

Жан-Жак

РУССО-

мыслитель и художник

1712 * 1778

Среди передовых французских мыслителей, целью которых была перестройка всей общественной жизни XVIII века, значительное место занимает Жан-Жак Руссо. Деятельность Руссо, швейцарца по происхождению, тесно связана с Францией, в то время абсолютной монархией. Цивилизующая роль этой монархии давно была исчерпана, и теперь она служила опорой феодальных привилегий и учреждений, давно уже ставших паразитическими. Дворянство восстановило против себя все третье сословие, хотя сплоченности в последнем еще не было. На одном полюсе общества можно было наблюдать тунеядство вельмож, придворных, епископов, аббатов; на другом полюсе — бесправие крестьянского и ремесленного люда, нищету и голод. В таких условиях нарастала волна протеста и жажда перемен. Памфлеты против правительства обсуждались даже в церквях и театрах. Смелых и умных людей, выступавших против всех видов догматизма, метафизики схоластики против грубых, а также утонченных проявлений аристократической епеси и монаршего

произвола, во Франции называли «партией философов». В лице этой партии идеологов третьего сословия, точнее — французской демократии XVIII века, дворянство видело своего опаснейшего противника. Правда, некоторые представители высшей знати, искавшие выхода из политического тупика, относились с любопытством, а иногда до странности терпимо к враждебным их «сеньориальному режиму» философам. Но большинство образованных дворян выражало к ним скорее неприязнь, чем сочувствие.

Жан-Жак Руссо был одним из самых выдающихся писателей того исторического периода, который получил наименование эпохи Просвещения. Своим страстным стремлением к изменению социального порядка, своей борьбой за научное мышление, всей своей литературной деятельностью, революционно-критический характер которой очевиден для всех, философы, возглавлявшие идейное движение просветительства, расшатывали идеологические основы феодального строя, приближая тем самым политический переворот. Просветители, как явствует из самого слова, заботились о распространении просвещения среди народных масс. Они еще не выделяли рабочего человека из состава третьего сословия и не понимали его особых интересов. Тем не менее в обществе будущего просветители не хотели видеть бедняка, лишенного средств к существованию и зависящего от произвола богача или даже доброты случайного филантропа. Они нередко выдвигали — в качестве идеального — принцип равенства, как требование здравого смысла и самой природы.

Касаясь деятелей Просвещения, следует вспомнить слова В. И. Ленина: «Нельзя забывать, что в ту пору, когда писали просветители XVIII века (которых общепризнанное мнение относит к вожакам буржуазии), когда писали наши просветители от 40-х до 60-х годов, все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии. Никакого своекорыстия поэтому тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив, и на Западе и в России они совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного»¹.

Эту искренность и бескорыстие надо должным образом оценить, имея в виду не только историческую прогрессивность просветительства, но и моральное его благородство, а наряду с этим уяснить себе социальный источник тех иллюзий, которые питали просветители в отношении возможностей и характера капиталистического образа жизни. Просветители верили в разумность самого хода истории, в благие его результаты для всего человечества, ассоциируя с идеей окончательного торжества разума и полную свободу дальнейшего общественного развития, и справедливость тех буржуазных отношений, которые установятся на

¹ В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4-е, т. 2, стр. 473.

обломках абсолютной монархии -- этого мира суеверий; привилегий и угнетения. Но, как известно, политические идеи просветителей оказались сильнее в критической части, чем в положительной, перспективной. Просветители верили в грядущее царство разума. «Мы знаем теперь, — писал Ф. Энгельс, — что это царство разума было не чем иным, как идеализированным царством буржуазии, что вечная справедливость нашла свое осуществление в буржуазной юстиции, что равенство свелось к буржуазному равенству перед законом. а одним из самых существенных прав человека провозглашена была — буржуазная собственность»¹.

С причудливой, во многом трагичной биографией Жан-Жака Руссо подробно знакомит нас (приблизительно до 1765 года) его «Исповедь». Важно подчеркнуть здесь только некоторые моменты идейной эволюции Руссо — для понимания его политических, философских взглядов и той роли, которую он играет в идейном движении просветительства. Руссо был гражданином Женевской республики, где власть принадлежала богатой верхушке буржуазии. На протяжении всей истории Женевы народ не раз выступал со своими демократическими требованиями и классовые конфликты нередко принимали здесь характер настоящей гражданской войны. Рассказывая об одном из эпизодов такой войны, Руссо вспоминает, что «восставшая с оружием в руках Женева» вызвала в нем «порыв патриотизма». Вероятно, именно в это время в Руссо зародились социальные интересы. Прошедший сквозь горнило многих испытаний, служивший сначала учеником-подмастерьем у гравера, затем лакеем в аристократических домах, Руссо очутился на положении нищего приемыша у г-жи де Варанс, в доме которой он самоучкой приобрел знания в самых различных областях — от музыки до политических теорий. Но это благополучие длилось недолго, Жан-Жаку пришлось покинуть г-жу де Варанс и отправиться в Париж искать удачи. Здесь Руссо познакомился с философами и просвещенными аристократами. Вскоре, не имея средств к существованию, Руссо вынужден был в 1743 году занять должность секретаря французского посольства в Венеции. Живя в этом городе, Руссо критически присматривался к государственному устройству Венецианской республики, что подтверждается следующим его замечанием: «Из всех моих сочинений я обдумывал и охотнее всего обрабатывал «Политические установления», им я готов был посвятить всю мою жизнь; в этом произведении я видел венец своей славы. Мысль о нем впервые зародилась у меня тринадцать или четырнадцать лет тому назад, когда я находился в Венеции и имел случай заметить недостатки ее прославленного государственного устройства» («Исповедь»). Франция давала, конечно, Жан-Жаку еще больше пищи для размышлений на социальные и политические темы. Как раз в 40-е — 50-е годы, когда Руссо вошел в круг философов-просветителей, начал подготавливаться научный труд: «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и

¹ Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, М. 1957, стр. 17.

ремесел» — многотомное издание, нанесшее смертоносный удар религиозной вере, средневековому варварству нравов, всему духу феодально-абсолютистского государства.

И вот Руссо оказался в одном лагере с просветителями. Его объединяла с ними общая ненависть к феодализму, к гнету церкви и общая симпатия к угнетаемому третьему сословию — подавляющему большинству нации. В то же время отношения Руссо с его соратниками омрачались и осложнялись существенными расхождениями по ряду политических и философских вопросов. Противоречия мировоззрения Руссо ставили его то выше, то ниже других энциклопедистов. В политическом плане самый смелый и последовательный разоблачитель абсолютной монархии, Руссо в области философии выступал как противник материализма. Страстно желая изменения общественного строя, Руссо вместе с тем идеализировал патриархальный уклад. Понять эти противоречия Руссо будет легче, когда мы обратимся к его сочинениям.

1

Свой анализ общественной действительности Руссо осуществил главным образом в трех сочинениях — «Рассуждении о науках и искусствах» (1750), «Рассуждении о происхождении неравенства среди людей» (1754) и «Общественном договоре» (1762). В каждом из этих трактатов освещены различные стороны одной и той же проблемы, всю жизнь волновавшей Руссо.

В первом трактате Руссо, рисуя картину постепенного развития общества от первобытной жизни до цивилизации высокого уровня, пытается доказать, что рост культуры приводит к упадку нравов, что искусство и науки поработили человека, привили ему изнеженность и нелюбовь к труду. Это представление, будто «естественное состояние» составляет истинную сущность человека, которая в условиях цивилизации искажена и скрыта под наслоениями ложных умствований, условностей и предрассудков, отчасти разделяли с Руссо все просветители. Французы Вольтер и Дидро, верившие в миф об «естественном человеке», изображали дикарей какими-то мудрецами, а немец Гердер считал людей в «естественном состоянии» поэтами. Но при этом просветители все-таки признавали известное облагораживающее воздействие цивилизации, связывая с ней возникающее среди людей чувство гражданского единства, их расширяющуюся власть над стихийными силами природы и собственными страстями, тогда как Руссо отвергал идею исторического прогресса человечества в самом принципе. Руссоистский дикарь — воплощение наивной природы, он не философ и не поэт, он просто человек — здоровый, честный, добрый и счастливый.

Любопытно отметить: то, чем Шиллер, Гете, Гегель восхищаются в классическом эллине, не знавшем ни раздвоения личности, ни замкнутых субъективных переживаний, Руссо выносит за пределы исторической

жизни; он советует забыть о культуре даже ее ранних стадий. Но восхваляемому Жан-Жаком Руссо «естественному человеку» в дальнейшем не повезло. По мере того как с развитием капитализма терял свой престиж идеал «честной буржуазной демократии» руссоистская «природа» стала предметом критики: одни считали ее абстракцией, лишенной исторической реальности, другие наделяли то демоническими свойствами, то патологическим безволием; так в литературе XIX—XX столетий появились «дети природы» жестокие, злобные или глубоко несчастные.

Обнажив изнанку общественного прогресса — поляризацию нищеты и богатства, — Руссо во второй своей работе наметил некую социальную аватомию цивилизации. Корень зол и бедствий человеческих, доказывал он, прежде всего — неравенство; успехи цивилизации куплены дорогой ценой: благополучие и образованность привилегированного слоя людей основаны на нищете и страданиях народа. Выступая от имени бедных, обездоленных элементов общества, Руссо обратил внимание на то, что само неравенство обусловлено возникновением частной собственности. Вот мысль Руссо, давно ставшая афоризмом: «Первый, кто, огородив участок земли, сказал: это мое, и нашел людей достаточно простодушных, чтобы этому поверить, был истинным основателем гражданского общества. От скольких преступлений, войн, убийств, от скольких несчастий и ужасов избавил бы род людской тот, кто крикнул бы подобным себе, вырывая колья и засыпая ров: берегитесь слушать этого обманщика, вы погибли, если забудете, что продукты принадлежат всем, а земля — никому»¹. Либеральные публицисты прошлого века всячески старались придать этим откровениям Руссо невинный характер, смысл парадоксов, столь часто у него встречающихся. Между тем в критике неравенства, возникшего в обществе с появлением частной собственности, сказался мятежный, плебейский дух Жан-Жака Руссо. Недаром его мысль сыграла впоследствии большую роль в пропаганде социалистических идей. Руссо — первый философ, осветивший постоянно существующие в истории противоречия между естественными потребностями человека и общественными условиями их удовлетворения. Трагедия человечества — нищета народа и недоступность духовной культуры, целиком принадлежащей имущим классам, — вот симптом болезни цивилизации, который устанавливает в своем диагнозе Руссо. В отличие от Руссо историк XIX века Ф. Гизо, характеризуя Францию до 1789 года как страну, стоявшую в тогдашней Европе на самой высокой ступени развития, придает меньше значения благосостоянию общества и социальному устройству, чем «умственным приобретениям», хотя бы они и были сконцентрированы в вичтожно малом количестве людей². Тут наглядно сказалась разница в подходе к проблеме демократа и либерала.

¹ Ж.-Ж. Руссо, О причинах неравенства между людьми, СПб. 1907, стр. 68.

² См. Ф. Гизо, История цивилизации в Европе, СПб. 1892, стр. 10—11.

Идеи Руссо не получили полного одобрения среди просветителей. Это объясняется прежде всего тем, что он осуждал всю историю классового общества, а они свою критику направляли только на изживший себя феодальный строй. Выражая тревогу мелкого труженика — преимущественно крестьянина и ремесленника, — Руссо невольно отразил и неразвитость его сознания в этот исторический период. Все чаще выступая против своих друзей по Энциклопедии, порицая их за скептицизм, вольнодумство, ненависть к религии, Руссо, с одной стороны, замечал недостаток философии своего времени — ее снисходительно-недоверчивое отношение к борьбе народных масс, с другой стороны оказывался враждебным самому прогрессивному воззрению на природу — материализму.

В свете этого несовпадения взглядов Руссо и энциклопедистов ярче всего выступает «спор Вольтера и Руссо». Вольтера характеризует уважение к человеческому уму, к неисчерпаемой силе науки, способной расчистить путь всему новому и разумному. Вот почему Вольтер насмешливо относится к первым двум трактатам Руссо, к его призыву возвращения к природе. Руссо, напротив, проявляет недоверие к историческому движению, обращается со своими идеями к непосредственным «простым душам», труженикам и беднякам, считая их воплощением природы, которая в основе своей добра и никогда не совершает ошибок. В то же время Вольтер постоянно стучится в двери дворцов, всегда готовый на уступки привилегированным сословиям, тогда как Руссо отличает гордость плебея, и «простой моральный такт», по выражению Маркса, всегда предохраняет его «от всякого, хотя бы только кажущегося, компромисса с существующей властью»¹.

С философской точки зрения интерес представляет еще и другое. В исторических сочинениях Вольтера развитие общества освещается как результат единоборства просвещенных и отсталых людей. Руссо же признавал, хотя и смутно, тяжелую инерцию исторических сил: развитие цивилизации, считал он, не могло быть другим, чем оно было, в силу заключенной в нем диалектики. Из самого исторического хода вещей с неизбежностью вытекает антагонизм богатства и нищеты, власти и бесправия; даже тысячи ученых мужей не могли бы направить историю по другому пути. Противоположность философско-исторических взглядов Вольтера и Руссо определяет различие их политических позиций. Вольтер не перестает верить, что «просвещенный государь» способен повлиять на ход событий в пользу общественного прогресса, тогда как Руссо возлагает надежды только на «общую волю» народа и выдвигает в трактате «Общественный договор» проект республики под знаменем «свободы и равенства». В этом сочинении речь идет о создании образцового демократического государства в ближайшем будущем.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения в 2-х тт., М. 1955, т. 1, стр. 354—355.

Правда, Руссо исходит из идеалистической и совершенно неисторичной посылки, считая основой общества некое добровольное соглашение людей, осознавших преимущества совместной жизни, вопреки их исконному стремлению жить каждый отдельно от других. Зато здесь Руссо проповедует уже не возвращение к временам первобытной простоты, а немедленное переустройство общества, освобождение его раз и навсегда от любой тирании и гнета. Теперь Руссо признает прогресс человечества, совершившего путь от физических побуждений к голосу долга, от инстинкта к сознанию нравственного начала¹. Эта замечательная мысль опровергает мнение о якобы абсолютной противоположности взглядов Руссо и просветителей. Но как мы знаем, просветители, в общем, не предвидели противоречий того строя, который приходит на смену феодальному; при этом они отождествляли исторический прогресс человечества с развитием разума. Между тем Руссо, которому противоречия истории казались мрачной тенью цивилизации, поставил этот разум под сомнение, усматривая в нем некое самодовольство, слепоту, нечуткость по отношению к тревогам народа, страдающего от феодализма и смутно обеспокоенного уже тем, что сулили ему буржуазные порядки. Характер мыслей Руссо — страстный, плебейски-активный, поэтому он ищет разумное начало не в самом ходе истории, абстрагированном от нужд страдающей части общества, а в настроениях масс, в их стремлении к улучшению жизни путем решительных действий. Творчество Руссо — зеркало этих настроений и этого стремления народа к активности. «Холодный рассудок,— писал Руссо в романе «Новая Элоиза»,— не создает ничего замечательного». Всем своим существом Руссо ощущал, что назревшие исторические коллизии можно преодолеть только натиском народных масс, обладающих более или менее ясным сознанием своей цели, что пропасть между образованными идеологами и простым народом должна быть уничтожена.

В XVIII веке самый гениальный человек не мог бы выразить эти идеи в ясной теоретической форме. Не мог этого сделать и Руссо — отсюда его кажущаяся ненависть к разуму, его метания, то апология невежества, идеализация «естественного состояния», доходящая до абсурда, то утверждение новой разумной формы общежития в эгалитарной республике. Только в эру революционного пролетариата и научного социализма могли быть сформулированы прекрасные слова В. И. Ленина, проливающие яркий свет и на муки идейных исканий Руссо, слова, клеймящие буржуазных политиканов XIX—XX веков, якобы оберегающих «разум» от напора масс: «Когда народные массы сами, со всей своей девственной примитивностью, простой, грубоватой решительностью, начинают творить историю, воплощать в жизнь прямо и немедленно «принципы и теории»,— тогда буржуа чувствует страх и вопит, что «разум отступает на задний план»². Ленин говорит дальше о том, что именно

¹ Ж.-Ж. Руссо, Об общественном договоре, М. 1938, стр. 16—17.

² В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4-е, т. 10, стр. 226—227.

в бурные моменты истории выступает «разум масс», а не «разум отдельных личностей». и «массовый разум» становится тогда «живой, действенной, а не кабинетной силой». Наличие этого «массового разума» рождало в Руссо нежелание считаться с доводами даже передовых философов XVIII века, которые ставили себя выше народа в качестве его воспитателей и, несмотря на свой «третьесословный» демократизм, не понимали, что в определенных отношениях им следует самим поучиться у народа. Вот этот «разум масс» и вдохновил Руссо на создание проекта демократической республики, возникающей из пламени революции, как единственной силы, которая восстанавливает «естественное состояние вещей».

Одна из самых возвышенных и благородных идей Руссо — утверждение суверенитета народа, иначе говоря, принципа народоправства. В то время как Монтескье и Вольтер разрабатывали проекты конституционной монархии по английскому образцу, Руссо предлагал создать республику, где принцип равенства был бы воплощен в государственном законе и где народ постоянно проверял бы деятельность своих представителей. Лишь такой образ правления Руссо считал способным оградить общество от злоупотреблений и беззаконий. Опасаясь, что избранные народом депутаты смогут в какой-то момент пренебречь его интересами, Руссо полагал, что маленькие страны, вроде Швейцарии и Корсики, где возможен некий постоянный контроль со стороны народных собраний, более благоприятны для республиканского строя, чем крупные страны, — мысль, опровергнутая у нас А. Н. Радищевым. Руссо озабочен прежде всего благом народа. Известно, что гуманизм Возрождения выразил идеал всесторонне развитой человеческой личности, далеко не всегда выявляя ее гражданские интересы. Каким прогрессом гуманизма представляется нам сегодня учение Руссо, осветившего другую сторону истинной человечности: сознательное служение коллективу, глубокое чувство ответственности по отношению к обществу и прежде всего к народу, даже если ради этого чувства приходится иногда пожертвовать благополучием.

Автор книги «Общественный договор» умел не хуже Макиавелли отличать политические критерии от моральных, но он подчеркивал и важность их единства. Руссо осуждал тех государственных деятелей, которые считают, что при конкретной ситуации, когда все решает формула: «Цель оправдывает средства» — щепетильность в этических вопросах будто бы излишня. Требование всегда быть справедливым, честным и не слишком высоко оценивать себя — с точки зрения Руссо обязательно для каждого. И чем выше стоит кто-либо на общественной лестнице, чем больше в его руках власти, тем важнее ему усвоить это золотое правило. Вот она — политическая мораль Руссо: «Тот, кого могущество возносит над людьми, должен быть выше человеческих слабостей, иначе этот избыток силы поставит его на самом деле ниже других и ниже того, чем сам он был бы в том случае, если бы остался

им равным»¹. Что бы ни говорили реакционные буржуазные философы, оправдывающие любое насилие, если это насилие «исторически обусловленное», народы не прощают его. Истинно прогрессивная политика всегда органически связана с моралью, и это первый доказал Руссо. Он не приемлет никакой личной власти, свободной от общественного воздействия, он верит только в подлинно демократическую эгалитарную республику.

Выражая крестьянско-ремесленную утопию о возможности уравновесить все силы общества, Руссо возводил в идеал равенство имуществ, ради которого он прославлял патриархальный аскетизм быта, а вместе с этим — простоту нравов, прямоту и даже всеобщую посредственность, якобы исключаящую жажду чрезмерного богатства. Но Руссо предчувствовал трудность осуществления своего политического идеала, реализации «прекрасной химеры равенства» при сохранении частной собственности. У Руссо намечается уже понимание того факта, что суровая историческая необходимость принудит народные массы вести борьбу не только против феодального строя, но и против нарождающегося капитализма. Этот зародыш социалистической критики цивилизации можно обнаружить, несмотря на мелкобуржуазную ограниченность Руссо, например, в рассуждениях о задаче обуздания богатых граждан, не желающих мириться с тем фактом, что «в стране действительно свободной граждане все делают своими руками, а не деньгами». Руссо признавал гражданином только того, у кого в сознании «общественные дела берут верх над частными».

Книга «Общественный договор» послужила теоретическим обоснованием нового политического строя Франции в годы 1789—1794, когда революция сломала государственную машину абсолютизма. Однако эта революция, утвердившая в самом принципе буржуазную собственность, не принесла массам желанного уравнения имуществ и прав. Наивным идеализмом было думать, что буржуазия когда-нибудь согласится соблюдать, выражаясь словами Руссо, «умеренность в пользовании имуществом и влиянием». Иллюзии, порожденные этим идеализмом у Робеспьера и Сен-Жюста, в значительной мере присущи уже Руссо. И к нему, следовательно, могут относиться горькие, злые слова романтика Мюссе, характеризующие XVIII и XIX столетия: «Наш век — разочарованный сын пылкого отца, сдержанное чадо несколько хвастливого родителя». Да, буржуазная революция не оправдала ожиданий народов, «разумная и справедливая республика», о которой мечтали Руссо и якобинцы, оказалась на деле чисто капиталистическим государством, но это было их искренним заблуждением, их трагической иллюзией.

Вернемся теперь к вопросу о расхождениях во взглядах Руссо. Вольтера и других просветителей. Как важный пункт разногласий между ними можно отметить и проблему педагогики. В своей книге «Эмэль,

¹ Ж.-Ж. Руссо, Прогулки одинокого мечтателя (прогулка шестая).

или О воспитании» (1762) Руссо очень смело защищал идею приближения воспитания к природе. Все, что сковывает ребенка уже с колыбели, тем более за школьной партой, по мнению Руссо, должно быть отброшено. Учиться надо вольно и лучше всего в деревне, желательно также под наблюдением учителя-философа, дающего своему ученику возможность стихийно развить заложенные в нем задатки и дарования. Своим «Эмилем» Руссо нанес чувствительный удар по дворянской системе воспитания, как и по системе, санкционируемой церковью. В этом плане просветители не могли не сочувствовать Руссо, несмотря на то что они не соглашались с его крайними выводами в отношении школьного обучения и книжных знаний. Но негодование просветителей, особенно Дидро, вызвал четвертый раздел книги Руссо, где изложена «Исповедь веры савойского викария». Хотя Руссо, в сущности, выступил против официальной церкви, предлагая вместо нее возродить некую «естественную» религию, очищенную от политеизма и подправленную скудными остатками христианства, эта странная «исповедь» ниспровергала воинствующий материализм энциклопедистов. Пусть изображенный в книге Руссо викарий, не похожий ни на аббата, ни на пастора, скорее всего философ, отвергающий мысль о божественности Христа, заменяющий Священное писание — сердцем, храм — природой, а догмы — поэзией чувства, все же он своеобразный богоискатель, и трактат об Эмиле нанес в XVIII веке немало вреда делу атеистического воспитания масс.

Любопытно отметить, что Вольтер и Руссо — в политическом отношении самый умеренный и самый радикальный из энциклопедистов — оба являются сторонниками того половинчатого философского учения, которое пыталось наряду с эмансипацией природы от потусторонних сил сохранить и бога в качестве некоего законодателя нравственной жизни — учения, получившего название — деизм. Вольтер, не сумевший подняться до материалистической философии Дидро, Гельвеция, Гольбаха, одобрил религиозные искания Руссо, хотя и не любил его. В данном случае они оказались союзниками. Несмотря на то что бог Вольтера «царствует» в природе, но «не управляет» ею и должен служить лишь уздой для народа, а бог Руссо присутствует и в самом сердце «простого человека», вдохновляя его, и в природе, оживляя ее творения, несмотря на то что деизм Вольтера рассудочен, а у Руссо он эмоционален, оба философа, чаще всего спорившие друг с другом, теперь говорят в унисон. Разумеется, это короткое согласие свидетельствует как раз о слабой стороне мировоззрения обоих, и даже в большей мере Руссо.

В педагогическом трактате Руссо Эмиль показан как некий образец человека, которому сердечность, простота и здравый смысл заменяют ум и характер, что, по мнению Руссо, должно придавать Эмилю особое обаяние. Автору книги казалось, что замысел его вполне удался, между тем добродетельный Эмиль — не больше чем схема. Ни попытка соединить религию с философией, ни идеализация среднего состояния в лице Эмиля, занимающего счастливую середину между богатством

и образованностью, с одной стороны, невежеством и нищетой, с другой,— не увенчались у Руссо успехом. Его «естественная» религия не могла вытеснить официальную религию католической церкви, господство и влияние которой сложилось веками, его педагогическая утопия с ее стремлением навсегда оставить воспитанника на уровне «естественного человека» не могла одержать победу над умственной культурой, составлявшей пока монополию имущих классов Руссо не был в состоянии понять, что наивность и невежество являются источником многих трагедий для народа на протяжении всей истории человечества.

Таковы основные моменты тех разногласий, которые имелись между просветителями и Руссо. Эти разногласия наглядно показывают, что в лагере Просвещения Руссо занимает особое место и что его мировоззрение отличается глубокими противоречиями. Воплощая сильные и слабые стороны наиболее демократической части третьего сословия, Руссо в одних вопросах проявлял смелость и размах мысли, каким могли позавидовать все просветители, в других же вопросах оставался на почве ограниченных и половинчатых идей.

2

Эстетические взгляды Руссо неотделимы от всего его мировоззрения. Когда в 1758 году д'Аламбер поместил в седьмом томе Энциклопедии статью о Женеве и критически высказался по поводу отсутствия в этом городе театра, Руссо написал знаменитое «Письмо к д'Аламберу». В этом письме, фактически обширной статье, Руссо декларирует вредное действие театра, порождающего будто бы моральную испорченность и актеров и зрителей.

Доказательства этого тезиса, удивительно похожего на осуждение театральных зрелищ правоверными кальвинистами, Руссо черпает из художественной практики Франции своего времени, стоявшей под знаком классицизма. В XVIII веке этот классицизм был уже сильно разбавлен барочными экстравагантностями, как и манерностью и эротизмом искусства рококо. Трагедия, говорит нам Руссо, показывает вместо нормальных существ каких-то гигантов, наделенных сверхъестественными достоинствами. Комедия, напротив, изображает пороки обыкновенных людей, но эти пороки представлены в ней смешными, поэтому нравственное воздействие ее сомнительно. Даже у Мольера, лучшего французского комедиографа, как считает Руссо, интерес зрителей возбуждает не доброта, не простодушие, а хитрость и ловкость. Жертвами злых бывают у Мольера глупцы, не вызывающие сочувствия, и трудно у него понять, кто более достоин порицания: недалекий умом буржуа или обманувший его дворянин, благочестивый обыватель или ханжа-лицемер, чуть не погубивший его. Словом, Мольер неясен в своем критерии добра и зла. В упреках Руссо по адресу Мольера выражено стремление энтузиаста третьего сословия к открытой, прямой тен-

денции, которое можно объяснить тем, что во Франции середины XVIII века классовые противоречия отличаются значительно большей остротой и отчетливостью, чем во Франции Людовика XIV.

Обратимся теперь к оценке Руссо наиболее трудного жанра драматургии — трагедии. Руссо относится к ней с еще большим недоверием, чем к комедии. Подозрительность Руссо вызывает тот факт, что в жанре трагедии стихия страсти далеко не всегда совпадает с нравственным началом, что трагическая закономерность часто выводит героя за круг общепринятых, привычных правил морали, если тот совершил тяжкое преступление. Макбет и Кориолан Шекспира, Пирр и Федра Расина — «трагическая вина» как предмет изображения для Руссо была бы неразрешимой проблемой. Вряд ли могли импонировать Руссо могучие шекспировские характеры, хотя его ученик Мерсье уже восторгался «страшным Шекспиром, его величественной, свободной, естественной и сильной манерой». Быть может, не случайно, что Руссо один только раз вспомнил Шекспира, когда сочинил свой романс «Дездемона», — всего лишь милую печальную песенку навеяло ему чтение английского драматурга. Единственно приемлемый для Руссо трагизм нашел свое проявление не в героическом начале, не в вызове, брошенном судьбе, а в «страхе и скорби», которые он с восхищением отметил в «Альцесте» Глюка. Руссо никак не может одобрить театр острых конфликтов, резких контрастов света и тени. Руссо боится сильных страстей на сцене, активности, нарушающей нормы обыденного. Недаром он не любит даже самого слова «герой», напоминающего ему кулачное право средневековья и вообще насилие над слабым; он хочет видеть в театре лишь «простую страдающую человечность». В статье на тему: «Какая добродетель нужнее всего героям и каковы герои, у которых эта добродетель отсутствует» (1751), Руссо разъяснял свою мысль: если любовь к славе иногда и приносит человечеству благо, то гораздо чаще — огромное зло; великий человек героического склада становится опасным для людей, когда среди его качеств отсутствует чувство справедливости и когда ради всемирно-исторических целей он пренебрегает судьбами малых и слабых.

Итак, Руссо, по-видимому, не признает нравственной роли театра. Задолго до немецкого философа Канта он резко отделяет моральные ценности от эстетических и в духе своего учения о пороках цивилизации готов отказаться от любого рода искусства ради морали, тогда как Кант, устанавливая их раздельное существование, не отрицает искусства. Истина же состоит в том, что эстетическое и моральное тесно связаны друг с другом, хотя отнюдь не сливаются в тождестве. К счастью, Руссо стихийно «нащупывает» эту истину. Так, задумываясь о былом величии античного театра, Руссо вспоминает, что у древних греков трагедия черпала сюжеты из священных мифов, что грандиозные спектакли в Элладе, показывая преступления царей, от которых греки уже освободились, порождали в зрителях высокие чувства. Таким образом, Руссо окольным путем вынужден признать, что театр не всегда был вредным

для общества. В сущности, возмущение вызывает у Руссо лишь сцена времен Регентства, на которой подвизались герои «фатальных страстей», напыщенные, приторно учтивые в манерах и языке. Н. Г. Чернышевский недаром сделал такое замечание по поводу «Письма о зрелищах»: «Понимает, отчего пустота и пошлость пьес: нет гражданского содержания»¹.

Во второй части «Новой Элоизы» Руссо заменяет критику театра вообще критикой конкретного театра своего времени. Французская драматургия, говорит нам Руссо, лишена понимания жизни. Так, Мольер верно рисовал французов своего века — буржуа, ремесленников, маркизов, теперь же «картина стала иною, а новый живописец не появился»: интересуясь исключительно «знаменитыми событиями», драматург не заглядывает в контору купца, в мастерскую ремесленника, проявляет равнодушие к будничному существованию простых людей. В своем романе Руссо не только не порицает Мольера, но даже хвалит его, и при этом признает важность изобразительной функции театра, помимо нравственной. Руссо уделяет много внимания драматургии классицизма, в которой находит недостатки тем более резкие, что в XVIII веке эту драматургию представляли уже эпигоны. Изысканные, преувеличенные чувства, ненужные, надуманные жертвы, одни и те же фигуры галантных королей и царедворцев — все неестественно, фальшиво, лишено жизни. Незаметно для самого себя совершая поворот к признанию театра, Руссо намеками, обмолвками и прямыми замечаниями высказывает пожелание видеть в драме персонажей добрых, бесхитростных, честных и обязательно выключенных из сферы общественной жизни, где, по убеждению Руссо, подлинные переживания скрыты за парадными мундирами, рангами и должностями. Вкус ко всему трогательному, сентиментальному сделал бы для Руссо неприемлемым и острый сатирический театр, — например, фильдинговского или шеридановского стиля. Осуждая культ героики личностей, общественных деятелей, прославившихся на мировой арене, Руссо впадает в другую крайность, превознося до небес домашнюю сторону человеческой жизни, заурядность, отсутствие каких бы то ни было дерзаний мысли и воли. Вот как получилось, что с широкой философско-исторической концепцией у Руссо уживается идеализация добродетельного мещанина или труженика, обязательно благочестивого и равнодушного к политическим событиям. Смелая и яркая критика цивилизации породила тихую радость прозябания в стороне от исторических движений, культ патриархального семейного очага.

Однако Жан-Жаку Руссо принадлежат и такие слова: «Я знаю, что человек без страстей — химера, что интерес театра держится на страстях». Сказав это, Руссо еще раз вступает в противоречие с самим собой. Эта мысль, объясняющая неприятие Руссо бурных коллизий траге-

¹ Н. Г. Чернышевский, Неопубликованные произведения, Саратов, 1939, стр. 289.

дии, теперь служит для него основанием требовать от спектакля действительности, подлинного драматизма. Тут перед нами другой Руссо, Руссо — учитель деятелей Конвента 1793 года, вдохновитель немецких поэтов «Бури и натиска», юношеских драм Гете и Шиллера. Этот Руссо упрекает искусственно уравновешенную и сдержанную трагедию классицизма в том, что ее персонажи обезличены, что скованная правилами «трех единств», изобилующая разговорами, она отличается бедностью действия, что особого рода сценическое величие, изысканность жестов и речи «не позволяют страсти говорить своим языком».

Итак, Руссо все-таки жаждет революции в сфере театрального искусства, ждет коренного его изменения, превращения в орудие распространения высокой морали. Трудно ли догадаться, какой смысл вкладывает Руссо в слова Сен-Пре, героя романа «Новая Элоиза»: «До каких пор французы должны будут узнавать Людовика Четырнадцатого в Нероне Расина?» Очевидно, с точки зрения Руссо, трагедии в стиле классицизма на сюжеты истории древнего Рима или Востока только потворствуют всеобщему лицемерию; даже правдиво изображая пороки, зло, тиранию, царившие в государствах прошлого, драматург вольно или невольно успокаивает совесть своих современников отдаленностью исторических событий или существенным различием политического строя (например, рабовладельческий, как в древнем Риме, и феодально-абсолютистский, как во Франции XVIII века). Вместо таких трагедий, пусть даже полных намеков на современность, Руссо хотел бы прямого, откровенного, беспощадно правдивого искусства, называющего вещи своими именами. Когда Руссо спрашивает, почему деспотичные люди, проливающие слезы при виде угнетенной добродетели на сцене, после спектакля продолжают вести себя как прежде, то нельзя сомневаться в том, что он мечтает о таком театре, который мог бы, так сказать, «сразу» переделать души людей. Основной причиной отрицания театра в «Письме к д'Аламберу» является все то же «нетерпение» Руссо, мучительное желание найти как бы прямой мост от искусства к действительности. Руссо стремится к тому, чтобы театр стал не только общественной трибуной, волнующей сердца, но и школой для подражания, поднимающей народ к борьбе за правду.

В тех же трактатах, в которых Руссо осудил цивилизацию, он отрицает пользу искусства для человечества. Сначала его доводы носят характер инвективы: искусство, как правило, безнравственно, оно возбуждающе действует на чувственность, вызывает влечение к неге, к безделью. Но как и в отношении театра, Руссо не очень последователен. Он то отрицает искусство вообще, то подвергает критике лишь излюбленный аристократией XVIII века фривольный стиль. «Наши сады,— пишет Руссо в трактате 1750 года,— украшены статуями, а галереи полны картин. Как вы думаете, что изображают выставленные на всеобщее обозрение в наших садах статуи, а в галереях картины — эти лучшие произведения искусства? Защитников отечества или, быть может, еще более великих людей — тех, кто обогатил его своими добродетелями?»

О нет! Это образы всех заблуждений сердца и ума, старательно извлеченные из древней мифологии и слишком рано предложенные вниманию наших детей, без сомнения, чтобы перед глазами у них были собраны образцы дурных поступков еще прежде, чем они выучатся читать». Республиканец и демократ, Руссо считает такое искусство порождением извращенного барского вкуса. Тем самым Руссо уже не отрицает всякое искусство вообще, а требует иного, наполненного серьезным общественно-полезным содержанием. Так, обращаясь к живописцам из семьи Ван-Лоо — Карлу и Пьеру, писавшим холодные портреты официальных лиц, сцены охоты, сладострастные картины для будуаров и салонов, Руссо советует им проявить стойкость против дурных влияний времени, равно как и скульптору Пигалю, создателю легких, кокетливо-изящных фигурок и пышных гробниц.

Определившийся в пластических искусствах стиль рококо проник и в поэзию, сделав ее претенциозной, жеманной. С возмущением отмечает Руссо черты утрированного изящества, присущего салонной беллетристике, даже у великого просветителя Вольтера. «Скажите нам, прославленный Аруэ,— обращается к нему Руссо,— сколько мужественных и сильных красот принесли вы в жертву нашей ложной утонченности и сколько значительных истин — духу галантности, пригодной лишь для ничтожных предметов!» Идеал естественности в эстетике Руссо не имеет ничего общего с пасторальным вкусом аристократических будуаров и придворных маскарадов. Не сахарные пастушки и пастушки в окружении амуров и овечек могут его пленять. «Мужественная, сильная красота» — вот эстетическая формула, принадлежащая тому Руссо, с которым либеральные критики ассоциируют «гражданский ригоризм».

Какой бы ни был объект искусства — рисунку, считает Руссо, следует уделять основное внимание. В тринадцатой главе «Опыта о происхождении языков» (1761) Руссо проводит сравнение между музыкой и живописью, уподобляя мелодию рисунку, а созвучия и аккорды — краскам. При этом Руссо отдает предпочтение рисунку, утверждая, что лишь он дает краскам «жизнь и душу», живописи силу подражания, лишь он представляет волнующие нас явления природы. В живописи, продолжает Руссо развивать этот тезис, наш интерес привлекают не краски, а линии, штрихи, очертания предметов; картина трогает нас в равной степени и тогда, когда она запечатлена в виде гравюры. Перевес калористики, по мнению Руссо,— приводит к несовершенству образа, к магне, к «капризной и барочной живописи». В этом пункте Руссо, понимающий барокко как причудливость формы, отклонение от классической ясности и объективности, в какой-то мере предвосхищает идеи немецкого искусствоведа И. Винкельмана.

Презирая капризное, манерное искусство рококо, Руссо, вероятно, приветствовал бы революционный классицизм живописца Давида. Однако само понимание рисунка носит у Руссо гораздо более эмоциональный характер, чем у художника-якобинца. Недаром Руссо приравнивает значение рисунка к мелодическому началу в музыке. Вряд ли линей-

лая пластика и суховатая манера Давида могла бы удовлетворить Руссо, автора романа, в котором, как тонко заметил Дидро, ощущается скорее «колорист», чем «рисовальщик». Руссо понимает сложность психики, своеобразие и неповторимость каждой человеческой индивидуальности. Когда Руссо говорит о близости к природе, он имеет в виду обаяние душевной непосредственности и теплоту чувства, а этому чужда чересчур обобщенная «родовая» красота античной статуи с характерным для нее величавым спокойствием, которое позднее пытался возродить Давид.

О том, как Руссо понимает верность природе, мы узнаем из анализа портрета Юлии в 25-м письме 2-й части «Новой Элоизы». Художник, говорит Руссо от имени Сен-Пре, добился сходства, но это все-таки не Юлия, потому что запечатлено только ее лицо, чувства же отсутствуют. Хотя живопись не может передать все переходы от строгости к нежности, художник должен к этому стремиться. Не следует приукрашивать натуру, правдивая кисть ничего не добавляет к красоте изображаемого явления. Художник, писавший портрет Юлии, не понял, что между красивым и некрасивым нет абсолютной границы. Упустив в лице Юлии недостатки, портретист добился большей «правильности», по в то же время упустил своеобразие Юлии и присущую ей грацию, основанную на чем-то неуловимом. Следовательно, приближает нас к природе отнюдь не отчетливость контуров, тем более не передача внешнего сходства. Напоминая, как много значит для художественного образа полная иллюзия жизненности, Руссо указывает, что она невозможна, если художник игнорирует индивидуальные черты характера человека. Судя по описанию портрета Юлии, Руссо должен был предпочитать скульптуре — живопись, которой легче проникнуть во внутренний мир человеческой личности, и вряд ли Руссо согласился бы с Винкельманом, превозносившим исключительно пластику в мраморе.

В каких-то нюансах эстетика Руссо перекликается с мыслью об идеальном гражданине-республиканце, готовом в любой момент отказаться от своих личных интересов ради блага общества, мыслью, изложенной в книге «Общественный договор» и открывающей путь суровому стилю революционного классицизма с отличающей его абстрактностью образов и сдержанностью колорита. Однако Руссо гораздо чаще возвращает личности ее права и оправдывает страсть в ее ничем не скованных проявлениях. Руссо не раз упрекал писателей французской сцены и Пор-Рояля в том, что они изгнали из поэзии «я», что их герои говорят не каждый за себя, а как бы от третьего лица. Для Руссо, следовательно, важнее всего полное выражение индивидуального характера, в чем он и усматривает жизненную и художественную правду.

Руссо — основоположник одного из самых распространенных течений западноевропейской литературы: *сентиментализма*. Говоря о сентиментализме Руссо, как о французском варианте этого общеевропейского направления, следует учесть, что он возник из внутренних противоречий всей общественной мысли эпохи Просвещения. Одна из труднейших проблем, стоявших перед французскими просветителями,

была антиномия «чувства» и «разума». Говоря о душевной мягкости «частного человека», просветители имели в виду весьма идеализированного ими заурядного буржуа. Когда же заходила речь о гражданском сознании того же буржуа, то просветители, преувеличивая его склонность к общественной деятельности, наделяли его суровым патриотизмом и твердостью характера в стиле древнеримских трибунов. В своей борьбе против аристократии, презиравшей и общенародные интересы, и чистоту семейных уз, просветители отлично использовали иронию и сарказм как оружие критики; простых же людей третьего сословия они спланивали призывами к взаимопомощи и сердечной солидарности.

Как раз эта вторая тенденция просветительства нашла себе у Руссо законченное выражение. Вот почему Руссо не могли восхищать ни рационалистическая трагедия Вольтера, ни его сатирическая поэзия и философский роман. Остроумие, в которое Вольтер облакал огонь своей мысли, отталкивало Руссо, казалось ему проявлением душевного холода, неким аристократизмом формы. Хотя в политическом идеале Руссо тоже имеется элемент рационализма, в известной степени отразившийся и на его эстетических взглядах, все же его сентиментализм означает полное раскрепощение эмоционального начала. От искусства Руссо требует, если так можно выразиться, «обнаженных чувств», не успевших попасть в оковы логики. Этим объясняется тот любопытный факт, что Руссо не приемлет безоговорочно слезную «мещанскую драму», которую он в принципе одобрил, касаясь английского драматурга Лилло. Руссо не мог не заметить, что чувствительность этой драмы насквозь рассудочна и подчинена дидактической цели. Недаром в «Письме к д'Аламберу о зрелищах» Руссо писал, что в пьесе, где преступление наказывается, а добродетель торжествует, страдает всегда художественная сторона, драма превращается в басню или в инсценировку романа. У Руссо перевес берет принцип чувства, эмоции над принципом рассудка и анализа.

В философии Руссо «личное» и «общественное» — оба эти принципа выражены гораздо резче, чем у просветителей, и ему еще труднее их синтезировать, слить в единое целое. Свое доверие к народному коллективу Руссо выражает в идее гражданской дисциплины, если нужно, допускающей суровые методы подавления эгоистичного индивида. С другой стороны, негодуя против аристократии, третирующей самобытность простого человека, Руссо гиперболизирует индивидуальное своеобразие, значение личной жизни. Именно благодаря этому Руссо стал выразителем самых революционных идей Просвещения и в то же время расширил, углубил интерес к проявлениям чувствительности, характерной для многих просветителей, для целой системы этики и эстетики — сентиментализма.

С эстетикой сентиментализма Руссо, с его культом чувства и стремлением раскрыть богатство внутренней жизни человека тесно связана и его страсть к музыке, занимающей важное место в круге его эстетических интересов. Статьи Руссо о музыке были собраны и изданы в

сборнике «Музыкальный словарь». С пристальным вниманием следя за развитием музыкальной драмы, Руссо добивался ее изменения; ему претил формализм пересаженной на французскую почву итальянской «оперы-серии» с характерным для нее разрывом между смыслом либретто и самой музыкой. В споре, очень занимавшем людей XVIII века: кому отдать в опере предпочтение — «старшим музам», т. е. поэзии, или «сиренам», т. е. музыке, Руссо предвосхитил Глюка, целью которого было сделать музыку «помощницей поэзии». Когда приезжая итальянская труппа познакомила французов с популярной в Италии «оперой-буфф», то вопреки официальному вкусу Руссо объявил себя ее приверженцем. Вместе с Дидро, д'Аламбером, Гриммом Руссо приветствовал рождение нового жанра музыкальной драмы, в основе которой лежит обыденный житейский сюжет с деталями быта, радостями и печалью «маленьких людей»; эта драма и должна была стать «оперой третьего сословия» (наименование, пожалуй, более точное, чем «комическая опера»). Аристократическая эстетика культивировала пышность в придворном искусстве и камерность в искусстве салонном. Руссо и просветители не хотели ни того, ни другого; их цель заключалась в том, чтобы семейная жизнь простого человека и его общественная деятельность были бы пронизаны одной и той же высокой моралью. Война, которую объявил Руссо «театральщине» в опере — в защиту естественности и правды чувства, — имела для музыки немаловажное значение. Музыкально-критические статьи Руссо отразили эпоху социального перелома, когда ощущалась необходимость переворота во всех сферах общественной жизни — и в политике, и в морали, и в искусстве.

Спор Руссо с Рамо на почве теории (спор, в котором оба они были несправедливы друг к другу) был столкновением принципа свободы чувства, способствовавшего внедрению в музыку глубоко личных переживаний, с системой «ученой» гармонии, основанной на строгих правилах. В своих статьях о музыке Руссо утверждает приоритет мелодии перед гармонией, порицая даже полифонические аккорды; даже дуэт кажется ему менее естественным, чем соло. Руссо ставит выше всего романс сентиментального характера; песню выше симфонии и оперы. В вопросе о решающем значении мелодии для музыки любого рода Руссо, несомненно, прав даже в свете музыкальной культуры наших дней¹. Но, разумеется, руссоистский принцип чистого мелодизма чересчур односторонен.

В работе «О происхождении языков» и в статье «Опера» Руссо пытается объяснить особые возможности музыки. Он находит в ней та-

¹ «Стремление Руссо сохранить вокальное искусство от подавления симфоническим началом, защита мелодии от поглощения ее гармонией подсказаны желанием сохранить народное искусство в его непосредственности и чистоте; борьба Руссо за песню звучит как бы предостережением музыкальному искусству от вступления на неверный и опасный путь» (см. предисловие Т. Э. Барской к сб. «Жан-Жак Руссо об искусстве», Л.—М. 1959, стр. 55).

кую силу очарования, такой волшебный язык звуков, что они способны оживить любое явление действительности. Только музыка, это искусство внутреннего чувства, может передать тишину ночи, причудливый сон, одиночество и даже безмолвие. Поэтому музыка имеет неограниченную власть над чувствительными сердцами, власть во много раз большую, чем самая пылкая речь. Касаясь изобразительного искусства, Руссо оглядывается на античный мир. Когда же он обращается к музыке, то подчеркивает, что она составляет «готическое открытие», т. е. явление совершенно новое — уже не «классическое», а «романтическое».

Тесная связь между влечением Руссо к музыке и его тонкой восприимчивостью к красоте природы — одно из самых примечательных явлений в эстетике сентиментализма. Руссо обращается к ландшафту, как к конкретной картине необъятного космоса. И так как грань между сентиментализмом и романтическим умонастроением совсем не резкая, то излюбленный пейзаж Руссо чаще всего бывает романтическим. Руссо любит спокойным сельским ландшафтом, но вид водопадов, скал и ущелий приводит его в восторг. В том и другом случае Руссо научил художников искать красоту в самой природе, а не приукрашивать ее. И все это в эпоху, когда высшим образцом вкуса считался Версальский парк с подстриженными кустами и вытянутыми по линейке аллеями!

Завершая наш анализ эстетики Руссо, мы должны заметить, что в ней немало заблуждений. Руссо близок к идее Вико о том, что «поэзия была открыта раньше прозы» и что «жизнь чувств» предшествовала «жизни ума». Но свойственное Руссо историческое чутье исчезает, когда он придает мелодиям «человека природы» значение образцов для эпох высокой культуры. Руссо ошибается, когда утверждает, что упадок музыкального искусства находится в прямом соответствии с совершенствованием языка и интеллекта. Поэтому роль Руссо в развитии эстетической теории двойственна. Художественную правду Руссо справедливо отождествляет с верностью природе, жизни, естественным человеческим чувствам, но, превознося безыскусственность, задумчивость, наивность, эстетика Руссо принимает сентиментально-народнический характер, создает культ примитива. Руссо не представлял себе, что воплощением народности могут быть и художественные произведения, наполненные глубокими раздумьями, сложными идеями, высокой культурой ума.

Тем не менее в условиях XVIII века руссоистская апология непосредственного чувства способствовала самоопределению внесловной, национальной, подлинно демократической эстетики. Принцип чувствительности, а также национальная самобытность искусства были принижены рационализмом, особенно в XVII веке, когда народная масса третировалась как носитель грубых инстинктов и невежества. Материалисты-просветители заплатили изрядную дань этому рационализму своим созерцательным пониманием мышления и недооценкой роли народа в истории. Руссо возвращает народу его великий авторитет и в то же время пытается восстановить ту цельность человека, которую метафизическое мышление XVII—XVIII столетий в той или иной степени

утратило. В этом аспекте Руссо приближается к гуманистам эпохи Возрождения, обогатив их идеал гармоничной личности идеей общественного долга.

Однако Руссо не пошел дальше гениальных догадок в решении этой диалектической задачи. Так, в эстетике, где Руссо гораздо ближе к искомому синтезу, чем в области философии и морали, он слишком часто отказывается от реализма изображения ради лиризма субъективного настроения; способность объективного наблюдения он признает менее важной, чем силу фантазии. «Бытие конечных существ,— писал Руссо в книге «Эмиль»,— столь бедно и столь ограничено, что, когда мы видим только то, что есть, мы никогда не бываем тронуты. Химеры — вот что приукрашивает действительные предметы, и если воображение не придает прелести тому, что на нас действует, то скудное удовольствие, получаемое от предмета, ограничивается зрением, а сердце остается всегда холодным». Руссо, совсем недавно упрекавший драматургов французского классицизма в пристрастии к «химерическим сюжетам», выступавший как сторонник античной традиции «подражания природе», придает теперь фантазии необычайное могущество, убеждая нас, что она населяет мир «милыми нам существами» и чуть ли не способна возродить «золотой век». Вот мысли, которые — еще больше, чем руссоистский культ свободы чувства,— подготовили атмосферу романтизма. Повышенно возбужденную фантазию можно объяснить и трагическим разочарованием в возможностях реальной действительности, и нетерпеливым стремлением приблизить прекрасное будущее. У Руссо мы находим и то и другое. В этом смысле Руссо уже не столько представитель сентиментализма, сколько типичный романтик. Недаром он вошел в историю литературы как «отец романтизма».

Вспомним теперь, что лозунгами буржуазной революции были «свобода, равенство и братство». При этом одной из черт этой революции было стремление к возрождению античных форм жизни и искусства античных государств. В сфере политики провозглашалось ограничение «частного интереса» и приоритет «гражданского патриотизма», в сфере искусства выдвигалось требование обобщенности и отвлеченной идеальности. Эти принципы, как известно, должны были придать претензии буржуазии на руководство нацией возвышенный, героический характер. Эстетику, идеализирующую величавый стиль античного искусства, развивали и углубляли в Германии XVIII века Лессинг, Винкельман, Гете и Шиллер; им казалось возможным на почве буржуазных отношений найти в искусстве гармонию личного и общественного, образ «пластичной индивидуальности». Ученики Руссо — якобинцы — вдохновили организацию символических массовых празднеств по античным образцам и насаждали в Академии художеств новый классицизм, насыщенный духом гражданственности.

Между тем сам Руссо, имевший пока перед собой только аристократический классицизм, требовал от искусства передачи всей полноты чувства, конкретности индивидуальных черт человека, а котурны героики

казались ему всегда фальшивыми. С другой стороны, одержимый пылом спартанского аскетизма, Руссо уважал политических деятелей классической древности, но ставил под сомнение ценность античного искусства, перед которым преклонялись Вольтер и Дидро. Отрицая искусство в самом принципе, Руссо решительно отбрасывал все проявления красоты, воплощенной в бессмертных памятниках прошлого. Этот нигилизм можно было бы оправдать трагичностью положения народных масс, оторванных в то время от культуры, если бы Руссо не возводил эстетическое невежество в ранг счастливой добродетели. Руссо оказался свободным от утопического представления о возможности возродить к жизни искусство древних демократий, но его призыв возврата к природе означает отказ от любой художественной школы, от каких бы то ни было традиций. Здесь мы снова видим одно из тех крайних заключений Руссо, в котором критическая тенденция сильнее утверждающей, позитивной. Руссо упустил из виду, что, сбросив с себя путы манерного, разлагающего искусства, нельзя воздвигать новое, здоровое на совершенно пустом месте — игнорируя весь опыт мирового искусства и признавая только прародителей в раю или пещерного дикаря. Вот почему, угадывая необходимость слияния в художественном творчестве чувства, фантазии и нравственного идеала, Руссо не сумел этот синтез претворить в последовательную эстетическую концепцию.

Раздваиваясь и в морали, и в художественном творчестве, и в эстетике, Руссо иногда отрицает разум и культурные ценности, иногда требует обуздания чувственной природы, подчинения традиционным законам морали, и всегда он находится, по выражению Меринга, «между огненными порождениями фантазии и холодными продуктами рассудка»¹. Руссо обычно сводит прекрасное к нравственному пафосу, который, с его точки зрения, гораздо важнее, чем законченность и отделка формы. Но если, говоря о приоритете морального содержания искусства, Руссо имеет в виду не столько уровень и глубину его идей, сколько страстный порыв к добру и справедливости, то здесь выступает — наряду с известной недооценкой мышления художника — и сильная сторона руссоистской эстетики. Спокойно созерцающему жизнь взору Руссо предпочитает глубокую взволнованность души. Там, где среди людей имеются острые антагонизмы, неравенство состояний и возможностей, бесстрастное величие только вредит искусству. Вот что вытекает из всего духа руссоистской эстетики.

Как известно, Гегель пессимистически оценивал перспективы искусства, лучшая пора которого, по его мнению, миновала, потому что человечество в своем духовном развитии далеко ушло от конкретно-чувственного, образного познания действительности. Руссо же произносил свои прокурорские речи против искусства и осуждал его не за преобладание в нем начала чувства и страсти, а за его связь с цивилизацией —

¹ Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, М.—Л. 1934, т. I, стр. 657.

порочной, по его концепции, в самой своей основе. Но когда Руссо смягчает свою вражду к умственной культуре, он признает, что искусство может служить замечательным средством распространения гуманных идей. Конечно, Руссо не поможет нам, как это блестяще удается Гегелю, понять, почему художественные формы, принадлежащие далеким историческим эпохам, полны красоты и величия. Однако Руссо, верный друг «простых душ», куда ближе, чем олимпиец-идеалист Гегель, к запросам и чаяниям тех художников, которые хотят быть рупором своего общества и времени. Для Руссо искусство — зеркало, совесть, эмоциональное выражение настоящего. Руссо прав и в том, что подражание кому и чему бы то ни было не может само по себе служить основой творчества, что художнику полезнее всего, игнорируя даже высокие образцы искусства прошлого, идти непосредственно от своего восприятия жизни, исходить, так сказать, из первых, а не из вторичных чувств.

Руссо разрывает пути педантичных правил, навязываемых той или иной рассудочной системой, теми или иными декретами художественных школ и академий. В энергии и свободе чувства — гарантия самобытности художника, свежести, яркости, жизненности создаваемых им образов. По самой своей сущности искусство принадлежит сфере свободного чувства, и если искусство превращает свой язык в набор холодных, академических формул, во что-то омертвевшее, бездушное, если образы искусства лишены отблеска переживаний и воодушевления художника, то что может быть более нелепым и бессмысленным? Разве не подводит нас Руссо к такому пониманию вещей? Вот почему так убедителен и его призыв «возврата к природе», и его интерес к народному миру, как к источнику подлинной поэзии. Эстетика Руссо приходит на помощь во всех тех случаях, когда искусство заходит в тупик академизма или формальной изощренности, мелочного натурализма или потуг на монументальность. Во всех этих случаях хочется воскликнуть вместе с Руссо: «Начнем сначала!» Уж лучше отрезать от себя все исторические и школьные традиции, обратившись к самой «природе», как единственно мудрому учителю, чем рабски подражать другим художникам, выдающим за пафос величия скудость мыслей и эмоций.

3

Руссо был не только теоретиком, но и художником слова. В ранний период своей жизни он сочинял стихи, главным образом в жанре сельской идиллии и стихотворного послания или в жанре философской лирики, очень распространенном в XVIII веке. В своих произведениях «Сад в Шарметтах» (1736), «Аллея Сильвии» (1747) Руссо воспевает скромных, безымянных тружеников, тех, кто «бедностью питает добродетель», мудрецов, ищущих мира и душевного покоя. В «Послании г-ну Борду» (1741) Руссо отрицает в себе способности к сатире. Между тем «Послание г-ну де Л'Этан» (1749), где показаны отталкиваю-

щие стороны светской жизни Парижа, представляет, в сущности, настоящую сатиру, притом резко обличительную. Впрочем, довольно рассудочная лирика Руссо не лучшее проявление его творчества. Некоторым оправданием этой рассудочности может служить то, что жанр так называемой философской поэзии всегда ищет выражения для готовых и обычно отвлеченных идей.

Руссо пишет одну пьесу за другой, несмотря на то что позднее он осудит театр. В поэзии он слагал гимны природе и умиротворенности «простых душ», теперь он создает несколько легких, веселых комедий. Судя по этим комедиям, молодой Руссо, видимо, не слишком озабочен тем, чтобы практически внести свою долю в дело обновления французского театра путем создания пьес, имеющих воспитательное значение. О гражданском пафосе пока нет и речи. Нет речи и о «серьезном жанре», мещанских драмах, вроде тех, которые сочиняли в Англии Лилло и Мур, во Франции — Дидро и Седен. Руссо как будто пытается просто развлечь аристократическую публику, пресыщенную атмосферой двора и желающую отдохнуть на чем-то наивно-примитивном. В комедиях Руссо действует сила случая, притом неизменно доброго и в конечном счете счастливого. Как и в старинных комедиях, персонажи пьес Руссо сами завязывают узелки в нитях интриги, влияющей на их судьбы. Никакого волшебства, никаких козней дьявола — все основано на прихотях, шалостях, незамысловато запутанных ситуациях, забавных, буквально детских иллюзиях, и зрителю не приходится ломать голову над тем, какова будет развязка. Чаще всего героев Руссо одолевает любовное томление, из-за которого они совершают глупости и пускают в ход стертые любезности. В общем, пьески Руссо являются полным контрастом к монументальным на вид, декоративно-пышным постановкам придворного театра. Есть, впрочем, у Руссо и кой-какой нравоучительный элемент, правда — незначительный. Это как раз те мысли, которые звучат в унисон с философскими и моральными идеями просветителей. Так, Руссо выступает против тщеславия и легкомыслия великосветского фата («Нарцисс», 1733), против предрассудка национальной вражды («Военнопленные», 1743).

Драматургический жанр Руссо охотнее всего связывал с музыкой, поэтому его так влекло к опере. Задолго до Вагнера Руссо сам сочинял и текст либретто, и музыку к нему. Миф или легенда, которые Руссо при этом использует для сценария, теряют свою сказочную, тем более мистическую основу — в этом отношении Руссо сын рационалистического века. В либретто своих опер Руссо вводит волнующие его темы. Так, в опере «Открытие Нового Света» (1741) Руссо с симпатией изображает индейское племя гуанахан, в котором воплощен идеал «естественного состояния»; здесь же показаны завоеватели испанцы, беспощадные к побежденным, устанавливающие законы «гордой Кастилии» силой огня и меча. В первом акте балета «Галантные Музы», написанного в монологах и диалогах, должен был действовать поэт эпохи Возрождения Торквато Тассо, но автору было предложено заменить трагическую

личность. италянца XVI века древним поэтом-эпиком — Гесиодом; тогда Руссо, в отместку, заставил своего грека произнести гордые слова о том, что никогда не допускал он в искусстве рабского подражания и непокорный голос его не пел под чужие свирели.

В лучшем из музыкально-драматических произведений Руссо — интермедии 1752 года, состоящей всего из восьми сцен: «Деревенский колдун» — пастух Колен называет свою свирель и свой посох единственными знаками почета, своим украшением — любимую Колетту, своим сокровищем — ее красоту и добавляет: «Я счастливее многих господ» — слова, в которых звучит философия Руссо. Знатную публику оперного театра, которой уже приелась ученая музыка, очаровала задушевность мелодий Руссо и даже их примитивность. «Деревенский колдун» — отголосок той борьбы в защиту искренности и свежести чувства, за которые ратовал Руссо в своих трактатах о цивилизации, вместе с тем как бы косвенное осуждение искусства абсолютизма с его склонностью к манерности и эффектной позе.

Размышляя над будущей книгой «Политические установления», Руссо одновременно наметил план трагедии в прозе «Лукреция». К сожалению, он не пошел дальше набросков. Из беспорядочного нагромождения образов, обрывков, фраз и помарок смутно вырисовываются контуры трагедии, навеянной чтением Плутарха и римских историков, трагедии, ничего общего не имеющей с легковесными комедиями самого Руссо или с его оперными либретто, лишенными драматургической ценности. Здесь даны воплощения гордого бесстрашия, героического стоицизма, гражданского мужества, женской добродетели. Можно предположить, что наброски записей к «Лукреции» представляют зародыш трагедии в духе революционного классицизма, вероятно с сентиментальными акцентами. Что классицистическая трагедия с тираноборческой темой имела во Франции благоприятную почву, видно по произведениям этого типа не только Вольтера, но и третьестепенных авторов. Возможно, из-за абстрактности образов, взятых из литературного источника, желание Руссо закончить «Лукрецию» угасло. Впрочем, в найденном новом тексте пьесы закончены первые два акта и очерчен наиболее интересный в политическом отношении образ Брута¹.

В 1770 г. была поставлена пьеса «Пигмалион», явившаяся симптомом зарождения романтического театра. Руссо поразил своих современников идеей нового вида музыкальной драмы, в которой музыка служит фоном для речитатива и заполняет паузы. Герой этой одновременно философской, лирической и музыкальной драмы — художник, забывший в своем воодушевлении грань между искусством и действительностью, возможным и реальным. С «Пигмалионом» мы снова возвращаемся к музыкальному началу в творчестве Руссо. Совсем не случайно, что Бет-

¹ Имеется в виду полный текст фрагментов пьесы, опубликованный Т. Дюфуром в «Annales de la société J.-J. Rousseau», 1906, и в нашем издании.

ховен, Вебер, Шуман, Бизе находили монодраму Руссо образцом, достойным подражания.

Век Руссо был временем расцвета романа. Этот род литературы, которому французские законодатели вкуса еще недавно отказывали в серьезных эстетических достоинствах, теперь начинает занимать первое место. Для такого философствующего, полемически настроенного писателя, каким был Руссо, жанр романа обладал преимуществами самой свободной и гибкой художественной формы. Уже пятая часть книги об Эмиле, которую Руссо назвал «София, или Женщина», дает основание отнести этот трактат к литературному жанру романа. Эмиль и София — два существа, близкие друг другу своим рассудительным образом мыслей и в то же время обаятельной наивностью, — полюбили друг друга. Любви их Руссо посвятил немало эпизодов и картин, подчас проникнутых юмором, а нередко чрезмерной сентиментальностью.

Подобно другим героям воспитательных романов, Эмиль также предпринимает длительное путешествие с целью изучить законы и нравы различных народов. Цель Эмиля — ознакомиться с уже существующими государственными формами, определить свое место в обществе, узнать, в какой стране возможно оставаться честным человеком, жить независимо, не угождая сильным мира сего. Руссо обучает Эмиля политической мудрости только по сочинениям Гроция и Гоббса, Монтескье и аббата Сен-Пьера, совершенно не стараясь привить своему ученику вкус к общественной борьбе, возбудить в нем интерес к предстоящему перевороту. Поэтому Эмиль не герой действия и для книги о нем не нужен какой бы то ни было сюжет.

Чутье художника, вероятно, подсказывало Руссо, что безмятежное счастье супругов — по образцу благополучных мещанских повестей XVIII века — выглядит скучным и банальным. Поэтому Руссо решил внести трагический диссонанс в последующую жизнь Эмиля и Софии. Он оставил нам продолжение романа в виде двух писем Эмиля своему учителю под названием: «Эмиль и София, или Одинокие». Конечно, нарушение цельности душевного склада Софии, проявившей слабость под воздействием столичной жизни, затем восстановление семейного благополучия Эмиля — после целой серии совершенно фантастических приключений — в задуманных Руссо эскизах выглядит безвкусным и мало убедительным. Но вряд ли следует осудить стремление Руссо показать развращающее влияние городской цивилизации на умы и души людей, выросших в деревне, как и создать картину человеческих взаимоотношений — более сложную, чем ту, которую мы видим в пятой части книги.

В художественном творчестве Руссо, если иметь в виду и стихи его, и музыку, и драму, первое место занимает роман «Новая Элоиза» (1761). Это произведение Руссо воплотило его мечту о правдивых, искренних отношениях между людьми, о свободе человеческого чувства. «Красноречие страсти» в романе Руссо преодолело присущую классической французской прозе суховатую точность и логичность. У Руссо восторжествовал принцип непосредственного переживания, принцип, преднамеренно

скованный в эстетике классицизма и в значительной мере у просветителей. Если Эмиль — больше идея, чем образ, то герой романа «Новая Элоиза» — сама жизнь; это — человек с психологией необычайно сложной и противоречивой.

Творчество английского писателя Ричардсона было для Руссо сначала подлинным откровением. Некоторые персонажи романа Руссо напоминают героев Ричардсона: Юлия — Клариссу Гарлоу, Клара — Анну Гоу, Вольмар — навязываемого Клариссе мужа; и тут и там — мягкосердечные матери, жестокие отцы, принуждения к браку, и тут и там мужчины настойчиво убеждают своих возлюбленных с ними бежать. Руссо позаимствовал у Ричардсона также эпистолярную форму изложения. И все же «Новая Элоиза» написана совсем не в ричардсоновской манере. Драматическая сила произведения Руссо как раз объясняется тем, что в нем нет уже рассудочного дидактизма Ричардсона и сюжет у Руссо совсем другой: вместо молоденькой мещанки, оскорбленной, обманутой развратным дворянином — любовь между разночинцем и дочерью аристократа, любовь большой силы и чистоты, разрушающая сословные преграды, разоблачающая лживость всего социального порядка, при котором истинное достоинство и благородство человека ни во что не ставится.

Противоречивость концепции романа, в котором свобода чувства сталкивается с рассудочной моралью, а герои добровольно отказываются от личного счастья, подтверждается и дополнительным эпизодом, развивающим один из побочных мотивов «Новой Элоизы» в виде новеллы: «Любовная история милорда Эдуарда Бомстона». Как заметил Бальзак, «приключения милорда Эдуарда представляют собой одну из наиболее утонченных по-европейски идей этого произведения»¹. В самом деле, не трудно протянуть нить от психологических и эстетических проблем новеллы Руссо к Гюго, Стендалю, Толстому, Достоевскому; это, пожалуй, даже легче, чем от самого романа. Так же, как в эскизах продолжения романа об Эмиле и Софии разрушена идиллия их брака, чтобы напомнить о сложности человеческой природы, так, по словам Руссо, «странные приключения милорда Эдуарда в Риме были столь романтическими, что примешать их к повести о сердечных делах Юлии было бы невозможно без ущерба для ее простоты». Конечно, Руссо вправе говорить о «простоте» этой повести хотя бы потому, что драматизм «Новой Элоизы» искусственно сглаживается при вторжении морали. В приключениях Эдуарда Бомстона коллизия решается гораздо мучительнее, хотя в конечном счете обе развязки сливаются.

Сентиментализм Руссо — восстание прежде всего против рассудочной эстетики дворянского искусства с ее *esprit d'imitation*, духом подражания, с ее нивелирующей индивидуальное своеобразие системой правил. Но Руссо отбрасывает и то отвлеченное, несколько схематичное понимание человека, которое присуще просветителям. Не случайно Руссо

¹ «Бальзак об искусстве», сост. В. Р. Гриб, 1941, стр. 387.

так восприимчив к стихам первого поэта эпохи Возрождения — Петрарки, с которым в поэзию вошло чувство личности, ощутившей свою ценность и неповторимость. В «Новой Элоизе» Юлия и Сен-Пре часто вспоминают сонеты Петрарки, полные душевного подъема, но также горечи, тоски, скорби. «Новая Элоиза» — лирический роман, потому что автор предпочитает вещам, обстоятельствам, событиям излияния души, сквозь которые звучит большая социальная тема. Главные роли в романе Руссо отданы «людям сердца». И эти люди, говорит нам Руссо, наделены «романтическим воображением». Руссо понимает романтизм как атмосферу трагизма, как пылкость и мечтательность, неудовлетворенность и тоску, экзальтированность чувств.

Произведение Руссо отличается от просветительских романов, в которых благополучные развязки — с возвращением на стезю добродетели и счастливыми браками — стали обязательным завершением эпопеи. Некоторая нормативность оптимизма просветителей с характерной для них «философией счастья», к которой с таким презрением отнеслись впоследствии многие романтики, порождена искренней иллюзией, будто буржуазный мир и есть долгожданное царство разума и справедливости. Как бы то ни было, «Новая Элоиза» — это молчаливый упрек по адресу просветителей, упрек в том, что жизнь, несущая в себе столько противоречий, часто подчиняется в их произведениях этическим схемам. Идеализации якобы обязательных успехов благоразумия — вот чего нет у Руссо. Мнимосчастливый брак Юлии это и подтверждает. Здравый смысл мещанства, которому сам Руссо платит некоторую дань уважения, в семейной жизни Юлии терпит полный крах. Тональность «Новой Элоизы» печальна; заключенная в ней оптимистическая идея не нашла себе зримого воплощения в образах и в развитии сюжета — она лишь витает над книгой как мечта о более совершенном мире, который когда-нибудь, возможно, наступит.

В первом предисловии к «Новой Элоизе» Руссо отметил «готический тон» своей книги, но это не та стилизация «под средневековье», которая вошла в моду благодаря авторам английского «готического романа». У Руссо речь идет только о праве художника вносить в искусство элемент таинственного, романтического настроения, если угодно — некую «музыкальность». Сен-Пре неоднократно объявляли предтечей тоскующих романтических героев с их чувством «мировой скорби». В страстной натуре Сен-Пре воплощено пока только эмоциональное преодоление созерцательности передовой мысли XVIII века, но и это уже симптом приближения революционной бури. Ключом к роману Руссо являются слова Сен-Пре: «Я считаю глупостью изучать общество в качестве простого зрителя. Действие других можно понять только тогда, когда действуешь сам». Вот почему произведение, которое на первый взгляд способно лишь размягчать души людей, оказалось стимулом героической, самоотверженной борьбы за свободу. «Новая Элоиза» вдохновляла революционную молодежь в ее борьбе против монархии. Роман Руссо оказал влияние на ораторов Конвента и писателей периода

французской революции, подражавших самой манере, в какой Сен-Пре обсуждает вопросы морали и политики.

Л. Н. Толстой отзывался о «Новой Элоизе» с высокой похвалой. Поэтичность, лиризм романа производит огромное впечатление и на современного читателя. Однако не это произведение выдержало испытание времени в процессе изменения общественных вкусов и взглядов. В «Новой Элоизе» Руссо-художник еще борется с Руссо-резонером и моралистом, и не всегда побеждает первый. Автобиографическое же сочинение Руссо — «Исповедь» — свободно от какой бы то ни было дидактики. Названная так книга служит на редкость убедительной иллюстрацией к трактатам Руссо о цивилизации, подтверждением того тезиса, что когда человек совершенствует свой интеллект и углубляет сферу чувствительности, то этим умножает и свои страдания. Чтобы понять значение «Исповеди», следует обратить внимание на ее новаторский характер. Мы не хотим сказать, что до Руссо никто не писал «Исповедей» (достаточно вспомнить Августина, Петрарку, Гамана), но Руссо в своем произведении смотрит на самого себя, на окружающий его мир глазами философа, для которого нет ничего выше земной жизни, а этого в данном жанре до него не было. Своей «Исповедью» Руссо положил начало той «интроспективной» литературе, которую нельзя сводить к одному «исповедальному жанру». Руссо помогает писателям всех жанров в анализе психологии внутреннего мира человека.

Отвлеченное понимание морали порождало порой у писателей эпохи Просвещения мысль о том, что посредством наставлений добродетельного резонера можно «исправить» любого человека, наделенного нравственными недостатками, и изменить линию его поведения. Руссо же откровенно сказал о себе, что «всю жизнь он испытывал противоречия с самим собой», что он «почти не действовал по правилам или не слишком следовал в чем бы то ни было иным правилам, кроме побуждений своей природы». Такого рода утверждение, в котором недвусмысленно подчеркивается стихийность человеческой природы, вряд ли может быть в согласии с этическим императивом гражданина, как это выражено в «Общественном договоре». Между тем автор «Исповеди» рассматривает свои субъективные настроения и подчас мало привлекательные поступки в свете той же морали. Эта мораль присутствует в «Исповеди» как самосознание глубоко общественного человека, готового к борьбе и с внешними обстоятельствами, и с самим собой. Вместе с тем Руссо, отнюдь не снимая с себя ответственности за все то плохое, что он совершил, с самого начала отбрасывает схематическое представление, согласно которому человек либо идеальное существо, либо злодей. Показывая «всю правду своей природы» и включая в нее «самые темные и грязные лабиринты», Руссо напоминает, что «истина нравственная во сто раз больше заслуживает уважения, чем истина фактическая». Вот почему «Исповедь» вполне оправдала слова древнеримского поэта Ювенала: «Посвятить жизнь истине» — слова, ставшие для Руссо девизом.

Обнажая те или иные свойства своего характера, Руссо нередко преувеличивает и хорошие и дурные свои черты, преувеличивает он и свой индивидуализм, особенно импонирующий буржуазной критике. Как раз из-за этих преувеличений Руссо оказывался иногда вдохновителем тех писателей XIX века, которые возвели страдальческий мотив в ранг самой высокой поэзии, чуть ли не в культ. Между тем скрытая подоплека индивидуализма Руссо — это стремление к независимости, гордость плебея, ставящего выше всего свои идеалы. «...Я дорожу своей бедностью и своей свободой,— писал Руссо,— и не хочу принимать от людей услуг, чтобы мочь, по мере моих сил, творить им добро». И хотя Руссо выразил горечь озлобления словами: «Я презираю свой век и своих современников» (в письме к Мальзербу от 12. I. 1762 г.), хотя он рассорился со всеми своими друзьями, все же мы вправе подвергнуть сомнению его признание, будто он совершенно не пригоден к жизни в обществе, что счастье свое он нашел в одиночестве. Почему же, восхваляя уединение, Руссо не скрывает от нас, что когда он живет лишь «внутренним существом», то воображение его иссякает, мысли гаснут и не дают пищи сердцу? Очевидно, не в общественной жизни разочаровался Руссо; следует думать, что презрение вызывает в нем лишь такое общество, где личность оценивается не по своим действительным качествам, а по мнениям ничтожных людей, чаще всего — случайным и фальшивым.

В массе произведений «исповедального жанра», возникших в литературе XIX века, обнаружилась откровенность двух родов: одна, ведущая к очищению человека, другая — к нарочитому самооплевыванию, ради какого-то цинического эффекта. Следует признать, что в «Исповеди» Руссо не всегда легко уловить грань, отделяющую эти два вида откровенности. Вот что заставило Достоевского, как и Гейне и Лермонтова, усомниться в том, является ли Руссо вполне искренним. Однако при всех индивидуалистических мотивах «Исповеди» человечность и нравственность этой книги получила признание со стороны таких писателей-гуманистов, как Гете и Толстой, и таких революционеров, как Робеспьер и Чернышевский. Буржуазные ученые часто рассматривают «Исповедь» чуть ли не как апофеоз эгоизма, между тем Робеспьер говорит об этой книге, обращаясь к Руссо: «Твоя удивительная «Исповедь», эта откровенная и смелая эманация самой чистой души, будет рассматриваться потомством не столько как произведение искусства, сколько как чудо добродетели»¹. Чернышевский, крайне чувствительный к малейшим проявлениям антиобщественных чувств, назвавший Руссо «революционным демократом», проявлял к «Исповеди» исключительный интерес и даже готовил ее перевод под названием «Исповеданное».

Спору нет, Руссо освещает себя далеко не всегда трезво и объективно. Даже женщина, которой Руссо уделил так много внимания в «Исповеди», г-жа де Варанс, не столь уж проницательная, заметила

¹ Цит. по книге М. Н. Розанова, Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и нач. XIX в., М. 1910, т. I, стр. 432.

«романтический склад его ума», склонность к «грезам», к «чарующим заблуждениям», противоречивость всего его поведения и его восприятия жизни, причиняющую ему страдания¹. Тем не менее Руссо правдив; правдив, насколько может быть человек, поставивший перед собой цель — не закрашивать темные пятна своей биографии. Поэтому «Исповедь» отличается и верностью изображения предмета, и глубиной и точностью самооценки. Эти важные для автобиографии качества порождены внутренней свободой Руссо по отношению к условностям его времени, страстной самозащитой его индивидуальности против власть имущих. Руссо достиг своей цели: книга его — честная, возбуждающая только хорошие мысли, только сочувствие к автору. Можно, разумеется, и в этом пункте сделать ряд оговорок. «Исповедь» — такой пароксизм сердечного излияния, такое бурное желание говорить о себе, и только о себе, что общественная жизнь становится в книге простым фоном, а сам Руссо — исключительной личностью, принцип которой, казалось бы, только в самоотталкивании от общества, а не в связях с ним. Недаром в «Исповеди» борьба третьего сословия против абсолютизма остается в тени. В то же время Руссо не слишком считается с мнением других, даже передовых людей, оправдывая собственные ошибки. Например, выпады Руссо против просветителей — его же соратников — часто беспочвенны, надуманны, вызваны болезненной обидчивостью, несправедливы (особенно, когда речь заходит о Дидро). Однако в «Исповеди» Руссо можно уловить и стремление преодолеть эту болезненную субъективность и мнительность.

Гёйне имел основание назвать Руссо «Гамлетом Франции». В самом деле, подобно Гамлету, Руссо проник взором в жестокие души тиранов и королей, понял лицемерие придворных, ложь аристократического «света». Как и Гамлет, Руссо мог произнести слова: «Век вышел из своих суставов!» Как и Гамлет, Руссо ощущал себя трагически одиноким, разочарованным, раздвоенным, бессильным — ведь он не видел выхода из тупика порочной цивилизации. И все же Руссо не Гамлет. Несмотря на то что и он страдалец «горя от ума», по словам Г. В. Плеханова, Руссо вдобавок еще и демократ. Приступы меланхолии, мизантропии вызваны у Руссо горечью, страданиями от несправедливости, от извращенности определенного социального порядка вещей, но если бы он не верил в возможность иного, разве написал бы он книгу «Общественный договор»?

Противоречивость мировоззрения, эстетики и творчества Руссо была в XIX веке источником разнородных влияний, оказанных им на литературу. Если романтики были очарованы субъективной настроенностью Руссо, его склонностью к грезам, вечной неудовлетворенностью, то реалисты развивали ту диалектику характера, которую открыл Руссо в «Новой Элоизе» и особенно в «Исповеди», а также его критическое отношение к историческому процессу, к антагонизмам цивилизации.

¹ Mémoires de m-me de Warens, Chambery, 1768, p. 123—125.

Во второй половине XIX века начинается новая стадия буржуазной общественной мысли. В истории теперь выискиваются иррациональные, демонические, порабощающие человека силы, возвеличиваются исторические фигуры, своеобразие которых состоит в равнодушии к добру и злу, разуму и неразумию, к интересам простых людей. Снова «природный», «биологический» человек ставится выше порожденного общественной жизнью «культурного человека». Но это не более походит на Руссо, чем нарочито злая карикатура — на человеческое нормальное лицо. Буржуазный философ Х. Геффдинг пытался найти какое-то сходство между руссоистским «культу́м чувства» и ницшеанством, несмотря на то что в учении Руссо и в учении Ницше по-разному столкнулись «мораль рабов» и «мораль господ». Впрочем, сам Ницше не оставил никаких сомнений в том, что его биологическая, «сверхчеловеческая» мистика ничего общего не имеет с руссоистским культу́м природы. Сводя счеты с Руссо, Ницше называет его «эмансипатором, разжигающим инстинкты угнетенных».

Вслед за Ницше воинствующие декаденты уже около века ведут борьбу против самого существа общественной цивилизованной жизни. Мы имеем в виду и грубую, откровенную идеализацию варварства, и соблазнительные «психоанализы» фрейдизма, утверждающего, что естественные порывы человеческой личности всегда загнаны внутрь лицемерием официальных норм морали, и псевдотрагические спекуляции интеллигентства по поводу «заката» европейской цивилизации, навеки утратившей свою душу, свое культурное ядро. Вместе с тем, принижая значение материальных интересов, буржуазные реакционеры превозносят «человека фантазии», враждебного «экономическому человеку», человеку промышленной эры. Конечно, идеологи реакции чернят цивилизацию не потому, что ею пользуются богатые, а потому, что ее ресурсами все больше овладевают неимущие. Тем временем поднятая и не решенная в учении Руссо «проблема цивилизации» давно решена в ходе великих народных движений, которым обязан своим появлением научный социализм.

Следует сказать несколько слов и о модных в наши дни на Западе измышлениях по поводу обостренной чувствительности Руссо. Его то сближают с Прустом, то превращают в экзистенциалиста современного типа. Характерный для Руссо девиз: «Лишь моральная свобода человека делает его господином над самим собой» — надо понимать, конечно, не как призыв сбросить с себя узду морали в духе экзистенциализма, а, напротив, как требование проникнуться сознанием долга по отношению к «общей воле» коллектива. Да, Руссо был до крайности чувствительным именно к этому социальному постулату, и в гораздо большей мере, чем к своим личным интересам.

Марксизм рассматривает Руссо в рамках его времени, обусловившего историческую ограниченность его мировоззрения. Между буржуазным демократизмом «Общественного договора» и социалистической демократией проходит и теоретическая и практическая граница.

К. Маркс и Ф. Энгельс отметили недостатки общественной мысли XVIII века, но, касаясь Руссо, напоминали чаще всего о его достоинствах. В. И. Ленин в июне 1905 года в статье «Советы консервативной буржуазии» привел цитату из английской газеты «Таймс», порицавшей Руссо как вдохновителя революционного Конвента 1789—1793 годов, доктрины равенства и равноправия всех граждан, теории о суверенности народа, представлявшей «краеугольный камень якобинизма». В связи с этой статьей Ленин писал: «В эпоху демократической революции пугать якобинизмом могут только безнадёжные реакционеры или безнадёжные филистеры»¹. Вместе с тем Ленин не раз указывал на идеалистичность принципа «Общественного договора», отличающую Руссо.

Мировоззрение Руссо отличается своими противоречиями. Марксистская наука не скрывает и не сглаживает их. Эти противоречия — зеркало сложных путей развития демократии XVIII века. Ближайшей перспективой того общества, в котором жил Руссо, было не уничтожение всякой социальной несправедливости, а только замена феодальной формы эксплуатации эксплуатацией капиталистической. Но своей критикой классового общества и цивилизации, построенной на привилегиях для немногих, учение Руссо в значительной мере вышло за пределы возможностей своего времени. Несмотря на то что в своих понятиях о справедливом устройстве общества Руссо не был социалистом, выраженный в его сочинениях страстный протест против угнетения человека человеком принадлежит социализму, потому что это великое учение вобрало в себя и громадный исторический опыт общественных наук, и чаяния угнетенных масс на протяжении веков.

Один из выдающихся революционеров мысли в истории человечества, Жан-Жак Руссо всегда был предметом пристального внимания и у нас, и в зарубежных странах. Руссо заслуживает этого внимания не меньше других просветителей XVIII века. Если подойти к Руссо с точки зрения оказанного им влияния, то по вполне понятным причинам политический мыслитель в нем значительнее, чем художник, поэтому в наших изданиях чаще всего уделяется внимание его философско-педагогическим и политическим взглядам. В трехтомном сборнике избранных произведений Руссо, предлагаемом читателю, представлено его художественное творчество и статьи, затрагивающие прямо или косвенно вопросы искусства. Произведения, раскрывающие искания Руссо в области драматургии, романа, лирики, эстетической теории, помогут читателю понять место великого энциклопедиста в истории художественной литературы и его значение для нашего времени.

И. ВЕРЦМАН

¹ В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4-е, т. 8, стр. 426.