УДК 821.11.2-32.09»18/19»:687.016
DOI: 10.32589/2411-3883.22.2025.359632

Світлана Маценка
доктор філологічних наук, професор, професорка кафедри німецької філології
Львівського національний університету імені Івана Франка
https://orcid.org/ 0000-0003-1373-2887
Svitlana.macenka@lnu.edu.ua

МОДНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ Е. Т. А. ГОФМАНА

Анотація. *На прикладі новел Е. Т. А. Гофмана («Піщана людина» («Der Sandmann», 1798), «Малюк Цахес на прізвисько Цинобер» («Klein Zaches genannt Zinnober», 1819), «Принцеса Брамбіла» («Prinzessin Brambilla»)) розглянуто функціональність одягу в літературних творах видатного німецького письменника. Увагу зосереджено на зв'язку тіла і вбрання, сконструйованості статі, пошуках ідентичності. Вказано на те, що німецький романтик добре володіє модною компетентністю, яка виявляється в його обізнаності з історичними костюмами, тогочасними модними трендами (жіночими і чоловічими), функціональністю моди, театральністю вбрання. Стверджується, що Гофман майстерно використовує одяг для увиразнення своїх концептів тіла, статі, ідентичності, потворності/привабливості, природності/штучності, але також змінності, оптичного сприйняття, перехідності. Новели уможливлюють розгляд функціонування одягу в літературному тексті романтизму в аспектах містики і фантазії, перетворення і впливу на соціальне сприйняття, карнавалу і пошуків власного Я.*

Ключові слова: *Гофман, ідентичність, карнавал, модна компетентність, новели, одяг.*

Svitlana Macenka
Doctor of Sciences (Philology}, Professor,
Department of German Philology, Lviv Ivan Franko National University
https://orcid.org/ 0000-0003-1373-2887
Svitlana.macenka@lnu.edu.ua

E.T.A. HOFFMANN'S FASHION COMPETENCY

Abstract. *E.T.A. Hoffmann's novellas ("The Sandman", 1798; "Little Zaches Called Cinnabar", 1819; "Princess Brambilla") have been used to exemplify how clothes function in the texts of the renowned German writer. Attention is focused on the link between the body and clothing, the construction of gender, and the search for identity. It is noted that the German Romantic writer is well-versed in fashion, which is reflected in his knowledge of historical costumes, fashion trends of the time (both female and male), the functionality of fashion, and the theatricality of garments. It is asserted that Hoffmann skilfully uses clothes to highlight his concepts of body, gender, identity, ugliness/attractiveness, naturalness/artificiality, as well as mutability, optical perception, and transience. The stories allow for consideration of clothing in Romantic fictional texts through the prism of mysticism and fantasy, transformation and impact on social perception, carnival, and the search for one's Self.*

Keywords: *Hoffmann, identity, carnival, fashion competency, novels, clothes.*

Вступ. У полі моди як "інтердискурсивної теми" дослідники виявляють різноманітні медійні системні взаємозв'язки, як, наприклад, поміж одягом і літературою чи особливо поміж одягом та живописом. Коли одяг, за Райнером Венріхом, стає модою і тим самим культурною практикою як естетичною відповідністю певній епосі, то він набуває своєї власної медійності. "Це означає, – пояснює дослідник моди, – що в модному одягові можуть встановлюватися механізми стиковки з різними медіа-системними одиницями, особливо коли про моду говорять чи пишуть" (Wenrich, 2015, S. 14–15). Вестиментарні приклади засвідчують, що у своїй медійності вони разом із ужитковим і образотворчим мистецтвами інсценують дискурсивні середовища, інтерпретуючи в них різні наративи соціальних структур. При уважному розгляді об'єктів одягу з'ясовується, що ідея певного предмету одягу в деякому сенсі може втілюва-

тися як "архітектура тіла" (Wenrich, 2015, S. 15). Обгортка для тіла і його дій в просторі стає тим самим моделлю суспільної конституції суб'єкта. У цьому сенсі одяг є медіумом, медійно активним і пасивним, він організовує культурні простори, з'являючись *у* чи *з* багатьма медіа як організаційними полями у відповідних (одягально-)мовних регістрах, узагальнюючи їх до спільного висловлювання. Таким цікавим висловлюванням одягу можна вважати "описану моду" в німецькій літературі романтизму. Як комплексний знак одяг тут фігурує інтердискурсивно й інтермедіально.

Аналіз досліджень і публікацій. Ролан Барт поєднав моду і романтизм, зауваживши, що перші осмислення костюму він пов'язує саме із початком XIX століття (Barthes, 2002, p. 49). Тому історичне дослідження одягу французький мислитель розуміє як типово романтичний проєкт, який випливає з характерного томління за минулими епохами. Важливим приводом до цього був театр, який ставив історичні п'єси у відповідному оформленні. Інтерес романтиків, за Роланом Бартом, стосується гардеробу як костюму і документу, який слугує для переодягання і втечі від теперішності. Письменники при цьому, а серед них передусім Е. Т. А. Гофман, виявляють свою *модну компетентність*, під якою літературознавиця і культурологиня Ґертруд Ленерт у книзі "Мода, теорія, естетика культурної практики" розуміє здатність читати і відчувати моду, знання про те, що певні предмети одягу можуть означати у певний момент (Lehnert, 2013, S. 18). Сприйнятий таким чином одяг слугує медіумом креативного засвоєння світу, світосприйняття й організації світу. Мода у сенсі ставлення до одягу означає процес, інсценування, гру, театральну подію. За допомогою моди вдається розташувати і пере-розташувати індивіда у суспільстві соціально, а також естетично – як форми у часі і просторі, позаяк мода означає естетизацію життєвого світу і людини в ньому.

Уже у XVIII столітті моду сприймають як інтегральний елемент змін, як таку її вважають парадигмою модерну. Ґертруд Ленерт стверджує, що тогочасна мода перетворюється з репрезентативної на демонстративну, із чим все більше пов'язують претензію на автентичне вираження справжнього себе, побоюючись водночас омани. Визначена театральними концептами епоха XVIII – початку XIX століття обертається навколо питання щодо розрізнення видимості і буття та пов'язаних із ними чуттів та тілесних знаків, до яких належить і знакова система моди (Lehnert, 2008, S. 20).

Із цієї перспективи твори Гофмана засвідчують, що він був добрим знавцем історичного костюму, трендів тогочасної моди, театрального гардеробу, а також добре розумів переваги одягу як медіуму для вирішення антропологічних проблем, що виявилося в усвідомленні ним зв'язку між одягом і тілом, в утілесненні предметів одягу і сприйнятті їх як невіддільної складової людського образу, в моделюванні одягнутого тіла, яке спричиняється до ускладненої ідентичнісної проблематики. Одягання, переодягання, костюмування, маскування – характерні процеси для художнього світу Е. Т. А. Гофмана.

Методологія дослідження ґрунтується на засадах культурологічно орієнтованого літературознавства, спрямованого на вивчення зв'язків між текстами і культурними феноменами різного типу, серед яких важливу роль відіграє мода, зрозуміла як одна із важливих мистецьких практик та форм суспільного знання.

Результати дослідження та їхнє обґрунтування.

"Піщана людина": одяг і містика. Новела "Піщана Людина" ("Der Sandmann", 1798) Гофмана належить до "Нічних оповідань", що в жанровому плані означає наголос на переносному значенні і за естетикою споріднює цю новелу з одночасною роботою письменника над "Еліксиром диявола". У творі постає питання: чи йдеться тут про казкову істоту, "жахливого привида", "огидного демона", "злий ворожий принцип", спрямований на руйнування, чи зловмисну садистську людину. Тож до "нічної оповіді" "Піщаної людини" належить також опис вбрання таємничої та жахливої фігури адвоката Коппеліуса, якого оповідач Натанаель із дитинства вважає "піщаною людиною" і пов'язує з ним раптову смерть свого батька. Коппеліус "завжди з'являвся у старомодно скроєному попелясто-сірому сюртукові, такому ж жилеті і панталонах, проте до цього він одягав чорні панчохи і черевики із невеликими блискучими пряжками. Маленька перука заледве прикривала його тім'я, буклі високо стирчали над великими червоними вухами, а широка закрита

сітка для волосся відставала від потилиці, так що було видно срібну защіпку, яка скріплювала шийну пов'язку в складку. Уся його фігура була якось по-особливому огидною і бридкою" (Hoffmann, 1985, S. 15). Цей опис чоловічого вбрання цінний передусім як історичний, перераховуючи предмети чоловічого одягу, такі як сюртук, жилетка і панталони (застаріле "Beinkleider"), а особливо вживані у 18 столітті "Haarbeutel" на позначення мішечка для збирання довгого напудреного волосся перуки, або "gefältete Halsbinde" – шийної пов'язки у складку під сюртуком. Однак у контексті естетики "нічної оповіді» в цьому описі зовнішнього вигляду персонажа у такий спосіб підкреслено ефект "моторошності й огиди", який він викликав: його з'ява старомодна, у попелясто-сіро-чорних тонах, він скуйовджений і неохайний. Здається, що йдеться про переодягнену на людину загрозливу демонічну істоту. До того ж, коли Коппеліус разом із батьком Натанаеля "приступали до роботи", як сказано у новелі, тобто до занять магічними експериментами, вони переодягалися: "Батько тихо і похмуро знімав свій домашній халат і обоє одягали чорні робочі блузи. Звідки вони з'являлися, я не помітив", – стверджував Натанаель (Hoffmann, 1985, S. 17). Переодягання означає тут певний перехід межі між реальністю і фантастичним.

Через зовнішній вигляд, а отже через увагу до одягу, в новелі представлено також Олімпію, чи то модну красуню чи то ляльку, в яку закохується романтичний митець Натанаель. Тоді як наречена Клара відмовляється від ролі пасивної реципієнтки його поезії, натомість критикує її і не сприймає, Олімпія інсценує "позамежне чоловічої автентичності" – "ця носійка абстрактного покликання жіночності" уможливлює його мрійливій мистецькій особистості необмежене розгортання. В очах Натанаеля Олімпія відповідає ідеалові жіночої природності та романтичної автентичності" (Scholz, 2019, S. 153). Гофман однак змальовує цю красуню в переломленні різних бачень. Так її зображення постає як комплексне. Якщо для Натанаеля вона втілює жіночі чесноти, то для бюргерського товариства вона репрезентує показну жіночність. На бал свого батька Шпаланцані Олімпія з'являється "одягненою дуже багато і вишукано. Не можна було не захопитися її прекрасним обличчям, її фігурою. Вона була, вочевидь, надто сильно затягнута, наслідком чого і став якийсь дивний вигин спини й осина тонкість талії. В її статурі і рухах було щось розмірене й напружене, що багатьом не подобалося, проте всі приписували це зніяковінню, яке вона відчувала в товаристві" (Hoffmann, 1985, S. 38). У своїй праці "Еміль або про виховання" Жан-Жак Руссо описує цю моду метафорою: "Це не повчально, бачити жінку, яка, наче оса, розшматована на дві частини. Це ображає зір і вражає фантазію" (Rousseau, 1989, 397). Бо те, що "перешкоджає природі і гальмує її, є свідченням поганого смаку», – узагальнює французький мислитель (Rousseau, 1989, 396). Модна поява Олімпії, за Ґертруд Ленерт, нагадує "мистецьке і штучне конструювання модного дамського одягу другої половини XVIII століття" (Lehnert, 2008, S. 24), яке з бюргерської перспективи пригнічує природу (Scholz, 2019, S. 153). У цьому сенсі "антропоморфний артефакт", як Олімпію називає у своєму дослідженні Яна Шольц, утілює негативно конотовану жіночність, а саме інсценування статті, яка виявляє свою штучність. Саме тому товариш Натанаеля Зиґмунд сприймає "закляклу і нерухому Олімпію" зовсім по-іншому. Обурено він запитує Натанаеля, як йому вдалося закохатися у "воскове обличчя», "дерев'яну ляльку". Зиґмунд натякає тут на іграшкові ляльки і манекени, частини тіла яких у 18 столітті виготовляли із воску. Відповідно, нафарбовані жінки сприймалися в бюргерському середовищі як маски, а тому як неавтентичні. Як модний манекен Олімпія виявляє "буття і зробленість в одному образі" (Ґертруд Ленерт), вона втілює ідеал, на який Натанаель проєктує свій образ митця, лялька й її модне вбрання є "точним відображенням зміненого смаку", бо "як на картині із зображенням оголеного тіла давніх часів, її тіло сформоване згідно з одягом, а не одяг припасований до її тіла" (Lehnert, 2013, S. 50). Так за допомогою модного одягу Гофман створює "фіктивне тіло", провадить обезтілеснення природного тіла. Тому критика Зиґмунда відчутно спрямована на видиму штучність Олімпії, однак залишається відритим, чи він кепкує з любові Натанаеля до Олімпії як жінки, чи насміхається з його почуттів до антропоморфного артефакту. Текст залишає недомовлення, чи йдеться тут про застарілу пишну штучність дамської моди, чи у такий спосіб натомість оприявнюється штучне тіло, тобто, чи

означає вираз "воскове обличчя" маскоподібну жіночність, чи воно натякає на ляльку. Як пояснює Яна Шольц, Олімпія у своїй пасивності є ідеальною репрезентанткою бюргерської жіночності і навпаки своїм модним зовнішнім виглядом вона репрезентує жіночу штучність. Так вона коливається поміж позитивно конотованою природністю, яка приховує її зробленість, і негативно конотованою штучністю, яка демонструє її зробленість. Натуралізуючи і водночас унеприроднюючи жіночність, вона демонструє сконструйованість статі. Модний вигляд, скупа мова тіла і кілька промовлених нею слів виявляють у цьому парадоксальному статевому дискурсі ґендерні ознаки безстатевого артефакту. В епоху, яка фіксує статево-специфічні зразки поведінки, Гофман у "Піщаній людині" підкреслює штучність позірно природно даної жіночності (Scholz, 2019, S. 155).

Концептуально письменник у новелі створює мотивне коло, скло, вогонь і пісок, які, як вважають дослідники, означають як поетичну фантазію, так і відмежовування поета. Тіло перетворюється на імаґіновану лабораторію, артефакти оживають, а люди стають артефактами (ті, чия "холодна вдача" не придатна до естетичного споглядання). Проте продуктивно-деструктивно концептуалізовані Гофманом фантазії стають в кінцевому результаті нічим іншим, як золою. Піщана людина, у попелясно-сірому сюртукові, із червоними вухами і чорними панчохами та туфлями, персоніфікує таку силу уяви, яка руйнує те, що підкорює. Лялька з дерева так само загрожена вогнем, як і текстовий медіум, виготовлений із паперу, на який вона авторефлексивно вказує. Тож суттєву роль у новелі відіграють зв'язки між окремими частинами, які творять єдність. Навіть тіла, сконструйовані з окремих частин, як от частини тіла Коппеліуса походять із різних сфер, тваринного, рослинного і земляного світу, при чому домінують кольори, пов'язані із вогнем та золою. Коппеліус постає як конструкт, так само, як і Олімпія, яку можна визначити через її гібридність. Цікаво, що Гофман у такий спосіб, працюючи із фрагментами, створює "живу фікцію". Натанаель спостерігає за мало рухомим тілом Олімпії за допомогою підзорної труби, придбаної у Копполи, і завдяки своїй фантазії оживлює його. "Саме статика штучного тіла сприяє акту анімації. Контемплятивне інсценування закляклої і нерухомої Олімпії, яка здебільшого непорушно сидить за столом, схоплює продуктивний погляд і стимулює імаґінацію. Тим самим ідеться про чуттєвий досвід, в якому артефакт пробуджується до життя. Чи, кажучи інакше, антропоморфний артефакт розвиває дію в імагінаційно-естетичному сприйнятті митця" (Scholz, 2019, S. 167), – зауважує Яна Шольц. На фантазію Натанаеля подібним чином продуктивно впливає і піщана людина. Вона є настільки вдалим породженням фантазії митця, що її сконструйованість залишається непомітною. "Фігура піщаної людини символізує абсолютне занурення в естетичний, фантазійний досвід дійсності. Вона є трансіконічним художнім витвором, який оживає завдяки перформативному акту. Сатирично зображена поразка Натанаеля обґрунтована недооціненням ідеального романтичного твору мистецтва" (Scholz, 2019, S. 169). Текст як «нічна оповідь» працює з візуальним скеровуванням уваги, що він водночас осмислює, стимулюючи і скеровуючи уяву читача. Описи одягу в цьому зв'язку слугують вдалим засобом переключення між реальним і фантастичним, вони відіграють важливу роль в оптичній програмі Гофмана, привертаючи до себе увагу, стимулюють процес сприйняття, окремі елементи й ознаки одягу фігурують як семантично-конституційні у плетиві зв'язків тексту.

"Малюк Цахес, на прізвисько Цинобер": одяг і перетворення. У "Малюкові Цахесові, на прізвисько Цинобер" ("Klein Zaches genannt Zinnober", 1819) Гофман теж багато працює з одягом як функціональним елементом. Тут одяг залучено до різного роду перетворень і метаморфоз, що є підставою для осмислення специфіки сприйняття. Засобом перетворень слугує магія, яка безпосередньо діє також у сфері одягу та модних тенденцій. Тож найперше самі маги і феї послуговуються вбранням для інсценувань, які демонструють барвистість і грайливість фантастичного. Так, перед Проспером Альпанусом панна фон Рожа Гожа постала "в легкім, білім убранні, з мерехтливими, прозорими крильми за спиною, з білими й червоними трояндами в косах" (Гофман, 2012, с. 150). Магія вишуканого та модного одягу поєднує сферу фантастичного з реальністю, пронизуючи її. Гофман це, вочевидь, добре усвідомлював, використавши тогочасні модні атрибути і тенденції одягу для

інсценування ілюзорності сприйняття. Переодягання, які наскрізно практикуються у тексті, надають йому рис театральності, підтримуючи ідею гри з оптичним сприйняттям і візуальністю, а також ситуативну комічність.

У зв'язку із чарівним даром Цахеса впливати на те, як його сприймає оточення, новела помітно працює з візуалізацією свого персоналу. Наприклад, під час подорожі вчений Птоломеус Філадельфус відкриває для себе "дивовижне вбрання» ("seltsame Kleidung") "чудернацького народу" ("Leute von solch wunderlichem Wesen"): "ті люди, яких я мав цілковите право вважати за мешканців міста, що з його брами вони виходили, носили довгі, широченні штани, пошиті на японський лад, із коштовної матерії, оксамиту, манчестеру, тонкого сукна чи навіть і просто з барвистого полотна, густо оздоблені різноманітними галунами, стрічками й шнурками, далі короткі дитячі каптанчики, що ледве прикривали живіт, здебільшого ясних кольорів, і лише дехто був у чорному. Скуйовджене й нечесане волосся спадало в них аж на плечі й на спину, а на головах вони мали невеликі чудернацькі шапочки" (Гофман, 2012, с. 109). У примітках до тексту вказано, що Гофман описує тут поширений в ранній реставраційний період "давньонімецький" студентський національний костюм, який носили національно-свідомі студенти й який служив знаком національних переконань (Hoffmann, 1985, S. 1090). Барвисте вбрання із безліччю оздоблювальних елементів сприймається як "дивовижне" і "чудернацьке", а його носії як небезпечні. Тому оповідач кепкує із "вченого", який не чув про студентів і сприймає їх за "чудернацький народ". Серед студентів виділяється молодий чоловік Бальтазар, одяг якого теж ретельно описаний: "Його сюртук із чорного сукна, облямованого оксамитом, пошитий майже на давньонімецький зразок; до сюртука дуже личить вишуканий, білий, як сніг, мереживний комірець, а також оксамитовий берет, що покриває гарного темно-каштанового чуба. А личить йому цей одяг через те, що він усім своїм серцем і зовнішнім виглядом, – ходою, поставою і поважним обличчям – наче справді належить до любих старожитніх часів" (Гофман, 2012, с. 111). Гофман вживає тут поняття «mit gerissenem Samt», що означає особливо коштовний вид оксамиту, названий так за способом його виготовлення (Hoffmann, 1985, S. 1090). Так гармонійно схарактеризований романтичний митець Бальтазар, який і зовнішньо відповідає ідеалові романтичного героя, що додатково підкреслюється його відповідністю "любим старожитнім часам". Однак згодом закоханий у Кандіду Бальтазар, прагнучи здобути її увагу, чепуриться: "Бальтазар мав на собі зубчастий комірець із найтоншого брюссельського мережива, коротку, з розвідними рукавами куртку з рубчастого оксамиту, французькі чобітки на високих гострих закаблуках із срібними китичками, англійського капелюха з найтоншого кастору і данські рукавички; отже, був зодягнений цілком по-німецькому, і вбрання дуже личило йому, тим більше, що він гарно накрутив чуба й добре причесав маленькі вусики" (Гофман, 2012, с. 121–122). З гумором Гофман характеризує модний костюм, який містить брюссельське мереживо, французькі чоботи, англійський капелюх і данські рукавички як типово "німецьке вбрання". Таке переодягання за модним трендом суттєво наближає романтичного героя Бальтазара до типу бюргера, а сам наскрізний художній принцип конструювання фігури через одяг споріднює увесь персонал новели.

Із модної перспективи схарактеризована і дещо легковажна Кандіда, яка "дуже тісно шнурувалась, довго раділа з нового капелюшка та забагато їла тістечок із чаєм" (Гофман, 2012, с. 120). Модний тренд "шнурування" відсилає до Олімпії із "Піщаної людини". Таке зосередження уваги на зовнішньому вигляді закоханих і на слідуванні модним трендам суттєво знижує градус романтики, наголошуючи однак при цьому на магії модного одягу, яка синтезує казкову атмосферу з реальністю.

Невипадково і зачарованого Цахеса показано через його припасований до нових властивостей зовнішній вигляд. Однак тут спостерігається оптичне зміщення: найперше Цахес потрапляє на очі Бальтазару і Фабіану, які реагують на його з'яву скептично, що виражено через низку запитань: "Чи личить такому горбаневі з мізинчик завбільшки сидіти на коні, через шию якого він і не визирне? Чому він уліз у такі величезні ботфорти? Чого натягнув таку вузесеньку куртку з безліччю китичок, шнурків та інших цяцьок? Чи личить йому носити той чудернацький оксамитовий берет?" (Гофман, 2012, с. 116). Цікавим тут є вживання слова "Kurtka", яке в примітках до тексту окреслене

як "верхня частина військового одягу із короткими полами, яку носили передусім у Східній Європі" (Hoffmann, 1095, S. 1090). Обидва чоловіки помічають недоладність зовнішнього вигляду Цахеса, яка є наслідком невідповідності тіла карлика і вишуканого костюму, магія одягу тут не працює. Цахес для них постає як "чудернацький малюк" ("der kleine wunderliche Knips"), відсилаючи до сприйняття студентів Птоломеусом Філадельфусом як "чудернацького народу". Надалі привілейоване становище Цахеса підкріплюється його костюмом, до конструювання якого навіть залучають спритного театрального кравця.

Одяг стає також елементом магічної гри з функцією розваги та сміху. Добродійний маг Проспер Альпанус, після того як Фабіан насмілився назвати його шахраєм, вчинив жарт із його сюртуком. "– Я не розумію, – сказав Бальтазар, ідучи дорогою позад Фабіана, – зовсім не розумію, брате, що це сьогодні на тобі за дивний сюртук, з такими страшенно довгими полами й коротенькими рукавами. Фабіан глянув на себе і вражено побачив, що його коротенький сюртук ззаду подовшав до самої землі, зате рукави підскочили аж до ліктів. – Сто кіп чортів, що ж це таке? – вигукнув він і почав натягувати та обсмикувати рукави. Спершу було ще сяк-так, але тільки-но вони перейшли міську браму, рукави, хоч як він їх обсмикував та натягував, підскочили знову аж до самих плечей, оголивши Фабіанові руки, а ззаду волочився шлейф, що чимраз довшав. Усі зустрічні зупинялися й мало не лопали з реготу, а дітлахи цілими юрмами бігли за ним, радісно галасуючи, глузували з довгої ряси, смикали і рвали її з усіх боків. А коли Фабіан наважився знов оглянутись, то побачив, що шлейф не тільки не вкоротився, а став ще довший. Люди на вулиці реготали й кричали все дужче, аж поки Фабіан, мало не збожеволівши, не вскочив у якийсь дім. Тієї ж миті зник і шлейф" (Гофман, 2012, с. 142–143). На відміну від Цахеса, якого попри його природнє каліцтво і недоладність костюму чари роблять для оточення найпривабливішим, магічні перетворення сюртука Фабіана навпаки спричиняються до вразливості його власника, позаяк той перестає відповідати нормам соціального середовища. Через невідповідність костюму на нього навалюються проблеми, аж до загрози виключення з університету. Щоб залагодити проблему, Фабіан скуповує безліч фраків, сюртуків, курток найрізноманітніших кольорів. "Всю цю одіж я замовив у найславетніших кравців, сподіваючись, що нарешті позбудуся проклятого лиха, яке тяжить над моїм убранням, але де там! Досить мені одягнути сюртук, що лежить на мені як улитий, і через кілька хвилин дивись – рукави підскакують аж до плечей, а поли, як хвіст, тягнуться за мною ліктів на шість. Я в розпачі замовив собі оцю кофту з довгими, як світ, рукавами, наче в блазня. Ну, думав, збіжаться рукави, розтягнуться поли, і все буде як слід. Та за кілька хвилин і з нею сталося те самісіньке, що і з сюртуками! Вся майстерність, усі зусилля найдосконаліших кравців не могли нічого вдіяти з проклятими чарами! Що з мене глузують, сміються, куди б я тільки не пішов, тобі, мабуть, зрозуміло" (Гофман, 2012, с. 161). Порівняння із блазнем відсилає до першого сприйняття Фабіаном і Бальтазаром Цахеса.

На завершення подано опис нареченої Кандіди, до якої знову доклала руку фея Рожабельверде (утверджується зв'язок Кандіди із Цахесом). "Геть усі дивувалися з надзвичайної краси нареченої, з чарівної зваби, що променіла від її вбрання, від усієї її постаті. То справді її оточували чари, бо сама фея Рожабельверде, забувши свій гнів, прибула на весілля як патронеса Рожа-Гожа; вона ж таки і вбрала її, та ще й прикрасила найкращими трояндами. А всім же добре відомо, що вбрання дуже личитиме, коли до нього докладе рук фея. Крім того, Рожабельверде подарувала милій нареченій чудесне магічне намисто, і відколи вона його наділа, то вже ніколи не дратувалася через дрібниці: через погано зав'язаний бант, невдалу зачіску, пляму на білизні тощо. Ця властивість, що походила від намиста, додавала всьому її обличчю веселості й принади" (Гофман, 2012, с. 179). Так увиразнюється весело-іронічна гра текстильних з'язків, які сплітаються у певний візерунок текстового плетива.

"Принцеса Брамбіла": одяг і маскарад. Вочевидь, невипадково передмова до "Принцеси Брамбіли" ("Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot", 1820) розпочинається реакцією Гофмана на рецепцію "Малюка Цахеса": "Казка *Малюк Цахес на прізвисько Цинобер* не містить нічого більше, аніж вільну легку розробку жартівливої ідеї" (Hoffmann, 1985, S. 769). Ще послідовніше і майстерніше цю ідею

письменник втілює у "Принцесі Брамбілі", центральну роль в якій відіграють перетворення, переодягання і гра. Саме вони слугують головним засобом досягнення ідентичності персонажів. У такий спосіб через чисельні костюмування Гофман у "Принцесі Брамбілі" постулює основоположну неоднозначність людської сутності, яка принаймні в мистецтві досягає звільнювального синтезу.

У капріччо все обертається навколо заплутаних пошуків двома молодими людьми Джильо і Джачинтою самих себе і взаємного визнання своїх ідентичностей. Місцем дії слугує Рим під час карнавалу. Обидві фігури переживають метаморфози, доки приходять до усвідомлення, що створені одне для одного. У початковій сцені капріччо Джильо і Джачинта представлені у повсякденній ситуації. Джачинта шиє чудове іспанське плаття, яке видається призначеним для якоїсь принцеси. Мріючи, вона приміряє плаття, яке їй дуже личить, що вказує на її подвійну роль: принцеси Брамбіли і бідної модистки. Це перше переодягання в капріччо, яке вводить лейтмотив карнавалу, метою якого є не тільки святкування і радість, але й гра з ідентичностями. Гофман детально змальовує розкішне плаття, створюючи щось на зразок текстильного екфразису: "– Та що Ви таке кажете, старенька» – вигукнула Джачинта. – Щоб я знову з'явилася в цьому старому лахмітті? – Ні! Красиве іспанське плаття, яке облягає фігуру і спадає багатими пишними складками, широкі рукави з розрізами, через які фалдує чудове мереживо – капелюшок із пір'ям, яке зухвало розвівається, пояс, намисто з блискучих діамантів – ось як Джачинта хотіла б з'явитися на Корсо і постати перед палацом Русполі!" (Hoffmann, 1985, S. 771). Тож приміряне плаття спричиняється до чарівного ефекту – тимчасового перетворення на принцесу. "Коли вона накинула на дівчину розкішне плаття, здавалося, що їй допомагали невидимі духи. Усе пасувало, кожна застібка була на місці, кожна складка вкладалася сама собою, не можна було повірити, що плаття шили для когось іншого, а не для Джачинти. – Ох, усі святі, гукнула старенька, коли Джачинта постала перед нею в цьому чудовому вбранні, ох, усі святі, ти справді вже зовсім не моя Джачинта. Ой… Ой, які Ви чудові, моя милостива принцесо!" (Hoffmann, 1985, S. 774). У такому вигляді Джачинту бачить закоханий у неї актор Джильо Фава, якому відбирає мову. Хоча Джачинта наполягає на тому, щоб він сприймав її тою, ким вона є, Джильо пов'язує її з ідеальним образом, який побачив уві сні. Оскільки зовнішність і одяг персонажів відіграють тут визначальну роль, то і Джильо детально представлений через свій костюм: "У нього дуже красива, благородна зовнішність. Тільки його костюм може здатися дивним, бо окремо кожна річ в ньому за кольором і кроєм бездоганна, але в цілому вони не пасують одна до одної, оприявнюючи натомість різку гру кольорів. До того ж, попри те, що одяг чистий, у ньому помітна бідність: комір з мережева видає, що на його зміну є ще тільки один, а пір'я, яким фантастично прикрашений одягнутий набакир капелюх, не розвівається тільки тому, що скріплене дротом і нитками" (Hoffmann, 1985, S. 775). Сприйняття чистої зовнішності Джильо кореспондує з ефектним зовнішнім виглядом, який, позаяк він актор, спрямований на зовнішній вплив. Змішання різних предметів одягу в його костюмі імплікує пов'язане із професію виконання різних ролей, часто фальшивих. Кольорове і мінливе в його повсякденному одязі й у театральних костюмах вказує на його внутрішню силу і готовність вирушити на пошуки. Джильо орієнтується на свій образ зі сну і в час карнавалу вирушає шукати принцесу Брамбілу. "Костюм, який Джильо вже раз одягав, здався йому достатньо карикатурним; цього разу він уже не знехтував смішними, довгими штанами, до того ж він насадив полу пальта на кінець прив'язаної до спини палки, тому здавалося, наче з його спини виріс прапор. Прикрасивши себе у такий спосіб, він носився вулицями, веселився від усієї душі і зовсім забув про свою мрію і про втрачену кохану" (Hoffmann, 1985, S. 809). Коли ж нарешті він упевнений, що знайшов її, під маскою приховується Джачинта. Тож, коливаючись поміж різними театральними сферами та ідентичностями, переодягання у капріччо перетворюються на костюмування, так само як зв'язок Джильо із загадковою принцесою Брамбілою чи з модисткою Джачинтою. З ідентичнісною невизначеність кореспондує таким чином любовна плутанина та зовнішній маскарад.

Театральна символіка пронизує капріччо від початку до кінця. Тут описані маски, костюми, реквізити, що сприймається як увертюра до карнавалу. Костюми є важливим еле-

ментом театралізації капріччо. Вони оживлюють фігури, які виходять на сцену, а з кожною зміною костюмів змінюються ідентичності. Тому важлива роль відведена майстрові Бескапі, модельєру одягу (із ґендерної перспективи, чоловік – майстер, модельєр одягу, жінка – модистка, шиє його). "Джильо відразу запримітив повний комплект вбрання, дійсно багатого, але за своєю дивною яскравістю дещо фантастичного <…> Значить цей одяг пошитий саме для мене. Вам поталанило, Бескапі! Перед вами принц Корнельо К'яппері" (Hoffmann, 1985, S. 853). Костюми Джильо демонструють його власну боротьбу із самим собою. На цьому шляху йому часто зустрічаються фігури, дуже схожі на нього. Гофман ототожнює при цьому одяг із тілом: дух несе тіло, як незручний одяг, який є надто широким, надто довгим, надто непіддатливим. Карнавальні фігури індивідуалізовані, наче мандрівні костюми, і Джильо змушений пройти цей шлях, щоб зняти своє фальшиве Я, як неправильний костюм, і відкрити справжнє. "Навіть будучи структурованою швидкоплинністю і естетичною фантазією, – зазначає Ґертруд Ленерт, – мода постійно знищує старе, щоб створити новий простір" (Lehnert, 2013, S. 46). Одяг чужого під маскою свого сприймається як бажаний інтеграційний процес, в якому відбувається культурне засвоєння в образі наближення до себе.

Той факт, що в капріччо важлива роль відведена шиттю як креативному акту, що асоціюється з голкою для виготовлення графіки Жака Калло, а також із створенням текстового плетива, ще більше наголошує на важливості костюмів. Вони не тільки визначають зовнішній образ, але й уможливлюють погляд у внутрішній світ. Це особливо стосується Джильо, зміна костюмів якого символізує його внутрішній розвиток. Конструювання однак передбачає також деконструкцію: як костюми моделюють, шиють, розпорюють і зшивають знову, так і кожен актор у капріччо може бути розібраний і складений знову. Ґертруд Ленерт пояснює: "Модні індивіди потенційно об'єкти і суб'єкти в одному, а момент перформансу стає конститутивним елементом будь-якої ідентичності. Мода у такий спосіб досягає того, що не вдається метарозповіддям: надавати смислу, навіть якщо він фрагментарний і минущий. Ідентичність і індивідуальність із психологічного стають квазітеатральним феноменом, так що проблема ідентичності та суб'єктивності в жодному разі не вичерпується, а тільки відсувається і знаходить нові зображальні форми" (Lehnert, 2013, S. 47). Гофман у такий спосіб увиразнює, що в житті справжню сутність людини не можна пізнати за її зовнішністю. Виставлені на показ зовнішності слід проглядати наскрізь, щоб розпізнати за ними справжнє Я.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У своїх новелах Е. Т. А. Гофман виявляє чудову модну компетентність: він добре знає історію костюму, силу впливу модного вбрання, тогочасні актуальні модні тренди, як жіночі, так і чоловічі. Письменник у своїх літературних текстах майстерно послуговується принципами моделювання і шиття: поєднуючи мотиви, які за певним візерунком покликаються одні на одних, організуючи фігури, які віддзеркалюються одні в одних, створюючи ефект семантичної процесуальності і живої фікції. Із використанням одягу тісно пов'язана проблематика історичності моди, потворного тіла і його прикриття суспільно визнаним костюмом, гри гарного тіла і спотвореного костюму, сконструйованості статі, утвердження соціальних ролей, впливу моди на суспільну думку, в цьому зв'язку також маніпулятивності костюму, ідентичністної проблематики, складності розпізнавання справжнього людського Я. Вбрання є важливим механізмом оптичної програми Гофмана, що робить дослідження його творів під таким кутом зору перспективним.

Конфлікт інтересів

Автор не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Штучний інтелект у дослідженні не застосовано.

ЛІТЕРАТУРА

Гофман, Е. Т. А. (2012). *Малюк Цахес, на прізвисько Цинобер* ; переклад Сидора Сакидона. Харків: Фоліо. С. 95–180.

Barthes, R. (2001). Langage et vêtement. In: *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*. Paris: Institut Français de la Mode. P. 47–60.

Hoffmann, E. T. A. (1985). Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. In: Hartmut Steineck (Hrsg.) *Werke 1816–1820. Band 3*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

Lehnert, G. (2013). *Mode, Theorie, Geschichte, Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld: transcript.

Lehnert, G. (2008). Rosa Schleifen, blaue Fräcke. Zur Verbürgerlichung der Mode im 18. Jahrhundert. *Der Deutschunterricht* 4. S. 20–30.

Rousseau, J-J. (1989). *Emil oder über die Erziehung*. Paderborn, München, Wien, Zürich : Schöningh.

Scholz, J. (2019). *Die Präsenz der Dinge. Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur*. Bielefeld : transcript. .

Wenrich, R. (Hrsg.) (2015). Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft. Bielefeld : transcript.

REFERENCES

Barthes, R. (2001). Langage et vêtement. In: *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*. Paris: Institut Français de la Mode. P. 47–60.

Hoffmann, E. T. A. (2012). *Maliuk Tsakhes, na prizvysko Tsynober* [Little Zaches Called Cinnabar]; pereklad Sydora Sakydona. Kharkiv: Folio. S. 95–180.

Hoffmann, E. T. A. (1985). Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. In: Hartmut Steineck (Hrsg.) *Werke 1816–1820. Band 3*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

Lehnert, G. (2013). *Mode, Theorie, Geschichte, Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld: transcript.

Lehnert, G. (2008). Rosa Schleifen, blaue Fräcke. Zur Verbürgerlichung der Mode im 18. Jahrhundert. *Der Deutschunterricht* 4. S. 20–30.

Rousseau, J-J. (1989). *Emil oder über die Erziehung*. Paderborn, München, Wien, Zürich : Schöningh.

Scholz, J. (2019). *Die Präsenz der Dinge. Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur*. Bielefeld : transcript.

Wenrich, R. (Hrsg.) (2015). Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft. Bielefeld : transcript.

CC Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)