УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фр)

ОППОЗИЦИЯ «ЕСТЕСТВЕННОЕ — ИСКУССТВЕННОЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ЖОРЖ САНД: КУКЛА, МАРИОНЕТКА, АВТОМАТ

© 2020 г. А.В. Попова

*Донецкий национальный университет,
Донецк, ДНР*

Дата поступления статьи: 19 февраля 2019 г.

Дата публикации: 25 марта 2020 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-118-135

Аннотация: В статье рассмотрен образ куклы и особенности интерпретации связанной с ней оппозиции «живое — неживое» в творчестве Жорж Санд. В мемуарно-автобиографических текстах писательница рассуждает о воспитательном и гендерно моделирующем потенциале куклы. Она противопоставляет традиционную куклу механической, смещая смысловые акценты оппозиции в сторону противопоставления естественного искусственному. Критерием становится запрограммированность автомата, исключающая момент игровой импровизации. Кукла «оживает» лишь в тот момент, когда творческая энергия человека заполняет духовную пустоту ее оболочки, придавая ей индивидуальные черты. Воплощением такого единства становится перчаточная марионетка — burattini, разновидность театральной куклы, которая фигурирует в романе Жорж Санд «Снеговик» (1859) и в статье «Театр марионеток в Ноане» (1876). В романе персонаж итальянского кукольного театра по имени Стентерелло, флорентийский аналог Пульчинеллы, дает широкие возможности для самоидентификации главному герою, стремящемуся разгадать тайну своего происхождения. В статье оппозиция «естественное — искусственное» приобретает эстетическое звучание и интерпретируется в русле соотношения правды и вымысла в искусстве. Грубые перчаточные марионетки в руках кукольника оживают, обретая индивидуальные черты; автоматы, искусно имитирующие живые существа, безжизненны в силу своей механистической автономности. Симбиоз человека и куклы становится у Жорж Санд метафорой творчества, выражением идеи неразрывной связи автора и его творения.

Ключевые слова: Жорж Санд, кукла, марионетка, автомат, художественный образ.

Информация об авторе: Анна Валентиновна Попова — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы, Донецкий национальный университет, ул. Университетская, д. 24, 283001 г. Донецк, ДНР.

ORCID: 0000-0001-8189-7267

E-mail: avp70@inbox.ru

Для цитирования: Попова А.В. Оппозиция «естественное — искусственное» в художественном мире Жорж Санд: кукла, марионетка, автомат // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 118–135. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-118-135

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

OPPOSITION OF THE NATURAL AND THE ARTIFICIAL IN THE FICTIONAL WORLD OF GEORGES SAND: DOLL, PUPPET, AUTOMATON

© 2020. A.V. Popova

Donetsk National University, Donetsk, RPD

Received: February 19, 2019

Date of publication: March 25, 2020

Abstract: The article deals with the image of the doll and peculiarities of the opposition 'living — lifeless' concerned with this image in the works of George Sand. In her autobiographical texts and memoirs, the author reflects on the educational and gender potential of the doll. At the same time, she counterpoises a traditional doll with a mechanical one, emphasizing the contrast of the natural and the artificial in the given opposition. In this case, the criterion is the state of being programmed, the predictability of the automaton that excludes the chance of game improvisation. The doll "comes to life" only when the human's creative energy fills the spiritual void of its shell, imparting some individual features to it. An obvious example of such unity is a puppet. The doll as a theatrical attribute appears in the novel of George Sand *L'Homme de Neige* (1859) and also in her article "Le Théâtre des marionnettes de Nohant" (1876). In the novel, one of the Italian puppet theatre characters named Stenterello, the Florentine analogue of Pulcinella, creates significant opportunities for self-identification for the main character who is striving to unravel the mystery of his origin. In the article, the opposition "natural — artificial" acquires aesthetic sense, and it is interpreted in the course of the correlation of truth and fiction in art. Rough and primitive glove puppets — *burattini* — come to life in the puppeteer's hands, acquiring individual features, while automatons, though skilfully imitating living humans, are lifeless because of their mechanical autonomy. The symbiosis of a person and a doll in the works of George Sand becomes a metaphor for creative work that brings into existence artistic images which represent an inseparable unity of creator and her creation.

Keywords: George Sand, doll, puppet, automaton, artistic image.

Information about the author: Anna V. Popova, PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor of Foreign Literature Department, Donetsk National University, Universitetskaya St. 24, 283001 Donetsk, RPD. ORCID: 0000-0001-8189-7267

E-mail: avp70@inbox.ru

For citation: Popova A.V. Opposition of the Natural and the Artificial in the Fictional World of Georges Sand: Doll, Puppet, Automaton. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 118–135. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-118-135

Кукла — один из древнейших феноменов культуры. На протяжении всей истории человечества она отражает нравственные, эстетические, психологические особенности этносов, наций и социальных групп в разные исторические эпохи. В западноевропейской литературе интерес к теме куклы и кукольности усиливается в начале XIX в. как реакция формирующегося романтического сознания на «повальное увлечение автоматами» [3, с. 379], охватившее Европу в эпоху Просвещения¹. Романтики видят в кукле, прежде всего, «жизнь, лишенную жизни», воплощение стандартизации, обезличивания человека в условиях «механической цивилизации Нового времени» [1, с. 444], метафору вещественности человеческих отношений в обывательском мире. Вместе с тем к середине века, по мере развития кукольной промышленности, кукла, наряду с широкой литературной репрезентацией, получает распространение и в быту, становится непременным атрибутом детских игр. В это же время небывалый расцвет переживают театры кукол, особенно во Франции, где еще в 1808 г. Лоран Мурге, бывший лионский ткач, создает кукольный персонаж по имени Гиньоль, давший название целому жанру театрального искусства. Тогда же появляются первые исследования, посвященные истории театральной куклы, в частности, два обширных эссе «Марионетки» (*Les Marionnettes*) Ш. Нодье, опубликованные в «Ревю де Пари» (1842, 1843) [13], и монография Ш. Маньена «История марионеток в Европе с древнейших времен до наших дней»

1 Немцы романтики одними из первых вводят в литературу тему ожившей куклы, куклы-автомата и формируют смысловой комплекс, связанный с мотивом противопоставления механистического мира обывателей миру творческой фантазии: Г. фон Клейст «О театре марионеток» (1810), Э.Т.А. Гофман «Автомат» (1814), «Щелкунчик и мышиный король» (1816), «Песочный человек» (1817), «Необыкновенные страдания директора театра» (1818).

(*Histoire des marionnettes en Europe, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*), 1852 [7]. По свидетельству Ж. Любена, книга Маньена с авторской надписью имела в библиотеке Жорж Санд, которая была ценителем и признанным знатоком этого вида искусства [10, vol. 2, p. 1561]. Спустя столетие, в 1954 г., в предисловии к переизданию пьес Мориса Санда «Кукольный театр» (*Le théâtre des marionnettes*), 1890 г., составители напишут: «*George Sand avait des marionnettes une idée remarquablement juste, et nous avons rarement rencontré un écrivain de sa classe ayant parlé des poupées avec autant de compétence*» (цит. по: [10, vol. 2, p. 1563]). [У Жорж Санд было поразительно точное представление о марионетках, редко встретишь писателя ее уровня, который бы с такой степенью компетентности рассуждал о куклах.]

В творчестве Жорж Санд кукла предстает в двух ипостасях — как детская игрушка (*la poupée*) и как театральный атрибут (*la marionnette*). О воспитательном потенциале куклы и ее роли в формировании гендерной социализации писательница рассуждает в своих мемуарно-автобиографических текстах, опираясь на собственные детские воспоминания и последующий материнский опыт. Вслед за Ш. Нодье, полагавшим, что «*La poupée <...> est évidemment contemporaine du premier berceau où a vagi une petite fille*» [Кукла <...> очевидно появилась тогда же, когда в люльке заплакала самая первая девочка] и видевшим в ней прообраз будущего младенца, грядущее появление которого девочка угадывает, повинувшись природному инстинкту («*elle devine l'enfant, et elle invente la poupée*» [8, p. 387] [она догадывается о ребенке и придумывает куклу]), Жорж Санд рассматривает кукол как часть женского мира. Она тоже считает игру в куклы важным фактором эмоционального развития девочки, подготовкой к будущему материнству. В «Истории моей жизни» (1854–1855) есть эпизоды, посвященные описанию ритуала расставания с любимой куклой, укладыванию ее спать и прочим играм в кукольную жизнь, свойственным раннему детскому возрасту. Кукла также помогает юной Авроре пережить и осмыслить те или иные травмирующие ситуации. Так, расставшись с матерью и тяжело переживая это событие, она проецирует на куклу, подаренную бабушкой, всю бурю противоречивых чувств, которые борются в ее душе. Девочка то качает ее, словно мать своего новорожденного ребенка, то бросает на пол, то снова прижимает к сердцу и заливает слезами в пароксизме материнской любви:

<...> je pris la petite créature dans mes bras, son joli rire provoqua le mien, et je l'embrassai comme une mère embrasse son nouveau-né. Mais, tout en la regardant et en la berçant sur mon cœur, mes souvenirs de la veille se ranimèrent. Je pensai à ma mère, à ma sœur, à la dureté de ma grand'mère, et je jetai la poupée loin de moi. Mais comme elle riait toujours, la pauvre négresse, je la repris, je la caressai encore, et je l'arrosai de mes larmes, m'abandonnant à l'illusion d'un amour maternel qu'excitait plus vivement en moi le sentiment contristé de l'amour filial² [10, v. 1, p. 653–654]³.

По мере взросления героини характер ее игр меняется. Писательница отмечает, что в старшем возрасте она сама и ее сверстницы отдавали предпочтение играм во взрослую жизнь. Имитируя реальность эпохи наполеоновских войн, они увлеченно разыгрывали сцены сражений, бегства через лесную чащу и т. п., давая волю своему живому воображению и усеивая комнату безжалостно растерзанными фигурками кукол:

Je me rappelle d'une manière plus nette, l'ardeur que je prenais aux jeux qui simulaient une action véritable <...>. Nous simulions des batailles, des fuites à travers ces bois qui jouaient un si grand rôle dans mon imagination. <...> On mettait en lambeaux les poupées, les bonshommes et les ménages <...>. Nous ne

2 <...> я взяла это крохотное создание на руки, ее милое смеющееся личико заставило меня тоже улыбнуться, и я крепко обняла куклу, как мать обнимает свое новорожденное дитя. Но, глядя на нее и качая, прижав к сердцу, я вдруг вспомнила о том, что произошло накануне. При мысли о матери, о сестре и о суровости бабушки я отшвырнула куклу подальше от себя. Однако, видя, что она по-прежнему смеется, я подняла ее, снова приласкала и оросила слезами, предаваясь воображаемой материнской любви, которая заставляла меня еще сильнее переживать чувство уязвленной любви дочерней.

3 Современные исследования по возрастной психологии свидетельствуют о правомерности выводов о роли кукол в психическом развитии ребенка, в становлении человеческой личности, сделанных Жорж Санд на основе личного опыта. Так, В. Мухина в вузовском учебнике «Возрастная психология. Феноменология развития» (2006) обращает внимание на то, «сколько велика готовность ребенка переносить свой эмоциональный опыт на другого человека или неодушевленный предмет. Поэтому ребенок легко идентифицируется с куклой или с другой любимой игрушкой: кукле он приписывает то или иное состояние, которое известно самому малышу (экстериоризационная идентификация), затем ребенок интериоризируется с этим состоянием куклы и действует в игре от имени куклы и от своего имени. Не только сюжет, но и переживания идентификационных состояний захватывают ребенка и придают игре особую значимость. <...> Идентификация обеспечивает усвоение конвенциональных ролей, норм, правил поведения в обществе» [4, с. 84–85].

nous rendions pas compte de notre férocité, tant les poupées et les bonshommes souffraient patiemment le carnage⁴ [10, v. 1, p. 542–543].

Склонность детей к такого рода членовредительству Жорж Санд объясняет неоднозначной природой куклы как таковой, ее обманчивым жизнеподобием. Она обращает внимание на двойственность детского восприятия куклы, называя его «довольно странным» (*assez bizarre*): с одной стороны, девочка прекрасно понимает, что у нее в руках неживой предмет, а с другой — испытывает к этому подобию человека материнские чувства: «*la raison naissante d'une part, et le besoin d'illusion de l'autre, se combattent dans leur cœur, avide d'amour maternel*» [10, v. 1, p. 556] [в сердце, жаждущем проявить материнскую любовь, зарождающаяся рассудочность, с одной стороны, борется с потребностью в иллюзии, с другой]. В качестве иллюстрации состояния детского сознания, балансирующего на грани реальности и вымысла, Жорж Санд упоминает сказку Гофмана «Щелкунчик», отмечая сходство сумбурной игры воображения, свойственной детям, с блистательными фантазиями немецкого сказочника⁵.

Учитывая опыт немецких романтиков, писательница переосмысливает предложенную ими оппозицию «живое — неживое», смещая акценты в сторону противопоставления естественного, настоящего (*naturel*) искусственному (*faux*). Так, по ее мнению, ломая куклу, ребенок протестует против кроющегося в ней обмана. Обнаруживая у похожей на живое существо игрушки пустую голову и туловище, набитое паклей, он испытывает разочарование и презрение к этим фальшивкам, ненастоящим человечкам, кошкам и собакам (*les faux chats, et les faux chiens et les faux petits hommes* [10, v. 1, p. 554]). Истоки такой трактовки связаны с детскими годами Жорж Санд, которые она провела в имении своей бабушки, стремившейся привить внучке благородные манеры. Вспоминая в «Истории моей жизни» этот период, писательница отмечает, что полученный тогда

4 Я отчетливо помню тот пыл, что охватывал меня во время игр, имитировавших реальные действия <...>. Мы изображали сражения, бегство через те самые леса, которые так будоражили мое воображение. <...> Мы рвали в клочья кукол, солдатиков и домашнюю утварь <...>. И поскольку куклы и солдатики терпеливо переносили эту бойню, мы совершенно не задумывались о своей кровожадности.

5 Из переписки Жорж Санд известно, что начиная с 1830 г. она увлечена чтением Э.Т.А. Гофмана [10, v. 1, p. 1379].

опыт научил ее видеть подлинную красоту в естественности, сформировал жизненное и творческое кредо, состоящее в отрицании всего фальшивого, противоестественного:

<...> c'est peut-être à l'aversion que cette petite persécution de tous les instans m'inspira pour le maniéré, que je dois d'être restée naturelle dans mes idées et dans mes sentimens. Le faux, le guindé, l'affecté me sont antipathiques, et je les devine, même quand l'habilité les a couverts du vernis, d'une fausse simplicité. Je ne puis voir le beau et le bon que dans le vrai et le simple⁶ [10, v. 1, p. 679].

Примечательно, что персонажи ее романов также называют салонных барышень куклами («этих хорошеньких кукол, из которых вы понаделали себе кумиров» («Снеговик») [5, т. 9, с. 84]; «их благородных, похожих на куклы, дочерей» («Пиччинино») [5, т. 7, с. 384]; «тех салонных кукол, которых называют светскими женщинами» («Жак») [5, т. 3, с. 199]; «преlestных салонных кукол, именуемых светскими женщинами» («Орас») [5, т. 4, с. 641]), противопоставляя их героиням, обладающим естественной красотой и бесхитростной натурой. При том, что метафора «кукольной» красавицы сформировалась задолго до Жорж Санд и к началу XIX в. прочно закрепилась в литературе как сатирический прием, настойчивость, с которой она прибегает к ней, свидетельствует о важности оппозиции «естественное — искусственное» в художественном мире писательницы, трактуемой ею как противопоставление подлинного фальшивому. Подтверждением может служить эпизод из ее автобиографии, когда, протестуя против доводов матери в пользу передачи опеки над Авророй ее бабушке, что, в частности, дало бы ей возможность получить хорошее воспитание, девочка восклицает: «*une belle éducation, où l'on veut faire de moi une poupée de bois*» [10, v. 1, p. 756] [как же, хорошее воспитание, которое сделает из меня деревянную куклу]. Учитывая, что эта фраза вложена в уста пятилетнего ребенка, она, очевидно, выражает точку зрения уже взрослой Жорж Санд, с высоты прожитых лет оценивающей свое прошлое.

6 <...> именно благодаря отвращению к этим бесконечным мелким придиркам, которое вызвало у меня стойкое неприятие жеманства, я сохранила природную чистоту своих мыслей и чувств. Мне противно все фальшивое, деланное, чопорное, я угадываю его, даже если оно умело скрыто за внешним блеском или за мнимой простотой. Я вижу доброе и прекрасное только в подлинном и простом.

Жорж Санд характеризует куклу как существо изначально неподвижное (*cet être inerte*) и безгласное (*cet être muet*). Голос и подвижность она обретает только в руках играющего с ней ребенка, обретая тем самым подобие жизни, которая длится столько, сколько длится сама игра. При этом именно инертность куклы делает возможными творческие манипуляции с ней, ее внутренняя пустота позволяет играющему не только эмоционально отождествляться с ней, но и действовать, говорить от ее имени. По этой же причине Жорж Санд отдает предпочтение традиционным игрушкам перед механическими. В статье о кукольном театре (1876) она замечает, что говорящие механические куклы *«les étonnent plus qu'elles ne les amusent. Quand la surprise est passée, c'est-à-dire au bout d'un jour ou deux, l'enfant a brisé l'automate pour voir ce qu'il y a dedans, ou il le délaisse, préférant les poupées ou les animaux articulés, qu'il peut ployer à sa guise et faire crier ou parler par sa propre voix»* [10, v. 2, p. 1252] [больше удивляют их, чем развлекают. Когда первое изумление проходит, т. е. через день-другой, ребенок разбивает автомат, желая увидеть, что там внутри, или же откладывает игрушку в сторону, предпочтя ей кукол и животных с подвижной головой и конечностями, которых можно сгибать как угодно и кричать или разговаривать за них своим голосом].

Однако и живые существа тоже не годятся на роль куклы. В «Истории моей жизни» есть эпизод, когда маленькой Авроре дают в качестве игрушки настоящего голубя. После первых восторгов девочка обнаруживает, что *«un être vivant est un joujou incommode, car il voulait toujours s'enfuir, et aussitôt que je lui laissais la liberté pour un instant, il s'échappait, et il me fallait le poursuivre dans toute la chambre. Il était insensible à mes baisers, et j'avais beau l'appeler des plus doux noms, il ne m'entendait pas»* [10, v. 1, p. 560–561] [живое существо — очень неудобная игрушка, потому что он все время хотел от меня сбежать, и, как только я на мгновение отпускала его, он тут же улетал, так что мне приходилось гоняться за ним по всей комнате. Он был нечувствителен к моим поцелуям, и, сколько бы я ни звала его самыми нежными именами, он меня не слышал]. Не только автомат с его запрограммированностью, предсказуемостью исключает момент игровой импровизации, но и живая «игрушка», в силу своей неуправляемости, лишает играющего возможности осуществить задуманные им игровые сценарии. В обоих случаях взаимодействие с объектом не позволяет реализовать творческий потенциал ребенка, что возможно лишь при условии интерактивности и полного подчинения куклы

воле творящего сознания. Только когда творческая энергия человека заполняет духовную пустоту кукольной оболочки, происходит чудо (*le prodige*), и кукла словно оживает, приобретая индивидуальные черты. Наглядным воплощением такого единства становится марионетка.

Интерес к театру Жорж Санд сохраняла на протяжении всей жизни. В детстве они с двоюродным дедом, аббатом де Бомоном разыгрывали театральные представления в Ноане, затем в пансионе сама Аврора руководила постановкой пьес Мольера; живя в Париже, она охотно посещала театры, общалась с драматургами, актерами и режиссерами, принимала участие в постановках уже по ее собственным пьесам. В 1846 г. Жорж Санд организовала в Ноане сначала домашний театр импровизаций, а спустя два года и кукольный театр, бессменным руководителем которого стал ее сын Морис Санд [10, v. 2, p. 1559]. Театральной эстетике посвящен ряд документальных и художественных текстов писательницы. Помимо рассуждений о театре в «Истории моей жизни», в письме «Театр и актер» (*Le Théâtre et l'Acteur*), 1858, а также в статье «Театр марионеток в Ноане» (*Le Théâtre des marionnettes de Nohant*), 1876, перу Жорж Санд принадлежат три романа, которые исследователи объединяют в трилогию о театральном искусстве: «Замок в пустыне» (*Le Château des Désertes*), 1851, «Снеговик» (*L'Homme de neige*), 1859, и «Пьер Перекаати-поле» (*Pierre qui roule*), 1869 [6].

Кукла как театральный атрибут предстает в романе «Снеговик», где персонаж итальянского кукольного театра по имени Стентерелло служит alter ego главного героя, подкидыша, чье происхождение окутано тайной. Этот флорентийский аналог Пульчинеллы, способный выступать в разных обликах и выражать психологию разных сословий, дает юному Христиану широкие возможности для самоидентификации. «Плод моего вдохновения, столп моего театра!» — обращается кукольник к своему творению [5, т. 9, с. 173] и далее сообщает, что это «персонаж, годный для всех характеров и для всех ситуаций», которому можно приписать собственное таинственное происхождение в безумной надежде отыскать среди публики свою настоящую мать [5, т. 9, с. 244].

В уста Христиана Вальдо Жорж Санд вкладывает также рассуждения о природе перчаточной марионетки, именуемой в романе *burattino*, которая, по мнению кукольника, не является «ни машиной, ни шутовской побрякушкой, ни куклой: это живое существо» [5, т. 9, с. 146]. Подчиняясь каждому

движению продетой в нее человеческой руки, она создает у зрителя иллюзию жизни и потому более убедительна на сцене, чем марионетки на нитях и механические куклы-автоматы. Позднее Жорж Санд повторит и разовьет эти мысли в статье, посвященной кукольному театру ее сына Мориса. В ней писательница проецирует оппозицию «естественное — искусственное» в эстетическую плоскость и интерпретирует ее в русле своих размышлений о соотношении правды и вымысла в искусстве. Грубые, примитивные перчаточные марионетки в руках кукольника оживают, обретая индивидуальные черты, тогда как автоматы, искусно имитирующие живые существа, выглядят безжизненными в силу своей механической автономности. Критерием противопоставления здесь, как и в случае с детской игрушкой, вновь служит заданность повторяющихся движений, их предсказуемость. Кроме того, это сопоставление раскрывает еще одну особенность механической куклы, на которую уже в XX в. обратит внимание Ю.М. Лотман в статье «Куклы в системе культуры» (1992): она «неизбежно вызывает двойное отношение: в сопоставлении с неподвижной куклой активизируются черты возросшей натуральности — она менее кукла и более человек, но в сопоставлении с живым человеком резче выступает условность и ненатуральность» [3, с. 378].

Вслед за Нодье, утверждавшим, что *«les marionnettes <...> qui se meuvent par des ressorts ne sont pas des marionnettes proprement dites. L'usage est de les appeler des automates»* [8, p. 386] [марионетки, приводимые в движение пружинами, это, в сущности, не марионетки. Их принято называть автоматами], Жорж Санд также настаивает на разнице между классическими марионетками на нитях и автоматами. В этом вопросе она полемизирует с Ш. Маньеном, который их не различает: *«Les marionnettes à corps entier, dont les articulations sont mues par des fils, ne devraient pas être confondues, comme l'a fait M. Magnin, avec les automates proprement dits, dont le mérite appartient exclusivement à l'art mécanique»* [10, v. 2, p. 1252]. [Марионеток с туловищем и конечностями, чьи сочленения приводятся в движение нитями, не следует путать, как это делает г-н Маньен, с автоматами как таковыми, которые своими достоинствами обязаны исключительно механическому искусству.] На вершину кукольной иерархии Жорж Санд помещает перчаточную куклу (*marionnette à gaine*), в отличие от все того же Маньена, отдававшего предпочтение более элегантным, по его мнению, марионеткам на нитях (*fantoccini*).

И если в романе «Снеговик» это субъективный выбор героя, чья характеристика *fantoccio* как «более искусной и совершенной разновидности марионетки» [5, т. 9, с. 146] еще созвучна маньеновской [7, р. 83–84], то в статье о театре марионеток сравнение делается уже в пользу перчаточных *burattini*, которых Жорж Санд считает более живыми и забавными.

То, в чем Маньен видит преимущество — наличие у классических марионеток автономного туловища с верхними и нижними конечностями, которые приводятся в движение нитями и пружинами («*Ces fantoccini d'un ordre supérieur diffèrent totalement de leurs confrères ambulans. Ils ne sont pas, comme les pupazzi des places publiques, mus simplement par la main du joueur, cachée sous leurs habits; ils obéissent à des fils ou à des ressorts*» [7, р. 83] [Эти *фанточчини* более высокого класса совсем не похожи на своих странствующих собратьев. В отличие от *пупацци* с городских площадей, которые приводятся в движение рукой кукольника, спрятанной под одеждой, они управляются с помощью нитей или пружин]), для Жорж Санд является недостатком, поскольку, с ее точки зрения, делает их менее послушными кукольнику, а также исключает непосредственный телесный контакт с ними («*C'est pour cela que <...> les véritables guignols ou burattiniqui n'ont point de jambes <...> sont et seront toujours plus animées et plus amusantes que celles qui obéissent au système des fils et des ressorts*» [10, v. 2, р. 1252] [Именно поэтому <...> настоящие *гиньоли* или *бураттини*, у которых совсем нет ног <...>, всегда были и будут более живыми и более забавными, чем те, что управляются системой нитей и пружин]).

Рассуждая о куклах, и в автобиографии, и в романе, и в статье Жорж Санд акцентирует идею их податливости, покорности (*obéissance*) человеку, которая находит выражение в самом термине «кукловод» (*le maître du jeu de marionnettes*). Этим марионетка выгодно отличается от автомата, приводимого в движение механизмом и воспроизводящего заложенную в него программу: «*Les automates n'obéissent qu'à eux-mêmes* (здесь и далее выделено мной. — А.П.) *et ne font rien d'imprévu*» [10, v. 2, р. 1265]. [Автоматы повинуются только самим себе и не делают ничего неожиданного.] Именно мягкость, податливость перчаточной куклы дает возможность создавать иллюзию жизнеподобия, о которой говорит Христиан Вальдо: «мой *burattino* — гибкий, послушный каждому движению моих пальцев» [5, т. 9, с. 147] (*mon burattino, souple, obéissant à tous les mouvemens de mes doigts* [9,

р. 65]); «этот burattino отнюдь не автомат, <...> он послушен моему капризу, моему вдохновению, моему увлечению» [5, т. 9, с. 148] (ce *burattino* n'est pas un automate, <...> **il obéit** à mon caprice, à mon inspiration, à mon entrain [9, р. 66]). Эти характеристики созвучны словам директора тетра марионеток, героя новеллы Гофмана «Необыкновенные страдания директора театра»: «Нет ни одного члена труппы, который в манере говорить, жестикулировать, одеваться не **подчинялся** бы моей воле, которая определена исполняемым произведением, и в своей роли хоть в чем-то отступал бы от его смысла <...>. К тому же каждый, каждая выучивает роль назубок и никогда не позволяет себе ни изменений в тексте, ни пропусков» [1, с. 459]. Однако у Жорж Санд рассуждения об абсолютной власти кукольника над своими актерами лишены иронической окраски, более того, они носят программный характер.

Продевая руку в куклу-перчатку, кукольник, подобно демиургу, пробуждает дремлющую в ней энергию, наполняет пустую оболочку интеллектуальной энергией божества, «оживляет» ее: «*Tout le drame est dans le cerveau et sur les lèvres de l'artiste ou du poète qui leur donne la vie*» [10, v. 2, р. 1251]. [Все сюжеты находятся в голове и на кончике языка актера или поэта, который дает им (марионеткам. — А.П.) жизнь]. То, что в детской игрушке Жорж Санд подвергает критике наряду с поддельностью — ее пустоголовость во всех смыслах слова (*son cerveau vide* [10, v. 1, р. 554]) — для театральной куклы становится преимуществом, обеспечивая взаимодействие и взаимослияние с актером-импровизатором. В отличие от литературного творчества, где связь между автором и героем неочевидна, опосредована, в случае с кукольником она овеществляется, становится зримой. Все куклы — это, в прямом смысле слова, творения его рук, порой даже сделанные по его образу и подобию, как, например, марионетка по имени Баландар, кукольный директор труппы, имевший портретное сходство с Морисом Сандом. Кукла беспрекословно подчиняется движениям руки кукольника, говорит его языком, следует полету его фантазии. Кроме того, в процессе импровизации он превращает в материал для пьесы личный опыт и обстоятельства своей жизни. «В жизни моей нет ничего романического, кроме того, чего я сам не знаю, но на этой канве я часто вышивал приключения моего Стентарелло» [5, т. 9, с. 244], — говорит Христиан Вальдо. Вместе с тем не только кукла — творение кукольника, одно из множества воплощений его «Я», но и сам куколь-

ник вживается в кукольный образ, сообразуясь с его изначально заданным характером. Так, один из персонажей романа «Снеговик» узнает Христиана Вальдо, никогда не появлявшегося на публике без маски, увидев главного актера его театра — куклу Стентарелло:

Ну так вот, теперь я тебя узнаю, ты Стентарелло, веселый, насмешливый, изящный Стентарелло, который столько смешил меня в Стокгольме две недели тому назад. А вы, дорогой мой, — добавил Гёфле, поворачиваясь к своему гостю, — хоть я и никогда не видел вашего лица, я вас тоже отличнейшим образом узнал по голосу, остроумию, веселости и даже по чуткости, — вы не кто иной, как Христиан Вальдо, знаменитый *operante recitante* неаполитанских *burattini* [5, т. 9, с. 147–148].

Французский литературовед О. Бара видит в рассуждениях Христиана Вальдо о театре марионеток элементы метапоэтического дискурса. Исследователь полагает, что образ ловкого и изобретательного кукольника в романе «Снеговик» — это автопортрет самой Жорж Санд — автора, имеющего такую же абсолютную власть над своими творениями и столь же самодостаточного: «*Le marionnettiste affirme partout son absolue maîtrise et sa parfaite indépendance, dans l'ombre de son petit théâtre portable, aussi maniable que la plume. Chaque personnage manipulé est sa créature, projection des mille et une virtualités de son moi*» [6] [Кукольник повсюду твердит о своем безоговорочном господстве и абсолютной независимости за ширмой крохотного переносного театра, столь же удобного в работе, как и перо. Каждый управляемый им персонаж, — его творение, проекция тысячи и одной вариации его я]. Действительно, свойственная романтикам идея художника-демиурга, безраздельно властвующего в творимом им мире, встречается у Жорж Санд в целом ряде ее произведений, а наиболее емкой метафорой творческого процесса становится кукольный театр. Однако в рассуждениях о характере взаимодействия кукольника с персонажами его труппы угадываются не только особенности творческой манеры писательницы, но и ее представления о природе художественного образа, который, как она считает, не тождественен ни автору, ни любому другому реальному человеку. Он представляет собой результат наблюдения за множеством людей, преобразенный творческим сознанием писателя и помещенный в пространство текста:

«*Un portrait de roman, pour valoir quelque chose, est toujours une figure de fantaisie*» [10, v. 1, p. 622] [Любой стоящий портрет в романе — это всегда плод фантазии]; «*Il faut avoir connu mille personnes pour en peindre une seule*» [10, v. 1, p. 623] [Нужно узнать тысячи человек, чтобы изобразить одного-единственного]. Автор и его герои трактуются как взаимообусловленные элементы художественного целого.

Так, надевая куклу-перчатку на руку, приводя ее в движение и произнося ее реплики, странствующий кукольник, скрытый внутри будки-ширмы (*castello*) тем самым дает ей свои тело и голос, вкладывает в нее свои мысли, превращая безжизненный предмет в живое существо:

Et vous croyez voir toutes ses émotions se peindre sur sa figure, n'est-il pas vrai? Savez-vous d'où vient **le prodige**? Ce mariage, impossible en apparence, d'une tête grosse comme mon poing et d'une voix aussi forte que la mienne s'opère par une sorte d'ivresse mystérieuse où je sais vous faire entrer peu à peu, et tout **le prodige** vient... Savez-vous d'où vient **le prodige**?²⁷ [9, p. 65-66].

Трижды (в переводе — дважды) употребленное в пределах одного абзаца слово чудо (*le prodige*), которым романский герой передает сущность творчества, косвенно отсылает к характеристике творческого процесса, данной писательницей в серии коротких предисловий, написанных ею в 1850-х гг. к текстам, вошедшим в 9-томное иллюстрированное собрание ее сочинений (1851–1856). В них Жорж Санд называет процесс творения преобразованием (*la transformation*): «*Oui, c'est une œuvre de **transformation**!*» [11, v. 3, p. 3] [Да, все зависит от умения перевоплощаться]; «*La fiction commence par **transformer** la réalité*» [11, v. 5, p. 74] [Вымысел начинается с преобразования реальности]. В различных вариациях он показан как преобразование в художественные образы смутных видений, возникающих в сознании творца при соприкосновении с реальными объектами. Д. Занон отмечает, что описанные в этих предисловиях моменты творческого озарения напоминают сеанс магии, а сама Жорж Санд предстает волшебницей,

27 И вам кажется, что вы читаете все его чувства у него на лице, не так ли? Откуда же рождается это **чудо**? Это, казалось бы, невозможное сочетание головы величиною с кулак и такого сильного голоса, как мой, совершается благодаря какому-то таинственному упоению, в которое я могу постепенно вовлечь и вас, а все **чудо** происходит от... Знаете, от чего? (Пер. Т. Казанской) [5, т. 9, с. 147–148].

обладающей даром пробуждать стихию творчества, одновременно способной и отдаваться ей, и управлять [12]. Сходным образом характеризует свое состояние в процессе театральной импровизации и герой романа, Христиан Вальдо. «Таинственное упоение» [5, т. 9, с. 148] (*une sorte d'ivresse mystérieuse* [9, р. 66]), которое он испытывает сам и которое передается зрителю, сродни тому неясному чувству полузабытья (*une sorte d'assoupissement moral* [10, v. 1, р. 630]), что в детстве переживала будущая писательница, созерцая зимними вечерами причудливые картины на зеленом экране перед камином, в то время как мать читала ей вслух волшебные сказки⁸. Этот каминный экран — прообраз театральной ширмы для кукольных представлений, перед которой уже взрослая писательница будет проводить вечера, наблюдая за репетициями своего сына. Он угадывается в описании сцены домашнего театра в Ноане, с его живописными задниками и хитроумной системой освещения [10, v. 2, р. 1255–1256]. Глядя, как на холстах в глубине сцены проступают в лучах света зыбкие очертания лесов, гор и облаков, Жорж Санд погружается в то самое, знакомое с детства пограничное состояние грезы («*Je voyageais ainsi en rêve*» [10, v. 2, р. 1272–1273] [Так я странствовала в полудреме]), которое ассоциируется у нее с творчеством. Не прибегая к литературоведческим или философским обоснованиям, интуитивно она формулирует романтическое понимание творчества как инобытия, выхода за пределы действительности, в стихию искусства. Именно так Жорж Санд изображает кукольника в момент представления — пребывающим за пределами реальности, словно в состоянии мистического транса:

L'opérante, dans son étroit castello, invisible, ignoré, supprimé pour ainsi dire, a toute sa pensée parfaitement libre de préoccupation extérieure. Au bout de ses mains élevées au-dessus de sa tête, il fait mouvoir un monde qui réalise et personnifie les émotions qui lui viennent [10, v. 2, р. 1270].

8 Д. Занон в статье «La scène des préfaces: George Sand et l'inspiration» возводит к этому эпизоду из детства, описанному Жорж Санд в «Истории моей жизни», ту модель творческого процесса, которая сформировалась в сознании писательницы и которую она воспроизводит в предисловиях [12].

9 *Operante* в своем тесном *castello*, невидимый, никому не известный, словно изъятый из реального мира, может свободно отдаться своим мыслям, совершенно не беспокоясь о том, что происходит снаружи. Подняв руки над головой, он кончиками пальцев приводит в движение целый мир, который зримо воплощает обуревающие его чувства.

Пара кукольник-кукла в художественном мире Жорж Санд предстает в качестве модели соотношения автора и героя, а вдохновенная игра невидимого кукловода, на кончиках пальцев которого оживает целый мир, становится метафорой художественного творчества. Из симбиоза человека и куклы, живого и неживого возникает иллюзия подлинной жизни, рождается убедительный художественный образ, в котором творец и его создание пребывают в неразрывном единстве.

Список литературы

- 1 Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
- 2 Гофман Э.-Т.-А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. 494 с.
- 3 Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 377–380.
- 4 Мухина В.С. Возрастная психология. Феноменология развития. М.: Академия, 2006. 608 с.
- 5 Санд Жорж. Собр. соч.: в 9 т. Л.: Худож. лит., 1971. Т. 3. 592 с.; 1972. Т. 4. 936 с.; 1973. Т. 7. 752 с.; 1974. Т. 9. 768 с.
- 6 Bara O. Prolongements romanesques des pratiques théâtrales de George Sand: Le Château des Désertes, L'Homme de Neige, Pierre qui roule, ou le théâtre au miroir du roman // George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture. Caen, Presses universitaires de Caen, 2006 (pp. 225–237). Available at: <http://books.openedition.org/puc/9824> (Accessed 01 February 2019).
- 7 Magnin Ch. Histoire des marionnettes en Europe: depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Paris: Michel Lévy frères, 1852. 346 p.
- 8 Nodier Ch. Les Marionnettes // Nodier Ch. Nouvelles; suivies des Fantaisies du dériseur sensé. Paris: Charpentier, 1853. P. 385–430.
- 9 Sand George. L'Homme de neige. Paris: Michel Lévy frères, 1869. 220 p.
- 10 Sand George. Œuvres autobiographiques, texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin. 2 vol. Paris, Gallimard: «Bibliothèque de la Pléiade», 1970. V. 1. 1470 p.; 1971. V. 2. 1638 p.
- 11 Sand George. Œuvre illustrées de George Sand / préfaces et notices nouvelles par l'auteur; dessins de Tony Johannot [et Maurice Sand]. 9 vol. Paris: J. Hetzel, 1853. V. 3. 93 p.; 1853. V. 5. 32 p.
- 12 Zanone D. La scène des préfaces: George Sand et l'inspiration // George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture. Caen, Presses universitaires de Caen, 2006 (pp. 373–379). Available at: <http://books.openedition.org/puc/9850> (Accessed 01 February 2019).

References

- 1 Berkovskii N.Ia. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2001. 512 p. (In Russ.)
- 2 Gofman E.-T.-A. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected works: in 9 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1991. Vol. 1. 494 p. (In Russ.)
- 3 Lotman Iu.M. Kukly v sisteme kul'tury [A doll in the system of culture]. Lotman Iu.M. *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [Featured Articles: in 3 vols.] Tallinn, Aleksandra Publ., 1992. Vol. I: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury [Articles on semiotics and typology of culture], pp. 377–380. (In Russ.)
- 4 Mukhina B.S. *Vozrastnaia psikhologiya. Fenomenologiya razvitiia* [Age-related psychology. Phenomenology of development]. Moscow, Akademiia Publ., 2006. 608 p. (In Russ.)
- 5 Sand Zhorzh. *Sobranie sochinenii: v 9 t.* [Collected works: in 9 vols.]. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1971. Vol. 3. 592 p.; 1972. Vol. 4. 936 p.; 1973. Vol. 7. 752 p.; 1974. Vol. 9. 768 p. (In Russ.)
- 6 Bara O. *Prolongements romanesques des pratiques théâtrales de George Sand: Le Château des Désertes, L'Homme de Neige, Pierre qui roule, ou le théâtre au miroir du roman.* George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture. Caen, Presses universitaires de Caen, 2006 (pp. 225–237). Available at: <http://books.openedition.org/puc/9824> (Accessed 01 February 2019). (In French)
- 7 Magnin Ch. *Histoire des marionnettes en Europe: depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.* Paris, Michel Lévy frères, 1852. 346 p. (In French)
- 8 Nodier Ch. *Les Marionnettes.* Nodier Ch. Nouvelles; suivies des Fantaisies du dériseur sensé. Paris, Charpentier, 1853, pp. 385–430 (In French)
- 9 Sand George. *L'Homme de neige.* Paris, Michel Lévy frères, 1869. 220 p. (In French)
- 10 Sand George. *Œuvres autobiographiques, texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin.* 2 vol. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1970, v. 1, 1470 p.; 1971, v. 2, 1638 p. (In French)
- 11 Sand George. *Œuvre illustrées de George Sand / préfaces et notices nouvelles par l'auteur; dessins de Tony Johannot [et Maurice Sand].* 9 vol. Paris, J. Hetzel. 1853, v. 3, 93 p.; 1853, v. 5, 32 p. (In French)
- 12 Zanone D. *La scène des préfaces: George Sand et l'inspiration.* George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture. Caen, Presses universitaires de Caen, 2006 (pp. 373–379). Available at: <http://books.openedition.org/puc/9850> (Accessed 01 February 2019). (In French)