УДК 821.112.2: 004.032.6

С. П. МАЦЕНКА

«ПРИНЦЕСА БРАМБІЛА» Е. Т. А. ГОФМАНА ЯК МУЛЬТИМЕДІАЛЬНИЙ СУКУПНИЙ ТВІР МИСТЕЦТВА

Із позиції сучасної теорії інтермедіальності розглянуто капричіо «Принцеса Брамбіла» Е. Т. А. Гофмана. Написаний 1820 року твір німецького романтизму виявляється надзвичайно плідним для обґрунтування медіальності як властивості художнього тексту й інтермедіальності як механізму смислотворення. Капричіо аналізується як текстове інсценування взаємодії художнього слова з гравюрами, музикою, танцями, театром і моделюванням одягу.

***Ключові слова**: інтермедіальність, капричіо, манера Калло, театр масок, динамічність тексту, Е. Т. А. Гофман.*

Постановка проблеми. З історичної перспективи, естетика і поетика романтизму для сучасної теорії інтермедіальності слугують важливим підґрунтям для осмислення й поглиблення її основних засад. Теорія інтермедіальності, своєю чергою, уможливлює нове прочитання деяких творів романтизму. Якщо покликатися на сучасне визначення Ю. Е. Мюллера, згідно якого медіальний продукт тоді стає інтер-медіальним, коли в ньому мульти-медіальне спільне існування перетворюється на концептуальне співіснування, естетичні переломлення й деформації якого відкривають нові виміри переживання і пізнання [6, с. 31–32], то помітно, що воно корелює із постульованою ранніми німецькими романтиками ідеєю «прогресивної універсальної поезії». Завдяки змішанню й напластуванню медіальних структур, завдяки позиціюванню поміж різними медіа романтичні твори здобули нові виміри впливу, які до того були недоступні. Концептуальний синтез різних медіа було використано як естетичний потенціал дії. Тож література романтизму перестала обмежуватися лише написаним чи промовленим словом, а суттєво реалізовувалася, зокрема, через музику й образотворче мистецтво. Особливо ваґнерівський концепт сукупного твору мистецтва спирається на романтичну ідею підвищення естетичного впливу на реципієнта шляхом медіального перетину меж і конституювання нових медіальних форм.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Саме тому велика увага в новітній науковій літературі приділяється інтермедіальній організації творів Е. Т. А. Гофмана, пропонуючи нову перспективу осмислення його творчого доробку [2; 5; 7; 8]. Письменник, музикант, художник, тобто так званий митець-універсаліст, у своїх текстах він відтворив складні динамічні інтермедіальні взаємодії, які засвідчують його амбіційну поетологічну програму. Тому їх розглядають як «комплексну мережу зв'язків і покликань» (О. Шмідт) різних взятих за основу творів і претекстів, конгеніально інтерпретованих і пародійованих. «Тож Гофман виявляється бріколажем самого романтизму. Бо письмо раннього романтизму, на яке спирається його поетична програма, вже слугує для нього естетичним матеріалом, який можна декодувати і комбінувати по-новому. Саморефлексивність концепції романтичної поезії сама стає у гофманівській поетичній практиці предметом осмислення» [7, с. 85]. Тому його проза спрямована на те, щоб потенціювати рефлексію і примножувати її, наче в безмежному ряді дзеркал. О. Шмідт характеризує цей процес як послідовне втілення ідеї «поезії поезії» Ф. Шлегеля.

Виклад основного матеріалу. Найпоказовішим інтермедіальним твором Е. Т. А. Гофмана можна вважати повість «Принцеса Брамбіла» («Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot. Mit 8 Kupfern nach Callotschen Originalblättern», 1820), бо тут митець послідовно реалізує свої естетичні принципи: формальну незавершеність, нагромадження фігур і предметів, гротеск. В якості інтермедіального сукупного твору мистецтва «Принцеса Брамбіла» поєднує цілу низку мистецтв. Письменник послуговується різними медіальними регістрами: живописом, музикою, танцями, театром, карнавалом, моделюванням одягу.

Особливе місце «Принцеси Брамбіли» в літературному процесі засвідчує вже історія її наукової рецепції. Тривалий час літературознавці були спантеличені «чудовою плутаниною фантазії» чи

«штучно організованою плутаниною» (Ф. Шлегель), якою видавався твір. І тільки з позиції новітніх літературознавчих досягнень, капричіо Гофмана визнали особливим твором XIX століття передусім завдяки, за формулюванням Ш. Шерера, його «прото-сюрреалістському зображенню у призматичній одночасності неоднорідного: через свідому матеріальності й медіальності саморефлексію з претензією на ілюзорність дійсності, що змушує думати про Кафку» [2, с. 237]. Сучасні дослідження наголошують на надзвичайній художній майстерності оповіді в «Принцесі Брамбілі», в якій, незважаючи на всю комплексну самореференційність в інтермедіально вигадливому лабіринті «повітряних замків», виявляється утопічний момент: стан звільнення у гумористичній миттєвості сміху, який швидко усуває всі ностальгійні томління і дозволяє пізнати щастя знову пережитої єдності. Ця веселість, породжена сміхом «інколи можливо надто нахабної примари» (Гофман), на рівні текстури представлена в якості ядра головної історії. Тож передусім за допомогою теорії інтермедіальності вдалося описати складність художньої манери, яка спричиняється до чудового ефекту доброго настрою, а кожному уважному читачеві ще й представляється як процес.

У поетологічному есе «Жак Калло» Гофман стверджує, що на створення «Фантазій в манері Калло» його надихнули гравюри французького митця, гравера і рисувальника Жака Калло (Jacques Callot, біля 1592–1635), які в цій книзі представляються читачеві у вербалізованій формі як «сповнений ентузіазму екфразис». Однак «інтермедіальна референція» «Фантазій в манері Калло», як доводять сучасні дослідження, є, вочевидь, не наслідком споглядання самих гравюр, а рецепцією текстів, які описують ці та інші картини. Тож Гофманівська інтермедіальність виявляється чисто текстуальним інсценуванням, в центрі якого попри все перебуває взаємодія різних медіа. У «Фантазіях в манері Калло» письменник визначив свій композиційний принцип як «проявлення одне в одному», як згущення неспівставного: «Жоден майстер не вмів так, як Калло, стиснути на невеликому просторі безліч предметів, які з усією ясністю поставали перед очима поряд чи одне в одному, так що окреме, існуючи для себе як таке, все ж приєднувалося до цілості» [3, с. 17]. Творчість Жака Калло слугує Гофману візуальним доповненням до «романтичної поезії», тому він проголошує його зразком свого оповідного мистецтва, розробляючи водночас свою інтермедіальну поетологію. Як мистецький взірець письменник знаходить Калло, вочевидь, у сатиричному романі «Перемога природи над мрійністю або Пригоди Дон Сільвіо фон Розальва» («Der Sieg der natur über die Schwärmerey oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva», 1794) Мартіна Віланда, один із розділів якого називається «Картина на смак Калло». Вагомість цього інтертекстуального зв'язку О. Шмідт пояснює тим, що претекстом для самого М. Віланда слугував «Дон Кіхот» Сервантеса, який виступає «гарантом гофманівського маньєризму», відтак Гофман тлумачить творчість Калло як маніфестацію генія Сервантеса в образотворчому мистецтві (хоч його картини не відображають жодної сцени з роману Сервантеса, проте вони відбивають його дух) [7, с. 91]. Письменник інсценує історичного Калло як романтичного генія й інтерпретує його гротескні зображення як об'єктивацію суб'єктивної інтроспективи. Тож манера Калло полягає в трансформації внутрішніх образів у зовнішні. Гравюри Калло слугують гофманівській фантазії як «важіль зовнішнього світу», вони пропонують письменнику оптику, яка забезпечує йому нове романтичне бачення. Проте вони важливі не тільки для письменника, який засвідчує у такий спосіб свою художню манеру. Реципієнт також може скористатися ними як вказівкою для розуміння гофманівських текстів.

«Принцесу Брамбілу» слід вважати чи не зразковішим текстом «в манері Калло», аніж самі «Фантазії». Інтермедіальність висувається тут до центральної теми твору, який, за О. Шмідтом, є не тільки «summa poetica» Гофмана, але й усього німецького романтизму [7, с. 210]. Ідеться передусім про зібрання 24 гравюр Жака Калло, Balli di Sfessania («Танці божевільних») 1622 року, які презентують в дусі комедії дель арте фантастично перевдягнуті пари з масками чи окулярами, носами у вигляді дзьобів чи хоботів, пір'ям та рогами на голові, у частково гротескних і граційних позах. Гротескний сценарій рухів цих фігур Гофман переносить у зовсім інший простір: в атмосферу римського карнавалу. Письменник вибирає для цього 8 листків і замовляє Карлу Фрідріху Тіле гравюри, які додає відповідно до кожного з восьми розділів. Гравюри інтегруються в текст, як вказує Гофман у передмові, як «підґрунтя цілості» [4, с. 3]. Ексцентричні, акробатичні рухи «Танців божевільних» віддзеркалюються у винятково своєрідній структурі Гофманівського твору. Читач стає свідком

наративізації малюнків, тобто – самого творчого процесу, який він може осягнути лише синоптично. Тож на відміну від «Фантазій» мультимедіальне капричіо Гофмана представляє «Танці» Калло в наративній формі, як текст, і в оригінальній формі, як малюнок. «Не гнівайся, люб'язний читачу, якщо той, хто взявся розповідати тобі історію про принцесу Брамбілу саме так, якою вона змальована на зухвалих гравюрах майстра Калло, вважає тебе здатним щонайменше до останнього слова книжечки добровільно поринути у чудесне, більше того, хоч трохи в ці чудеса повірити» [4, с. 26]. Тож оповідач стверджує, що прагне розповісти історію, на яку натякають малюнки Калло. Однак гравюри демонструють тільки певні моменти розказаної історії, в більшості випадків навіть не її кульмінаційні пункти. «Принцеса Брамбіла» відтак завдячує своїм сюжетом тільки Гофману, який дотепно вигадав і її ґенезу. Письменник майстерно використовує окремі деталі гравюр, як, наприклад, окуляри чи маски, які стають лейтмотивами твору.

До суттєвих змін оригіналів Калло належить усунення їхніх назв. Тим самим можна припустити, що різні фігури слугують ілюстраціями боротьби/танцю Джильйо Фави відповідно з двійником (в різних ролях/масках) і з принцесою Брамбілою. Проте гравюри виконують значно важливішу роль, слугуючи взаємному інтермедіальному обґрунтуванню картини і тексту. Суттєвим є ще один ефект, який сприймається як еквівалент до дії тексту: з одного боку, завдяки тому, що на малюнках відсутній оточуючий простір, увага зосереджується безпосередньо на самих фігурах, а з іншого, – саме орнаментальне аранжування танцюючих пар на гравюрах наче витає: хореографія їхніх танців, перебуваючи поміж милою грацією і гротескним спотворенням тіл, до певної міри висить у повітрі в абстрактному презентаційному просторі. У такий спосіб живописне зображення візуалізує позбавлену ґрунту легкість оповіді. Тобто воно кореспондує із зв'язками у тексті у той спосіб, що представлені в ньому фігури теж починають витати в повітрі. Особливо на середніх гравюрах (№ 3–5) рухливі танцюристи заледве торкаються землі ногами. Тому помітно, що упорядкування гравюр – із спокійними зображеннями як обрамленням – продукує ритм, на який відгукується оповідь. Отже, гравюри слід вважати не ілюстраціями, а віддзеркаленням в іншому медіумі естетичних ефектів текстури. Картина – це медіум і модус пізнання. Та вона має тлумачитися текстом, без якого, позбавлена назви, не може артикулювати смислу, тоді як самому тексту без неї не вистачає наочності. «Саме тому Гофманівська літературна казка здійснює поетичний внесок і в дискусію про зв'язок тексту та малюнка, розпочату Лессінговим "Лаокооном: або про межі між живописом і поезією" (1766), тобто в дискусію про "змагання мистецтв", яке "омана" в капричіо знову ж "іронічно руйнує"», – висновує Ш. Шерер [2, с. 239]. Манера Калло вказує в «Принцесі Брамбілі» на густе плетиво зв'язків між словом і картиною.

Зв'язок «картина-текст» організовано за принципом взаємного віддзеркалення. І текст, і зображення задіяні в заплутану гру масок і переодягань. Як зазначає О. Шмідт, поміж медіа відбувається іронічна зміна ролей: тоді як окремі картини Калло розташовані лінійно в рядок, текст, здається, губиться в арабескних закрутках, дія рухається, як карнавал на Корсо, циклічно і до певної міри поза часом. Лінійність слідування гравюр контрастує з наративною комплексністю твору. «Живописний компонент капричіо, – висновує дослідник, – виявляється «часовим мистецтвом», натомість наративний сюжет завдяки «тотальній теперішності всіх подій» наближається до «просторового мистецтва». В інтермедіальному капричіо знакові системи картини і тексту відмовляються від своїх ідентичностей. У Гофманівському текстуальному інсценуванні традиційне суперництво знакових систем виявляється оманливим. «Миттєвий» живопис і «поступальна» література взаємно вказують на свої неповноцінності, вони віддзеркалюють одне одного як криве дзеркало. Тим самим обидва медіа перебувають в опозиції один до одного і водночас в зв'язку взаємної залежності. Кожен медіум конституюється як анаморфотне відображення іншого» [7, с. 228]. Тож текст може бути таким, яким він є, тільки завдяки гравюрам. У цьому сенсі вони є «підґрунтям цілості». Гравюри, своєю чергою, набувають своєї ідентичності завдяки текстовій інтерпретації. Взаємовідносини поміж медіа організовані теж в дусі капричіо: опис картин не досягає симультанності їхнього впливу, послання, закладене в зображеннях, не може досягти точності передачі інформації текстом. Та хоч початкова єдність мистецтв не досягається, її можна симулювати в безмежному взаємному наближенні окремих мистецтв. Один із персонажів у «Принцесі Брамбілі» каже: «Думка зруйнувала уяву, проте із кришталевої призми, в яку зли-

лися воєдино в єднанні і боротьбі вогняний потік і ворожа отрута, засяє, знову народившись, уява – зародок думки!» [4, с. 57]. Антагонізм думки й уяви перетворюється на взаємне віддзеркалення, яке виявляє зв'язок взаємозалежності обох компонентів. Оскільки текст «Принцеси Брамбіли» наділений властивістю до саморефлексії, то він визнає гравюри як своє першоджерело, а відтак як своє віддзеркалене інше.

Хоч автор і запропонував розлогу назву твору, спорядив його вступом, визначив жанр, уточнив суть своєї творчої манери, короткі зголошення змісту перед розділами ґрунтовно заплутуються в «запамороченні, вирі, вихорі» [4, с. 109] оповіді, яка постійно відхиляється від теми, наче в запалі танцю. Капричіо, попереджає автор, «не придатне для людей, які охоче сприймають усе як серйозне й важливе» [4, с. 3]. У численних зверненнях до читача оповідач називає твір штучною «книжечкою», часто посилається на попередні текстові пасажі, фігура актора Джильйо Фава метафоризується як книжковий феномен («Молодий актор <…> – це ходячий роман, інтрига на двох ногах, любовна пісня з губами для поцілунків, з руками для обіймів, пригода, яка вискочила з палітурки в життя і продовжує стояти перед очима красуні навіть після того, як вона закрила книгу» [4, с. 13], а пізніше йдеться про «живий роман на двох ногах» [4, с. 83]). «Доброзичливий читач» має достоту схилитися над текстом і розгледіти себе в ньому, щоб пізнати, тим самим він має стати справжнім героєм розказаної комедії, бо «тільки він осягає фікційність подій, про яку всередині художнього світу знають спочатку лише Челіонаті, відомий ще під іменем Бастіанелло, а наприкінці – «дама», вона ж принцеса Брамбіла» [2, с. 246]. Книжний характер казки наголошується також саморефлексією щодо її матеріальної форми буття: її фігури і декорації сформовані з картону, вони існують тільки між палітуркою книги, яка слугує водночас театральними кулісами для інсценування.

Для «Принцеси Брамбіли» Гофман обирає особливий жанр капричіо, який виявляється ідеальним для його інтермедіального інсценування. «Нехай не видається тобі дивним, дорогий мій читачу, якщо у творі, який хоч і називається капричіо, проте так схожий на казку, ніби й є нею, відбувається багато дивного й примарного, яким його, вочевидь, зрощує і плекає людський дух, чи, краще сказати, коли місце дії інколи переноситься у внутрішній світ дійових осіб. Бо чи не найкраще це місце дії?» [4, с. 66]. Згідно існуючих на той час визначень, капричіо належить до інтермедіальних понять, яке передбачає відсутність ієрархії видів мистецтва і тим самим якнайкраще підходить до художнього твору, «організованого як оркестрування всіх мистецтв» (О. Шмідт). Капричіо, до того ж, засвідчує мистецьку свободу і протистояння домінуючій теорії мистецтва. Воно позначає незвичайне й духовне, що не відповідає усталеним нормам, зокрема в «Принцесі Брамбілі» – естетику гротеску маньєризму. Капричіо зустрічається в усіх видах мистецтва. Гофман, вочевидь, покликався передусім на музику, про що він нагадує читачеві у передмові до «Принцеси Брамбіли»: читаючи, той має пам'ятати про те, що «міг би вимагати від капричіо музикант» [4, с. 3]. 1619 року німецький теоретик музики Міхаель Преторіус («Syntagma Musicum») застосовував слово капричіо до музичних варіацій, побудованих за власним смаком і керованих фантазією. Слово зустрічається і в назві циклу картин «Capricci di varie figure» (1617) Ж. Калло, додатково наголошуючи на зв'язку творчої манери Гофмана з французьким митцем. І в літературі це поняття демонструє самобутність мистецтва стосовно наслідування природи. «Радше, – пояснює Ш. Шерер, – в антикласицистичній чи маньєристській манері демонструється саме майстерність "дотепного" духу, який суверенно справляється також з довшими, асоціативно усамостійненими відхиленнями в традиції Трістрама Шенді Стерна, тобто відволіканнями-«викрутасами» (Гофман) як "експериментом внутрішнього духу"» [2, с. 247]. Часто вжиту Гофманом формулу «і так далі» дослідник інтерпретує як маркування пустот екскурсів, які далі не розвиваються, або як дочасне переривання сюжетних відхилень. У такий спосіб текст також демонструє іронічну гру між майстерною композицією і вільним приєднанням гравюр, котрі інтерпретуються як творчі дії видавця, який додає їх саме там, де прогалина перериває оповідь. «В оригіналі цього надзвичайно дивовижного капричіо, який оповідач точно наслідує, в цьому місці є прогалина. Висловлюючись мовою музики, тут не вистачає переходу з однієї тональності в іншу, так що новий акорд подається без належної підготовки. Так, можна сказати, що капричіо обривається на незавершеному дисонансі» [4, с. 113]. У такий спосіб текст демонструє виломи свого «бриколажу», внутрішньо виправдовує їх і навіть вдало обіграє, звертаючись до музичної метафо-

рики. Тільки музичне ковзання сигніфікатів через такі виломи і дисонанси дозволяє проявитися найвищій гармонії і цілісності хаотичного в собі, бо лабіринтно розгалуженого капричіо.

«Принцеса Брамбіла» – один із найдинамічніших літературних творів, що теж можна вважати наслідком музичного впливу. Тут швидко і віртуозно розгортається взаємодія перспектив та рівнів реальності. Оскільки головні протагоністи капричіо, актор Джильйо Фава і модистка Джачинта Соарді, своїми професіями пов'язані зі сферою мистецтва, то тим самим вони сприяють стиранню чіткої межі між реальністю і фантастикою. Будучи закоханими, вони схильні до того, щоб осягати звичайне в поетичному перетворенні. Кожен з них здатен, хоч і не одночасно, сприймати світ очима поезії і тверезо-прозаїчним поглядом. Плутанина, в яку залучені протагоністи, як і сам читач, є наслідком гри ідентичностями, яка осягається тільки поступово. Невизначеності сприяє і те, що розказана історія здебільшого відбувається в дні римського карнавалу, тобто у винятковий період життя, коли люди переодягаються і дійсно переймають інші ідентичності, коли дійсне стає фіктивним, а фіктивне дійсним. Уже на початку маскараду шарлатан Челіонаті, який функціонує як таємний режисер усієї історії, розпускає чутку, що в Рим прибуває казкова принцеса, бо вона сподівається за карнавальними масками знайти свого нареченого, ассирійського принца Корнельйо К'яппері. Карнавал слугує виокремленим часом, в якому реальність наближається до вимог фантазії. Тож оповідь набуває свого ритму і внутрішньої напруги саме з того, що протагоністи коливаються поміж двома перспективами. Ідеться про подвійний мотив двійників. Реалізуючи омріяний образ іншого, Джильйо і Джачинта після низки розлучень і ускладнень знаходять одне одного. Текст демонструє постійний компроміс поміж вимогами ідеалу та реальністю. «Так само, як музичну п'єсу не можна скоротити до її заключного акорду, натомість слід сприймати й осягати її як цілість, так і настанова «Принцеси Брамбіли» полягає саме в її наскрізному коливальному русі», – висновує В. Екель [5, с. 225]. Тож не дивно, що одним із важливих мотивів твору є мотив танцю як сповненого в собі руху, що інтерпретують як метафору руху самого тексту. Два описи танцю, представлені в капричіо, сприймаються як безпосереднє втілення динамізму. Крім того, вони вміщують розмисли про зв'язок руху й ідентичності. «Вона. Крутись, крутись сильніш, вертись невтомно, веселий, прекрасний танцю! – Ах, як стрімко все пролітає повз! Без відпочинку! Без зупинки! – Різноманітні барвисті фігури злітають вгору, ніби іскри феєрверку, що розлітаються в повітрі, і зникають у темряві ночі! Радість наздоганяє радість, не може її наздогнати і в цьому теж полягає радість. – Нічого немає нуднішого, аніж залишатися прикутим до землі, відповідаючи за кожен погляд, за кожне слово! <…> Він. І все ж! – Ні, не вдалось! – Але це тільки тому, що в танці обов'язково слід дотримуватися і зберігати рівновагу. – Тому необхідно, щоб кожен танцівник взяв щось у руку, схоже до жердини линвохода <…>» [4, с. 107–108]. Джильйо все таки падає, однак приходить до тями з усвідомленням нової ідентичності: Челіонаті звертається до нього як до принца. За допомогою позбавленого мети танцю проголошено принцип обхідного шляху, шляху, який сам і є метою. Танець передбачає принцип посередництва і час від часу вимагає самовідчуження. Усюдисущий мотив безмежно ігрової гонитви за самим собою у танцювальній сцені концентрується як високохудожнє «капричіо в капричіо» (О. Шмідт), яке містить квінтесенцію «Принцеси Брамбіли», і виразно демонструє притаманну твору структуру mise-en-abyme (тексту в тексті), яка характеризує й інші медіальні відносини в ньому. Поетологічним наслідком емфази руху є зосередження на самому тексті, на його лабіринтній структурі. Тож текст є еквівалентом до обхідного руху свого протагоніста, будучи організований як динамічний процес.

Взаємне віддзеркалення різних сфер і зв'язків – реальності, фантазії, карнавалу, комедії дель арте, міфу про Урдар – капричіо організовує таким чином, що розщеплює свої фігури і в них самих симультанно відбиває ці рівні. Джильйо, як наслідок, є і принцом Корнельйо К'яппері, і Арлекіном/Панталоне, і королем Офіохом, всі ці фігурації закладені в ньому, хоч сам він сприймає себе по-іншому. Так само і Джачинта є водночас принцесою Брамбілою, Коломбіною, королевою Ліріс, принцесою Містіліс. Саме через таку симультанну присутність відгалужень, спричинену безладом звичайного в карнавалі, капричіо демонструє єдність внутрішнього світу та зовнішньої реальності, яку наприкінці пізнають Джильйо і Джачинта, вдивляючись в озеро Урдан. Бо життя і мистецтво в карнавалі є грою. Це театр, споріднений з комедією масок, в якому відсутня різниця між акторами і глядачами. Тому в карнавалі перекру-

чуються звичні протилежності: комічне на противагу до трагічного, тіло і тілесно-чуттєве стосовно виключно духовного, все це вже увиразнюється в змішанні людських і тваринних рис в оригіналах Калло. Життя стає ексцентричним, бо карнавал, за Ш. Шерером, руйнує звичні розмежування: тексту, соціального світу, тіла, особистісної ідентичності. Тож капричіо не розповідає дії комедії масок, воно нею і є, будучи спрямованим на ігрово-іронічну розважальність. Дослідники переконані, що в такий спосіб Гофман прагнув перебороти класичну текстократію. З цією метою письменник імітує акустичне й візуальне сприйняття, а його текстуальне інсценування в дусі комедії масок постає як ігрово-ілюзіоністська майстерність. Текст рефлексує власну медіальність, зокрема матеріальність звучних образів. Наприклад, ім'я принцеси Брамбіли походить від співу і наспівного говоріння під час карнавальної процесії («Насадивши на ніс величезні окуляри, старий дуже уважно читав велику книгу, яка була розкрита перед ним. За ним ішли дванадцять розкішно одягнутих маврів із довгими списами і короткими щаблями. Щоразу, коли старий перегортав сторінку і промовляв при цьому тоненьким і пронизливим голосом «Куріпіре-ксі-лі-ііі», вони гучно співали: «Брам-буребіл-ала монса-кікі-бурра-сон-тон!» [4, с. 16]). Слід наголосити, що звернення Гофмана до карнавалу і театру масок в «Принцесі Брамбілі» закономірно має інтертекстуальну природу. Як відомо, Гофман не бачив місця дії свого твору, тому, вочевидь, він звернувся до відомого зображення римського карнавалу Гете («Das römische Carneval», 1789), який стверджував, що це свято не можна описати, його можна сприйняти тільки безпосередньо. Саме ці слова могли привабити Гофмана – інсценувати карнавал у структурі капричіо, використавши ідею Гете поєднати текст і гравюри. Вагомим є також посилання німецького романтика на італійського драматурга Карло Ґоцці, відомого своїм прагненням реставрувати комедію масок. Гофман перетворив її сюжет на історію метаморфози: перемога комедії над театром хибного пафосу постає в нього як наслідок повного переродження у свідомості актора Джильйо.

Уже в першій сцені капричіо Джачинта демонструє сукню, пошиту нею нібито на замовлення майстра Бескапі. Крапля крові з вколотого голкою пальця, яка потрапила на плаття, і крапля олії з лампи, яка мала освітити нещастя, не залишають на ньому жодних слідів. Сукня, за формулюванням Ш. Шерера, є дійсно тільки плетивом фікційного, за допомогою якого виготовлені красиво костюмовані образи для карнавальної дійсності літератури [2, с. 249]. Чудове плаття пошите для невідомої красуні: Джачинта вірить у принцес. Під час примірки виявляється, що воно пасує їй бездоганно, і в очах старої Беатріче Джачинта перетворюється на «мою найдорожчу принцесу». Її коханому, «дивно одягненому» актору Джильйо, значно більше подобається сукня, аніж вона сама, бо вві сні він саме бачив прекрасну принцесу. Ця початкова сцена містить риси комедії масок: фантазії жадання, викликані перевдяганням. Початок затягує в дію і читача, бо він сам переживає, як фантазійний образ Джильйо набуває обрисів, об'єктивується у вирі карнавальних подій. Слідуючи перспективі Джильйо, і читач без перешкод переживає перехід із звичайного життя в рольову гру. Марнославний актор, який виконує передусім патетичні ролі, залишає свою кохану. Завдяки подвоєнням, зміні ролей і метаморфозам у боротьбі з двійниками він позбавляється ілюзій, стаючи прихильником комедії дель арте. Як наслідок, він виявляється здатним розпізнати в Брамбілі свою кохану Джачинту. «У маленькому світі, який називається театром, треба було знайти молоду пару, яка б була не лише внутрішньо одухотворена справжньою фантазією і справжнім гумором, але й могла б об'єктивно, як в дзеркалі, розпізнати в собі цю налаштованість своєї вдачі, і зуміти так представити її, щоб та впливала на великий світ, який вміщує цей малий світ, як могутній спектакль. Театр, якщо хочете, хоча б до певної міри має представляти озеро Урдар, в яке люди могли б вдивлятися, щоб пізнати себе» [4, с. 149]. Принцеса (як текст і як Джачинта) – це фантазія, яка для свого польоту потребує гумору. Фантазії проте необхідне і підґрунтя реального життя: необхідна справжня рівновага, щоб у взаємному балансі утримати внутрішнє споглядання уявного та зовнішнє бачення реального світу. Саме театр карнавалу спричиняється до такого відсторонювання. Розгалуження рівнів і їхнє об'єднання увиразнено в образі кристалу. Різні медіа слугують проміжними фазами для справжнього пізнання Я в різноманітності його перспектив. В образі плаття, до того ж, віддзеркалена матеріальна рефлексія про своєрідність текстури. «Ах, скажіть, стара, чи випадало Вам хоч раз в житті бачити плаття, яке могло б зрівнятися з цим своєю красою і розкішшю? Майстер Бескапі дійсно перевершив сам себе; особливе натхнення охопило його, коли він

кроїв цей дивний атлас. А розкішне мереживо, блискучий галун, дорогоцінне каміння, які він нам довірив для оздоблення» [4, с. 7]. Головним медіумом для створення текстуального плетива слугує голка, котра інтермедіально вказує і на гравірувальний різець Калло. Творча голка Бескапі продукує плетиво, яке залишається чистим, як плаття Джачинти. Він витворює легкий і веселий танець тексту, який виявляється достатньо рухливим, щоб взаємно релятивувати фантазію і реальність. «Витканий наче в повітрі текст стає сприйнятною формою етерового духу фантазії, який уплівся в реальне життя», – увиразнює Ш. Шерер [2, с. 254].

Висновок. «Принцеса Брамбіла» Гофмана слугує прикладом майстерно організованого мультимедіального художнього твору, головна ідея якого сприймається як результат взаємодії низки задіяних в ньому мистецтв. Тим самим, вочевидь, автор прагнув вийти за межі літературного тексту. Можливість відтворення інтермедіальної гри реципієнтом становить центральний момент застосованої інтермедіальної практики. З цією метою Гофман іронічно інсценує кооперацію поміж письменником і гравером, запобігає до унаочнювальної театральної практики, тісно пов'язаної з карнавалом, до досвіду сприймання музичних творів, динаміки танцю і навіть до моделювання одягу. Текст тому характеризується особливо високим ступенем складності саморефлексії. «Принцеса Брамбіла» демонструє комплексний механізм інсценування письма, оприявлення текстури, що стає можливим в результаті взаємодії різних медіа. Завдяки організації складної гри визнаних в романтизмі мистецтв Гофману вдається продемонструвати медіальність як властивість тексту у тому значенні, в якому її теоретично обґрунтовують сучасні дослідники. Бо, за Алайдою і Яном Ассманами, усе, що можна знати, мислити чи сказати про світ, може бути пізнаним, осмисленим чи сказаним тільки в залежності від медіа, які комунікують це знання. Не мова, якою ми мислимо, а медіа, за допомогою яких ми комунікуємо, моделюють наш світ. Медіальні революції є тому революціями смислу, вони ре-моделюють дійсність і створюють нові світи [1, с. 2]. Гофману вдалося відтворити такий новий комплексний динамічний світ, який не втратив своєї привабливості до сьогодні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Assmann A., Assmann J. Schrift – Kognition – Evolution / Aleida Assmann, Jan Assmann // Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution ; / Hrsg. von Eric A. Havelock. – Weinheim : VCH, 1990. – S. 1–35.

2. E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung / Hrsg. von Detlef Kremer. – Berlin, New York : De Gruyter, 2010. – 670 s.

3. Hoffmann E. T. A. Jaques Callot / E. T. A. Hoffmann // Hoffmann E. T. A. Sämtliche Werke in sechs Bänden. – Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callots Manier. Werke 1814 / Hrsg. von H. Steinecke. – Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 1993. – S. 17–18.

4. Hoffmann E. T. A. Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot / E. T. A. Hoffmann. – Stuttgart : Philipp Reclam, 1995. – 175 s.

5. Eckel W. Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geiste der Musik / Winfrid Eckel. – Paderborn : Wilhelm Fink, 2015. – 453 s.

6. Müller J. E. Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte / Jürgen E. Müller // Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes / Hrsg. von Jörg Helbig. – London : Turnshare Ltd., 2009. – S. 31–40.

7. Schmidt O. «Callots fantastisch karikierte Blätter». Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E. T. A. Hoffmanns / Olaf Schmidt. – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2003. – 272 s.

8. Schmidt R. Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E. T. A. Hoffmann / Ricarda Schmidt. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. – 256 s.

REFERENCES

1. Assmann A., Assmann J. Schrift – Kognition – Evolution [Writing – Cognition – Evolution] / Aleida Assmann, Jan Assmann // Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution [Writing] ; / Hrsg. von Eric A. Havelock. – Weinheim : VCH, 1990. – S. 1–35.

2. E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung [Hoffman: Life – Creativity – Influence] / Hrsg. von Detlef Kremer. – Berlin, New York : De Gruyter, 2010. – 670 s.

3. Hoffmann E. T. A. Jaques Callot / E. T. A. Hoffmann // Hoffmann E. T. A. Sämtliche Werke in sechs Bänden [Complete collection of works in six volumes]. – Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callots Manier. Werke 1814 / Hrsg. von H. Steinecke. – Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 1993. – S. 17–18.

4. Hoffmann E. T. A. Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot / E. T. A. Hoffmann. – Stuttgart : Philipp Reclam, 1995. – 175 s.

5. Eckel W. Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geiste der Musik [Literature of Modernism from the Spirit of Music] / Winfrid Eckel. – Paderborn : Wilhelm Fink, 2015. – 453 s.

6. Müller J. E. Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte [Intermediality as a Poetological and Medial Project] / Jürgen E. Müller // Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes [Intermediality: Theory and Practice of Interdisciplinary Research Field] / Hrsg. von Jörg Helbig. – London : Turnshare Ltd., 2009. – S. 31–40.

7. Schmidt O. «Callots fantastisch karikierte Blätter». Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E. T. A. Hoffmanns [Fantastic Caricatures of Callot's Entchings] / Olaf Schmidt. – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2003. – 272 s.

8. Schmidt R. Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E. T. A. Hoffmann [When Several Arts Interact. Hoffmann's Intermediality] / Ricarda Schmidt. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. – 256 s.

ANNOTATION

S. MACENKA

E. T. A. HOFFMANN'S *PRINCESS BRAMBILLA* AS AN INTERMEDIAL TOTAL WORK OF ART

Intermediality theory has been studied from the historical perspective, which allowed for the conclusion that the esthetics and poetics of Romanticism are an important foundation for the comprehension of its key principles. Thus, E. T. A. Hoffmann's short story Princess Brambilla («Princess Brambilla») has been analyzed from the standpoint of intermediality as one of the brightest examples of an intermedial work. As an intermedial total work of art, Princess Brambilla combines a number of different arts: painting, music, dancing, theatre, carnival and clothes design. Hoffmann chooses a special genre for Princess Brambilla, i. e. capriccio. It turns out to be ideal for intermedial staging, as capriccio belongs to intermedial concepts and foresees an absence of art hierarchy and, in such a way, is perfect for a literary work organized as an orchestration of all types of art. The role of Callot's prints in the literary work has been outlined – they serve as a certain optical system for the visualization of the writer's own creative manner. The link between «picture-text» has been organized according to the principle of mutual reflection. Both the text and the pictures are involved in an intricate game of masks and dress changing. In relation to the genre of capriccio suggested by the author, reference is made to the musical principles of its organization, which enables the characterization of «Princess Brambilla»

as one of the most dynamic literary works. Contributing to this is the description of dance in the short story, stressing that the text itself should be perceived as a specific dance. The writer mimics acoustic and visual perception and his textual stage adaptation, similar to a comedy of masks, emerges as a game and an illusionist skill. The mutual reflection of the different spheres and links – reality, fantasy, carnival, commedia dell'arte, myth about Urdar – is organized in such a way by the capriccio that it splits its figures and reflects all those levels in the figures. The main medium for the creation of textual weaving is a needle, which points in an intermedial way to the engraving tool of Jacques Callot among others. Dresses described in the short story are a network of fictions, which helps create the wonderfully dressed images for the carnival reality of literature. It has been determined that the opportunity of intermedial game recreation by the recipient plays an important role in the short story and for this purpose Hoffmann stages cooperation between the writer and the engraver and resorts to visualized theatrical practice, which is closely linked to carnival, the experience of perceiving musical pieces and the dynamics of dance. This is why the feature of text is a high level of self-reflection.

***Key words**: intermediality, prints, capriccio, dance, theatre of masks, carnival, E. T. A. Hoffmann, J. Callot.*