

## 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 почувуються 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»: Єрмоленко Володимир. Жан-Жак Русо, 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'язливою німотою. Він починає писати, бо не вмів 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, чиї душі можна непомітно прочитати крізь їхні слова, тіла та вчинки: людей, які є такими, якими здаються. Світ людей, які не є шифрами, не вимагають зусиль витлумачення. Чиї обличчя є досконалими дзеркалами їхньої душі, чиї жести є дзеркалами їхніх емоцій.

«Сповідь» Руссо була вправлінням 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 якій позаді 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 прологи 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