

МАРК СОКОЛЯНСКИЙ

Одесса

ФИЛОСОФСКИЙ РОМАН ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

(Вопросы генезиса и жанрового своеобразия)

Пожалуй, трудно назвать другой литературный жанр, который породил бы в новое время такое множество модификаций и субмодификаций, как роман¹. Одни романные разновидности изучены в большей степени, другие — продолжают испытывать остройшую нужду в теоретико-литературном осмыслении. К их числу едва ли не в первую очередь можно отнести т.н. „философский роман”.

Несмотря на слабую изученность названной категории, литературоведы в разных странах оперируют ею очень охотно². Не приобретя мало-мальски чётких теоретических очертаний, она переходит в разряд, образно говоря, „неопределляемых”, то есть всем и давно понятных. За примерами можно обратиться и к классическим трудам³ и к новейшим работам, в частности, к недавно изданной книге видного советского литературоведа В. Д. Днепрова, где встречаем рассуждение о синтезе в творчестве Томаса Манна „философского романа, романа воспитания и социально-психологического романа”⁴. При этом жанровое своеобразие выделенных компонентов не воспринимается автором книги как проблема; как будто вопрос этот давно решён, хотя на самом деле он ещё даже не ставился.

¹ Об активности романной формы в процессе „кристализации” многочисленных её разновидностей см., например: S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, T. 3, Warszawa 1965, с. 251.

² В англоязычном литературоведении нередко встречается и синонимическое определение — „роман идей” (*novel of ideas*). См., например: W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961; G. Watson, *The Story of the Novel*, London 1979.

³ Достаточно припомнить параграф „Философский роман” в знаменитой *Истории французской литературы* Г. Лансона (G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, 7e ed., Paris 1902, с. 669—671).

⁴ В. Д. Днепров, *Идеи времени и формы времени*. Ленинград 1980, с. 314.

Хронологические рамки ряда явлений, относимых разными историками литературы под рубрику „философский роман”, охватывают более трёх столетий. Открывается он книгами писателей XVII века (Бальтасара Грасиана-и-Моралеса, Фенелона, Дени Вераса д’Алле и некоторых других), а закрывается — по крайне мере пока — французскими экзистенциалистским романом. В этот створ попадают и многие творения прозаиков Века Просвещения, и ряд книг романтиков (например, Моби Дик Г. Мелвилла), и *Философские этюды* Бальзака, и некоторые произведения Анатоля Франса и т.д.

Учитывая общепризнанную историческую изменяемость романных форм, целесообразно, по-видимому, вести разговор о признаках философского романа, обратившись в первую очередь к его истокам и самым ранним образцам. Многие литературоведы склонны отыскивать их в литературе XVII столетия. Однако общая картина развития романа того времени убеждает нас в случайности ряда позднейших жанровых определений, причина которой видится в исключительности описываемых художественных явлений.

В появившемся недавно фундаментальном исследовании Л. Е. Пинского о прозе Бальтасара Грасиана знаменитый „Критикон” характеризуется как философский роман⁵. Вместе с тем учёный констатирует, что этот роман, вышедший в 1651—57 гг. был для своего века „единственным в своём роде”, „не похожим ни на какой другой”⁶. Основанием же для отнесения этого романа к ряду философских оказывается не только большой удельный вес многочисленных философских иносказаний в аллегорически насыщенном повествовании Грасиана, но ещё в большей степени то, что с этой книгой генетически связаны философские романы и повести эпохи Просвещения. По сути, если отвлечься от жёстких формулировок, *Критикон* представлен — и вполне обоснованно — первым предшественником философского романа.

Другая знаменитая книга XVII века, нередко квалифицируемая как философский роман, это *Приключения Телемака* Фенелона, увидевшие свет в 1699 г., то есть в буквальном смысле на рубеже веков. Фенелон, по мысли А. Д. Михайлова, не просто ввёл в прозу „высокий роман”, он явился создателем романа нового типа — романа философского, „который получит большое распространение в следующем веке...”⁷. Впрочем, единства взглядом на жанровую природу „Приключений Телемака” среди исследователей нет. Так, в рамках

⁵ Л. Е. Пинский, *Бальтасар Грасиан и его произведения* [в:] Бальтасар Грасиан. Карманный оракул. Критикон, Москва, 1981, с. 499—575.

⁶ Там же, с. 544.

⁷ А. Д. Михайлов, *Роман Фенелона „Приключения Телемака”*. К вопросу об эволюции французского классицизма, [в:] XVII век в мировом литературном развитии. Москва, 1969, с. 294.

одного, весьма содержательного коллективного труда можно встретить разные жанровые определения: по мнению А. А. Смирнова, *Приключения Телемака* — „философско-аллегорический и политический роман”⁸, а Л. И. Сазонова называет эту книгу „государственно-политическим романом”⁹.

Совершенно очевидно, что непримиримого противоречия между столь разными определениями нет, но их вариативность свидетельствует о сопричастности книги Фенелона разным, в том числе и переживавшим период становления жанровым тенденциям. Думается, что Л. Е. Пинский справедливо называет это произведение „предшественником «философской» повести”¹⁰. Можно было бы добавить лишь одно уточняющее слово — непосредственным предшественником.

Подобные упоминания о „предвзятельном”, так сказать, характере книг Грасиана и Фенелона, равно как и о мощном развитии философской прозы в последующем столетии побуждают отнести процесс становления и раннего развития интересующей нас жанровой разновидности к Веку Просвещения.

Нет ничего удивительного в том, что философский роман был порождён „самым философским веком” нового времени. Это была эпоха, когда философские трактаты писались с литературным блеском, а беллетристика была откровенно философична, когда писатель и философ сплошь и рядом сосуществовали в одном лице. О близости художественной литературы 18 века просветительской философской мысли написано множество трудов¹¹. Тем не менее в философском романе это сближение результативно совершенно особым образом.

Различные авторы, признающие достаточно широкую распространённость философского романа в литературе Века Разума, причисляют к названной жанровой разновидности такие весьма разные книги, как *Персидские письма* Ш.-Л. Монтескье, *Расселас* С. Джонсона, ряд произведений Вольтера, *Гражданин мира* О. Голдсмита, *Кум Матье* А.-Ж. Дюлорана, *Батек* У. Бекфорда, *Исповедь Ж.-Ж. Руссо*, *Жак-фаталист и его хозяин* Д. Диdro и др.

Иногда этот набор примеров чрезмерно увеличивается. Так, И. Шовалтер считает роман аббата Прево „Английский философ, или история Кливленда, незаконнорождённого сына Кромвеля”, „одним из первых истинно философских романов”¹². Думается, что наличие

⁸ Русский и западноевропейский классицизм. Проза. — Москва, 1982, с. 36.

⁹ Там же, с. 122—125.

¹⁰ Л. Е. Пинский. Указ. соч., с. 571.

¹¹ Тесные связи французской литературы XVIII века с философской мыслью Просвещения интересно прослеживаются, [в:] *Les Lumières, philosophie impure*, Lille 1981.

¹² English Showalter, jr. *The Evolution of the French Novel. 1641—1782*, Princeton 1972, с. 301.

слова „философ” в полном названии романа, как и множество философических рассуждений главного героя в различных эпизодах книги, ни в коей мере не обусловливают жанрового своеобразия произведения. Доминирующими остаются признаки авантюрного романа, что очень остроумно отмечал ещё Дидро в *Жаке-Фаталисте*¹³.

Расширение „сферы влияния” категории „философский роман”, наблюдаемое в новейших трудах по теории и истории литературы, нуждается в объяснении, и объяснение это отыскивается без особых трудностей. Сплошь и рядом к разряду философских романов относят книги, содержащие внесюжетные философские медитации героев, философические диалоги и т. п. На этом основании так определяют жанровую специфику Критикона Грасиана, Кливленда Прево, Новой Элоизы Руссо¹⁴, Рукописи, найденной в Сарагосе Яна Потоцкого или, допустим, Поисков абсолюта Бальзака, не говоря уже о многих новейших фантастических романах.

Но, если последовательно придерживаться того же принципа, можно включить в этот диапазон огромное количество романов от *Гаргантюа* и *Пантагрюэля* Рабле и до серии романов Пруста¹⁵, Волшебной горы Томаса Манна и Игры в бисер Г. Гессе. В этот же ряд могут попасть и *Вильгельм Мейстер* Гёте, и *Воспитание чувств* Флобера, и *Война и мир* Л. Толстого, и несколько книг Ф. М. Достоевского, и поздние романы Джордж Элиот. Словом, подобная „экспансия” философского романа может отменить за ненадобностью многие иные жанровые модификации.

Нельзя согласиться и с практикой выделения философских романов на основании тематических признаков, то есть относить к названному типу все романы, в которых изображены философы, философские споры и т. д. Такой подход ко всему богатству романистики нового времени неизбежно приведёт к выделению таких классов и подклассов, как „производственный роман”, „роман о крестьянстве”, „роман о художниках”, „роман о художниках в юности” и т. д. Иными словами, подход этот приведёт к ренессансу малопродуктивной в теоретическом отношении и архаичной типологии.

Поиски единого критерия классификации известных романных форм в нашем веке велись литературоведами на разных путях. Наиболее плодотворными были, на наш взгляд, попытки тех учёных, которые опирались (с теми или иными корректировками) на гегелевское

¹³ См. об этом: М. Г. Соколянский, Западноевропейский роман эпохи Просвещения. Проблемы типологии, Киев—Одесса 1983, с. 76.

¹⁴ См., например: G. Lanson, op. cit., с. 670.

¹⁵ Отдадим должное терминологической аккуратности Питера Джонса, который, указывая на множество взаимосвязанных философских суждений и ремарок в книгах Пруста, не зачисляет их на этом основании в разряд „философских романов” (P. Jones, *Philosophy and the Novel*, Oxford 1975, с. 7).

понимание специфики романа как жанра. Выделив „одну из наиболее обычных и подходящих для романа коллизий — конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений”¹⁶, Гегель проложил дорогу для продуктивного поиска жанрообразующего и жанромодифицирующего начал в романе.

Наиболее последовательных среди литературоведов XX века в соблюдении такого подхода Георг Лукач в своей, до сих пор не утратившей научной ценности, *Теории романа* абсолютизировал сформулированный Гегелем конфликт, построив на нём свою типологию¹⁷. В дальнейшем мысль о том, что структурную основу романа „составляет конфликт в его определённом художественном выражении” основательно вошла в литературоведческий обиход¹⁸.

Отправляясь от этой мысли, правомерно было бы предположить, что конфликт, определяющий весь внутренний мир философского романа, должен реализовываться в столкновении полярных философских доктрин или хотя бы в критике и опровержении одной, несостоятельной доктрины. Разумеется, философский роман является художественным произведением, и непублицистическим трактатом, и развенчание какой-либо концепции осуществляется здесь средствами художественной выразительности. Однако в конечном счёте „понимание романа” (воспользуемся расхожей формулой американской „новой критики” — *understanding-a-novel*) в случае с философским романом восходит к пониманию спора философских доктрин (*understanding-an-argument*)¹⁹.

Выяснение природы романного конфликта заставляет пересмотреть вопрос о жанровом своеобразии многих книг, традиционно относимых к классу философских романов. Взять хотя бы *Поиски Абсолюта* — произведение, жанровое своеобразие которого, казалось бы, подчеркнул сам Бальзак, включив его в серию *Философские этюды*. Темой этого романа являются научные и в какой-то мере философские искания учёного, углублённого в научный поиск. Но пружиной действия является вовсе не философская коллизия; в основе произведения — конфликт между учёным, одержимым своей идеей, и законами буржуазного общества, враждебными свободной научной мысли.

Нередко к фантастическим романам относят целый ряд белле-

¹⁶ Г.-В.-Ф. Гегель. *Эстетика* в 4-х т., Т. 3, Москва 1971, с. 475.

¹⁷ Справедливости ради нужно отметить, что позднее сам Г. Лукач признал, что в пору создания *Теории романа* его „основным гидом в методологическом отношении” был Гегель, и отошёл от ригористической однолинейности своих ранних построений. См. его предисловие 1962 г. к новому изданию *Теории романа* (G. Lucács, *The Theory of the Novel*, Cambridge, Mass., 1971, с. 11—28).

¹⁸ См., например: М. Б. Храпченко, *Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы*, Москва 1970, с. 267.

¹⁹ См.: P. Jones, *op. cit.*, с. 198.

тристических утопий и антиутопий. Философичность и проблемная насыщенность произведений утопистов с одной стороны, а с другой — множества так называемых „воображаемых путешествий” сатирического характера, не подлежит сомнению. Но уже на уровне проблематики эти книги существенно разнятся от классических философских романов. В центре их — проблемы социально-политического устройства отдельных государств или человеческого общества в целом. Изображение идеально устроенной страны — главная задача утопии, тогда как в антиутопии создается облик общества полярного авторскому идеалу. Таким образом, в центре утопий и антиутопий обязательно находятся проблемы социально-политические, а не сугубо философские; последние лишь иногда заявлены в отдельных диалогах или тирадах персонажей. Это обстоятельство не позволяет безоговорочно зачислять произведения такого рода „поминству” философской прозы.

Обратившись к многочисленным утопиям, появившимся в западноевропейской литературе эпохи Просвещения, мы обнаруживаем, что и здесь системообразующим моментом художественного текста, обеспечивающим его целостность, является во все не столкновение философских идей. В наиболее знаменитых утопических романах XVIII века, будь то, например, „Год две тысячи четыреста сороковой” Л.-С. Мерсье (1771 г.) либо анонимно изданная *Республика философов* (1768 г.), легко различима содержательная доминанта утопии: здесь представлен „желанный образ”²⁰ общества. Этому „желанному образу” противостоит (как правило, имплицитно) в сознании автора и читателя реальный образ современного им государства и общества.

В антиутопиях, в том числе и в лучшей из них — *Путешествиях Гулливера* Свифта, изображён мир, полярный авторскому идеалу и во многом аналогичный реально существующему. Предметом отрицания у Свифта являются государственное устройство и нравы лилипутов или в другом случае внешний облик и жизнедеятельность йеху, но никак не жизненная философия персонажей или тем более — не какое-либо конкретное направление философской мысли.

Пролеживая пути становления изучаемой жанровой разновидности в XVIII веке, нельзя не учитывать того, что дефиниция „философский роман” содержит, кроме уточняющего определения, и собственно жанровое обозначение. Это жанровое обозначение (роман!) отнюдь не бесспорно может быть приложимо ко многим из упомянутых выше названий.

Так, перечень философских романов эпохи Просвещения открывают, как правило, *Персидскими письмами* Монтескье. Но, видимо,

²⁰ A. L. Morton. *The English Utopia*, Berlin 1978, с. 15.

не случайно определение „философский роман” закрепилось за этим произведением лишь в XX веке. Ещё Д’Аламбер — и у него были в этом отношении единомышленники — воспринимал Персидские письма как механистическое сочетание философского трактата с романскими эпизодами. Ш. Сент-Бёв увидел в книге Монтескье продолжение традиции Дабрюйера, то есть традиции афористической моралистики, а не романа²¹.

В новейшем литературоведении вопрос о жанровой принадлежности *Персидских писем* нельзя её считать выясненным. Так, С. Г. Семёнова в интересной статье о Монтескье, пытаясь „реабилитировать” романное начало в *Персидских письмах* и доказать, что перед нами действительно роман, чётко выделяет в книге три слоя (риторический, моралистический и собственно романский), а затем в соответствии с таким разбиением скрупулёзно классифицирует все письма, составляющие текст произведения²². Результат этого классификации оказался неадекватным названию статьи и содержащемуся в нём жанровому определению. Романский слой включает в себя менее трети (49) общего числа писем, (тогда как моралистический — содержит 84 письма) и даже в количественном отношении не доминирует в книге. Таким образом, статистика не опровергла старое, устоявшееся в XVIII—XIX веках мнение, а напротив — подтвердила его справедливость.

Хотя в *Персидских письмах* романное начало не превалирует, тем не менее эта книга представляет собою важный этап на пути к философскому роману, можно сказать — на ближайших подступах к нему. На этом же пути находились и авторы, пребывавшие под сильным воздействием творения Монтескье. Это, например, английский политический деятель и писатель Джордж Литлтон с его *Письмами перса из Англии к друзьям в Исфагани* (1735 г.), маркиз Д’Аржанс с *Китайскими письмами* (1739 г.), Оливер Голдсмит с его *Гражданином мира* (1760—61 гг.) или подражавший в чём-то Голдсмиту Чарльз Джонстон, автор романа *Пилигрим, или картина жизни* (1775 г.). В каждом из этих произведений, написанных в эпистолярной форме, европейская действительность изображается остряно, с критической точки зрения удивлённого представителя иной цивилизации (перса или китайца). При этом отдельные письма или фрагменты писем философичны по своему содержанию.

В некотором отношении близки к такого рода эпистолярным книгам тяготеющие к диалогу-диспуту романы, в роде широко известного „Кума Матье” Дюлорана, где предметом спора героев зачастую являются проблемы философские. И вместе с тем в таких диалоги-

²¹ Ш. Сент-Бёв, *Литературные портреты*, Москва 1970, с. 206.

²² С. Г. Семёнова, *Философский роман Ш.-Л. Монтескье „Персидские письма” (жанровые особенности)*, „Филологические науки”, 1972, № 5, с. 37—47.

ческих книгах эпос частной жизни вытеснен сократическим диалогом. Автор серьёзных работ о творчестве Дюлорана Л. С. Гордон, хотя и именует анализируемое им произведение „философским романом”²³, тем не менее убедительно показывает, что собственно романы книги имеют „авантюрную” природу, а философский характер *Кума Матье* распознается только в отдельных диалогах. „... Книга Дюлорана местами теряет облик художественного произведения и выглядит учёным трактатом...”²⁴.

С книгой Монтескье связана ещё одна важная для прозы XVIII века традиция — традиция введения в произведение условного Востока. Становление культа „ориентализма” в западноевропейской литературе обусловливалось возраставшей популярностью арабских сказок *Тысячи и одной ночи*; притом очень скоро ориентальная экзотика своеобразно породнилась с просветительской традицией, и книга Монтескье была первым ярким проявлением этого синтеза.

Антитеза „условный Восток — реальная Европа” порождала тот мировоззренческий конфликт, без которого невозможна философская проза. В многочисленных персидских или китайских письмах иная, экзотическая цивилизация представляла в сознании её носителей. Позднее ориентальность стала немаловажной приметой изображаемого мира, и в широкий обиход вошла так называемая „восточная повесть” (*conte oriental*, *oriental tale*).

Применительно к западноевропейской литературе понятия „восточная повесть” и „философская повесть” нередко употребляются как синонимы. Бессспорно, семантические поля этих обозначений пересекаются, но никак не совпадают. Философичность присуща многим восточным повестям XVIII века; за примерами можно обратиться к наследию Вольтера, восточные повести которого *Задиг, или судьба, Вавилонская невеста* и др.) отмечены этим качеством, к повести Дидро *Нескромные сокровища*²⁵, к произведениям других авторов.

Но в прозе эпохи Просвещения мы находим и философские повести, в художественном мире которых ориентализма вовсе нет. В мистификаторском посвящении Задига эта повесть противостояла книгам, в роде *Тысячи и одной ночи*, и это не случайный

²³ Любопытно, что Мельхиор Гримм называл роман Дюлорана „антифилософским” (M. Grimm, *Correspondance Littéraire*. Т. 2, Paris 1829, с. 94).

²⁴ Л. С. Гордон. Диалог в философском романе Дюлорана „Кум Матье”, „Ученые записки Уральского университета”, № 44, Серия филол., вып. I, Свердловск 1966, с. 22.

²⁵ Чехословацкий исследователь И. Веселы, на наш взгляд, несколько увлекается (в ущерб терминологической точности), называя эту восточную повесть „непризнанным философским романом” (J. Veselý, *Les bijoux indiscrets* de Diderot un roman philosophique méconnu, „Beiträge zur Romanischen Philologie”, 1978, Н. 2, с. 269—279).

акцент. Для французской и английской прозы середины XVIII века характерна философская повесть, связанная — часто опосредованно — с традицией Монтескье, но игнорирующая традицию „Тысячи и одной ночи”, а то и отталкивающаяся от неё. Так, лишены ориентального декорума и некоторые повести Вольтера: *Микромегас*, *Простодушный, Кандид*.

Микромегас по объёму произведения близок к жанру повеллы, а по объёму сюжета²⁶ и композиционному решению может быть квалифицирован не как новелла, а скорее — как фрагмент романа. В *Простодушном* основным объектом вольтеровской критики являются различные стороны феодального правопорядка, а собственно мировоззренческие проблемы уходят на периферию художественного текста. *Кандид* имеет куда большее отношение к истории философского романа как жанровой разновидности.

В литературе о *Кандиде* установилась довольно прочная традиция именовать его философской повестью (*philosophic tale, conte philosophique, powiastka filozoficzna*²⁷). Между тем ещё в 1759 году Мельхиор Гримм назвал *Кандида* „маленьким романом”²⁸. Впоследствии некоторые исследователи пользовались понятиями „повесть” и „роман” (применительно к *Кандиду*) как взаимозаменяемыми²⁹. Иные авторы и вовсе предпочитают употреблять исключительно термин „роман”³⁰. Думается, что у них есть на то все основания: не только по принципам сюжетостроения, но и по характеру своеобразно воспроизведённой жизни и по широте проблематики *Кандид* являет собою эпос частной жизни героев, возведённый в высокую степень обобщения.

Место *Кандида* в истории философского романа определяется разными авторами по-разному. К примеру, чешский теоретик литературы Й. Грабак называет произведение Вольтера „прототипом философского романа”: ³¹, снимая тем самым вопрос о предыстории философского романа в предшествовавшем, XVII столетии. Более популярен взгляд на „*Кандид*” как на состоявшийся философский

²⁶ Понятие „объём сюжета” введено в литературоведческий обиход Г. Н. Поступовым (Г. Н. Поступов, *Проблемы исторического развития литературы*, Москва 1971).

²⁷ Интересно, что в Словаре литературоведческих терминов Ст. Серотвиньского и роман Дидро *Жак-фаталист* назван „философской повестью” (St. Sieerotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1966, с. 200).

²⁸ M. Grimm, *op. cit.*, t. 2, c. 296.

²⁹ Например, Дж. Уотсон пишет: „Французская философская повесть — это короткий философский роман (*novel of ideas*), наподобие вольтеровского *Кандида* (G. Watson, *op. cit.*, с. 160).

³⁰ См., например: St. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, с. 213; Л. Е. Пинский, Указ. соч.

³¹ J. Hrabák, *Poetika*, Praha, 1973, с. 296.

роман (*le roman philosophique*)³². Ещё более радикально судит Л. Е. Пинский, называя *Кандид* „вершиной философского романа XVIII в.”³³.

Дело, разумеется не только в философичности *Кандида*, его идейной насыщенности. Близость пафоса этого романа многим воззрениям философов-энциклопедистов очевидна³⁴. Куда важнее роль столкновения философских доктрин в поэтике этого творения Вольтера.

Англоязычный эквивалент понятия „философский роман” — „роман идей” (*novel of ideas*) — как нельзя лучше подходит для определения жанровой природы *Кандида*. Основной конфликт романа — это, действительно, конфликт идей, конфликт концепций. Критическая мысль Вольтера направлена против двух полярных доктрин, представленных бездумным оптимизмом Панглосса и фаталистическим пессимизмом Мартена. Критика эта на уровне речевой оценки реализуется, как правило, не в инвективах, а в иронической форме. Что же касается изображения негативных явлений, здесь Вольтер пользуется элементами памфлетной формы³⁵ и — с пародийной целью — некоторыми приёмами сюжетостроения, распространёнными в разных романных модификациях той поры³⁶.

Притом сюжетно-событийный аспект у Вольтера подчинён мировоззренческому, идеологическому. Конфликт идей, спор доктрин определяет строение сюжета и развитие характеров, каждый из которых интересен и важен не как психологический тип, а как средство экспозиции той или иной идеи. Сkitания и злоключения героя этого „полифонического” (в бахтинском смысле³⁷) романа приводят его в конце концов не только к довольно абстрактной позитивной программе, но и к вполне конкретному отречению от двух идеологических крайностей.

В том же 1759 году, что и *Кандид*, увидела свет *История Расселаса, принца Абиссинии* Семюэла Джонсона. Написанная в форме „восточной повести” эта книга являет собою важный этап в становлении философского романа в Англии. Если *Персидские письма*

³² См.: *The Age of Enlightenment* (Ed. by R. Grimsley, London 1979, c. 361).

³³ Л. Е. Пинский, Указ. соч., с. 573.

³⁴ Об этом см.: W. F. Bottiglia, *Candide's Garden*, [б:] Voltaire, A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, New York 1968, с. 87—111.

³⁵ Явно памфлетный характер присущ, к примеру, описанию государства иезуитов в Парагвае. См. подробнее: Л. С. Гордон, *Вольтер и государство иезуитов в Парагвае*, [б:] *Вольтер. Статьи и материалы* под ред. М. П. Алексеева, Ленинград 1947, с. 66—85.

³⁶ О пародийном характере *Кандида* интересно пишет Л. С. Гордон в статье *Поэтика „Кандида” Проблемы поэтики и истории литературы*, Саранск 1973, с. 228—243.

³⁷ См.: М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, 3-е изд. Москва 1972.

Литлтона (1735 г.) или анонимные *Письма армянина из Ирландии к друзьям в Трапезунд* (1757 г.) несли на себе очень заметную печать влияния книги Монтескье, то *Расселас* был отмечен значительной независимостью и потому в большей степени привлекал к себе внимание.

Расселас значительно теснее, чем многие другие „восточные повести“ XVIII века (от *Принцессы вавилонской* Вольтера до *Батека У. Бекфорда*), связан с просветительской идеологией. Эти связи дают себя знать в многочисленных рассуждениях о знании, о силе и важности знания, в истории „человека знания“ (*man of learning*), в трактовке проблем коммерции (глава VIII) и т.д. и т.п. Просветительские акценты очевидны и при обсуждении социальных проблем: достаточно вспомнить размышления принца об „абсурдных установлениях его страны“ (глава IV) или мысль об ответственности монархов, содержащуюся в истории Имлака.

Содержательность этой книги, которую с не меньшим основанием, чем *Кандид*, можно квалифицировать как роман, определяется и просветительскими акцентами в ряде эпизодов, и философичностью многих глав. Но наличие философических глав, включающих мединативные монологи и диалоги-диспуты на важнейшие темы (к примеру, диспут о браке в XXVIII—XXIX главах, восходящий к более общим проблемам свободы личности), философично-парадоксальные названия ряда глав (III, XXII, II) ещё несколько не обуславливают жанровую специфику рассматриваемой нами книги.

„...Это философская притча о тщетности человеческого счастья“³⁸, утверждает Уолтер Аллен, находя для „*Расселаса*“ место в истории английского романа. С этим замечанием перекликается суждение А. Хэмфриза: „*Расселас*“ — это притча, что и определяет его метод. Его персонажи — представители, а не индивидуальности; его события — отрезки диаграммы, а не происшествия; его образность... не отличается оригинальностью, а изобразительные фрагменты просты...“³⁹.

Свойственная многим произведениями Века Просвещения назидательность присуща, несомненно, и *Расселасу*, хотя восточный — пусть привычный — декорум, ряд сюжетных ответвлений, наличие вставных новели не позволяют однозначно определить жанр этой книги как „притчу“. Скорее переднами небольшой по объёму роман с элементами притчи.

Доминирующей в произведении теме тщетности человеческого счастья соответствует (на ином уровне художественного текста) про-

³⁸ W. Allen, *The English Novel*, New York 1954, с. 90.

³⁹ A. Humphreys, *Samuel Johnson*, [in:] *New Pelican Guide to English Literature*, Vol. 4, *From Dryden to Johnson*, London 1982, с. 415.

блема смысла жизни, которая у С. Джонсона интерпретирована в просветительском аспекте. „... Как главную причину того, что человек несчастлив, — тонко замечает Дж. Харди, — Джонсон представляет извечный конфликт (выделено нами — М. С.) между надеждой и реальностью...”⁴⁰. Этот-то конфликт, истолкованный не в провиденциалистском, но в философском ключе, и детерминирует ход действия и развитие судеб персонажей в философском романе С. Джонсона.

Высшей, на наш взгляд, точки в своём развитии философский роман XVIII века достигает в книге Д. Дидро *Жак-фаталист и его хозяин*. Правда, редактор Энциклопедии декларировал на страницах этой книги, что он „не пишет романа”; он и книги своего излюбленного автора С. Ричардсона не желал признавать за романы. Но опубликованный через двенадцать лет после смерти Дидро, когда запрет на романы во Франции стал не более как фактом истории, *Жак-фаталист* не вызвал сомнений относительно своей жанровой принадлежности: иначе как романом эту книгу почти не именовали.

По мнению одного из новейших исследователей, Дидро как романист идёт в *Жаке-фаталисте* назад по сравнению с *Удачливым крестьянином* Мариво, так как „не может представить логически последовательный человеческий характер в его целостности...”, а предоставляет читателю самому устанавливать связь между предложенным обликом персонажа и тем, что можно понять о человеке из разговоров и отношений Жака и его хозяина...”⁴¹. Высказывания такого рода свидетельствуют о непонимании жанровой специфики романа Дидро.

Придавать „приключениям”⁴² Жака и хозяина большее значение, чем рассказам Жака, игнорируя их сопоставимость по принципу дополнительности, не замечать аналогичного соотношения основного (условно говоря) корпуса текста и вставных рассказов — это значит в конечном счёте обесмыслить книгу Дидро. Оплодотворённое композиционным новаторством Л. Стерна мастерство Дидро, тяготевшего на сей раз к повествованию в диалогах, породило художественную целостность иного характера, нежели, скажем, романы Мариво.

Философский пафос произведения не сводится лишь к очевидному для читателя осмеянию слепого фатализма. Диапазон мировоззренческих проблем, в той или иной мере затронутых в романе, весьма широк. Можно согласиться с западногерманским исследова-

⁴⁰ J. Hardy, *Samuel Johnson*, [in:] *History of Literature in the English Language*, Vol. 4, *Dryden to Johnson*, London 1971, c. 336.

⁴¹ I. Williams, *The Idea of the Novel in Europe. 1600—1800*, London 1978, c. 210.

⁴² Роже Кемпф остроумно называет эти приключения „метафизическими” (R. Kempf, *Diderot et le Roman, ou le démon de la présence*, 1964, c. 185).

телем Райнером Варнингом в том, что основной конфликт этого романа сводится к остройшей оппозиции „свобода — необходимость”⁴³.

Эта-то оппозиция, главным образом, и определяет диалогический строй романа Дидро. Доказательство каких-либо жизненно важных истин и опровержение других ведётся в спорах Жака и его хозяина, в постоянном диалоге между речами героев и авторским комментарием к ним и даже — во вставных новеллах.

Виктор Шкловский очень тонко заметил, что роман Дидро „сделан, как катехизис”⁴⁴. Дело здесь, разумеется, не только в том, что преобладающий в тексте книги диалог построен по принципу: вопрос — ответ. Сходство с катехизисом порождено ещё и тем, что диалог у Дидро как будто незаметно выходит на уровень проблем духовных — не религиозных, но мировоззренческих. Для всего произведения в целом характерна атмосфера дискуссионности, а это релевантный признак философского романа как жанровой модификации.

*

*

*

... В поэзии высшее даётся только в виде *намёка, предчувствия*, тогда как философия хочет объяснить его, приведя к определённым формулам...⁴⁵.

— писал Фридрих Шлегель, подчёркивая принципиальное различие между философией и художественной литературой как двумя видами духовной деятельности человека. Век Просвящения, когда всевозможные аспекты познавательной и творческой активности человека были вовлечены в широкое идеологическое движение, был отмечен невиданным дотоле облизением философии и художественной литературы. На путях этого сближения возник и вырос философский роман.

Философичностью в ту пору были отмечены разные литературные формы: эссе и памфлеты, поэмы и диалоги, наконец, те разновидности романа, которые возникли ещё в предшествовавшие века. Философский роман не только отличался от трактатов или, допустим, философических диалогов тем, что сохранял собственно жанровые признаки, представляя собою „эпос частной жизни”; помимо того, он обладал теми жанромодифицирующими свойствами, которые и позволяют говорить о философском романе как особой жанровой разновидности.

⁴³ R. Warning, *Opozycja i kazus — o roli czytelnika w powieści Diderota „Kubuś Fatalista i jego pan”*, „Pamiętnik Literacki”, 1976, z. 4, s. 356—358.

⁴⁴ В. Шкловский, *Повести о прозе*, Т. 1, Москва 1966, с. 236.

⁴⁵ Ф. Шлегель, *Эстетика. Философия*. Критика, Т. 2, Москва, 1983, с. 145.

В основе её лежит обязательный философский конфликт, представляющий собою в обобщённо-схематизированной форме столкновение двух философских концепций или — не менее часто — осправление и опровержение какой-то одной, ошибочной, с точки зрения автора, доктрины.

Такого рода конфликт реализуется в целостном художественном тексте не только через философические диалоги-диспуты, но и через всю систему персонажей (построенную, как правило, в соответствии с основной мировоззренческой оппозицией), через принципы сюжетостроения и композиции.

По меткому замечанию Л. Я. Гинзбург, „художественное единство центробежно и центростремительно”⁴⁶. Это правило действительно и для изучаемой жанровой разновидности, где взаимодействие философских доктрин отмечено признаком центростремительности, а мир персонажей, аксессуаров и событий, делающий философский роман романом, носит подчёркнуто центробежный характер.

Мирь, населяющие философские романы XVIII века, довольно неоднородны и в пространственном, и во временном аспектах. Художественное пространство может быть условно „ориентальным”, как в *Расселасе*, вполне реальным и „безусловным”, как в *Простодушном* или *Жаке-Фаталисте*, наконец, оно может быть поразительно разнообразным, как в *Кандиде*, герой которого перемещается не только из одной географически реальной страны в другую, но к тому же легко перешагивает (в обоих направлениях) через ту грань, которая отделяет условное, вымыщенное пространство от действительно существующего и более или менее чётко маркированного. Временная ось философского романа эпохи Просвещения — обязательный для этой жанровой формы признак, в отличие, допустим, от философского трактата или диалога — могла располагаться как в настоящем, так и в прошедшем, а изредка и в будущем.

Характерные для западноевропейской просветительской прозы процессы жанровой интеграции и жанрового взаимодействия отразились, конечно, и на философском романе. В разных образцах этой жанровой модификации можно обнаружить те или иные элементы романа авантюрного, романа психологического⁴⁷, философского диалога и прочих форм⁴⁸, иногда усвоенных вполне позитивно, а подчас и пародируемых создателями философских романов. Но наличие

⁴⁶ Л. Гинзбург, *О литературном герое*, Ленинград 1979, с. 220.

⁴⁷ О различных разновидностях романа XVIII столетия см. в нашей книге *Западноевропейский роман эпохи Просвещения. Проблемы типологии*, Киев — Одесса 1983.

⁴⁸ М. М. Бахтин даже склонен был считать философскую повесть „характерной для эпохи Просвещения разновидностью миениппей” (М. Бахтин, Указ. соч., с. 232).

этих компонентов не лишает философский роман жанровой специфики, поскольку обязательным для разных его образцов — мы остановились на наиболее значительных — остаётся основной жанро-модифицирующий признак: философский конфликт.

Думается, что этот признак определяет жанровое своеобразие философского романа не только в Век Разума, но и в последующие эпохи. Хотя, конечно же, роман, как и иные жанры, отличается исторической изменяемостью⁴⁹, вследствие чего изучаемая жанровая разновидность в XIX—XX веках приобретает и некоторые новые черты, отличающие философские романы позднего Золя и А. Франса или, если обратиться к новейшей литературе, Камю и Сартра от книг английских и французских просветителей. Впрочем, выходящая за рамки нашей статьи проблема развития философского романа в XIX—XX веках достаточно объемна и ждет специальных исследований.

POWIEŚĆ FILOZOFICZNA EPOKI OŚWIĘCENIA

(Problemy pochodzenia i swoistości gatunkowej)

STRESZCZENIE

Przedmiotem szczególnej uwagi obecnej rozprawy jest historyczne i teoretyczno-literackie prześledzenie „powieści filozoficznej” jako wyraźnej odmiany gatunkowej.

Zródła zachodnioeuropejskiej powieści filozoficznej pojawiły się w literaturze XVII w., kiedy to ukazały się „popredniczki” powieści filozoficznej (Gracian-y-Morales: *El Criticon* i Fénelon: *Przygody Telemacha*). Ukształtowanie i wczesny rozwój tej odmiany gatunkowej zaznaczyły się w wieku Oświecenia. Autor obecnej rozprawy polemizuje z poglądami zaliczającymi do klasy powieści filozoficznych te utwory XVIII w., w których istotne wyznaczniki powieściowe nie przeważają (*Listy perskie* Monteskiusza, *Kum Maciej Du Laurensa*, liczne utopie i antyutopie).

Autor prześledził na materiale utworów Voltaire'a, S. Johnsona i D. Diderota specyficzne cechy powieści filozoficznej XVIII w.; za wyznaczniki wyróżniające tę odmianę gatunkową uznał występowanie konfliktu filozoficznego (starcie się różnych koncepcji filozoficznych albo sprzeciw wobec koncepcji uznanej za błędnią). Tego rodzaju konflikt ujawnia się bynajmniej nie w dialogach i rozważaniach filozoficznych, lecz w takich parametrach świata przedstawionego utworów, jak zasady, założenia ukształtowań przedmiotowo-tematycznych, system ukiadów postaciowych, wreszcie jak sposób przestrzenno-czasowego organizowania tekstu.

Przełożył Jan Trzynadłowski

⁴⁹ См.: Ю. Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, с. 274—276.

PHILOSOPHICAL NOVEL IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT

(Problems of genesis and genre peculiarity)

SUMMARY

The essay deals with the problems of philosophical novel as genre modification.

The sources of the European philosophical novel are found in the 17th-century fiction when the "forerunners" of this novelistic form appeared (Gracian-y-Morales' *El Criticon*, Fénelon's *Les aventures de Télémaque*). The genesis and earlier development of the genre modification took place in the Age of Enlightenment. The author of the essay polemizes with the attempts to define as novels the 18th-century prosaic works where novelistic parameters do not prevail (Montesquieu's *Letters Persanes*, Du Laurens' *Compère Mathieu*, numerous utopias and anti-utopias).

Genre peculiarity of the 18th-century philosophical novel is being described on the basis of the books of Voltaire, S. Johnson and D. Diderot. Philosophical conflict (juxtaposition of different doctrines or contesting a false conception) is considered to be the main genre-modifying principle of the form under investigation. Such conflict is realized not in philosophic dialogues and mediations but in the principles of plot-building, the system of personages, the mode of spatial and temporal organization of the text.