

РУССО, АБО СТРАХ БЛИЗЬКОСТІ*

* * *

Жан-Жак Руссо не вмів говорити на людях. Він не вмів захоплювати жінок умілими фразами; він не вмів перемагати чоловіків своїми риторичними здібностями. Він не міг виступати перед великими скупченнями людей. «Я створюю чудесні експромти на дозвіллі, але я жодного разу не зробив і не сказав нічого притомного вчасно».

Жан-Жак узагалі не належав до людей, які вільно почуваяться серед інших. Він жив у страху перед іншими: перед їхніми поглядами й доторками, перед їхніми нападами та хитрощами. Він був людиною, непристосованою до свого століття.

Для людини XVIII століття головним знаряддям слави було вміння говорити. Добре говорити у світських салонах, розповідати історії, реагувати у суперечках – ось шлях до слави.

* Першу версію цього есею було опубліковано в часописі «Критика»: Ермоленко Володимир. Жан-Жак Руссо, або Страх близькості // Критика. – Рік XVI. – Числ. 9-10 (179-180); <http://krytyka.com/ua/articles/zhan-zhak-ruso-abo-strakh-blyzkosty>.

Руссо-письменник народжується із цієї нездатності говорити, із сором'язливої німоти. Він починає писати, бо не вміє говорити на людях. Його ніхто не слухає, тому він зробить так, щоб його всі читали.

Романтична замкнена особистість народжується від цієї нездатності говорити в салоні. Письменицька красномовність другої половини XVIII століття була наслідком усної німоти.

Зі своєю усною німотою, що перетворилася на письменницький геній, Руссо ніс сучасникам і нащадкам важливу звістку: твої вади можуть стати твоїми перевагами. Твої вади можуть стати твоїми *перевагами*.

Ми не знаємо, чи став би Руссо письменником і філософом, якби не був нездарним промовцем. Якби не був соціопатом та параноїком.

Письменицька пристрасть Жан-Жака народилася з однієї простої мрії: розповісти про себе, попри свою нездатність це зробити. Взяти реванш за поразку безпосереднього спілкування. Програвши публіці сферу усного обміну, він вирішив зіграти з публікою в іншу гру: у гру письма чи сповіді.

Мине століття, і Ніцше назве це словом «ресентимент». Прихованою помстою слабких проти сильних. Хитрістю слабких.

Ніцше міг зневажати цю хитрість, але в житті Руссо цей «ресентимент» був єдиним можливим шансом. Він думав, що людська природа невіддільна

від підпільних хитрощів. Від права на ведення війни іншими засобами після того, як зазнав поразки на іншій території.

Руссо не вмів говорити на людях. Саме тому він став письменником.

* * *

Від кінця XVIII століття у європейській культурі поступово тьмяніє образ Великого Глядача, божественного Погляду, який знає про нас усе. Зникає колишня впевненість в існуванні Великого Ока, яке ніколи не спить, ніколи не покидає вистави людського життя. Так, ніби Великий Глядач стомився, вимкнув світло, втратив інтерес до людського світу.

«Сповідь» Жан-Жака Руссо буде епізодом у хроніці цього відходу. Руссо приймає втому Бога за аксіому. Він приймає за аксіому те, що за нами вже ніхто не стежить.

Але якщо Бог поволі відступає від людського світу, втрачає до нього інтерес, то хто дасть гарантію, що про нас дізнаються правду? Хто дасть гарантію, що «врешті-решт» усіх буде виведено на чисту воду?

Жан-Жак має відповідь: вакантне місце Великого Глядача можуть зайняти такі самі люди, як і ми. Малі глядачі, недосконалі, суб'єктивні, підсліпуваті, недалекі. Саме їх треба переконувати, зваблювати й інтригувати.

Правило Руссо просте: якщо Великий Глядач покинув виставу людського життя, треба зробити так, *аби кожен маленький глядач міг побачити все*. Треба

бути максимально прозорим – для людей, для малих світу цього, для публіки.

Літературна сповідь, новий літературний жанр, який визначатиме літературу кінця XVIII – початку XIX століття, був книгою для малих, «людських, надто людських» глядачів. Книгою для малих очей у ситуації, коли автор уже не певен, що Велике Око, яке все одно все побачить і нічого не простить, усе ще існує.

* * *

Аби кожен малий глядач міг побачити все, письменник мусить зробити себе прозорим. Перетворитися на фігуру зі скла.

Мрія Жан-Жака – це світ прозорих людей, фігур зі скла, чії душі можна непомильно прочитати крізь їхні слова, тіла та вчинки: людей, які є такими, якими здаються. Світ людей, які не є шифрами, не вимагають зусиль витлумачення. Чії обличчя є досконалими дзеркалами їхньої душі, чії жести є дзеркалами їхніх емоцій.

«Сповідь» Руссо була вправлянням у мистецтві прозорості, прикладом у новій практиці сентиментальної щирості. Читач Руссо мусив мати відчуття, що живе з автором повсякчасно і ніколи не втрачає його з поля зору.

«Відповідно до мого задуму показати себе публіці цілком треба зробити так, аби ніщо, що стосується мене, не залишилося для неї неясним чи прихованим; треба, аби я постійно був у неї перед очима, аби вона йшла за мною в усіх помилках мого серця, дістаючись усіх закутків мого життя, аби вона ні на

хвилину не втрачала мене з поля зору; інакше я боюся, що, знайшовши у моєму житті найменшу лакуну, найменшу порожнечу і питаючи себе: “Що ж він робив у цей час?” – читач звинувачуватиме мене в тому, що я не хотів говорити всього».

Руссо стає героєм нового жанру – літературного *reality show*, життя перед поглядом іншого, де головним авторовим задоволенням є показ себе назовні: експозиція, ексгібіція.

Флобер говорив, що письменник має стати великим невидимим оком, яке бачить усе, але для інших залишається непомітним.

Руссо був повною його протилежністю: внутрішній світ цікавив його більше, ніж світ зовнішній; він був схожий на великого сліпця, якого мають побачити всі, але для якого світ залишається невидимим, заслоненим кулісами його власного «внутрішнього досвіду».

Руссо є сліпцем-музикантом від літератури: він ходить між людей, граючи свої твори, висловлюючи свої почуття, дослухаючись до внутрішнього голосу, але не бачачи нічого навколо.

Він є письменником голосу, а не ока. Музики, а не живопису.

Жан-Жакове життя почалося з події, яка потім стане літературним кліше романтизму: народжуючи

Руссо, мати помирає. Такою ж буде історія Рене із однойменної новели Шатобріана: народження *замість* матері, а згодом шукання цієї втраченої матері протягом усього життя.

Пізніше Руссо зізнається, що у своїх жінках намагається знайти «спадкоємицю матінки». Найпершою з них стає мадам де Варанс: Руссо поселяється у її будинку в Анессі, коли йому – шістнадцять, а їй – двадцять вісім. Вона – молода приваблива жінка, і він відчуває до неї якусь суміш синівської любові та сексуального потягу, сподівання на секс та відмову від нього.

Це кохання фетишистське. Руссо любить речі, які мають стосунок до мадам де Варанс. Він цілує її ліжко, «думаючи про те, що вона спала на ньому»; він цілує «фіранки, всі меблі у [св]оїй кімнаті, думаючи про те, що вони належали їй і її прекрасна рука торкалася їх». Він цілує підлогу та стіни, думаючи про тіло, яке їх колись торкалося. Однієї миті, за обідом, «коли вона поклала шматок до рота, я крикнув, що на ньому волосина; вона виплюнула той шматок на тарілку; я жадібно схопив його й проковтнув».

Мадам де Варанс згодом позбавить Руссо цноти. Жан-Жак не описує сцени першого сексу, але присвячує декілька десятків сторінок тому, що йому передувало: «весь день [вона] присвятила приготуванню мене до благостей (*bontés*), які збиралася мені надати». Це приготування – здебільшого розмови, мовна ініціація до дорослого життя, поради та моральні уроки. Після цього – тиждень на роздуми.

День на розмови і тиждень на роздуми: лише так Руссо дозволили готуватися до першої ночі, в якій його сексуальний потяг поєднується із синівською любов'ю.

Коли очікувана мить настала, Руссо, стискаючи її в обіймах, «двічі чи тричі обливав її груди сльозами» і «почувався так, немовби здійснював кровозмішування». Істерика під час першого сексу, страх перед інцестом, сум замість радості – Руссо мав страх перед близькістю. Прагнути близькості й одночасно боятися її: такою була головна Жан-Жакова проблема.

Якби Фройд аналізував випадок автора «Сповіді», він переглянув би свою теорію неврозів. Він думав, що максимальне задоволення і максимальну близькість чоловіки отримали в далекому дитинстві, зі спілкуванням з матір'ю, і відтоді лише прагнуть знову повторити цю насолоду. Але що мусить відчувати людина, яка не мала цієї первинної близькості? У якої позаду не тепло материнської любові, а порожнеча?

Можливо, все життя Жан-Жака Руссо визначала думка, що справжня близькість неможлива. Що справжньою реальністю життя є не насолода, а перепона на шляху до насолоди. Що правдою життя є не рай близькості, а вигнання з раю.

* * *

Мадам де Базіль стояла у себе в кімнаті, спиною до дверей, але Руссо «кинувся на коліна біля самого

порогу, простягаючи до неї руки у пристрасному пориві, переконаний, що вона не почує мене, і не думаючи, що вона може мене побачити».

Він мешкає в будинку, який є власністю подружжя де Базіль; але коли чоловіка немає вдома, намагається освідчитися жінці в коханні.

Отож Жан-Жак стоїть на колінах біля порогу, думаючи, що жінка його не помічає, висловлюючи свої емоції і водночас маскуючи їх. Але над каміном висіло дзеркало, «і воно видало мене...» Мадам, однак, не поглянула на Жан-Жака, «не сказала ані слова, але, трохи повернувши голову, одним порухом пальця вказала мені на рогожу біля її ніг». Руссо «затремтів, скрикнув і в одну мить опинився на місці, яке вона вказала», але «не зміг наважитися ні на що більше, не зміг сказати ані слова, не зміг підвести на неї очі, навіть доторкнутися до неї...»

Ця сцена тривала би нескінченно, якби господиня не почула, як коридором іде служниця. «Похапцем встаючи, я схопив її простягнуту руку і поклав на неї два палких поцілунки...» (*deux baisers brûlants*), – пише Руссо. «У моєму житті не було солодшої миті; але втрачена мить більше не повторилася, і наше молоде кохання на цьому зупинилося...»

Любовні історії Руссо сповнені цієї суперечності: прагнення близькості й страху перед нею. Прагнення торкнутися жіночого тіла і страху перед цим доторком. Ці історії Руссо схожі на довгі пролози до романів, яких ніхто ніколи не напише.

Існує велика відмінність між Руссо та лібертинським романом, який є одним із цікавих явищ XVIII століття. У лібертинському романі немає страждань: усі герої отримують насолоду, вона розподіляється і розмножується між ними, не вимагаючи платні та не маючи темного боку. Таким є світ Кребійонасина, Вівана Денона чи Казанови: любовні історії не провокують страждань, секс не стає причиною меланхолії, шлюбна зрада не призводить до помсти – насолода є безкоштовною, доступною, вона не має кількості і ціни.

У XIX столітті все зміниться. Страждання та далекість коханого об'єкта стане його головною темою. Лібертини вважали, що за насолоду не треба розплачуватися стражданням; після Шатобріана чи Бальзака література починає зображувати світ, де розплата стражданням не призводить до жодної насолоди. Світ Вівана Денона – це світ насолоди, доступної безкоштовно; світ Бальзака – це світ, де ти постійно розплачуєшся, але нічого не отримуєш узамін.

Руссо був одним із тих, хто зробив Бальзака можливим.

І мрія про чисту насолоду, і віра в спокутне страждання роблять людське життя біднішим, ніж воно могло би бути.

Світ чистої радості, без темного боку болю, є мрією утопістів усіх епох. Але кризь їхні утопії, через

чорний хід, біль завжди повертається в людське життя, попри масовані заходи карантину.

Натомість віра у спокутне страждання позбавляє людей права на насолоду, роблячи біль нормою.

Але ані чиста насолода, ані чистий біль не є нормою людського життя. Вони розлиті в ньому, в невідомих для нас пропорціях, у невідомих сумішах, і ми ніколи не знаємо, звідки чекати смутку і з яких планет до нас прилетять птахи радості. Ми ніколи не знаємо, скільки на нашу долю відпущено радості, а скільки болю. І скільки простору дано нам самим, щоб обирати між обома.

І навіть коли приходить біль, людина має свободу пустити його собі на користь. Мідь перетворити на золото.

Велика мрія Руссо – писати про тих, хто ніколи не писатиме. Писати *для* тих, хто не мав би нічого читати. Писати про те, що писати – це погано.

Руссо хотів навчити своїх читачів не читати книжок. Він писав для них книжки, аби відучити їх читати.

Він прагнув, аби його література імітувала життя, щоб життя «природної людини», з її невігаданими почуттями, стало головним героєм його текстів. Він створить це кліше романтизму: предметом літератури має бути життя без літератури.

В «Емілі», своєму трактаті про виховання, Руссо пропонує модель навчання без книжок. Головним

принципом виховання є його відсутність: відсутність примусу, відсутність навчання, мінімум знань, здобутих ззовні, максимум знань, здобутих через власний досвід. Від п'яти до дванадцяти років дитина має перебувати в природному стані, не отримувати жодних вербальних уроків і сама вчитися у природи. Від дванадцяти років вона починає вивчати речі та ремесла. До п'ятнадцяти років Еміль прочитає тільки одну книжку: «Робінзон Крузо», тобто книжку про те, як можна вижити у світі без книжок. Регулярно читати він має почати тільки з п'ятнадцяти років, у пубертатний період.

Але в реальному житті самого Руссо все часто виходить навпаки: не література наслідує життя, а життя підглядає за літературою, наслідує вчинки та думки літературних героїв. Він сам є продуктом книжок, які в дитинстві читав десятками, разом із батьком, – книжок, які, як він сам скаже, навчать його «відчувати». Реальні персонажі, яких Руссо зустрічає на своєму шляху, стають відображеннями літературних. Література стає прототипом, життя – її віддзеркаленням. А не навпаки.

* * *

Одне зі свідчень того, як сильно життя Руссо залежало від його літературної уяви, знайдемо в описі його найбільшого кохання. Тут він не просто знаходить собі притулок від реальності за допомогою літератури; тут він по-новому витворює цю реальність, за ескізами власної уяви.

Найбільше кохання Руссо – це не Тереза Левассер, із якою він живе понад тридцять років, не мадам д'Епіне, яка дарує йому «Ермітаж», не мадам де Варанс, яка позбавила його цноти. Це – мадам д'Удето, персонаж незвичний і майже випадковий. Жінка, якої в житті Руссо могло й не бути. Жінка, якої напевно не було би в житті чоловіка Руссо, якби він не був письменником.

Вона приїжджає до Жан-Жака, бо захоплюється його книгами. Він втрачає розум через неї, бо спочатку вигадав свою ідеальну жінку «Юлію», а потім йому спало на думку, що цією Юлією могла би бути його гостя. Уявний персонаж породжує реального, є його прототипом: спочатку Руссо вигадав Юлію, а потім зустрів Софі д'Удето.

Пастка для Руссо – у відкритості цієї жінки, бо відкритість він цінує найбільше. «Вона не вмiла ані приховати якусь зі своїх думок, ані приховати якесь почуття...» Відкрита, безпосередня, прозора, як скло, – він створить цей образ жінки, що його копіюватимуть романтики.

Мусить минути століття, аби ці «прозорі» жінки втратили свою сексуальність: у середині та наприкінці ХІХ століття героїнями стануть жінки-таємниці: Саломея Флобера, Іпполіта Габріеле д'Аннунціо, Саломея Оскара Вайлда, «дияволиці» Барбе д'Оревіллі. Сексуальним магнітом стане не прозорість, а таємниця; приваблюватимуть не жінки, що відкривають свої почуття, а жінки, які ховають свої почуття.

* * *

Що більше зваблює: відкриття чи приховування? Образ під покривалом чи образ без покривала?

Від Шиллера до Новаліса німецька література марила образом статуї Ізиди в Саїсі, вкритої покривалом, що ховає свої таємниці. У середині XIX століття Флобер змінить акцент: у «Саламбо» об'єктом пристрасті стає радше саме покривало, ніж образ богині. Зваблює не приховане, а сама здатність приховувати.

Руссо був далекий від усіх цих ускладнень та маскувань. Його зваблюють фігури без покривала: прозорість і відкритість – радше відкрита душа, ніж відкрите тіло. Людські покривала викликають у нього алергію, а інколи – ненависть. Він не любить тих, хто ховає; він не любить тих, хто ховається.

Він любить фігури зі скла.

* * *

Наприкінці Просвітництва все ще існує велике протистояння між коханням та шлюбом. Приватне кохання, яким рухають тільки почуття, сприймають як загрозу прагматичному шлюбу – цьому продуктові родин, колективних істот.

Любовні романи викликають підозру: у них еротика стає сентиментальною справою індивідів, а не справою суспільства. Родину бачать як основу суспільства, а тому сентиментальне кохання вважають за щось антисоціальне. Кохання є не причиною шлюбу, а антишлюбом.