



В те несколько тысячелетий, в которые людям был известен Сократ, он оставался для всех неким удивительным существом, ум которого так странно устроен, что заставляет любого несогласного забывать о своих убеждениях и внезапно переходить на сократовские позиции. Слова-понятия как бы вращаются на шарнирах и вдруг поворачиваются другой стороной, той, которая нужна Сократу.

В истории иногда появляются люди с такими же «сократическими» способностями. Редко, но появляются. Одним из них был известный французский просветитель Дени Дидро (1713–1784). IV том собрания его сочинений, изданного к 200-летию со дня смерти (1984), и

получил название «Новый Сократ» (*Nouveau Socrates*). Там содержались два знаменитых (ставших знаменитыми уже после его смерти) диалога «Жак-фаталист» и «Племянник Рамо». Оба увидели свет при посредстве Гете и Шиллера: Гете восхищался и переводил; Шиллер делал то же самое «Жак-фаталист» стал известен в Германии с 1785, а «Племянник Рамо» с 1804 г. (На французском языке они появились в 1821 г.). В них у Дидро впервые появляется слово «парадокс», и оно замечательно иллюстрирует известные строки А.С.Пушкина:

О, сколько нам открытий чудных
Готовит Просвещенья дух:

И опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг.

Гений, парадоксов друг — это, конечно, Дени Дидро. Не только в этих диалогах, но и в небольшой работе «Парадокс об актере» Дидро считает парадоксальной ту необъяснимую для него ситуацию, когда строгое и, казалось бы, логически завершенное доказательство какого-либо утверждения приводит прямо к противоположному выводу. И хотя сюжет в обоих его диалогах как будто есть — это и приключения слуги Жака со своим хозяином, и прогулки музыканта Рамо с философом, по-настоящему Дидро интересуют споры персонажей по поводу событий своей жизни. В этих спорах обнаруживаются странные противоречия-парадоксы, в первую очередь — между необходимостью и случайностью, между природностью и воспитанностью. И они — те же парадоксы, которые открываются в работах друзей Дидро — Ламетри, Гольбаха и Гельвеция. Дидро интересуется тот способ рассуждения, который приводит к парадоксам, он задается вопросом, почему они появляются.

Дело в том, что если Гольбах или Гельвеций вполне довольствуются однозначным результатом спора, не замечая ни противоречий героев, ни противоречий в своих рассуждениях, то Дидро волнует не результат, а процесс мышления. Он застает мысль, как бы «на бегу», и этот бег оказывается бегом «туда» и «обратно». Здесь-то в поле его зрения и попадают противоречия.

Вот пример. Гольбах рассуждает обо всем с точки зрения необходимости: все, что случается, необходимо, так как у каждого события есть своя причина; причину нельзя устранить, значит, событие необходимо. Тогда вопрос, скажем, о добре и зле, добродетельных людях и преступниках начинает выглядеть так: имеем ли мы право судить и наказывать преступников? Ведь их преступления совершены с необходимостью. И Гольбах дает ответ: фаталист должен относиться к преступникам

снисходительно и даже со смирением — ведь они не виноваты в своих заблуждениях. Фаталист, или тот, кто признает, что все совершается с необходимостью, понимает, что есть почвы, которые рожают благоуханные цветы, а есть те, на которых растут только кактусы — так уж им от природы назначено. И с людьми так же: некоторые рождаются добродетельными, а некоторые — злодеями. Казалось бы, тогда никого нельзя наказывать и, более того, никого нельзя считать виновным.

И все же на вопрос: надо ли наказывать несчастных (фактически — невиновных?) преступников, Гольбах отвечает: надо, ибо они вредят обществу. Добродетельными мы называем тех, кто служит обществу, злоумышленниками же тех, кто действует ему во зло. Первых мы хвалим, награждаем, вторых — осуждаем и наказываем.

Правда, надо наказывать не слишком сурово, увещевает Гольбах, надо наказывать, скорее, сожалея о них, и вдруг... неожиданно в наказании вторгается суровость и даже смертная казнь! Как же так? Ведь преступник действовал по необходимому причинам? С другой стороны, можно ли сожалеть о судьбе убийцы?

Гольбах не замечает, что он высказывает два противоположных суждения.

Дидро это видит, хотя и не может объяснить, как же это получается. Вот мы начинаем, например, доказывать, что все происходит так, как должно происходить, поскольку у всего есть своя причина. Иначе говоря, все, что случается, необходимо. Но тогда необходима и случайность, то есть случайность существует. А если случайность необходима, то, мы возвращаемся к необходимости. Либо же, если мы предполагаем, что все, что случается, случайно, то сама случайность оказывается случайной и тем самым в контекст рассуждений опять-таки вторгается необходимость.

Дидро не обозначает так четко ход мысли Гольбаха, как мы сейчас, но он заставляет читателя самого задавать вопросы, рассказывая ему о

приключениях Жака. Когда Жак, например, убеждает своего хозяина, что он — последователь Спинозы, хозяин заключает: тогда ты должен «не смеяться, не плакать, а понимать». Между тем Жак вел себя совсем не так: он печалился, когда ему причиняли зло, радовался, когда делали добро; сердился на несправедливого человека, благодарил своего благодетеля. Когда же хозяин говорил, что его поведение не соответствует его же взглядам, Жак отвечал: «Если судьба предусмотрела все, то она предусмотрела и это несоответствие, тогда это тоже покорность судьбе, только более удобная и легкая». В самом деле, человек ведь не знает, что ему на роду написано; поэтому он ведет себя, как ему заблагорассудится. Может быть, судьба его предрешена, но он-то этого не знает и потому поступает так, **как будто (как если бы)** никакой судьбы не было. Это — ответ Дидро на убеждение Гольбаха в том, что ни случайности, ни свободы нет. Человеку только кажется, что он свободен, пишет Гольбах, а в действительности он идет по жизни точно так, как камень катится по склону горы. Дидро же не сомневается в наличии у человека свободы: отнимите свободу, говорит Жак, и награды сделаются неуместными, а наказания — несправедливыми. Свобода фактически выражается в признании многозначности человеческих поступков: раз человек не знает, как ему себя вести, он поступает, как угодно — то так, то этак. С другой стороны, свобода открывается в виде «щели» между различными, как будто предопределенными и одновременно непредусмотренными возможностями. Рок, судьба тем самым предполагает свое отрицание.

Вроде бы судьба есть — и в то же время ее как бы и нет. И Жак то уверяет, что в великом свитке судьбы для каждого человека все уже давным-давно записано: «Как! в великом свитке было бы написано: «Жак в такой-то день сломит себе шею» — и Жак шеи не сломит? Неужели вы предполагаете, что это возможно, кто бы ни был автором великого свитка?»¹, то сомне-

вается в этом. Дидро не придумывает «странных» ситуаций, ему достаточно воспроизвести некоторые рассуждения Ламетри, Гольбаха и Гельвеция — об отсутствии в мире случайности и свободы, о господстве необходимости, чтобы на первый план тут же вышли их же противоположные утверждения. Что он делает намеренно, так это обращает внимание на подобные противоречия. Преимущество Дидро перед Гольбахом, Гельвецием и многими другими материалистами было обусловлено как раз тем, что он не стремился создать собственную философскую систему. Вспомним в связи с этим о том, что тогдашняя «систематическая» философия, ориентированная на механическое естествознание, сознательно исключала противоречие; поэтому все просветители (кроме Дидро) считали, что если противоречие и может возникнуть, в конечном счете оно «снимается». Для Дидро же противоречие неустранимо, и смысл философского анализа как раз и состоит в выявлении противоречий.

Так, лошадь, на которой путешествует Жак, неожиданно сворачивает в сторону и несет его... к виселицам; так как все необходимо, то путешественники как будто должны найти повешенными каких-то знакомых. Но виселицы пусты, и Дидро замечает, что «в жизни бывают и более удивительные случайности». Когда во второй раз лошадь бежит туда же, хозяин усмехается: либо лошадь Жака с норовом, либо тот будет повешен. Обратим внимание на то, что появляются **две** возможности, либо-либо, а строгий детерминизм (фактум) предусматривает только **одну**, строго определенную предшествующим состоянием. Когда же, наконец, выясняется, что лошадь раньше принадлежала... палачу и поэтому бежит привычной дорогой, возникает новый вопрос: а привычка — это необходимость или случайность?

С юмором описывая ссору Жака с трактирщицей, Дидро шутливо (и вместе с тем серьезно) замечает, что Жак не смог продолжать ссору, ибо трактирщица предстала перед ним с двумя бутылками шампанского, по

¹ Дидро Д. Соч.: В 10 т. Т. 4. М., 1936, С. 212.



Венсан Перес в роли Дени Дидро. Фильм «Распутник» (Le Libertin), Франция, 2000 г.

одной в каждой руке, а свыше было предначертано, что всякий оратор, который обратится и Жаку с подобным вступлением, непременно заставит себя слушать» (IV. С. 332). Злопамятство Жака никогда не могло устоять против бутылки вина и пригожей женщины; «так было предначертано свыше ему, вам, читатель, и многим другим», — заключает Дидро.

Во время чтения «Системы природы» (и других работ) мы видим, что если Гольбах (и другие просветители) более четко, последовательно и даже жестко формулируют основные выводы знания о мире, о человеке, об обществе, то Дидро сознательно вводит нас в **интерьер** мышления просветителей, как бы сильно они ни отличались друг от друга. Дидро интересуется не столько тем, **что** думают они, а то, **как** они пришли к своим выводам, **каким образом** строятся рассуждения о том или ином предмете. Он хочет застичнуть мысль не тогда, когда она уже завершена, а в момент ее становления; он стремится вывести наружу механизмы мышления. И открывает, в частности, его парадоксальность.

Противоречия таятся и в «святой святых» просветительских рассуждений — внутри понятия «природа». Природа признается просветителями основой человеческого

существования — человек рожден природой, в нем все «от природы». Природа служит основанием также социального равенства; природа является и средним звеном между живыми и неживыми формами и т. д. Но кроме природы у просветителей имеется и другой ориентир — воспитание. Чему оно должно служить? Да разъяснять всем, что в человеке все от природы и т. д.

Однако простой вопрос — откуда берутся пороки? — как мы видели, разрушает это соответствие: если все в человеке от природы, то и пороки имеют свои корни там же. Можно ли их устранить? — Не только можно, но и нужно — посредством воспитания. Но если воспитание «пересиливает» природу, то не становится ли оно более сильным фактором, чем сама природа, а последняя не утрачивает ли свою определяющую роль?

Здесь обнажается противоречие между природой и воспитанием. Однако его не видит никто, кроме Дидро. Он не понимает, почему оно есть, но видит, что его устранить нельзя и ставит о нем вопрос также в другом своем замечательном диалоге — «Племяннике Рамо».

Философ, один из его персонажей, задает вопрос другому — племяннику знаменитого композитора и замечательному скрипачу Рамо: «Как получилось, что Вы, тонкий

ценитель музыки, строгий судья исполнителей живете как нахлебник в доме богатого покровителя, принимаете подачки из его рук, и льстите его возлюбленной, которая совсем не умеет петь?» — И Рамо отвечает, что в этом виновата «молекула» (мы сказали бы сейчас: ген): «У моего отца и дяди — одна кровь; у меня кровь та же, что у отца; отцовская молекула была груба и невосприимчива, и эта проклятая молекула переделала на свой лад все остальное» (IV, 177). «Я не люблю работать, — продолжает он, — и согласен получать подачки из рук богатых покровителей. А кем бы я был, если бы вдруг стал притворяться Катонем (античным республиканцем.)? — Лицемером. Нет, Рамо должен быть самим собой». И далее он уверяет, что если бы добродетель случайно вела к богатству, я был бы добродетельным или притворялся добродетельным не хуже всякого другого. И заключает фразой: «А о моих пороках позаботилась сама природа».

Спор между персонажами продолжается в том же ключе, и на вопрос, будет ли он воспитывать своего сына, чтобы парализовать в нем действие «проклятой молекулы», Рамо отвечает: «Я думаю, что из этого ничего не выйдет. Если ему суждено стать честным человеком (здесь природные данные полагаются как необходимые), я ему поперек дороги не стану; если же молекуле угодно, чтобы он был негодяем, вроде его папаша, то из всех моих стараний сделать его порядочным человеком, ничего, кроме вреда для него не получилось бы...». Действительно: выгони природу в дверь — она влетит в окно.

Но не так уж последовательны в своих выводах ни Рамо, ни философ: в ходе дальнейшего спора Рамо понимает, что ребенка надо воспитывать, т. к. если предоставить сыну расти так, как растет трава (само это сравнение не случайно!), он к 30-ти годам может убить своего отца и осквернить ложе своей матери.

Философ же на признания Рамо в готовности получать подачки, отвечает, что «лучше уж запереться на чердаке, пить одну воду, есть сухой хлеб и стараться познать самого себя» (IV, 144). Рамо тогда с недоумением спрашивает: где оби-

тает это животное? Да и к тому же проповедь аскетизма совсем не согласуется со статусом просветителя XVIII в., уповающего на природу, а не умерщвление плоти.

Из приведенного видно, что герои спорят не только друг с другом, но и с самими собой. Особенно ясным это становится в конце, когда выясняется, что Рамо выгоняют из богатого дома, потому что он бросает в лицо своему покровителю правду о нем и его протееже. И на вопрос философа, зачем он так поступил, Рамо отвечает, что его заставило «чувство собственного достоинства», вдруг пробудившееся в нем. А «природно» ли оно?

Дидро, таким образом, намеренно раскрывает двуликость истины Просвещения. Открыв противоречие и сосредоточив на нем свое внимание он показывает противоположность на первый взгляд совпадающих понятий — природы и воспитания, естественного — нравственного, необходимого и случайного. Он видит, что чем более основательно, логически строго и последовательно прорабатывается тезис, тем яснее вырисовывается антитезис. Он сознательно фиксирует свое внимание и внимание читателя на том, что доказательство, направленное на достижение однозначного вывода, прерывается доказательством в пользу противоположного вывода, так что открывается парадоксальность любого решения, и никак не удается избавиться от этой двойственности. Напротив, всякие попытки устранить один парадокс приводят к нахождению все новых. Не означает ли это, что наряду с «одноголосной», непротиворечивой логикой естествознания существует двухголосная философская логика? Дидро и выступает как представитель этой второй логики, указывая на парадоксы.

Ведь если признать, скажем, что природа включает в себя пороки, то неизбежно придем к признанию необходимости воспитания, а, задавшись вопросом, на что должно ориентироваться воспитание, вынуждены будем возвратиться к природе (больше не к чему), так что ход мысли следует обозначить как некую «винтовую лестницу», т. е. непрерывное движение от тезиса к антитезису и обратно, и т. д. Здесь нет



Племянник Рамо. Постановка Даниэля Бесса. Театр 7, Франция

синтеза, характеризующего гегелевскую систему. Парадоксы Дидро, скорее, напоминают антиномии Канта, так что можно было бы сказать, что противоречивость мышления Просвещения осуществляется в антиномической форме.

Антиномии-парадоксы выступают на первый план и в «Парадокс об актере», написанном также в жанре диалога. Вопрос: когда актер будет играть лучше — когда он полностью перевоплощается в своего персонажа или когда он отстраняется от него и как бы «со стороны» следит за своей игрой? Казалось бы, верно первое: разве скорбные звуки, исторгнутые матерью из глубины ее существа и потрясшие души зрителей, вызваны не настоящим чувством? Зачем же тогда ходить в театр? — С другой стороны, если артисту достаточно просто быть чувствительным, то как бы мог он два раза (и больше) играть одну и ту же роль с одинаковым жаром? Слишком горячий на первом представлении, он на третьем выдохнется и будет холоден, как мрамор. К тому же он должен вписываться в ансамбль с другими артистами, а, значит, должен соразмерять свою игру с их игрой, т. е. рефлексировать над ролью, отстраняться от своего героя.

Налицо парадокс: актер играет тем лучше, чем он больше отхо-

дит от героя и реагирует на свою игру «со стороны публики». А перевоплощаясь в другого, он перестает быть самим собой, и чем меньше он им остается, тем лучше воплощается. Тезис оборачивается антитезисом, и наоборот.

Удивительно, как Дидро находит нужные положения, ситуации и доводы, чтобы проиллюстрировать «двуликость» артистической игры. Но он их находит. Диалог выступает не как нечто второстепенное в его сочинениях; благодаря диалогу Дидро наделяет своих персонажей противоположными аргументами; в ходе спора он заставляет их переходить на позиции друг друга, открывая, что тезис заряжен антитезисом, а антитезис — тезисом. Большинство исследователей творчества Дидро (например, американец Г. Дикман, немец В. Краус) считают, что диалог представляет собой особый способ проникновения в суть вещей. Мы добавили бы, что диалог есть наиболее адекватная форма выражения парадоксов.

Таким образом, «Племянник Рамо», «Жак-фаталист и его хозяин» и «Парадокс об актере» выступают как свидетельство особой диалектики Просвещения. Дидро же оказывается его своеобразным Сократом.

á



VUE DU JARDIN NATIONAL

Le jour de la fête célébrée en l'honneur de l'Être Suprême

Праздник Верховного Существа, 1794. Музей Карнавале, Париж



AL ET DES DÉCORATIONS,
ème le Decadi 20 Prairial l'an 2. de la Republique Francaise.