

UDC: 811.112.2'38:793.3]:821.112.2Hoffmann7PrincessBrambilla

ТЕКСТ ЯК ТАНЕЦЬ У КАПРИЧЧО «ПРИНЦЕСА БРАМБІЛА» Е. Т. А. ГОФМАНА

Юлія Нетлюх

Аспірант,
Кафедра німецької філології,
Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1,
e-mail: julia.dance.1993@gmail.com

РЕФЕРАТ

Мета. Стаття присвячена аналізу каприччо «Принцеса Брамбіла» («Prinzessin Brambilla», 1820) видатного німецького письменника-романтика Ернста Теодора Амадея Гофмана як переконливого прикладу інтермедіальної поетики. Метою є проаналізувати роль зображеного танцю в концепції даного твору, в якому мистецтво і життя постають як такі, що пронизують і підсилюють одне одного. **Дослідницька методика.** У студії використано феноменологічний та герменевтичний підходи до розуміння літературного твору, метод ретельного прочитання, який дозволив виокремити авторську концепцію, втілену у виборі головних героїв, у жанрових характеристиках, у способі нарації, в оригінальній композиційній структурі каприччо, в інтертекстуальних зв'язках. Мистецтвознавчий аспект розкривається із залученням інтермедіальної методики. **Результати.** У статті проаналізовано роль зображеного танцю в концепції каприччо. Встановлено, що текст налаштований на особливу оптику сприйняття зображених героїв в атмосфері карнавалу. Тож оповідання отримує свій ритм і внутрішню напругу від мультиперспективності своїх персонажів. Головна ідея «Принцеси Брамбіли» полягає у постійному мерехтливому русі поміж різними полюсами, що підтримується концепцією сміху й увиразнюється метафорою танцю. Динамізм гофманівського зображення повноцінно втілено в описі танцю. Особливу увагу звернено на лексику тематичного поля «танцювати», лексичні одиниці, а також синтаксичні конструкції для візуалізації ритму танцю, який надає висловам власної динаміки. Подібне зображення дає змогу вважати його дослівною передачею руху, а сам текст – танцем. **Наукова новизна.** Тема, запропонована для дослідження каприччо «Принцеса Брамбіла», становить цілком неохоплений дослідницьким інтересом матеріал. Ця літературознавча лакуна залишається однією з найменш досліджуваних та становить актуальний дослідницький матеріал з огляду на особливий вектор проблематики. **Практичне значення.** Стаття може бути використана для поглибленого вивчення творчості Ернста Теодора Амадея Гофмана. Наукові результати дослідження можуть стати основою для написання курсових і дипломних робіт.

Ключові слова: естетика Е.-Т.-А. Гофмана, танець, танець як категорія руху, мова танцю, ритм, візуалізація ритму танцю.

TEXT AS A DANCE IN E. T. A. HOFFMANN'S CAPRICCIO «PRINCESS BRAMBILLA»

Yulia Netliukh

Postgraduate student,
Department of German Philology,
Ivan Franko National University of Lviv (UKRAINE),
79000, Lviv, 1, Universytetska str.,
e-mail: julia.dance1993@gmail.com

ABSTRACT

Aim. The article deals with the analysis of a capriccio «Princess Brambilla» by a famous German romanticist Ernst Theodor Amadeus Hoffmann as a convincing example of intermedial poetics. The aim of this study is to investigate the role of a described dance in the concept of the above-mentioned work where art and life

are shown as the ones that reinforce and penetrate into each other. **Methods.** Research methodology embraces phenomenological and hermeneutical approaches to the understanding of a literary work, the careful reading technique which enabled to single out the author's concept expressed in the choice of main characters, genre characteristics, type of narration, original compositional structure of a capriccio, intertextual relations. The artistic aspect is revealed through intermedial methodology. **Results.** The role of a described dance in the concept of a capriccio has been analyzed. It has been explored that the text aims at special perception optics of described characters in carnival atmosphere. Thus, the novella receives its rhythm and inner tension from multiperspectivity of its characters. The main idea of «Princess Brambilla» consists in constant twinkling movement between different poles supported by the concept of laugh and expressed by dance metaphor. The dynamism of Hoffmann's depiction is fully shown in dance description. Special attention is paid to lexis of the thematic field «to dance», lexical units as well as syntactic constructions for dance rhythm visualization which makes expressions dynamic. Such description enables us to consider it as a literal movement depiction and the text itself as a dance. **Scientific novelty.** The material proposed for the research of a capriccio «Princess Brambilla» by E. T. A. Hoffmann has been completely out of researchers' focus of attention. This literary gap remains one of the least studied ones and therefore constitutes the relevant research material due to the special vector of problematics. **The practical significance.** The article can be used for further research of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann's literary career. The results of the research can be used for writing term papers and theses.

Key words: E. T. A. Hoffmann's aesthetics, dance, dance as movement category, dance language, rhythm, dance rhythm visualization.

Як категорія руху танець особливо важливий для художньої манери митця-романтика та його естетики. Е.-Т.-А. Гофман, який, як відомо, займався не лише літературною діяльністю, але й був музикантом і композитором, художником-декоратором і майстром графічного малюнку, розвинув у своїй творчості ідеї Фрідріха Шлегеля і Новаліса, зокрема вчення про універсальність мистецтва, концепції синтезу мистецтв і романтичної іронії. На цьому ґрунті він не лише створив свою власну естетичну концепцію, але й знайшов відповідний метод її творчої реалізації. З метою унаочнення своїх літературних поглядів Е.-Т.-А. Гофман звернувся до нових мистецьких засобів, зокрема до танцю.

Дослідження ролі різних видів мистецтва в літературній творчості Гофмана є важливою складовою сучасної гофманіани. Особливу увагу літературознавці звертають на вплив музики й образотворчого мистецтва на художню манеру письменника. Функціональності танцю у творах письменника досі приділялося небагато уваги (часткове висвітлення ця тема знаходить у праці В. Екеля [див.: 4]). У вітчизняному літературознавстві ще не досліджувався ані інтерес Гофмана до танцю, ані художні засоби його вираження. Цим зумовлена актуальність даного дослідження, як і необхідністю поглибленого прочитання одного з найкращих творів німецького автора – каприччо «Принцеса Брамбіла».

Е.-Т.-А. Гофману була властива установка на синтез видів мистецтва, суміжних з літературою. Намагаючись утілити в слові зорово-звукові враження, митець використовував засоби художнього зображення, притаманні живопису й музиці. Аналогії з іншими видами мистецтва визначали ритмічну побудову, образний ряд, композиційне членування, жанровий репертуар його художніх творів.

У творчій спадщині Гофмана особливе місце належить каприччо «Принцеса Брамбіла» («Prinzessin Brambilla», 1820). Поштовхом для створення цього твору, як пише про це сам автор у передмові, слугували 24 гравюри французького художника Жака Калло, колекцію яких він отримав у подарунок у день

свого народження 24 січня 1820 року від одного з «серапіонових братів» – відомого берлінського лікаря Корефа. А вже в наступному році казка-каприччо була надрукована.

«Принцеса Брамбіла» – один із найглибших і найскладніших творів письменника, тож його побоювання стосовно сприйняття твору були не даремні (в одному з листів до Адольфа Вагнера від 1 травня 1820 року він називає своє каприччо «божевільним», розуміючи, що «недосконалість людського життя» може завадити йому презентувати «досконалий» твір). Невигадлива історія про те, як швачка Джачинта й актор Джильо Фава спершу втратили, а потім знову знайшли один одного, окреслює лише контури складного сюжету. Насправді, фабула «Принцеси Брамбіли» заплутана, сповнена неочікуваних подій і перетворень; її рух розбивається вставними фрагментами і глибокими роздумами про театральне мистецтво, про природу сміху, про складність людської свідомості, про істинне й вигадане. Різні оповідні комплекси арабескно поєднуються одні з одними. Твір надзвичайно цікавий своїм сюжетом і структурою: він є конгломератом багатьох ідей і мотивів письменника, а також містить у собі посилення на інші його відомі твори. Примітно, що саме танцю відведена ключова роль у становленні головного героя й у пошуку його власного «я».

Як стверджує В. Екель, немає такого іншого твору Гофмана, в якому б настільки виразно відчувався інспірований музикою динамізм, як у «Принцесі Брамбілі». Зміна перспектив і сюжетних рівнів розгортаються тут із таким темпом і віртуозністю, що читачеві надзвичайно складно зорієнтуватися у зображених подіях [4, с. 211]. Ускладнена структура й неочікувані повороти сюжету твору пояснюються передусім жанром каприччо. Термін «каприччо» був запроваджений у XVI ст. в Італії. Там його використовували для позначення варіацій жартівливого характеру на музичну тему з несподіваними ритмічними та гармонічними стрибками, які вимагали від виконавця поєднання найвищого рівня майстерності з неабияким задоволенням від гри, тобто для бравурної п'єси чи блискуче зіграного епізоду. У подібному значенні цей термін застосовували і для творів образотворчого мистецтва. Доволі швидко каприччо почали вживати й у літературі. Його можна порівняти з лабіринтом, який має ідеальний центр, з якого в усі сторони відходять стежки. Людина, яка заблукала в цьому лабіринті, може суттєво віддалитися від центру, проте ці шляхи цілком несподівано знову можуть привести її до центру. У цьому можна вбачати суть каприччо. Відхилення, які на перший погляд не мають нічого спільного з центром, зрештою вказують саме на нього. У творі Гофмана ці відхилення існують у формі вставних історій, які на перший погляд начебто не мають нічого спільного з основною розповіддю, та поступово з'ясовується, що це не так (наприклад, історія про короля Офіоха та королеву Ліріс). Крім того, повість насичена фрагментами-роздумами на філософські, соціальні, історичні та мистецькі теми. Подібно до того, як у музичному каприччо один мотив змінює інший, у «Принцесі Брамбілі» можна прослідкувати стрибкоподібний розвиток подій. Фігури-двійники і несподівані ігрові моменти схожі до змін музичної теми, раптових модуляцій і багатства ідей музичного каприччо. Одна

оповідна перспектива несподівано змінюється іншою [10, с. 424]. Автор наче застерігає читача не дивуватися надто стрімким і дивним для його сприйняття подіям у творі і не шукати в ньому надто скрупульозної логіки подій. Подекуди він навіть безпосередньо у тексті дає читачу підказки для розуміння свого твору: «...ebensowenig, ... die „Prinzessin Brambilla“ ein Buch ist für Leute, die alles gern ernst und wichtig nehmen...» [5, с. 601]; «...alles, was wir treiben, und was hier getrieben wird, nicht war, sondern ein durchaus erlogenes Capriccio ist...» [5, с. 712].

«Принцеса Брамбіла» побудована за зразком *Commedia dell'arte*, якій приписують «структурно-творчу функцію» всієї повісті [7, с. 240]. Тобто, модель *Commedia dell'arte* організує всю оповідну структуру твору, адже Гофман створив своєю казкою «нарративну копію» останньої. Не прагнучи до відображення дійсності, *Commedia dell'arte* відзначається своїм власним *закритим* світом. На основі конвенцій у ній розгортається доволі вільна гра, проте вона оперує також сильними стилізаціями. За цього *Commedia dell'arte* працює з варіаціями відомих подієвих схем і сцен чи не в музичний спосіб і може містити поезію фантастичного. Своєю моделлю і формою вона прагне викликати насолоду, тобто її абсолютною метою є мистецтво.

Тож «Принцеса Брамбіла», за В. Екелем, є переконливим прикладом «оповіді з духу музики» [4, с. 212], яка водночас є іронічною, бо майстерно поєднує і розвиває паралельно різні точки зору, так і не знімаючи їхнього конфлікту. Суперечність між звичайним і фантастичним тут суттєво розряджається завдяки тому, що головні протагоністи повісті, закохана пара, завдяки природі своєї діяльності (актор і модистка) пов'язані з мистецтвом. Тим самим вони приналежні до обох сфер.

Фантастичні образи протагоністів набувають певної реальності у відношенні один до одного в атмосфері карнавалу. Мотив карнавалу відіграє важливу роль – він допомагає змінювати ієрархічну структуру й усувати межу між акторами й глядачами. Карнавал – це вистава без рампи, без поляризації учасників на акторів і глядачів. Усі беруть у ньому активну участь, кожен є дійовою особою: «У карнавалі саме життя грає, розігруючи – без сценічного майданчика, без рампи, без акторів, без глядачів, тобто без усілякої художньо-театральної специфіки – іншу вільну форму свого втілення, своє відродження й оновлення на кращих началах. Реальна форма життя є тут одночасно й її відродженою ідеальною формою», – пояснював Михайло Бахтін [1, с. 48]. Під час карнавалу всі одягають карнавальні костюми і тим самим, фактично, приміряють на себе інші соціальні ролі, реальне при цьому сприймається як фікція, а фікція – як реальність [4, с. 214]. Карнавал по-своєму змінює реальність, змінює людей. Його учасники приховують обличчя під масками, знають, що їх ніхто не впізнає й не осудить, тож вони показують своє істинне «я», стають тими, ким завжди хотіли бути. Проте карнавал, на думку А. Ботнікової, – це й метафоричний образ, який вмщує в собі різні смисли. У ньому символічно закріплені поняття про життя, у барвистій метушні якого заховані під масками люди часом втрачають, часом знаходять одне одного. У ширшому розумінні карнавал – це гра, яка підміняє життя і на деякий час стає

ним. Вона виступає в ролі оновлюючого начала буття, пов'язаного із первісною народною сміховою культурою. У «Принцесі Брамбілі» карнавал виступає тим самим як «виділений час» (В. Екель), в якому дійсність теж підпорядковується вимогам фантазії.

Тож повість набуває свого ритму і своєї внутрішньої напруги із того, що кожен із протагоністів наділений більш, аніж однією перспективою, чи то поетично-п'яною, чи прозаїчно-тверезою, поміж якими вони коливаються. Це коливання особливо проявляється в Джильо, із позиції переживань якого здебільшого оповідаються події. Фази чуттєвого загострення, під час яких він маскує себе й, одягнувши окуляри, зливається з карнавальним потоком, прагнучи знайти «фантастичний образ у світлому справжньому житті», контрапунктно змінюються фазами отверезіння, коли він усвідомлює, що потрапив під чари Челіонатті, і з каяттям намагається повернутися до Джачинти.

Актор Джильо Фава вірить чуткам, начебто в місто прибула всесвітньо відома і надзвичайно вродлива принцеса Брамбіла з далекої Ефіопії, щоб знайти свого зниклого любого друга й нареченого, асирійського принца Корнельо К'яперрі. Він буквально марить нею, бачить її усюди і готовий заради неї на все. У своїй зухвалій зарозумілості він твердо вірить, що вона неодмінно належатиме йому, бо ж інакше й бути не може. Джильо настільки переповнюють емоції, що вони виливаються через край і знаходять свою матеріалізацію в танцювальних па (у шалених рухах тіла, від яких йому самому ставало страшно). Герой так одержимий своєю дамою серця, що, одягаючи карнавальний костюм, він починає відчувати в собі своє друге «я», сприймаючи його за того самого асирійського принца. Згодом він настільки «вживається в роль», що й справді стає ним. Вихор подій у внутрішньому пошуку Джильо розпалюється до такої межі, що ані читач, ані сам Джильо вже не розуміють, чи описані події відбуваються наяву, чи у збудженій уяві головного героя, а чи взагалі йому все це сниться.

Переходи з фантастичного в реальне і навпаки, постійні метаморфози, які здійснюються на очах у читача, втручаються у повсякденне життя і перетворюють його то у веселу, то у страшну фантазмагорію. Вони відображають складну динаміку і плутанину світу, відкритого для митця. Це світ, де втрачене реальне мірило речей, де людина й річ майже помінялися місцями, принаймні, не зрозуміло, що з них є важливішим. Фантастика виступає не лише як форма втечі від дійсності романтика у сферу мрії та чистої вигадки, але й як засіб проникнення у складність і заплутаність світу.

Чудесне ніби отримує звичайний сенс, не втрачаючи характеру чудесного: театр *Commedia dell'arte*, який поєднує фантазію і гумор, інтерпретується як сучасна форма містично-фантастичного джерела мудрості, яке слугує людям засобом їхнього самопізнання. Тож і фантастика карнавальних подій в його контексті отримує отверезуюче тлумачення, бо у такий спосіб створюються можливості для пізнання, покликаючись на самого себе, що і використовують Джильо і Джачинта. Тож фантастичне зводиться до реального, а реальне виявляється фантастичним. Наприкінці оповідь витає між реалістичним і фантастичним.

Врешті Джильо усвідомлює, що принцеса Брамбіла, яку він шукав, є ніким іншим, як його подругою Джачинтою, возвеличеною коханням, звільненою завдяки цьому від сумнівів у самій собі. Натомість Джачинта розуміє, що омріяний нею принц К'яперрі є не ким іншим, як її другом Джильо, звільненим досвідом карнавалу від марнославства і сконцентрованості на самому собі як трагічному акторі. Останній розуміє, що принц К'яперрі не є його конкурентом у завоюванні принцеси, натомість – це ідеальна можливість його самого. Принцеса Брамбіла ж є ідеальною можливістю Джачинти. «Це хіастична констеляція двох перехрещених пар двійників (Джачинта/Брамбіла, Джильо/К'яперрі), яка на відміну від інших новел Гофмана уможливорює щасливий кінець, хоча подвійний мотив двійників імплікує подвійне *geminatio*, одну із повторювальних фігур риторики», – зауважує В. Екель [4, с. 218]. Музична організація каприччо перегукується таким чином із відомою риторичною схемою, яка в цьому випадку визначає загальну структуру твору. Взаємно реалізуючи омріяні образи один одного, Джильо і Джачинта знову сходяться після цілої низки пригод та розлучень. Тим самим каприччо наближається до казки.

Хоча протагоністи повісті знаходять один одного тільки наприкінці, цей кінець зумовлений усім рухом, який передає текст, тобто принципово важливим є саме шлях. Мовиться про рух між двома полюсами: постійне зрівнювання між ідеалом і дійсністю. «Так само, як музичний твір не можна скоротити до заключного акорду, натомість слід сприймати його цілим, так і ідея «Принцеси Брамбіли» полягає саме в її наскрізному коливальному русі», – висновує В. Екель [4, с. 225]. Звільняючий сміх, який наприкінці опановує протагоністами, вже від початку притаманний іншим учасникам карнавалу. Тому його слід вважати наскрізним у повісті. У сценах карнавалу використано мотив самореалізованого руху, який слід розуміти як метафору самого тексту: йдеться про мотив танцю. На завершення третього, на початку четвертого і п'ятого розділів представлено опис двох невагомних танців, в яких особливо відчутно захоплення Гофмана динамікою. Водночас вони містять міркування про взаємозв'язок руху й ідентичності. Їхнім безпосереднім тематичним контекстом є історія пізнання Джильо, який в обох випадках носить костюм *Commedia dell'arte*, щоб під захистом маски знайти принцесу Брамбілу. Коли він бачить свого двійника, який танцює з красунею, то ідентифікує себе з принцом і клянеться позбутися його, «затанцювавши його аж до смерті». Та його намір не вдається, бо від удару свого суперника він падає, губить свою маску й окуляри і замість свого справжнього «я» знаходить тільки свою ідентичність як трагедійного актора, якому дуже незручно за свою карнавальну витівку. Тому безумовно успішнішим є другий танець, опис якого подається на початку шостого розділу. Пасаж, представлений у формі безособової оповіді, діалогічно поєднує голоси «його» й «її», «меч» і «тамбурин». Передається досвід танцюючих у танцювальному русі, який видається дійсним, паралельним до мовного потоку драматичним процесом. Короткі, обірвані речення, скупі імперативи, дейксиси надають оповіді власної динаміки і створюють враження, що партнери діалогу розмовляють безпосередньо танцюючи. Опис танцю

вказує на те, що сам текст теж слід сприймати як танець: «SIE. Drehe dich, drehe dich stärker, wirble rastlos fort, lustiger toller Tanz! – Na wie so blitzesschnell alles vorüberfliehet! Keine Ruhe, kein Halt! – Mannichfache bunte Gestalten knistern auf, wie sprühende Funken eines Feuerwerks und verschwinden in die schwarze Nacht hinein. – Die Lust jagt nach der Lust und kann sie nicht erfassen, und darin besteht ja eben wieder die Lust. – Nichts ist langweiliger, als festgewurzelt in den Boden jedem Blick, jedem Wort Rede stehen zu müssen! Möcht' deshalb keine Blume sein; viel lieber ein goldener Käfer, der dir um den Kopf schwirrt und sumset! Wo bleibt aber auch überhaupt der Verstand, wenn die Strudel wilder Lust ihn fortreißen? Bald zu schwer zerreißt er die Fäden und versinkt in den Abgrund...» [5, с. 708]. Учасниками цього танцю є Джильо і принцеса Брамбіла (чи особа, за яку Джильо її сприймає). У порівнянні з першим танцем протагоніст значно ближче до свого ідеалу, тепер він уже не глядач, а безпосередній його учасник. Безпеки в русі Джильо не досягає і цього разу. Цей танець теж завершується падінням. Хоч Джильо і зважає на свою рівновагу, танцівників просто вихоплює з танцювального руху, а та, кого він вважав принцесою, зникає. «SIE. Wie immer höher der Einklang unseres Tanzes steigt! – Ei, welche Schritte, welche Sprünge! – Stets gewagter – stets gewagter <...> – Doch – halt – halt; ich brenne – ich falle ins Feuer. <...> SIE UND ER. Weh mir – Schwindel – Strudel – Wirbel – erfaßt uns – hinab! –» [5, с. 710]. Це падіння проте виглядає зовсім інакше, аніж перше. Так звана втрата себе – «я згораю – я падаю» – приводить до набування вищої форми існування. Джильо приходить до тьми в обіймах Челіонатті, який звертається до нього як до принца. Вочевидь, нової ідентичності протагоніст набув через довершений у собі рух танцю, який невідповідно представлений в образі вогню. Виходячи із цього опису, дорогу, яку проходить протагоніст, слід окреслити як обхідну, якою її представлено у танці, позбавленому мети. «Справжня дорога», на яку на початку хоче спрямувати Джильо Челіонатті, виявляється обхідною і такою, яка сама є метою. Вона веде через танець і маски Commedia dell'arte. Вона втілює принцип посередництва і передбачає самовідчуження.

На мовному рівні помічаємо пришвидшення динаміки за допомогою:

– імперативних форм, наприклад, drehe dich, wirble fort, wollen wir <...> aufgeben, sieh, halt, wisse, horche, haltet euch fest;

– коротких, обірваних речень, наприклад, «Na, wie so blitzesschnell alles vorüberfliehet! Keine Ruhe, kein Halt!»; «Und nun! – und nun wieder!»; «Und doch! – nein, verfehlt!»; «So!»; «Aber wie?»; «Doch nein, nein!»; «Aber immer dieselben Pas – dieselben Touren!». Автор послуговується ближче до кінця танцю виключно короткими реченнями, їхня кількість помітно зростає, аж поки вони не перетворюються в номінальні речення: «ich brenne – ich falle ins Feuer»; «Haltet euch fest – haltet euch fest an uns, Tänzer!»; «Weh mir – Schwindel – Strudel – Wirbel – erfaßt uns – hinab!»;

– дейксисів (er, sie, du, ich, hinein, hinab, und nun wieder), які надають висловлюванням власної динаміки та навіюють думку, що партнери по діалогу промовляють до нас безпосередньо з танцювальних рухів.

Семантика використаної автором лексики також сприяє візуалізації танцю: дієслова та дієприслівники *sich drehen, wirbeln, vorüberfliehen, fortreißen, hineinverschwinden, jagen, schwirren, sumsen, mitfliegen, fällen, entschlüpfen, erhaschen, umflattert, schwebend, umkreisend, entfliehen, schweben, steigen*, прикметники *rastlos, blitzesschnell, lustig, wild, brünstig*, іменники *Ruhe, Halt, Strudel, Sprünge, Wehmut, Entzücken, Himmelslust, Pas, Touren, Schritte, Schwindel, Wirbel*.

Отже, абсолютизація руху стосовно мети, на яку він спрямований, виявляється вже на початку цитованого танцювального діалогу. Саме партнерка артикулює бажання чистого руху. Джильо, для якого танець спочатку є тільки засобом заволодіти коханою, змушений усвідомити, що вона як ідентифікація з елементарним духом існує тільки у випадку її втрати. Поступово рух захоплює і його. Бажання має виникати не з того, що він досягне бажаного і тим самим зруйнує його як таке, а з того, що бажане постійно ухиляється, щоб знову викликати бажання. Для самого тексту це означає: задоволення від руху тексту. Замість того, щоб сприймати текст як сталий зміст, «Принцесу Брамбілу» значно важливіше «танцювати» у транзитивному смислі Новаліса. Насолода від руху тексту означає насолоду від його відгалужень, від оповідних обхідних шляхів. «Лабіринтна структура» (В. Екель) каприччо Гофмана є результатом оповіді, яка не безпосередньо спрямована на змістову мету, залишаючись від неї на деякій відстані, щоб та усвідомлювалася через переплетення оповідних ліній і співставлень. Такий творчий процес засвідчує високу майстерність оповідача Гофмана. Тому танець сприймається як метафора організації тексту, який виступає як еквівалент до обхідних рухів своїх протагоністів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Bachtin M. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1987. 546 S.
2. Ботникова А. Б. *Немецкий романтизм : диалог художественных форм*. Москва : Аспект Пресс, 2005. 352 с.
3. *Der Tanz in der Dichtung – Dichter tanzen: Walter Salmen in Memoriam* / Hrsg. von G. Busch-Salme. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2015. 344 S.
4. Eckel W. *Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geiste der Musik*. Paderborn : Wilhelm Fink, 2015. 453 S.
5. Hoffmann E. T. A. *Prinzessin Brambilla. Hoffmann E. T. A. Poetische Werke in sechs Bänden*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1958. Bd. 5. S. 599–752.
6. Jurgens Ch. *Luftschlösser träumen – Theatralität und ihre Überschreitung in E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. In die Höhe fallen: Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie* / Hrsg. von A. Lemke, M. Schiebaum. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2000. S. 23–54.
7. E. T. A. Hoffmann: *Leben – Werk – Wirkung* / Hrsg. von D. Kremer. Berlin ; New York : De Gruyter, 2009. 673 S.
8. Krömer W. *Die italienische Commedia dell'arte*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1976. 118 S.
9. Старобинский Ж. *Поэзия и знание. История литературы и культуры*. Москва : Языки славянской культуры, 2002. Т. 1. 496 с.
10. Tóth V. A. *Das Capriccio und seine intermediale Verwirklichung in E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Publicationes Universitatis Miskolanensis. Sectio Philosophica*. 2010. № 3. Vol. 15. S. 419–427.

REFERENCES

1. Bachtin, M. (1987), *Creative Works of Francois Rabelais and the popular culture of the Middle Ages and Renaissance* [*Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*], Suhrkamp, Frankfurt am Main, 546 p. (in German).
2. Botnikova, A.B. (2005), *German Romanticism: The Dialogue of Literary Forms* [*Nemetskiy romantizm: dialog khudozhestvennykh form*], Aspekt Press, Moscow, 352 p. (in Russian).
3. Busch-Salme, G. (Ed.). (2015), *Dance in poetry - Poets dance: Walter Salmen in Memoriam* [*Der Tanz in der Dichtung - Dichter tanzen: Walter Salmen in Memoriam*], Georg Olms Verlag, Hildesheim, 344 p. (in German).
4. Eckel, W. (2015), *Ut musica poesis. Modernist Literature from Music Spirit* [*Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geiste der Musik*], Wilhelm Fink, Paderborn, 453 p. (in German).
5. Hoffmann, E.T.A. (1958), "Princess Brambilla", *Poetic works in six vols. Vol. 5* ["Prinzessin Brambilla", *Poetische Werke in sechs Bänden*], Aufbau-Verlag, Berlin, p. 599-752. (in German).
6. Jurgens, Ch. (2000), "Dreaming of castles in the air - theatricality and its transgression in E.T.A. Hoffmann's Princess Brambilla", *Falling into the height: border crossings between literature and philosophy* ["Luftschlösser träumen - Theatralität und ihre Überschreitung in E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla"], Königshausen & Neumann, Würzburg, p. 23-54. (in German).
7. Kremer, D. (Ed.) (2009), *E.T.A. Hoffmann: Life - Works - Influence* [*E. T. A. Hoffmann: Leben - Werk - Wirkung*], De Gruyter, Berlin, New York, 673 p. (in German).
8. Kroemer, W. (1976), *The Italian Commedia dell'arte* [*Die italienische Commedia dell'arte*], Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Darmstadt, 118 S. (in German).
9. Starobinski, Zh. (2002), *Poetry and knowledge. The history of literature and culture*, Vol. 1, [*Poeziya i znaniye. Istoriya literatury i kultury*, T. 1], Jazyki slavjanskoy kultury, Moscow, 496 p. (in Russian).
10. Tóth, V.A. (2010), "Capriccio and its intermedial embodiment in Princess Brambilla by E.T.A. Hoffmann" ["Das Capriccio und seine intermediale Verwirklichung in E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla"], *Publicationes Universitatis Miskolanensis. Sectio Philosophica*, No. 3 Vol. 15, p. 419-427. (in German).

