

## К 300-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЖАН-ЖАКА РУССО

### Руссо и современность: актуальные персональные модели\*

Вл. А. Луков

(МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)

*Жан-Жак Руссо создал персональную модель литературного творчества. В культурных тезаурусах последующих поколений она распалась на три модели: просветительско-сентименталистскую, предромантико-романтическую и предреалистическую. Все три модели сохраняли актуальность в XVIII, XIX и XX вв., сохраняют актуальность и сегодня.*

*Ключевые слова: Ж.-Ж. Руссо, персональная модель литературного творчества, тезаурусный анализ.*

28 июня 2012 г. исполнилось 300 лет со дня рождения в Женеве Жан-Жака Руссо — великого французского писателя, философа, политического мыслителя, композитора и теоретика музыки, создателя новой педагогики. Для современной литературы сохраняют актуальность те персональные модели, которые в его творчестве обладали единством в их многообразии, а в последующие века были разведены в разные стороны и оказались у истоков нескольких литературных направлений (Rousseau, 1976–1980; Руссо, 1961, 1969 — цитаты переводов по этим изданиям). Именно об этих сторонах единой персональной модели, обретшей в культурном тезаурусе Франции и в других национальных культурах несколько ипостасей, превратившихся в три разных персональных модели, приобретавших то большую, то меньшую актуальность, но до сих пор ее сохраняющих в литературном процессе, пойдет речь в данной статье. При этом следует заметить, что первая и вторая модели Руссо, повлиявшие на сентименталистов, предромантиков и романтиков, довольно об-

стоятельно рассмотрены в плане этого влияния прежде всего потому, что это влияние было отмечено самими писателями. Но существует и третья персональная модель творчества Руссо («предреалистическая»), к которой не было приковано внимание французских писателей. Успешно развивающийся в последнее время тезаурусный подход (см.: Луков Вал., Луков Вл., 2004, 2008; Захаров, 2008; Костина, 2008; Гайдин, 2011; Ламажаа, 2012) высветил эту третью модель, увидев ее функционирование не столько во французской, сколько в русской литературе, в XVIII в. у А. Н. Радищева, в начале XIX в. у П. Я. Чаадаева, но в наиболее проявленном виде — у А. С. Пушкина, а затем у В. Г. Белинского, А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского и особенно у Л. Н. Толстого. Нельзя не заметить, что к Руссо обращаются русские реалисты даже в большей степени, чем романтики, в то время как французские реалисты скорее хотят изжить в себе юношеское увлечение этим писателем. Для ранних реалистов — Курье, Беранже — Руссо еще любимый писатель. Многим обязан

\* Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект № 11-04-12028в.

руссоизму и Стендаль. Но уже следующее поколение реалистов гораздо строже к Руссо. Позже Мериме вспоминал о 1820-х годах в предисловии к «Неизданной переписке Виктора Жакмона» (1867): «Во времена нашей молодости нас шокировала фальшивая чувствительность Руссо и его подражателей. С нашей стороны это был протест против устарелого направления и, как всегда в таких случаях, преувеличенный. Мы хотели быть сильными и презирали сантименты» (Мериме, 1963: 136). Отсюда можно сделать вывод: третья персональная модель, которая была создана Руссо, содержала в себе потенциал развития реалистического искусства, но так была воспринята далеко не везде, оставалась в тени, пока не проявилась в русском культурном тезаурусе, а именно в литературном тезаурусе писателей-реалистов.

Персональная модель творчества начала складываться в первом же значительном произведении Руссо. В 1749 г. Дижонская Академия объявила конкурс философских работ на тему «Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов». По совету Д. Дидро Руссо принял участие в конкурсе, предложенную тему он считал особо значимой: «...Речь идет об одной из тех истин, от коих зависит счастье человечества». Так явилось первое значительное произведение писателя «Рассуждение о науках и искусствах» («Discours sur les sciences et les arts», 1750).

Первая часть «Рассуждения» начинается с прославления просвещенного человека. Его исток — «естественный человек», который тоже просвещен, но не науками и искусствами, которые «обвивают гирляндами цветов оковывающие людей железные цепи, заглушают в них естественное чувство свободы, для которой они, казалось бы, рождены, заставляют любить свое рабство и создают так называемые цивилизованные народы». Искусства и науки придают цивилизованным народам («счастливым рабам») внешние черты добродетелей, которых у них нет, воспитывают «душевную мелочность, столь удобную для рабства». Народам, променявшим свободу на сомнительные блага цивилизации, Руссо про-

тивопоставляет дикарей Америки. В чем их неуязвимость перед опасностью тирании? Руссо отвечает так: «Американские дикари, не знающие одежды и промышляющие лишь охотой, непобедимы: в самом деле, какое иго можно наложить на людей, у которых нет никаких потребностей?» Задача подлинного просветителя, с точки зрения Руссо, заключается в утверждении добродетели. Во второй части трактата писатель рассматривает конкретные виды искусства и достижения наук, подтверждая примерами свою мысль о вреде цивилизации для нравственной жизни человечества.

Стиль трактата серьезен и страстен. Речь Руссо эмоциональна, насыщена восклицаниями и риторическими вопросами. Не столько логика, сколько чувство подсказывает ему аргументы. Он не столько убеждает, сколько заражает своим откровенно пристрастным отношением к теме, которая не просто интересна для него как ученого, но выражает самые откровенные, личные его мысли.

Трактат принес Руссо широкую известность. Последующие поколения писателей неоднократно возвращались к этому раннему изложению руссоизма. Если Монтескье или Вольтер выступали от имени всего «третьего сословия», то Руссо уже в первом трактате представляет беднейшую часть общества — крестьянство. Об этом он прямо говорит в последующих социально-политических трактатах: «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» («Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes», 1754) и «Об общественном договоре» («Du Contrat Social ou Principes du droit politique», 1762), в которых персональная модель творчества Руссо приобретает новые черты.

В 1756 г. Руссо начал работу над романом «Юлия, или Новая Элоиза» («Julie ou la Nouvelle Héloïse», 1761). Этот роман стал вершиной литературы французского сентиментализма. Здесь окончательно сформировалась персональная модель творчества Руссо (та первая модель, которую связывают с просветительством и сентиментализмом как его формой). Руссо утверждает в искусстве нового ге-

роя — плебея, наделенного богатым духовным миром, необычайной чувствительностью. Таков герой романа Сен-Пре, который служит учителем Юлии, дочери барона д'Этанжа. Сен-Пре и Юлия страстно полюбили друг друга. Об этом мы узнаем из их писем: Руссо использует форму эпистолярного романа, которая позволяла писателю показать чувства героев изнутри. Это придало роману лирический характер, а также значительно расширило возможности психологического анализа. Конфликт романа носит двойственный характер: с одной стороны, он заключается в противоречии между естественным чувством и социальными условиями; с другой — в противоречии между тем же чувством и требованиями просвещенного Разума. Сентименталист Руссо утверждает, что первое противоречие приводит человека к пороку (раскрытию этой мысли посвящены части 1–3); второе — к Добродетели (о чем повествуется в частях 4–6).

Вот почему так отличается начало произведения от его финала. Изменяется предмет анализа — изменяется и мир, в котором живут герои. Говоря о социальных преградах, вставших на пути Чувства, Руссо вкладывает в письма своих героев гневное осуждение законов феодального общества. Во второй половине романа рисуется картина идиллической жизни на фоне прекрасной природы. Здесь изложена положительная программа Руссо, предваряющая идеи «Общественного договора». Общество должно соединить успехи цивилизации с естественными законами, умеренными потребностями, добродетелями и, таким образом, стать «второй природой» для человека.

Кульминацией романа становится письмо XVII четвертой части, в котором Сен-Пре описывает милорду Эдуарду Бомстону свою прогулку с Юлией по Женевскому озеру и окрестным горам. Огромную роль в этом эпизоде играет образ природы. Руссо первым придал пейзажу в романе первостепенное значение. Он стал основоположником лирического пейзажа. Картина природы у Руссо вся пронизана чувствами и настроениями героев. И среди этих чувств особым, самостоятельным, но

пронизывающим все другие становится «чувство природы», которое Руссо воспитывает у своих читателей.

Роман имел невероятный успех. Читатели рыдали над всеми чувствительными местами, а дойдя до сцены смерти Юлии, по свидетельству современника, уже «не плакали, но кричали, выли как звери». В течение XVIII в. роман выдержал свыше 70 изданий, намного опередив все другие произведения французской литературы того времени. «Юлия, или Новая Элоиза» — самое популярное произведение во Франции второй половины XVIII в., несмотря на неприятие его классицистами (в том числе Вольтером).

Начало 60-х годов было самым плодотворным временем деятельности Руссо: «Новая Элоиза» выдвинула его в число крупнейших писателей эпохи. «Общественный договор» стал вершиной политической мысли XVIII в. Появившийся через два месяца после выхода «Общественного договора» роман-трактат «Эмиль, или О воспитании» («Émile ou De l'éducation», 1762) опередил педагогическую мысль XVIII столетия. Руссо первым систематически изложил теорию естественного воспитания, которое учитывает особенности физического, умственного и нравственного развития ребенка на разных этапах формирования его личности. Писатель выдвинул три важных положения: о целесообразности естественного воспитания, о различиях между детьми и взрослыми, о внутренних различиях между этапами развития детей. Теория воспитания вошла органичной частью в первую модель Руссо.

Помимо первой модели, в те же годы в творчестве Руссо формировалась и вторая персональная модель творчества, связанная с зарождением предромантизма в рамках просветительской литературной среды. В самые трудные дни 1762 г. Руссо написал одноактную лирическую пьесу в прозе «Пигмалион» («Pygmalion»). Окончательный вид она приобрела в 1770 г. Пьеса представляет собой монолог скульптора Пигмалиона. Его страстное желание оживить созданную им статую Галатеи в финале осуществляется. Одна из важнейших для Руссо тем его пьесы — тема Гала-

теи, осознающей себя: «Я. (...) Это я. (...) Это уже не я. (...) Ах! это тоже я» — связывает ее с «Эмилем», причем в первоначальном тексте педагогического романа (так называемой «рукописи Фавра») она звучит уже на первой странице: человек наделен знанием лишь одной идеи — сознанием своего «Я». Эта мысль сохранилась и в первой книге окончательного текста педагогического романа, в чем подтверждается тезис о единстве творческой модели писателя.

Но в «Пигмалионе» есть и определенная полемика с «Эмилем». Педагогический роман начинается со ставшего знаменитым тезиса: «Все выходит хорошим из рук Мироздателя, все вырождается в руках человека». В «Пигмалионе» же утверждается: есть на земле люди, которые подобны богу в своей способности создавать одухотворенную красоту и совершенство, — это гениальные художники. В пьесе показано, как из страстного стремления гения претворить идеал в действительность рождается новый мир ожившей мечты, в котором начинается непосредственное общение художника с идеалом, прежде чуждые миры начинают сближаться и, теряя свою определенность, растворяются один в другом.

В пьесе нет еще романтического представления о вечной и непреодолимой противоположности идеала и действительности. Но Руссо выдвигает целую систему идей, из которой только и мог возникнуть романтизм. Прежде всего, он по-новому понимает идеал. Для классицистов идеал был достижим и реализовался в классических образцах искусства, а также в героическом, добродетельном поведении, в рационалистически безукоризненной мысли. Пигмалион в драме Руссо отвергает понимание идеала как совершенного образца. Идеал Руссо — это духовность природы, жизнь и любовь. Одухотворенная природа неизмеримо выше самого прекрасного, самого совершенного искусства. Но Галатея оживает, что доказывает возможность рукотворного идеала. Это по плечу только гениальному художнику, который становится новым вождем человечества. Пигмалиону свойственна не гениальность рук,

а гениальность воображения, его полная свобода. Напряженность абсурдного, с точки зрения логики, желания оживляет Пигмалион Галатею.

Итак, концепция искусства, изложенная в «Пигмалионе», во многом дополняет систему идей педагогического романа. Однако избрана иная форма: не философско-художественное повествование, приближенное к современной жизни, а монолог персонажа из античной мифологии.

Возможно, именно раздумья Руссо над «Телемахом» Фенелона, относящиеся ко времени завершения педагогического романа, повлияли на замысел «Пигмалиона». В литературе XVIII в. еще не было традиции в раскрытии темы художника и его места в судьбах человечества. «Пигмалион» был в этом отношении новаторским произведением. Руссо мог создать тему, столь его волновавшую, произведение с совершенно оригинальным сюжетом. Однако он избрал другой путь: найдя в античной литературе соответствующий сюжет, он утвердил свою идею как уже давно высказанную, освятил ее авторитетом многовековой традиции. В этом он предвосхитил обращение предромантиков к мистификации с целью представить новые идеи и образы как давно существовавшие.

Открыв конфликт между по-новому понятым идеалом и формами его воплощения в действительности, Руссо вводит в драматургию и нового человека — образ художника. Пигмалион не только по профессии художник, он — художественная натура. Руссо в образе Пигмалиона задолго до романтиков раскрыл диалектику индивидуальной души, колебания ее от «мировой скорби» в начале пьесы до восторга, экстаза в финале. Многочисленные ремарки посвящены почти исключительно описанию сильных душевных движений героя («объятый ужасом», «спускается дрожащий и рассеянный», «нежно», «долго молчит, глубоко подавленный», «пылко», «сильный душевный порыв», «еще взволнованнее, вдохновеннее», «горькая ирония», «крайняя подавленность», «бурное негодование», «глядит на нее в экстазе»). Вместо обобщенной классицистической страсти Руссо воспроизводит мно-

венные порывы, которые сменяются тут же столь же сильными и короткими вспышками чувств. Единство психологического портрета возникает, по существу, на романтической основе: герою Руссо свойственна неистовость. «Мучения, мольбы, желания, бешенство, бессилие, любовь роковая, гибельная... О, — весь ад в моей измученной душе...» — вот характерный образец экспрессивной речи Пигмалиона, в которой почти нет спокойных, рассудительных фраз.

Весной 1770 г. Руссо жил в Лионе. Здесь он вспомнил о существовании «Пигмалиона» и, разыскав лионского торговца и музыканта-любителя Ораса Куанье, предложил ему написать музыку к пьесе. 19 апреля прево лионских торговцев представил «Деревенского колдуна» (комическую оперу Руссо, написанную в 1752 г.) и «Пигмалиона» в присутствии автора. Драма превратилась в мелодраму (в первоначальном значении — когда текст сопровождается музыкой). Хотя из 23 музыкальных номеров, из которых состоит сопровождение «Пигмалиона», лишь 2 принадлежат Руссо, а музыка в целом не отличается особыми достоинствами, значение лионской премьеры трудно переоценить. Руссо утвердил принцип параллельного использования различных художественных средств для воплощения единого содержания, когда каждое средство как бы повторяет, «дублирует» другие, чем достигается значительное усиление впечатления от спектакля (назовем его «принципом резонанса»).

Лирическая сцена Руссо предвосхитила те изменения, которые произошли во французском театре с приходом в него нового, более демократического зрителя, — в этом большая заслуга автора. Мелодрама по форме у Руссо не соединилась еще с мелодрамой по содержанию (с «готической драмой», «трагедией рока», «драмой Спасения»). Только необычайная, исключительная напряженность эмоциональной атмосферы, иррациональное начало роднят концепцию пьесы Руссо с мелодрамами конца XVIII — начала XIX в. Но в форме мелодрамы сказались существеннейшие предромантические тенденции, которые пронизывают драматургию и театр Франции рубежа веков.

Последней великой книгой Руссо стала «Исповедь» («Les Confessions», 1765–1770, изд. 1782, 1789). «Я предпринимаю дело беспримерное, которое не найдет подражателя. Я хочу показать своим собратьям одного человека во всей правде его природы — и этим человеком буду я» — так начинается эта книга Руссо. И так появляется первая афористическая формулировка новой линии, которая впоследствии будет осознана как третья персональная модель Руссо, его предреализм (не столько участие в создании просветительского реализма XVIII в., сколько подготовка реализма XIX в., где «человек во всей правде его природы» станет ключевым объектом социально-художественного исследования. Он писал книгу во время скитаний, работал урывками, боясь, что враги похитят рукопись. Описание событий жизни Руссо обрывается на 1765 г., когда гонения после опубликования «Эмиля» достигают кульминации: население, подстрекаемое реакционерами, забрасывает камнями дом Руссо, затем власти приказывают ему в 24 часа покинуть другой дом — и великий мыслитель становится странником, которому нигде нет приюта. Задачи «Исповеди» всеобъемлющи: на примере своей жизни, рассказанной с предельной правдивостью, разъяснить, что есть человек, каков истинный смысл его жизни, каковы пути достижения истины и совершенства. Универсальность задач порождает многогранное освещение судьбы писателя, многоплановость повествования (можно говорить об интимно-лирическом, конкретно-бытовом, социальном, философском планах). Универсальность сказывается в синтетическом жанре произведения, растворившем в себе, слившем воедино черты автобиографии, мемуаров, романа, трактата и других жанров.

В «Исповеди», особенно в первой части, включающей 1–6 книги, заметно влияние сентиментализма («первая модель Руссо»). Становление личности Руссо можно рассматривать как процесс «воспитания чувств». Начав рассказ о себе с самого рождения, писатель не скрывает проступков детства и юности, но показывает, как под влиянием добродетельных примеров, соприкосновения с природой,

благодаря изначальной доброте сердца его чувства облагораживаются, формируется его нравственное сознание. Вершина сентименталистских тенденций — образ госпожи де Варанс. Руссо нашел для него особо нежные краски, опоэтизировал ее внешний и внутренний облик.

Ярко представлена в «Исповеди» и вторая модель (предромантическая и романтическая). Париж, провинция, Швейцария, Италия, появляющиеся на страницах «Исповеди», предстают сквозь призму личного мировосприятия Руссо, через мир его чувств. Лирическое начало пронизывает всю книгу. Большое место занимает в ней описание творческой деятельности Руссо, самого процесса создания «Исповеди». Эти особенности произведения оказали большое влияние на романтическую литературу. «Исповедь» стоит у истоков романтического «лирического», или «личного», романа. Романтик Мюссе назвал свой роман «Исповедь сына века». В XVIII столетии особо заметными были предромантические черты произведения Руссо. Поэтому «Исповедь» можно рассматривать как одну из высших точек предромантического движения во Франции. И это вершина второй персональной модели творчества Руссо, давшей пример романтическому поколению французских писателей.

Наконец, отчетливо проступает и третья модель. В некотором отношении «Исповедь» Руссо предвещает критический реализм XIX в. Реалистам был близок образ талантливого человека из народа, вынужденного пробиваться в жестоком мире эгоизма и расчета. Таков, например, герой романа Стендаля «Красное и черное» Жюльен Сорель. Не случайно Стендаль называет среди любимых книг своего героя «Исповедь» Руссо.

В «Исповеди» обнаруживается близость к реалистическому изображению характера героя и в его связи с социальными обстоятельствами его жизни. Особенно это проявилось в сфере описания чувств. Руссо выступает непосредственным предшественником реалистического психологизма XIX в. Во второй книге «Исповеди» есть такой эпизод: в 1728 г. Руссо, служа лакеем в доме одной графини, украл

ленту, а когда воровство обнаружилось, свалил вину на молодую кухарку Марион. Автор раскрывает свою психологию в момент преступления — и оказывается, что им руководили самые противоречивые чувства. Это место в «Исповеди» — один из первых образцов описания диалектики чувств.

Во второй части «Исповеди» возникает не знающий себе равных в литературе XVIII в. реалистический портрет Парижа, его богатых и нищих кварталов, жизни аристократии, деятельности просветителей. Несмотря на разрыв с Вольтером, Руссо признается в своем юношеском преклонении перед ним. Разлад с Дидро не мешает писателю охарактеризовать его как одного из самых выдающихся людей своего времени. Он вспоминал о помощи, которую Дидро оказал начинающему свой путь мыслителю. Руссо изобразил все слои парижского общества, от короля до служанки. О короле Руссо говорит без всякого подобострастия. С позиций демократа писатель критикует дворянское общество. Трагедия Руссо заключалась в том, что, ненавидя аристократов, он вынужден был жить в их домах, принимать их далеко не всегда искреннюю поддержку.

Трагическое положение гения во враждебном ему обществе — тема, которая объединяет все три названные модели в единое целое, она раскрыта в «Исповеди» с невиданной силой эмоционального воздействия. Вот почему если в XVIII в. о Руссо говорили прежде всего как об авторе «Новой Элоизы» (где преобладала первая модель), то в XIX и XX вв. наибольшее воздействие стала оказывать «Исповедь». Это величайшая книга французской литературы XVIII в. Она и сейчас сохраняет огромное значение для формирования духовного мира человека.

Руссоизм стал важным ориентиром художественных поисков немецких штюрмеров, других предромантиков. Позже, в статье «Исповедь» Руссо» (1850) Сент-Бёв раскроет значение творчества великого мыслителя для романтиков. Вторая модель Руссо, таким образом, оказалась очень продуктивной для предромантизма и романтизма (особенно французского). Не случайно первое произведение основательницы французского роман-

тизма Жермены де Сталь — трактат «Письма о трудах и характере Ж. Ж. Руссо» (1788).

Третья модель Руссо, как уже отмечалось выше, дала импульс развитию реализма XIX в. (в том числе и в России).

На рубеже XIX–XX вв. Руссо становится предметом исследования академического литературоведения. Любопытно, что при сохранении мотивов, идущих от второй и третьей моделей, в необычной форме возрождается первая модель — в произведениях первых модернистов. Марсель Пруст в романе «В поисках утраченного времени» в духе сентиментализма описывает воспоминания своего героя о детстве, о матери, Андре Жид в романе «В подвалах Ватикана» выводит «естественного человека», которому дали «естественное воспитание», но руссоистский образ парадоксально соединяется с образом нищенским, и «свободный человек» совершает бессмысленное убийство просто из желания выяснить степень своей свободы. «Естественный человек» в романе Альбера Камю «Посторонний» вызывает отторжение со стороны общества, становится поводом для постановки экзистенциалистских вопросов.

Единство трех моделей Руссо было возрождено Роменом Ролланом в романе-эпопее «Жан-Кристоф» (продолжено в «Очарованной душе»). В литературе второй половины XX в. это единство снова дробится, но теперь уже не на три модели, а на множество их фрагментарных осколков. Примером может служить рассказ Алена Роб-Грийе «Пляж», где руссоистский образ природы доведен до самоценности — или литературного приема, когда он утрачивает всякую ценность, становясь частью формальной игры в текст. К диалектике чувств по Руссо восходят и «Тропизмы» Натали Саррот, но их атомизация вовсе не была присуща Руссо, а стала знаменем иного времени. В большей степени слитности, но в парадоксальной трактовке, они встречаются в литературе начала XXI в., например в романах Бернара Вербера («Последний секрет» и др.).

На рубеже XX–XXI вв. Руссо по-прежнему почитается как один из величайших мыслителей. Социальные катаклизмы века приводят

к волнообразному подъему и спаду его популярности, которая во многом зависит от принятия или непринятия его идей, сплавленных с художественными элементами текста. Все три персональные модели, просветительско-сентименталистского, предромантико-романтического и предреалистического векторов, представляющие неразрывный сплав тезаурусных генерализаций в культурном, литературном тезаурусе Руссо, разойдясь по этим векторам в разные стороны в восприятии последующих поколений писателей, продолжают сохранять актуальность в литературе и через триста лет после пришествия Руссо в мир.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Гайдин, Б. Н. (2011) Вечные образы как константы культуры: тезаурусный анализ «гамлетовского вопроса». Saarbrücken : Lambert Academic Publishing.

Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та.

Костина, А. В. (2008) Тезаурусный подход как новая парадигма гуманитарного знания // Обсерватория культуры. № 5. С. 102–109.

Ламажаа, Ч. К. (2012) Тезаурусный подход для тувиноведения // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 38–45.

Луков, Вал. А., Луков, Вал. А. (2004) Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 93–100.

Луков, Вал. А., Луков, Вал. А. (2008) Тезаурус: Субъектная организация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса.

Мериме, П. (1963) Собр. соч. : в 6 т. М. : Правда. Т. 5.

Руссо, Ж.-Ж. (1961) Избр. соч. : в 3 т. М. : Гослитиздат.

Руссо, Ж.-Ж. (1969) Трактаты. М. : Наука.

Rousseau, J.-J. (1976–1980) Oeuvres complètes: T. 1–4. P. : Gallimard. (Bibl. de la Pléiade).

#### ROUSSEAU AND CONTEMPORANEITY:

##### TOPICAL PERSONAL MODELS

VI. A. Lukov

(Moscow University for the Humanities)

Jean-Jacques Rousseau created a personal model for literary creativity. It has separated into three models in the cultural thesauri of the succeeding generations: educating and sentimentalistic, pre-romantic and romantic, and pre-realistic ones. All these three models were relevant in the 18th,

19th and 20th centuries and remain of current interest today.

Keywords: J.-J. Rousseau, personal model of literary creativity, the thesaurus approach.

*BIBLIOGRAPHY (TRANSLITERATION)*

Gaydin, B. N. (2011) Vechnye obrazy kak konstanty kul'tury: tezaursnyi analiz «gamletovskogo voprosa». Saarbrücken : Lambert Academic Publishing.

Zakharov, N. V. (2008) Shekspirizm russkoi klassicheskoi literatury: tezaursnyi analiz. M. : Izd-vo Mosk. gumanit. un-ta.

Kostina, A. V. (2008) Tezaursnyi podkhod kak novaia paradigma gumanitarnogo znaniia // Observatoriia kul'tury. № 5. S. 102–109.

Lamazhaa, Ch. K. (2012) Tezaursnyi podkhod dlia tuvinovedeniia // Znanie. Ponimanie. Umenie. № 2. S. 38–45.

Lukov, Val. A., Lukov, Vl. A. (2004) Tezaursnyi podkhod v gumanitarnykh naukakh // Znanie. Ponimanie. Umenie. № 1. S. 93–100.

Lukov, Val. A., Lukov, Vl. A. (2008) Tezaursy: Sub'ektnaia organizatsiia gumanitarnogo znaniia. M. : Izd-vo Nats. in-ta biznesa.

Merime, P. (1963) Sobr. soch. : v 6 t. M. : Pravda. T. 5.

Russo, Zh.-Zh. (1961) Izbr. soch. : v 3 t. M. : Goslitizdat.

Russo, Zh.-Zh. (1969) Traktaty. M. : Nauka.

Rousseau, J.-J. (1976–1980) Oeuvres complètes: T. 1–4. P. : Gallimard. (Bibl. de la Pléiade).