the basis of comparative typological, neo-mythological, intertextual and descriptive methods, the features of Hoffmann's poetics in the story under study are systematized, considered systematically as a unity of problematics, images and stylistic techniques characteristic of Hoffmann's work ("Hoffmann complex"), and their transformation in Mann's novel is analyzed. It is argued that the "Hoffmann complex" in *Doctor Faustus* manifests itself in the form of the mythologem "genius", consisting of such elements as: understanding the problem of the nature of the genius (antagonism of the genius and the philistine, ambivalence of good and evil principles in the genius), the problem of the relationship between the genius and femininity (the motif of choosing between the "true" and "false" lover, the problem of romantic love as a source of inspiration), the motif of seducing the creator by the devil, the problem of returning art to the bosom of Christianity, the motif of creative emancipation through madness (the motif of laughter), as well as understanding the problem of art synthesis. The question of the influence of Hoffmann's work on Mann in connection with the image of a genius has not yet been raised in literary studies, which has increased the relevance of this work. It is concluded that Mann interprets the mythologem "genius" as a way of embodying the Zeitgeist category in German culture. The writer considers the series "Faust – Kreisler – Leverkuhn" as evolutionary, and the image of Adrian Leverkuhn as final. To create the image of the latter, Mann resorts to the achievements of Hoffmann's poetics, since the German Romanticist largely anticipated the techniques of postmodern literature (parody, destructive irony, emphasis on the fantastic and the terrible, the motif of the dichotomy of good and evil in man). The results of the study show the presence of a bright layer of the "Hoffmann complex" in Mann's novel *Doctor Faustus*, which allows us to consider it as a significant stage in the formation of the Hoffmann text ("supertext") of German literature.

Keywords: E.T.A. Hoffmann, Thomas Mann, mythologem "genius", "Hoffmann complex", Zeitgeist, problem of genius' nature, destructive irony

For citation: Koroleva, V.V. & Pritomskaya, A.R. (2025) The role of Hoffmann's poetics in the creation of the mythologem "genius" in Thomas Mann's novel *Doctor Faustus*. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 96. pp. 184–200. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/96/10

Введение

Мифологема «гений» является одной из универсальных во многих европейских культурах. Понятие «гений» зародилось еще в античной философии, но лишь на рубеже XVIII–XIX вв. оно становится одной из ключевых концепций художественного сознания в результате развития новой преромантической и романтической эстетики. Особое значение понятие «гений» приобретает сначала в немецкой философии, а затем и в литературе. Огромный вклад в осмысление гениальности внес Иммануил Кант. В своей работе «Критика способности суждения» он заявляет: «Гений – это талант, то есть дар природы, дающий искусству правила» [1. С. 180]. Это определение развивает Фридрих Шеллинг в эпоху романтизма, отмечая: «Гений отличается от всего того, что не выходит за рамки таланта или умения, своей способностью разрешать противоречие, абсолютное и ничем иным не преодолимое»

[2. С. 482]. Поэт и философ Фридрих Шиллер определяет другую существенную черту гениальности: гений творит по внушению самой природы, опираясь на ее внутренние законы, отчего проистекает простота и непосредственность истинных произведений искусства [3. С. 387].

Функционирующее изначально в виде мифологемы, понятие «гений» в процессе развития расширяет свое семантическое поле, реализуясь в осмыслении «гения» как эстетико-философской концепции [4]. Благодаря немецким романтикам в европейской культуре складывается культ гениальности. Понятие «гений» становится общим достоянием Европы, по словам С. Аверинцева, «в эпоху предромантизма, руссоизма, “бури и натиска” как боевой клич борьбы против школьных правил, за высвобождение творческой субъективности» [5. С. 115], когда оно приобретает сотериологический оттенок и противопоставляется как идеалу Просвещения (Фаусту, ученому), так и обывателю (филистеру).

Основная часть

Ключевым этапом в осмыслении мифологемы «гений» в немецкой литературе становятся произведения Э.Т.А. Гофмана. Немецкий романтик выдвигает концепцию «истинного музыканта» и рассматривает музыку как отпечаток идеального мира в реальном. Он создает ряд персонажей – гениальных музыкантов («Житейские воззрения кота Мурра» (Иоганн Крейслер), «Крейслериана» (Иоганн Крейслер), «Состязание певцов» (Вольфрам фон Эшенбах)) и художников («Церковь иезуитов в Г.» (Бертольд), «Эликсиры дьявола» (Франческо)), достигающих Идеала посредством творческого акта.

На наш взгляд, в произведениях Э.Т.А. Гофмана формируется мифологема «гений», которая состоит из следующих элементов: осмысление проблемы природы гения (антагонизм гения и филистера, детская психическая травма (из-за которой герой воспринимает окружающий мир иначе), амбивалентность доброго и злого начала в гении), проблема взаимоотношений гения и женственности (мотив выбора между «истинной» и «ложной» возлюбленной, проблема романтической любви как источника вдохновения), мотив соблазнения творца дьяволом, проблема возвращения искусства в лоно христианства, а также мотив творческого раскрепощения через безумие (мотив хохота).

Одним из значительных этапов в развитии этой мифологемы становится творчество Т. Манна. Немецкий писатель исследует гениальность в качестве «особой формы жизни» [6. С. 31]. Персонажи его произведений – гениальные писатели, художники и музыканты («Смерть в Венеции», «Тристан», «Тонио Крёгер», «Доктор Фаустус»).

Тезисы, выдвинутые Т. Манном в романе «Доктор Фаустус», позволяют предположить, что писатель разрабатывал вопрос о природе гениальности, опираясь на традиции Э.Т.А. Гофмана. Незнание в литературоведении указанного аспекта позволяет сделать вывод об актуальности этой проблемы.

Следует отметить, что вопрос о связи данных авторов уже поднимался. К примеру, А.В. Карельский в своих лекциях утверждает: «Его [Томаса Манна] трактовка темы “художник и общество” в рассказе “Тонио Крёгер” и других позволяет провести далеко идущие аналогии с Гофманом. Провозглашенный зрелым Томасом Манном принцип: “Можно провести аналогию и с трагическим романом Томаса Манна “Доктор Фаустус” и, как это ни парадоксально покажется на первый взгляд, гофмановскими “Житейскими воззрениями кота Мурра”. Неслучайно в дневнике тех лет, когда Томас Манн писал “Фаустуса”, неоднократно встречаются записи: “Сегодня читал “Кота Мурра”» [7]. Томас Манн упоминал творчество Гофмана не только в дневниках, но и в личной переписке. В письме Отто Граутоффу в июне 1897 г. он так подчеркивает их духовное родство: «...у этого странного и больного человека с фантазией истеричного ребенка, у которого я прочитал все, что было мне доступно <...> иной дух, родственный нам, людям упадка» [8. С. 97].

Кроме того, персонажи его романа «Будденброки» читают сборник «Серапионовы братья». Как отмечают исследователи Либ и Метелинг: «Ранние рассказы Манна “Видение”, “Гардероб” и “Гладиус Ден” содержат отсылки к гофмановским мотивам эротической грезы и недостижимой возлюбленной. Вероятно, и такие “оптически мотивированные” образы, как интерес к зеркалам и окнам, физиогномический аспект в описании персонажей, а также мотив шкафа, как места, где оживает фантастическое, заимствуются Т. Манном из гофмановских рассказов (“Дон Жуан”, “Щелкунчик и Мышиный король”), где эти аспекты воплощаются» [9. С. 90–112]. Об очевидном влиянии гофмановской поэтики на творчество Т. Манна говорили такие немецкие исследователи, как Д. фон Герсдорф (рассматривает романтические источники творчества Т. Манна, среди которых роман «Житейские воззрения кота Мурра») и В. Нойманн (исследует влияние того же романа на представления Т. Манна о роли музыки). Однако вопрос о гофмановских истоках образа гения в творчестве Т. Манна еще не поднимался.

Мы полагаем, что связь творчества Э.Т.А. Гофмана и Т. Манна пролегает не только на мотивном, но и на философском уровне и касается осмысления мифологемы «гений». Согласно нашей гипотезе, Манн в своем романе «Доктор Фаустус» трансформирует ставшую одной из фундаментальных в немецкой литературе мифологему «гений». Для этого писатель обращается к знаковым образам «гениальных персонажей» немецкоязычной литературы (Фауст, Крейслер) и дополняет его своим осмыслением мифологемы в образе Адриана Леверкюна. Для создания последнего Манн прибегает к достижениям гофмановской поэтики как вершине романтического творческого метода, что соответствует общей тенденции в литературе новой эпохи – переосмысление и использование приемов романтизма для решения актуальных художественных задач, отвечающих требованиям времени [10]. На это указывает наличие в романе пласта гофмановского интертекста, который ярче всего выделяется посредством методологии «гофмановского комплекса» [11] (помогает определить и конкретизировать устойчивые образы, сюжеты и мотивы, а также черты стиля Э.Т.А. Гофмана как единое целое),

сформулированного нами на примере русской литературы, а также творчества Э.А. По, Г. Майринка и П. Зюскинда, Р.Л. Стивенсона и др. «Гофмановский комплекс» позволяет выявить черты гофмановской поэтики там, где они присутствуют неявно или проявляют себя нетипично, а также помогает отделить черты гофмановской поэтики от других интертекстов в конкретном произведении (в данном случае – разделить фаустовский текст и гофмановский).

Целью данной статьи является выявление восходящих к Гофману элементов мифологемы «гений» в творчестве Т. Манна, а также анализ их трансформации и преломления в художественном мире романа «Доктор Фаустус» как логичного продолжения традиции восприятия данной мифологемы, предложенной Э.Т.А. Гофманом.

Материалы и методы исследования

При использовании сравнительно-типологического, неомифологического, интертекстуального и описательного методов в исследуемой повести выявляются черты гофмановской поэтики, которые рассматриваются системно как единство проблематики, образов и стилистических приемов, характерных для творчества Э.Т.А. Гофмана («гофмановский комплекс»), а также анализируется трансформация этих черт в романе Т. Манна.

Согласно нашей гипотезе, гофмановская мифологема «гений» преломляется в романе Т. Манна «Доктор Фаустус», а ее ключевые понятия получают новое содержание. Во-первых, гений становится отрицательным персонажем, филистер – положительным, оппозиция «гений – филистер» разрушается, происходит борьба доброго и злого начал в гении. Во-вторых, гофмановский мотив детской психической травмы утрачивает значимость (гения определяет у Манна *Zeitgeist*). В-третьих, проблема взаимоотношений гения и женственности проявляется иначе: мотив выбора невесты приобретает пародийные черты (сознательный выбор «ложной» возлюбленной), происходит деконструкция мотива романтической любви как источника вдохновения (творчество мыслится как автономный процесс, независимый от отношений творца с женщиной)). В-четвертых, трансформируется мотив соблазнения творца дьяволом: inferнальный персонаж теперь является «вынужденным злом», становясь единственным источником творческой силы в новую эпоху, а возвращение искусства в лоно христианства становится невозможным (мотив окончательной утраты веры в бога художником). В-пятых, мотив творческого раскрепощения через безумие у Манна не способствует выходу за рамки косной повседневной жизни, но искусственно стимулирует творческие способности гения (мотив хохота).

По нашему мнению, важнейшей концептуальной составляющей мифологемы «гений» для Т. Манна является представление о том, что в образе музыкального творца отражается *Zeitgeist* эпохи. Это понятие (*Zeitgeist*) составляет смысловое ядро описанной выше концепции. В своем исследовании мы опираемся на классические представления И.В. Гете и Ф. Гегеля. Так, Гете рассматривал дух времени как преобладающую духовную сторону

эпохи: «Если какая-нибудь сторона выступает наиболее сильно, овладевая массой и торжествуя над ней, так что при этом противоположная сторона оттесняется на задний план и затеняется, то такой перевес называют духом времени, который определяет сущность данного промежутка времени» [12]. Такой стороной, на наш взгляд, как в эпоху Гофмана, так и в эпоху Манна, оставалось искусство, а именно – музыка как «высшее из искусств» (как для Гофмана, так и для Манна). Гегель, который использовал термин «*der Geist seiner Zeit*», считал, что искусство отражает культурно-историческое развитие народа, а в произведениях искусства лежит определенная идея, т.е. искусство есть этап развития духа народа [13]. Культура и искусство неразрывно связаны, так как художник является продуктом своего времени, следовательно, привносит дух своего времени в каждое созданное им произведение искусства. В современном мире невозможно творить классическое искусство, которое, как считал философ, выражало бы «свободную и этическую культуру», основывающуюся на философии искусства и теории искусства, а не на отражении социальных условий, или духа времени, в котором конкретный художник творил [14]. Так, под *Zeitgeist* мы понимаем принцип, ограничивающий и определяющий искусство конкретной эпохи, а также те качества, которыми будет наделен творческий гений, являющийся ретранслятором духа времени, аккумулирующий моду и настроение конкретной эпохи.

Совокупность этих черт, определяемая нами как *Zeitgeist*, обуславливает природу гения, согласно представлению Т. Манна. Например, образ Адриана Леверкюна становится логичным продолжением мифологемы «гений», реализующейся в гофмановском Иоганне Крейслере, поскольку для его создания Т. Манн прибегает к инструментам и элементам гофмановской поэтики. Однако в фигуре Леверкюна автор деконструирует романтические представления о гении, смещая акцент с бинарных оппозиций, выделенных Гофманом, на их «негативные» черты (так, творец становится отрицательным персонажем, филистер – положительным (Адриан и Серенус); дьявол представляет собой созидательное начало, а любовь – деструктивную силу (Адриан и Непомук)), что соответствует духу нового времени.

По словам Н.Я. Берковского, «смысл жизни – он у Гофмана воплощен в Крейслере» [15]. Образ музыканта, героя новелл «Крейслериана» и романа «Житейские воззрения кота Мурра», является ключевым в творчестве немецкого романтика, так как воплотил в себе результат осмысления Гофманом проблем природы гения, места музыки во вселенной и в жизни человека, равно как и проблемы «истинного музыканта» [16. Т. 5. С. 134], ставшего для писателя некоей отдельной ступенью развития человеческого духа. Задача «истинного музыканта» – максимально возможное соответствие своему личностному идеалу (идеалу романтизма) при условии, что достижение Идеала как такового невозможно, и поэтому он «вынужден довольствоваться восприятием Идеала как «творческой силы», живущей в душе и питающей ее высшие устремления» [17]. Таким образом, «истинный музыкант» Гофмана – это человек с особым складом сознания, готовый к восприятию идеального мира.

Результаты исследования и их обсуждение

На наш взгляд, в образе Адриана Леверкюна Т. Манн продолжает миф об «истинном музыканте», поскольку образ проклятого композитора является ключевым, завершающим этапом осмысления Манном феномена творческого гения («Тонио Крёгер», «Тристан», «Смерть в Венеции»). Между творческой инициацией Крейсlera и Леверкюна можно провести ряд параллелей. «Ясно осознанное чувство музыки» приходит к Крейслеру в младенчестве, когда он слышит виртуозную игру на лютне своей тети Софи. Леверкюн также впервые сталкивается с музыкой в семье, когда слышит пение скотницы Ханны. Однако если гофмановский музыкант очарован музыкой и стремится поселиться в ее «царстве», поскольку она является для него проявлением Идеала в мире реальном, то Адриан всячески стремится избежать своей участи, ощущая трансцендентную природу музыкального искусства. Его ранние годы – сопротивление непреодолимой силе музыкального предназначения, которой подчинена вся дальнейшая жизнь героя. Как мы рассмотрим далее, Крейслер жаждет познать законы музыкального искусства, поскольку воспринимает эту силу как преобразующую. Леверкюн же видит в музыке «обоюдоострый» инструмент, способный как к преображению, так и к разрушению человеческой души (что зависит от настроений эпохи, в которую вынужден жить творец). Деструктивный сценарий становится для Адриана наиболее вероятным, так как он ограничен своим временем.

В творчестве Гофмана этот вопрос актуализируется в проблеме амбивалентности божественного и дьявольского в творце («Мадемуазель де Скюдери» (1818) (гениальный ювелир Кордильяк), «Советник Кrespель» (1818) (скрипичный мастер Кrespель, его дочь и жена, обладающие удивительными голосами), роман «Житейские воззрения кота Мурра» (1819) (Крейслер) и др.). Данная проблема остается ведущей и в романе «Доктор Фаустус»: Адриан – гений, мастерски овладевший пародией и деконструкцией уже существующего в искусстве. В его образе Т. Манн развивает выдвинутую Гофманом в новелле «Мадемуазель де Скюдери» идею о том, что гениальность не является универсальной добродетелью. Согласно концепции Т. Манна, которую в своем финальном монологе озвучивает Адриан, «человек создан и предназначен для блаженства либо для ада...» [6. С. 642]. Так, Леверкюн «был рожден для ада» [6. С. 624]. Ограниченный *Zeitgeist* своей эпохи, отказавшейся от бога, рекурсивной по своей природе, композитор Манна с рождения был лишен возможности создать что-то новое, вдохновенное. Попытка выйти за пределы *Zeitgeist*, заключив пакт с дьяволом, есть не что иное, как сам дух времени в своем чистейшем воплощении. Таким образом, Т. Манн, развивая гофмановскую идею о дихотомии дьявольского и божественного в творце, приходит к выводу, что сама эпоха (а не рождение и детство («Песочный человек», «Советник Кrespель», «Мадемуазель де Скюдери», «Эликсиры дьявола») определяет природу гения.

Т. Манн создает образ лишенного добродетелей композитора, морального нигилиста (все это одобряется в обществе, пропитанном идеями

Ницше). Крейслер демонстрирует характерную для романтического героя тонкую душевную конституцию, готовую к восприятию «материи вселенной» – музыки. Иоганн не равнодушен к чужой боли, к несправедливости, творящейся в мире, *Zeitgeist* романтической эпохи – это стремление достичь идеала «вне времени и пространства» [16. Т. 5. С. 213], гармонии вопреки ужасу бытия. Леверкюн же сосредоточен на себе, он равнодушен к чувствам семьи и любящих его людей.

В образе Леверкюна актуализируется и другая проблема, занимавшая Гофмана, а именно антагонизм гения и филистера. Крейслер, воплотивший в себе *Zeitgeist* романтической эпохи, стремящийся приобщиться к идеальному миру – миру музыки, готов к самосовершенствованию. В нем отразилась идея романтиков о борьбе за лучший мир, которая начинается с трансформации собственной личности посредством «Прометеевой искры» [16. Т. 2. С. 376] (мелодия души «коротенькая и пустячная, может быть, даже неуверенно, неумело сыгранная, но верно, тонко понятая и глубоко прочувствованная» [16. Т. 1. С. 301]). В произведениях Гофмана гений стремится вырваться с помощью преобразования собственного духа из оков филистерского образа жизни и морали, сковывающей его устремления и фантазию. Обыватели воспринимают гения как врага или «чудака». Леверкюн же проявляет полностью противоположный шаблон поведения. Он изначально мыслит себя гением, познание окружающего мира кажется ему скучным (маленький Адриан пренебрегает учебой, в зрелом возрасте Леверкюн черпает впечатления исключительно из книг, не покидая своего кабинета), любовь и дружба, развивающие в человеке лучшие из качеств, согласно романтическому мировоззрению, ему почти безразличны (он позволяет Серенусу и семье любить себя, по контракту с чертом погибают всего два персонажа, которых Адриан любил, – Рудольф и Непомук). Это поведение отражает характерные черты «мыслящего субъекта» новой эпохи: «бескровный» интеллектуализм, индивидуализм, репродуктивный характер деятельности. Филистеры же в романе (семья Адриана, Серенус, друзья композитора) не воспринимают его как сумасшедшего или как врага их застойного образа жизни («Серapiоновы братья», «Крошка Цахес», «Золотой горшок» и др.), они уважают Леверкюна, признают его гениальность и гордятся их «дружбой». Однако гений Манна остается равнодушен к мнению толпы. Филистеры в романе «Доктор Фаустус» являются персонажами положительными, вызывающими сочувствие, чего нельзя сказать о фигуре протагониста, холодного и циничного человека.

Важным аспектом экзистенции гения, как для Гофмана, так и для Манна, являются его взаимоотношения с моралью. Согласно идеям романтизма, Крейслер может устанавливать собственные этические нормы (по И. Канту, это заключается в «решимости и мужестве пользоваться собственным умом без руководства со стороны кого-то постороннего» [1. С. 66]). Это необходимо для преодоления косности филистерского существования и разрыва с реальным миром. В образе Леверкюна продолжается эта же тенденция: ком-

позитор выходит за «грань добра и зла» (но уже по Ницше) и перестает опираться на моральные нормы как таковые. Таким образом, гений романтиков способен к саморегуляции без внешнего морального ограничителя, поскольку природа его деятельности и мышления идеальна и устремлена к божественному. Гений новой эпохи же, напротив, ограниченный «духом времени», обращается к моральному нигилизму. Адриан становится циничным и отстраненным и действует согласно лишь тем внутренним установкам, что ведут его к самореализации (он не интересуется жизнью друзей, не боится ранить чувства окружающих, даже самых близких людей, презирает общественные вкусы и т.д.). Однако если романтическому музыканту такое право дает механизация, правящая филистерским миром, в котором идеальный дух мертв и требует восстановления во имя развития человечества, то в образе Левекюна воплотилась идея о сверхчеловеке, замкнутом на самом себе и лишенном таким образом какого-либо альтруизма.

Согласно концепции Гофмана, мыслившего в романтическом дискурсе, художник является проводником божественного в мире – «спокойной неприязнительности, какая единственно способна согреть сердце, благотворно возбудить дух» [16. Т. 4, кн. 2. С. 462]. Крейслер, будучи идеальным музыкантом, творцом, стремится пробуждать «во всем сущем пламенное стремление к высшей жизни» [16. Т. 2. С. 387]. Как художник романтической эпохи, гофмановский протагонист способен на позитивное по своей природе *созидательное* творчество. Левекюн же, ограниченный *Zeitgeist*, либо вынужден довольствоваться *репродуктивным*, т.е. мертвым творческим актом, либо должен уйти от божественной стороны созидательной деятельности и обратиться к ее дьявольской природе. Божественное вдохновение в эпоху войн и зарождения идеологии нацизма невозможно, поскольку мыслящими элитами движет эгоизм и ненависть к ближнему. Адриан вступает в сделку с дьяволом, чтобы преодолеть мертвенность зарождающегося постмодернистского искусства (черт говорит: «Дары, которые он в свою классическую эпоху сумел получить и помимо нас, ныне можем предложить только мы» [6. С. 297]).

Мотив сделки с дьяволом («Огненный дух», «Эликсиры дьявола» и др.), inferнальный герой («Эликсиры дьявола», «Приключение в Новогоднюю ночь» и др.) и мотив соблазнения творца чертом («Эликсиры дьявола») имеют не только общекультурную традицию (И. Гёте, Ф.М. Достоевский, который также увлекался творчеством Гофмана [18], и др.), но и гофмановские корни (Левекюн, подобно гофмановским персонажам Франческо и Медардусу, соблазняется дьяволом и вступает в отношения с женщиной, являющейся по природе воплощением греха (Евфимия в «Эликсирах дьявола», Эсмеральда в «Докторе Фаустусе»). Однако Т. Манн идет дальше Гофмана, переосмысливая данный мотив. Если Евфимия соблазняет Медардуса, подстегивая его скрытые гордыню и эгоизм, а дьявол соблазняет Франческо написать богохульный образ, то композитор Манна сам ищет дьявольского содействия. Адриан лишь из внутреннего побуждения, из греха похоти всту-

пает в отношения с куртизанкой, зная, что она больна. Также лишь из честолюбия и тщеславия Леверкюн заключает договор с дьяволом, поскольку им движет желание доказать свою гениальность.

Таким образом, творчество в романтическую эпоху наполнено божественным вдохновением и призвано распространить заключенную в нем благодать на реальный мир. Т. Манн же убежден, что творческий акт в переходную эпоху лишен внутреннего духовного наполнения и нуждается в его искусственном восполнении. Пустая, эгоистическая природа времени диктует своим гениям обращаться к бесовскому участию. Дьяволу при этом нет необходимости соблазнять современного художника, который сам тяготеет к деструктивным идеям и мыслит возвращение к вере и богу невозможным.

С этим связаны и другие проблемы, восходящие к гофмановской поэтике романтической любви как источника вдохновения («Крошка Цахес», «Советник Креспель», «Золотой горшок» и др.), а также творческого раскрепощения через безумие («Мадемуазель де Скюдери», «Эликсиры дьявола» и др.). Гений Гофмана, как правило, страдает в попытке приобщиться к труднодостижимому идеальному миру. Непонятый филистерами, с которыми он находится в идейном конфликте, творец стремится уйти от толпы, погружаясь во внутренний микрокосм души, преобразовывая ее, открывая свой внутренний духовный взор. Такая трансформация расценивается филистерами как «сумасшествие», что делает гофмановского художника изгоем. В конечном итоге творец находит любовь, поддерживающую его устремления, питает ею свои творческие силы и преодолевает конфликт с миром, перейдя на новую ступень духовного развития с помощью «истинной» возлюбленной.

Для Т. Манна эти проблемы также стали одними из ключевых («Тонио Крёгер», «Тристан», «Смерть в Венеции» и др.), однако писатель переосмысливает их в своем творчестве в соответствии с требованиями времени и даже деконструирует. Женские персонажи у немецкого романтика – музы, вдохновляющие мужчин на творчество (хотя Медардус и не является художником, Аврелия как муза становится вдохновительницей, мотиватором его действий и рефлексии. Ансельм в новелле «Золотой горшок» погружается в пугающий и странный магический мир, движимый интересом к Сербентине и т.д.).

В романе Т. Манна женские персонажи перестают быть вдохновительницами творчества. Леверкюн автономен в своей деятельности (он независим даже от человеческих впечатлений, поскольку черпает информацию о мире исключительно из книг). Мари Годо, одна из возлюбленных Адриана, не мотивирует его на музыкальные свершения, хотя воплощает собой гофмановскую «идеальную», «божественную» невесту («Золотой горшок», «Приключение в Новогоднюю ночь», «Повелитель блох» и др.). При этом первая «любовь» героя, больная куртизанка, имеет большее влияние на творчество композитора, чем его возлюбленные. Посланная дьяволом, Эсмеральда заражает Адриана сифилисом. Гением нового времени движет лишь тяга к саморазрушению. Единственной же плодотворной привязанностью композитора является лишенная сексуального или романтического подтекста любовь к

Непомучу. В этом сюжетном ходе Манн деконструирует миф о романтической любви, во многом восходящий к гофмановским произведениям, а также переосмысливает роль женственности в жизни гения, что соответствует *Zeitgeist* современной эпохи, в которой романтическая привязанность не является достаточно сильным мотиватором продуктивного творчества. Леверкюн также выбирает между «земными», «божественными» и «дьявольскими» возлюбленными (Эсмеральда, Рудольф, Мари), однако, его талант не находится в зависимости от чувств, как у музыканта Гофмана. Т. Манн также деконструирует и само представление о любви как о созидательном начале, поскольку привязанность композитора к Эхо приводит мальчика к мучительной смерти, что указывает на деструктивную природу любви в романе (то же можно сказать и о сюжетной ветке Рудольфа). Леверкюн также не черпает вдохновение в любви, его черствость и холодность превращают вдохновенный творческий акт в труд, в кропотливую работу по сочинению интеллектуально изысканной музыки.

Леверкюн проходит испытание и болезнью (или безумием по Гофману) как способом творческого раскрепощения, также характерное для творчества Т. Манна («Смерть в Венеции»). В романе «Доктор Фаустус» развивается выдвинутая Гофманом идея о безумии как об источнике особого творческого раскрепощения («Песочный человек», «Золотой горшок», «Эликсиры дьявола» и др.), а также переработанный Ф. Ницше тезис о том, что болезнь усиливает творческую активность (известно, что Т. Манн подробно изучал работы философа). Леверкюн воплотил в себе обе идеи, поскольку сознательно заразился сифилисом, болезнью, имеющей как яркие физические, так и психические проявления, чтобы перейти на некую новую ступень мышления между жизнью и смертью, вменяемостью и сумасшествием. Однако если художник Гофмана обращается к безумию с целью «стряхнуть» с себя оковы реального косного мира, искусственно созданные внешние ограничения, то Адриана недуг раскрепощает особым образом, поскольку питает его тягу к саморазрушению. Таким образом, помимо контракта с дьяволом, Леверкюн прибегает и к болезни, как к источнику внешней стимуляции творческого процесса. Тем самым Т. Манн подчеркивает невозможность настоящего, оригинального искусства в новую эпоху, когда творческая фантазия не ограничена бытом и условностями филистерской жизни (как у Гофмана), но она попросту исчерпала себя.

Леверкюна и Крейсера в мотивном отношении объединяет и отношение к творчеству Бетховена. Как считают Н.Д. и В.Г. Зусман [13], «бетховеновское» – является одним из фундаментальных концептов немецкого культурного самосознания и имеет важное персональное значение для Т. Манна. Осмысление «бетховеновского» обнаруживает себя и в «Крейслериане», откуда оно и пришло, на наш взгляд, в творчество Т. Манна. О музыке Бетховена Гофман пишет в эссе «Инструментальная музыка Бетховена»: «...музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби открывает перед нами царство необъятного и беспредельного. Огненные лучи пронизывают глубокий мрак этого царства, и мы видим гигантские тени, которые

колеблются, поднимаясь и опускаясь, все теснее обступают нас и, наконец, уничтожают нас самих, но не ту муку бесконечного томления, в которой неket и погибает всякая радость, быстро вспыхивающая в победных звуках. И только в ней – в этой муке, что, поглощая, но не разрушая любовь, надежду и радость, стремится переполнить нашу грудь совершенным созвучием всех страстей, – продолжаем мы жить и становимся восторженными духовидцами» [16. Т. 1. С. 33]. Одним из самых знаковых сочинений для романтиков становится «Ода к радости» (и Девятая симфония вообще), поскольку романтическое искусство переняло главный принцип этой композиции – через страдания к радости, из темноты – к божественному свету.

Творческий принцип Бетховена имел большое значение как для А. Леверкюна, так и для самого Т. Манна. О Бетховене рассуждает учитель Адриана, Кречмар: он подходит к мысли, что творчество Бетховена является неким итогом музыкальному гению («Новое начало после такого прощания? Новая встреча после такой разлуки? Немыслимо! <...> Сама соната как жанр здесь кончается» [6. С. 68]). Однако, Леверкюн, ограниченный *Zeitgeist*, не способен воспринять внутреннее наполнение творчества великого композитора, т.е. ту самую категорию «бетховеновского», лишь его техническую сторону. Творчество Адриана, как пограничное, противопоставлено внутреннему принципу немецкого искусства, а значит – и самому романтизму, основанному на данной идее.

Прежде всего, это касается самоцели творчества для Крейсlera и Леверкюна. Гофмановский капельмейстер публикует лишь те произведения, что написаны в гармоничном состоянии духа, и уничтожает все остальные. Цель творческого акта для Крейсlera состоит в «бетховеновском» преодолении темноты и стремлении к свету («Звук есть блаженство, а не гибель» [16. Т. 5. С. 165]). Крейслер обращает свои негативные чувства в печаль «сладостную и благодетельную» [16. Т. 5. С. 235] и сочиняет мессу «*Agnus Dei*».

Леверкюн же является полной противоположностью Крейсlera и разрушает «бетховеновский» творческий принцип. Главное произведение Адриана, «*Apocalypsis cum figuris*», противопоставлено мессе Крейсlera как на концептуальном уровне, так и на эстетическом. Г. Мокеева пишет в своей работе «Истинный музыкант Гофмана»: «Произведения истинного искусства, возникновением своим обязанные чистоте помыслов, благородству, любви и боли, извлеченным их творцами из собственных сердец... очищают и возвышают того, кто вступает с ними в духовное общение. Их неотъемлемое качество – личная сердечная причастность автора своему творению, вот почему ничего подобного им никогда не мог создать мастер жестокий, нечуткий, равнодушный к проблемам других людей...» [17]. Протагонист Манна и есть тот мастер. Леверкюн жесток к семье и друзьям, равнодушен к их чувствам и желаниям (Серенус, Рудольф, Мари). Адриан настолько глух к потребностям других, что позволяет себе полюбить Непомука и Рудольфа, заранее осведомленный о том, что его чувство приведет их к мучительной смерти. Протагонист Манна создает свои произведения не с целью запечат-

леть идеальный мир или преобразовать мир реальный посредством трансляции в него отпечатка мира ирреального, а чтобы выразить собственную боль и ужас, скуку ума, пресыщенного сложными играми конструкций и тем. Леверкюн стремится обнажить диссонанс бытия в его самых радикальных проявлениях. Музыка становится в руках черствого циничного Леверкюна оружием, приводящим душу в разлад с миром, пробуждающим самые негативные чувства.

Суть творчества Крейслера в том, чтобы «вносить нечто сказочное в нашу современность, в действительную жизнь» [16. Т. 4, кн. 2. С. 84]. Суть творчества Леверкюна в том, чтобы «отобрать Девятую симфонию». Лишить искусство «бетховеновского» пути к свету через страдания, оставив лишь «темноту». Врожденный цинизм лишает Леверкюна не только эмпатии, но и таких важных для музыкального гения качеств, как преданность и самопожертвование. Гофмановские мейстерзингер Вольфрам фон Эшенбах («Состязание певцов»), живописец Бертольд («Церковь иезуитов в Г.»), Анна («Дон Жуан») посвящают жизнь искусству, до последнего вздоха борясь с натиском страданий и омертвения – «демонов зла» [16. Т. 5. С. 64]. Адриан же, как последний музыкальный гений уходящего модернизма, посвящает злу свою собственную жизнь: он предается унынию, тщеславию, цинизму и похоти. Леверкюн сам приводит дьявола в мир. В контракте с ним выразилась бесплодность эпохи, отчаянное желание заполнить все более явную идеологическую пустоту.

Одна из причин омертвения, творческого застоя Леверкюна, как и всей эпохи, состоит в тотальной иронии. Это смех, перешедший в хохот, это дьявольский цинизм, в котором разрушительная ирония [20], занимавшая Гофмана, получает свое продолжение. Роман «Эликсиры дьявола» становится одним из первых произведений немецкого писателя, где он противопоставляет разрушительную иронию, представленную образом Медардуса, созидательной романтической иронии (Белькампо). У немецкого романтика причиной первого приступа безумия у Медардуса становится смех над ним. Герой, будучи послушником в монастыре, поцеловал тайно печатку одной из девушек в церкви, за что был вознагражден смехом: «...послышались смешки и, наконец, смех. <...> Мной овладело бешенство отчаянья; лежа на полу, я захлебывался жгучими слезами; я клял – я проклинал девушку, себя самого, и мои молитвы перемежались с безумным смехом» [16. Т. 2. С. 23].

Разрушительная ирония обнаруживает себя и в романе «Доктор Фаустус». Манн признавался, что важным философским источником романа стали идеи Теодора Адорно, по мнению которого одним из орудий унижения человека в массовой культуре XX в. стал юмор. Адорно подразделял его на добрый смех и злой хохот. Последний упразднял сострадательный аспект доброго смеха. Это тотальное осмеяние, разрушительная ирония, над природой которой размышлял в своем творчестве Гофман, в пограничную эпоху Т. Манна стало повсеместно распространенным явлением. Хохотом проникнута как жизнь («Я проклят смеяться перед лицом всего таинственно-впечатляющего» [6. С. 167]), так и искусство Адриана Леверкюна («...я всегда

страшился склонности Адриана к смеху <...> и тот же страх, <...> внушает мне это проносящееся через пятьдесят тактов, начинающееся хихиканьем одного-единственного голоса и стремительно распространяющееся, <...> хлещущее через край, сардоническое ликование геенны, этот залп презрительного и торжествующего адского хохота...» [16. С. 474]). Zeitgeist, ограничивающий его, носит нигилистический характер. Леверкюн воплотил принцип пародии своей жизнью: это касается, как мы уже отмечали раньше, музыкального творчества, любви и вдохновения – главных ценностей романтической эпохи. Все это Адриан деконструировал, превратил либо в фарс, либо в трагедию.

Так, Леверкюн становится причиной смерти Непомука, маленького «эльфа», в образе которого мы видим отсылки к романтическому искусству, которое еще было способно на *продуктивный* творческий акт. Эхо напоминает героев Л. Тика – застывших во времени полумагических существ из идеального мира. В мальчике воплотились эстетические стандарты эпохи романтизма: тяга к старине (речь Непомука наполнена архаизмами), к патриархальному укладу (Непомук родился в швейцарской деревне, сын многодетных родителей), к простой жизни на лоне природы (любовь мальчика к прогулкам, его непосредственность и легкость во всем). Несмотря на юный возраст, Эхо можно назвать мудрым, поскольку он несет в себе истину идеального жизненного уклада (поражает взрослых своими суждениями). Эта правда Непомука выступает в романе противоположностью правды маленького Адриана, который с детства проявлял незаурядный интеллект и обучаемость, но все его знания носили сугубо схоластический, мертвый характер. Характерно и то, что Непомук набожен, несмотря на возраст. В этом выражается романтическая идея возвращения искусства в лоно христианства. Эхо молится за душу Адриана, которой он уже лишен. Важно отметить, что мальчик погибает по вине Леверкюна, а вместе с ним уходит все «сказочное» и «эльфийское», а также обыденное человеческое – любовь, привязанность, забота. В этом сюжете отразилась, согласно нашей гипотезе, духовная деградация культуры по мнению Т. Манна: зарождающийся постмодернизм, перенявший важнейшие достижения романтического искусства (Непомук – «последняя любовь Адриана» [6. С. 601]), «убил» суть творчества – искру жизни, непосредственность и простоту, вдохновенность божественным, подменив все это играми интеллекта.

Заключение

Таким образом, проведенное нами исследование позволяет сказать, что в романе «Доктор Фаустус» Т. Манн продолжает развитие гофмановской мифологемы «гений» как одной из ключевых для немецкой культуры, для чего прибегает к достижениям гофмановской поэтики, которые значительно трансформирует в духе своей эпохи. Т. Манн осмысливает мифологему «гений» как способ воплощения категории Zeitgeist в немецкой культуре. Персонажный ряд «Фауст – Крейслер – Леверкюн» писатель рассматривает как

эволюционный, а образ Адриана Леверкюна – как завершающий, образ последнего гения, отражающего в себе идейную пустоту, рекурсивность и пародийность искусства новой эпохи между модерном и постмодерном.

Список источников

1. Кант И. Критика способности суждения. М. : Искусство, 1994. 367 с.
2. Шеллинг Ф. Сочинения : в 2 т. Т. 1. М. : Мысль, 1987. 637 с.
3. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Сочинения : В 8 т. М., 1957. Т. 6.
4. Кистанова А.В. Мифологема гения в творчестве А. Пушкина: варианты интерпретации // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». 2013. № 1 (5). С. 134–138.
5. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М. : Наука, 1986. С. 104–116.
6. Манн Т. Доктор Фаустус. М. : АСТ, 2021. 640 с.
7. Карельский А. Немецкий Орфей: беседы по истории западных литератур. Главы из книги // Иностранная литература. 2006. № 6. С. 173–206.
8. Mann Th. Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928, Peter de Mendelssohn. Frankfurt. M, 1975. 332 p.
9. Lieb C., Arno M. E.T.A. Hofmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des „Don Juan“ // E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. 2003. № 11. S. 34–59.
10. Фролов Г.А. Реконструкция романтического опыта в литературе немецкого постмодернизма // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2006. № 3. С. 270–275.
11. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX – начала XX веков. Владимир : Шерлок-пресс, 2020. 306 с.
12. Гёте И.В. Дух времени // Философский энциклопедический словарь. М., 2010. 849 с.
13. Татаренко Н.А. Понятия искусства и идеала в гегелевской эстетике в свете новых источников // История философии, 2017. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatiya-iskusstva-i-ideala-v-gegelevskoy-estetike-v-svete-novyih-istochnikov> (дата обращения: 14.02.2024).
14. Hendrix J. Sh. Aesthetics & The Philosophy Of Spirit. New York, NY, 2005. 320 p.
15. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб. : Азбука-классика, 2001. 510 с.
16. Гофман Э.Т.А. Собр. соч. : в 6 т. М., 1991–2000.
17. Мокеева Г. «Истинный музыкант» Э. Т. А. Гофмана, или Великая романтическая концепция личности // Балтийский филологический курьер. 2014. № 10. С. 75–91.
18. Королева В.В. Черты гофмановской поэтики в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» // Соловьёвские исследования. 2022. № 3 (75). С. 159–173.
19. Зусман В.Г., Зусман Н.Д. Немецкий характер и образ Бетховена (на материале творчества Т. Манна 40–х годов XX века) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 4 (58). С. 85–90.
20. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в рассказах Л. Андреева // Новый филологический вестник. 2019. № 4. С. 165–177.

References

1. Kant, I. (1994) *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Critique of the Power of Judgment]. Translated from German. Moscow: Iskusstvo.
2. Schelling, F. (1987) *Sochineniya* [Works]. Translated from German. Vol. 1. Moscow: Mysl'.
3. Schiller, F. (1957) *Sochineniya* [Work]. Translated from German. Vol. 6. Moscow: GIKhL. pp. 385–477.

4. Kistanova, A.V. (2013) Mifologema geniya v tvorchestve A. Pushkina: varianty interpretatsii [Mythologem of genius in the works of A. Pushkin: interpretation options]. *Visnik Dnipropetrovs'kogo universitetu imeni Al'freda Nobelya. Seriya "Filologichni nauki"*. 1 (5). pp. 134–138.
5. Averintsev, S.S. (1986) Istoricheskaya podvizhnost' kategorii zhanra: opyt periodizatsii [Historical mobility of the genre category: an experiment in periodization]. In: *Istoricheskaya poetika. Itogi i perspektivy izucheniya* [Historical Poetics. Results and prospects of study]. Moscow: Nauka. pp. 104–116.
6. Mann, Th. (2021) *Doktor Faustus* [Doctor Faustus]. Translated from German. Moscow: AST.
7. Karel'skiy, A. (2006) Nemetskiy Orfey: besedy po istorii zapadnykh literatur. Glavy iz knigi [The German Orpheus: conversations on the history of Western literatures. Chapters from the book]. *Inostrannaya literatura*. 6. pp. 173–206.
8. Mann, Th. (1975) *Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928*. Frankfurt am Main: S. FISCHER.
9. Lieb, C. & Arno, M. (2003) E.T.A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des „Don Juan“. *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*. 11. pp. 34–59.
10. Frolov, G.A. (2006) Rekonstruktsiya romanticheskogo opyta v literature nemetskogo postmodernizma [Reconstruction of the Romantic experience in the literature of German postmodernism]. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*. 3. pp. 270–275.
11. Koroleva, V.V. (2020) "Gofmanovskiy kompleks" v russkoy literature kontsa XIX – nachala XX vekov ["Hoffmann Complex" in Russian Literature of the Late 19th – Early 20th Centuries]. Vladimir: Sherlok-press.
12. Goethe, J.W. von. (2010) Dukh vremeni [Spirit of the time]. In: *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: [s.n.].
13. Tatarenko, N.A. (2017) Ponyatiya iskusstva i ideala v gegelevskoy estetike v svete novykh istochnikov [The concepts of art and the ideal in Hegelian aesthetics in light of new sources]. *Istoriya filosofii*. 1. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatiya-iskusstva-i-ideala-v-gegelevskoy-estetike-v-svete-novykh-istochnikov> (Accessed: 14.02.2024).
14. Hendrix, J.Sh. (2005) *Aesthetics & The Philosophy Of Spirit*. New York, NY: Peter Lang.
15. Berkovskiy, N.Ya. (2001) *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. Saint Petersburg: Azbuka-klassika.
16. Hoffmann, E.T.A. (1991–2000) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Translated from German. Vols 1–6. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
17. Mokeeva, G. (2014) "Istinnyy muzykant" E. T. A. Gofmana, ili Velikaya romanticheskaya kontseptsiya lichnosti ["The True Musician" by E. T. A. Hoffmann, or the great romantic concept of personality]. *Baltiyskiy filologicheskiy kur'er*. 10. pp. 75–91.
18. Koroleva, V.V. (2022) Cherty gofmanovskoy poetiki v romane F.M. Dostoevskogo "Besy" [Features of Hoffmann's poetics in Fyodor Dostoevsky's novel Demons]. *Solov'evskie issledovaniya*. 3 (75). pp. 159–173.
19. Zusman, V.G. & Zusman, N.D. (2020) Nemetskiy kharakter i obraz Betkhovena (na materiale tvorchestva T. Manna 40–kh godov XX veka) [German character and image of Beethoven (based on the work of Th. Mann in the 1940s)]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*. 4 (58). pp. 85–90.
20. Koroleva, V.V. (2019) "Gofmanovskiy kompleks" v rasskazakh L. Andreev ["Hoffmann Complex" in Leonid Andreev's stories]. *Novyy filologicheskiy vestnik*. 4. pp. 165–177.

Информация об авторах:

Королева В.В. – д-р филол. наук, заведующая кафедрой второго иностранного языка и методики обучения иностранным языкам Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых (Владимир, Россия); доцент кафедры общественных наук Владимирского филиала Приволжского исследовательского медицинского университета (Владимир, Россия). E-mail: queenvera@yandex.ru

Притомская А.Р. – ассистент кафедры второго иностранного языка и методики обучения иностранным языкам Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых (Владимир, Россия). E-mail: gera.greenhill@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

V.V. Koroleva, Dr. Sci. (Philology), head of the Department of Second Foreign Language and Methods of Teaching Foreign Languages, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs (Vladimir, Russian Federation); Privolzhsky Research Medical University (Vladimir, Russian Federation). E-mail: queenvera@yandex.ru

A.R. Pritomskaya, teaching assistant, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs (Vladimir, Russian Federation). E-mail: gera.greenhill@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 20.09.2024;
одобрена после рецензирования 01.11.2024; принята к публикации 21.07.2025.*

*The article was submitted 20.09.2024;
approved after reviewing 01.11.2024; accepted for publication 21.07.2025.*