

М. Л. Купченко

Роман Курта Воннегута «Колыбель для кошки» как философский роман. Часть 1

В статье рассматривается история эволюции философского романа за три века его существования. На этом фоне отдельно анализируются жанровые особенности романа К. Воннегута «Колыбель для кошки» как философского романа XX в. Жанр романа-предупреждения рассматривается как частный случай философского романа. Жанровая специфика анализируется сквозь призму традиционных особенностей философского романа и новаторства автора.

Ключевые слова: жанр, философский роман, роман-предупреждение, роман-гротеск, интеллектуальный роман, литературные ассоциации, пародия, карикатура, интертекстуальность

Marina L. Kupchenko

«Cat's Cradle» by Kurt Vonnegut as the philosophical novel. Part 1

The article deals with the history of the evolution of the philosophical novel during the three centuries of its existence. The specific character of genre of the novel by Kurt Vonnegut «Cat's Cradle» is analyzed separately. «Cat's Cradle» is looked upon as a philosophical novel of the XX century for the warning novel is a particular case of the philosophical novel. The specific character of genre is analyzed in the light of traditional features of the genre and innovations of the author.

Key words: genre, philosophical novel, warning novel, grotesque novel, intellectual novel, literary associations, parody, caricature, cartoon, intertextuality

Заглавие данной статьи предопределяет ее содержание: роман Курта Воннегута будет рассматриваться именно как философский в отличие от трактовок определения его жанра как синтеза жанров или как фантастического романа. Проблема жанра сегодня весьма остро волнует как литературоведов, так и литературных критиков, и острота эта определяется различными подходами к ее решению. С одной стороны, это попытка определения жанра по внешним структурным признакам произведения, и при этом подходе типологизация становится довольно сложным делом, поскольку форма и структура художественных произведений постоянно изменяются, и подводить их под традиционные типы жанров становится все труднее. С другой стороны, и это более традиционный подход к рассмотрению проблемы жанра, определение жанра целиком зависит от задач, стоящих перед автором, т. е., в конечном счете, от содержания произведения. При втором варианте подхода названия жанров более традиционны, но их понятия более емки и гибки.

Первый подход более соблазнителен. Он позволяет провести интересные сравнения в рамках современной литературы и выделить огромное количество новых жанров, ранее в литературе не описанных. В некоторых типах жанров почти не окажется произведений, настолько несхожие по внешним признакам про-

изведения дарует нам современная литература. Примером тому может служить научная фантастика. Вспомним лишь некоторые, ставшие уже традиционными, жанровые разновидности этой сравнительно молодой области художественной литературы: футурологический роман, роман-предостережение, роман-гротеск, социальная утопия, роман-памфлет, интеллектуальный роман и т. д. Конечно, не все перечисленные выше жанры относятся только к области научной фантастики, в особенности это касается интеллектуального романа, чьи рамки в XX в. необычайно расширились и который проник во все области литературы, тем не менее, все они фигурируют в современной фантастике, особенно западной. Более того, перечисленные виды жанра еще наиболее обобщенные. Далее они бесконечно дробятся, и иногда кажется, что этому дроблению нет числа.

Однако часто возникает странный на первый взгляд парадокс: чем сильнее дробятся жанры, тем труднее, а не легче их определить применительно к современному художественному произведению. И в этом нет ничего удивительного. Все виды современной науки, культуры, искусства стремятся не только к постоянной дифференциации, но и ко все большей интеграции, взаимосвязи, ко все большему взаимному обогащению, к синтезу. Собственно, истинно великие произведения литературы почти всег-

да были неким синтезом жанра (вспомним хотя бы «Божественную комедию» Данте, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Дон-Кихота» Сервантеса, «Паломничество Чайльда-Гарольда» Байрона, «Евгения Онегина» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, необычные по жанру романы А. Франса и др.). Это и неудивительно. Они возникли в переломные моменты развития истории и литературы, знаменуя собою их новые этапы, сами становясь великими вехами на этом пути, опережая свою эпоху.

Неслучайно один из величайших романистов-реалистов XIX в. О. Бальзак писал о том, что гений велик лишь тогда, когда он обладает не только даром анализа, но и даром объединения, т. е. даром синтеза. Широко известно, что в XX в. понятие синтетического романа сильно расширилось. Можно сказать, что этот жанр стал для современной литературы одним из ведущих, хотя само понятие синтетического романа сильно изменилось со времен Бальзака. Бальзак, создавая из всего своего творчества как бы единый роман, синтезировал в нем мир во всем его многообразии. Литература XX в., формально стремясь к тому же, в значительно большей степени стремилась к синтезации новых форм жанра. Ее искания в литературе XX в. в значительной мере более формалистичны, хотя именно XX в. претендует на создание новой жанровой формы – интеллектуального романа.

Поскольку, не сказав ни слова об интеллектуальном романе как о жанре, невозможно анализировать роман Курта Воннегута, являющегося предметом рассмотрения данной статьи, необходимо подробнее остановиться на данном вопросе и коротко рассмотреть эволюцию этого жанра. Обычно родоначальником жанра интеллектуального романа на Западе принято считать А. Франса. Франс в данном случае является фигурой бесспорной, не менее бесспорна и фигура Т. Манна как автора таких романов, как «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус». Что касается других представителей литературы XX в., то здесь часто заметны колебания. К представителям этого жанра часто, но не всегда, относят таких разнородных писателей, как М. Пруст, Ф. Кафка, А. Камю, Ж.-П. Сартр, Дж. Джойс, В. Вулф, У. Фолкнер, Т. Вульф и др. Уже перечисление подобных имен говорит о многом. Перед нами писатели исключительно разнородные, представители различных литературных направлений и школ, более того, многие из них стали родоначальниками целых литературных течений. Они не похожи ни по стилю, ни по манере письма, ни по проблематике своего творчества. Тем не менее, есть нечто общее, что их роднит. И этим общим является философская направленность их про-

изведений. В сущности, интеллектуальный роман является лишь разновидностью романа философского. Остается лишь удивляться, почему старый, утвердившийся в литературе еще в XVIII в., термин «философский роман» фактически канул в лету, задавленный более модными.

В этом, вероятно, отразилась определенная закономерность. Стронники нового термина как бы порывают с традицией, заявляя, что ничего подобного в литературе еще не существовало. А сам термин «интеллектуальный» должен свидетельствовать о некоей элитарности литературы подобного рода, литературе усложненной, непонятной широким массам, в отличие от философской повести и романа XVIII в., адресованной самому широкому читателю. Более того, часто считается, что между Вольтером и Франсом философский роман и вовсе не существовал. Философские произведения были, а жанра философского романа не было. Внимательный анализ литературной жизни XVIII первой половины XIX столетий свидетельствует, однако, о другом.

Что такое философский роман в строгом смысле этого слова, и почему он рождается в означенную эпоху? Философский роман – это роман идей. Он возникает во Франции в преддверии революции с целью обличения старого мира (в Англии он изучает уже недостатки и пороки нового строя), старых, обветшалых идей и философских систем с целью выявить их непригодность для грядущих эпох. В сущности, такие же задачи решали «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Дон Кихот» Сервантеса, а их источником в этом смысле можно считать и «Божественную комедию» Данте. Вот истинные предшественники, если не создатели философского романа, не говоря уже о создателях романа утопического (Т. Мор, Кампанелла и др.). Таким образом, истоки жанра философского романа уходят своими корнями еще в эпоху Возрождения.

Однако чтобы проследить эволюцию жанра, необходимо выявить его специфику. Мы уже говорили, что философский роман – это, прежде всего, роман идей, а посему он может быть весьма разнообразен по форме: от сатиры и памфлета до трагедии. Он может быть остроумной, сознательно упрощенной костюмированной сказкой, притчей, параболой, далеко отступающей от реальных деталей или мелких жизненных реалий, каким он и был под пером Вольтера. Он может под маской мнимой наивности и ориенталистики проводить смелые параллели и аллегории, как это происходит в «Персидских письмах» Монтескье. Он может в остроумных и трагических диалектических парадоксах Дидро представить грядущую эпоху

отнодь не царством разума, как это было в «Племяннике Рамо» (кстати, что это вообще за жанр: диалог философский в собственном смысле или литературный?). Он может на два столетия предвосхитить грядущую литературу не только по глубине идей, но и по оригинальности формы: разве «Жак-фаталист» Дидро не напоминает по своей разорванной структуре, как, впрочем, и «Тристрам Шенди» Стерна, типичную форму модернистского романа XX в.? Правда, модернисты, как правило, не любят ссылаться на предшественников в области формы, но суть от этого не меняется.

На рубеже XVIII–XIX столетий философский роман по видимости отходит на второй план, но не исчезает, а видоизменяется. Созданный в момент общественного подъема, он заявлял о проблемах, стоящих на повестке дня, которые требовали своего разрешения. Он был оптимистичен в своих надеждах, ибо ожидал и требовал больших общественно-политических изменений. Он был революционен по своей сущности, хотя от реальной революции его авторы были очень далеки.

Иное дело XIX в. Пореволуционное состояние Европы поразило многих, также как поразила и сама революция, обещавшая осуществить идеалы равенства и братства, но несшая их отнюдь не мирным и идиллическим путем якобинской диктатуры. Реакция на якобинский террор вызвала к жизни романы, в которых многие представители европейской мысли позднего Просвещения пытались проанализировать то, что произошло или происходило на их глазах. К такого рода романам следует, в первую очередь, отнести роман У. Годвина «Калед Уильямс» (1795 г.), резко отличающийся от философского романа XVIII в. Он полностью лишен того, в целом, оптимистического и жизнерадостного колорита, который был свойствен предреволюционному французскому Просвещению. Характерна проблематика романов подобного рода: они решают проблемы нравственные, проблемы исторической и нравственной «вседозволенности», проблемы гибели и возрождения личности, права «сильной» личности на подавление воли и жизнь других людей. Позднее Просвещение, в том числе и в лице У. Годвина, борется также и с пережитками феодальной эпохи, аристократическими предрассудками. Писатели Европы, продолжавшие линию Просвещения после революции 1789–94 гг., обращаются не только к жанру философского романа, но и к жанру философской драмы. Это ярко проявилось в позднем творчестве Шиллера, где прямая революционность раннего Шиллера периода «Заговора Фиеско в Генуе» и «Коварства и любви» сменяется

философским раздумьем о мире, прошедшем горнило революции, о проблеме действующей и бездействующей личности в «Марии Стюарт», о сильной личности, ее эгоистической сущности и трагических заблуждениях в поистине корнелановском «Валленштейне». К философскому жанру относится и бессмертная трагедия Гете «Фауст», определяемая как трагедия лишь условно, а по сути это не что иное, как философский роман в драматизированной форме, и проблематика его весьма типична для философского романа XVIII – начала XIX в.: поиски человеком истины, обретение себя. Фауст явился связующим звеном между литературой XVIII и XIX вв. С одной стороны, его проблематика чисто просветительская, с другой стороны, в личности Фауста уже ощущается влияние романтизма: романтический титан в сражении с силами ада и земли (так и вспоминаются герои Байрона). Показательно, что вторая часть Фауста, написанная уже в эпоху романтизма, изобилует символикой, аллегорична, допускает различные варианты толкований, т. е. превращается в новый тип философского повествования о родовом человеческом существовании, о его предназначении на Земле и конечной цели. Именно это будет весьма типично для романтиков и станет на новом историческом этапе, в период, насущно требующий осознания того, что происходит вокруг, характерно для творчества представителей романтизма различных национальных школ, хотя аллегорико-символическая форма во многом почерпнута из литературы средневековья.

Формы литературы романтизма по сравнению с литературой Просвещения изменяются. Изменяется основной принцип творческого метода. Отражение действительности становится предельно субъективным, однако в этом личностном, подчас искажающем пропорции отражении лишь ярче проступает страдающая человеческая личность во враждебном ей мире и историческая трагедия эпохи, осознать которую во всей глубине и многогранности, а главное – понять ее причины еще не позволяет человеку история. Так появляется новый, особый жанр – философско-романтическая сказка, поэма, роман. Философскую сказку ярко представляет творчество немецких романтиков – Тика, Гофмана, Шамиссо, Гауфа и др. В Германии рождается и философско-романтический роман в творчестве Новалиса, Гофмана, Тика. В других формах философский романтический роман утверждает себя в Америке в творчестве Г. Мелвилла. Философско-романтическая драма (поэма) возникает в творчестве Байрона, в его трагических романтических титанах Манфреде и Каине. Сколь далеки бы ни были друг от друга по форме сказки

Гофмана, мистерии Байрона и «Гений христианства» Шатобриана, суть этих произведений общая: оценка с разных политических позиций результатов Великой Французской революции. И если Шатобриан отрекается от нее и ее прокликает, утверждая слепую веру, которой во времена Просвещения не было и у него самого, как единственный путь духовного спасения, а Тик говорит об ограниченности человеческого знания и необходимости подчинения высшей воле, возмущаясь, однако, миром филистеров, то Байрон неустанно призывает к борьбе во имя великих идеалов, пусть даже подобная борьба обречена и не принесет избавления. Покорствовать воле тиранов его философски мыслящий герой не может.

Если внимательно взглянуть на философский или «интеллектуальный» роман последующих эпох, то становится очевидным, что он вообрал в себя многие черты, характерные для философских жанров эпох предшествующих. Это, в частности, относится и к эпохе романтизма: философская сказка будет особенно характерна для творчества Андерсена, но ярко проявится также и в творчестве Франса, и в творчестве Диккенса; философская новелла или поэма в прозе проявится, например, в «Поэме о Великом инквизиторе» Ивана Карамазова в романе «Братья Карамазовы» Достоевского и новеллистике Т. Манна, философская драма будет наиболее характерна для французской драмы XX в. (Сартр, Камю, Ануи, Жироду). Что касается собственно романтического философского романа, то его влияние можно проследить вплоть до «Ста лет одиночества» Г. Маркеса. А потому эпоха романтизма прошла отнюдь не бесследно для интеллектуального романа XX в., хотя мало кто из представителей современной литературы бывает ей благодарен.

В середине и второй половине XIX в. философский роман тоже не исчезает. Он не только сохраняется, но и создает новые шедевры, хотя и не является ведущим жанром литературы этих периодов. Тем не менее, вспоминая философский роман первой половины XIX в., нельзя обойти вниманием философские романы Бульвера-Литтона 20-х – начала 30-х гг., долгое время ошибочно толковавшимся как посредственные приключенческие или семейно-бытовые. Серьезный анализ, однако, говорит о том, что такие романы Бульвера, как «Отверженный», «Девере», «Юджин Арам»¹ и др., являются типичными философскими романами новой эпохи. Именно этим и объясняется их сознательное мнимо-историческое декорирование, перенесение анализа основных философских проблем в некоторые из них с главных в сюжетном строе-

нии героев романа на второстепенных, которые оказываются главными в философском замысле романа, как это происходит, например, в «Отверженном». Этот роман посвящен, в сущности, не полной приключений судьбе украденного в детстве аристократа, не знающего своего происхождения, но обретающего, в конце концов, утраченное имя и состояние – сюжет, весьма характерный для эпохи романтизма, – а проблеме «французского» и «немецкого» путей к свободе, воплощенных в образах двух по-своему честных и благородных людей, один из которых придерживается принципа революционного насилия и активного изменения мира, другой стоит на позициях соблюдения принципа категорического императива Канта. Оба, с точки зрения автора, заблуждаются.

Бульвер не был единственным реалистом первой половины XIX в., обратившимся к философскому роману. Размышляя об эволюции жанра, невозможно не вспомнить романы и новеллы Бальзака, относящиеся к «Философским этюдам». Выделение в «Человеческой комедии» целого философского раздела свидетельствовало о серьезном и глубоком интересе Бальзака к выявлению причин, движущих современным обществом. Глобальная проблема требовала и глобального подхода. Отсюда часто и особая структура этих произведений. Вспомним хотя бы наиболее известный из них – вечно загадочный, вечно волнующий, бесконечный по возможностям истолкования роман «Шагреновая кожа». Не вдаваясь в подробный анализ, отметим лишь наиболее характерные черты художественных особенностей данного романа как романа философского. Одним из наиболее характерных художественных приемов Бальзака, почерпнутом им у романтиков и в арсенале так называемого «черного» романа, является гиперболы, применяемая Бальзаком порой как средство типизации персонажа. Гиперболизируя героя, как это случается, например, с Вотреном (Жаком Коленом), Бальзак добивается превращения данного персонажа в образ-символ. Этот метод, а также метод реалистической фантастики Бальзак широко использует и в философском романе. «Шагреновая кожа» изобилует такими примерами. Более того, типичный бальзаковский реалистический герой в философском романе как бы переосмысливается, ему придается некие «универсальные» черты. Вспомним, скажем, Гобсека, героя одноименной новеллы, и Антиквара из «Шагреновой кожи». Поражает их удивительное сходство: это и внешность, и отношение к миру – им не нужны материальные наслаждения, они «выше» их. Обладая несметными сокровищами, они счастливы самой идеей

обладания, возможностью получить за деньги любые жизненные блага и радости и даже, если необходимо, купить человеческую совесть, ибо свято верят, что в этом мире все продается и покупается. Веря в величайшую силу денег, они ничего не желают в действительности, ибо это буржуа периода первоначального накопления капитала, когда сокровища собираются, накапливаются и им служат, а они не служат никому. Различие этих персонажей, однако, в том, что Гобсек – это портрет, конкретный персонаж, реальный человек. Пусть он представляет собою целое явление, персонифицирует целый пласт жизни, целую эпоху, пусть даже это родовое явление, имя собственное, получившее нарицательное значение, Гобсек, тем не менее, не образ-символ. Антиквар, напротив, становится образом не представляющим, но символизирующим эпоху, более того, он символизирует уже и иной этап развития капитализма. То, что невозможно было сделать в «Гобсеке», ибо это произведение, построенное по всем законам классического реализма, и фантастическое перерождение героя привело бы к «распадению» образа, стало возможно в философском романе, ибо его эстетические принципы гораздо шире и, оставаясь в рамках реализма, позволяют ввести в произведение элементы фантастики. Обладая шагреновой кожей, Рафаэль в отместку Антиквару пожелал ему пожелать, и вот он встречается Антиквара в театре. Мерзкая фигура старика рядом с молоденькими девушками, то, во что превратился этот некогда величественный и загадочный человек, символизирует собою новую стадию развития общества, ведущую ко все большей моральной деградации его членов, с одной стороны, и необходимости оборота капитала, т. е. необходимости тратить, а не складывать деньги в кубышку, а также более разнообразных, но не бескорыстных типов общения, с другой. Более того, это эпоха, когда капитализм обнажает свою сущность, не оставляя себе ничего таинственного и возвышенного, окончательно исчерпывая свою прогрессивную роль. Бальзак, подлинный «доктор социальных наук», создавая роман в предреволюционную эпоху, остро почувствовал новый тип конфликта, но, будучи еще не в силах до конца объяснить это явление, создает в философском романе тип-обобщение, глубоко заглянув в сущность того, что свершалось на его глазах.

Характерно, что ту же тенденцию смещения центра тяжести в приемах типизации персонажей в сторону обобщения, универсализации, символичности мы видим и в образе главного героя романа Рафаэля де Валантена, что особенно бросается в глаза при сравнении его с такими

близкими ему по типу персонажами «Человеческой комедии», как Растиньяк и Люсьен Шардон.

Симптоматичны приемы использования фантастики и фантастического элемента у Бальзака. Собственно, они близки приемам использования фантастики у Гоголя в таких произведениях, как «Нос». Фантастика здесь играет иную роль, чем у романтиков и просветителей. Она становится «реалистичной», т. е. ее задача заключается не в том, чтобы перенести читателя в иной, необыкновенный мир, поразить его воображение или лукаво посмеяться над ним, как это было иногда в философской повести XVIII в. Главной задачей фантастики в реалистическом произведении, главной ее функцией становится обобщение, т. е. создание такой ситуации, как правило, единственной во всем произведении, развивающемся, в целом, по законам реального мира, которая даст возможность выявить сущность жизни целого общества, выявить ее в сгущенной, максимально концентрированной форме, путем создания образов-символов, часто становящихся как бы эмблемой данного общества.

Характерно, что подобное введение фантастики и фантастических элементов станет весьма распространенным приемом в философском романе XX в.

Интересным образцом философского романа второй половины XIX в. стал роман Диккенса «Повесть о двух городах»². Построенный в особом эмоциональном ключе со знаменитыми антитезами первой главы, роман по принципу построения напоминает философские романы Бульвера, будучи псевдоисторическим, а по наличию образов-символов (разбитая винная бочка, вяжущая свое страшное вязание мадам Дефарж, ждущая кровавой жатвы Месть и др.), незаметно превращающихся в эмблемы эпохи, ближе к «Шагреновой коже» Бальзака.

Итак, рассмотрение всего лишь нескольких образцов философского романа XIX в. приводит нас к выводу о том, что философский роман не только не умер в этот период, но продолжал продуктивно развиваться, сформировав два типа романов этого жанра: романа по внешности совершенно реалистического, событийного и даже остросюжетного, но по сути являющимся романом столкновения идей, а не событий, где отдельные образы могут приобретать символический смысл, и романа, вводящего в свою структуру элементы фантастики, чтобы четче выявить основные идеи и философский замысел произведения. Характерно, что оба типа романа получают дальнейшее развитие в литературе конца XIX – XX в., но второй тип окажется более продуктивным.

Говоря о философском романе конца XIX – начала XX в., невозможно не упомянуть три выдающиеся литературные фигуры этого периода: Г. Флобера, Ф. Достоевского и А. Франса. Когда речь идет об эволюции жанра философского романа, Г. Флобера часто несправедливо забывают, а ведь именно он является автором «Искушения Святого Антония» и «Бувара и Пекюше», заложивших основы философского романа XX в. обоих типов. В обоих типах жанров творил и Ф. М. Достоевский. Если «Преступление и наказание» целиком относится к романам первого типа, неслучайно к его источникам относятся романы Годвина «Калейб Уильямс» и Бульвер-Литтона «Юджин Арам», то «Братья Карамазовы» с его «Поэмой о Великом Инквизиторе» и дьяволом, пусть даже явившимся Ивану Карамазову в видении, но в видении символическом и преследующем его, можно отнести уже к романам второго типа. Для творчества А. Франса в жанре философского романа более характерен именно второй тип от «Таис» и «Харчевни королевы Гусиные Лапы» до «Восстания ангелов» включительно. Уже само перечисление названий произведений говорит о широте кругозора и глобальности проблем, поднимаемых великими писателями в произведениях рубежа веков: это и проблемы гносеологические, проблемы возникновения и смены человеческих верований, гибели богов, и проблемы, выдвигаемые эпохой технического прогресса и роста и распространения на западе позитивистской философии и агностицизма, это и проблема личности в ее усложнившихся взаимоотношениях с обществом в условиях формирования ницшеанства и предшествующей ему философии культа сильной личности и, конечно, проблемы изменения мира, а, следовательно, проблемы революции, революционного насилия, общественного прогресса и другие актуальные проблемы эпохи. Так философский роман, зародившись на заре капиталистической эпохи, предрекая ей скорую и неизбежную победу, постепенно все глубже и детальнее осваивая это новое общество, начинает приходить к выводу о неизбежности его гибели, хотя еще совсем недавно так горячо его приветствовал.

XX в. поднимает эти проблемы на необычайную высоту, ибо новая эпоха придает им особую остроту. Речь в западном мире в начале века идет уже о существовании человека как личности, а в конце века и о принципиальном существовании человека как родового понятия, о грядущем расцвете или гибели всей цивилизации. Пессимистические прогнозы Франса относительно будущих времен в романе «Остров пингинов» становятся грозной возможной ре-

альностью. В этих новых исторических условиях жанр философского романа приобрел новые диапазоны звучания, обрел новые темы и новую актуальность.

Расцвет философского романа на Западе в XX столетии имеет свои ярко выраженные социально-обусловленные причины. Он связан, прежде всего, с тем, что философский роман – не столько попытка прогнозирования возможного будущего, сколько попытка анализа сущности сегодняшнего состояния вещей и выяснении его причин, не всегда ясных даже самим авторам. Характерно, что к жанру философского романа художники чаще обращаются в переломную эпоху, когда сущность и характер происходящих процессов еще в значительной степени скрыты от понимания современников. Жанр философского романа становится в таком случае методом не только художественного, но и научного познания мира, методом его исследования. Как не вспомнить в этой связи теорию «экспериментального романа» Золя. Как ни странно это может звучать, но многие писатели XX в., представляющие так называемый «интеллектуальный» роман, создают произведения, которые являются образцами экспериментальных романов именно в понимании Золя, ибо в них в обобщенно-философском, часто в гротескно-фантастическом виде ставится некий социальный эксперимент. Это понятие применимо и к философским драмам Ж.-П. Сартра, с той лишь поправкой, что его эксперимент в большей степени философски обобщен: герои – носители философских идей и взглядов, и пьеса превращается в экспериментальную иллюстрацию его экзистенциальных воззрений. Ярким примером подобного рода может служить его пьеса «Дьявол и Господь Бог». К экспериментальному роману предельно близко подходит и Т. Манн в своем романе «Волшебная гора». Во всяком случае, в данном романе эксперимент ставится предельно «чисто» извлечением героя на семь лет из социальной среды и искушением его, подобно флюберовскому Святому Антонию, различными верованиями, философскими концепциями и убеждениями. При этом последние предельно дистиллированы, концентрированы и выражают основные «credo» противоборствующих группировок недавнего прошлого и современности, но взятые в отрыве от живой среды, от реальной жизни и реальной борьбы, от конкретного земного гуманизма и земного варварства, они производят на героя впечатление чего-то условного, стерильного, почти нереального. Чтобы придать этим «чистым» теориям кровь и плоть автору пришлось в конце романа бросить героя в грязь окопов Первой мировой войны.

Именно в плане появления своеобразного типа философского романа-эксперимента и следует рассматривать влияние эстетики натурализма, особенно в разработке ее варианта у Золя, на философский роман XX столетия. А ведь натурализм часто полностью исключают из области философского романа, романа идей. Считается, что ему далеко до интеллектуализма. И это в то время, когда Золя является автором такого романа, как «Завоевание Плассана», где речь идет о губительном влиянии на человека философии сильной личности, о влиянии пагубных идей на тех, кто их исповедует, и трагедиях, которые подобные люди приносят окружающим и целому обществу.

Анализ эстетических принципов, использованных Т. Манном в романе «Волшебная гора», дает возможность говорить о том, что он воспринял из натурализма то, что и должен был воспринять по складу своего творческого характера, склонного к философским размышлениям и обобщениям, – эксперимент. Именно эксперимент, как считал Золя, должен был сблизить литературу и науку, т. е. стать не только художественным, но и научным методом познания мира, как раз то, что и требовалось философскому роману XX в., во всяком случае, в интерпретации Т. Манна.

С подобным типом эксперимента мы сталкиваемся и в романе Т. Манна «Доктор Фаустус». Но если «Волшебная гора» целиком относится к философскому роману первого типа, то «Доктор Фаустус» – ко второму типу философского романа, строящегося на введении фантастической ситуации, составляющей его идейный стержень и дающей возможность ярче высветить те философские и идеологические проблемы эпохи, ради анализа которых роман и был написан. Введение образа дьявола и подтверждение фантастического договора на продажу души Адриана Левверкюна могло быть, конечно, и бредом, галлюцинацией тяжелобольного человека. Однако чересчур длительное для бреда видение должно было создать у читателя впечатление, что дьявол был, что он существует, ибо он существует в социальной действительности Германии и вскоре обретет там плоть и кровь, о чем читатель узнает из заметок Цейтблома.

Философский роман во все времена старался разобраться в происходящем, в том, что свершалось на глазах современников, или заглянуть в будущее путем анализа основных тенденций развития общества, прогнозируя возможные пути его дальнейшего развития при условии сохранения данных тенденций. Принимая благодаря этому на себя важные социальные функции, философский роман брал на себя и большую

социальную ответственность. Роль идейной позиции автора в романе такого рода неизмеримо возрастала, поскольку аллегории, притчи, параболы, обобщения в философском романе приобретают глобальный характер. Эта проблема особенно остро встала в 30–40-х гг. XX в., когда произошло окончательное размежевание сил реакции и прогресса. Не вся мыслящая интеллигенция сумела быстро разобраться в происходящем. Потребовались годы жестокого разгула реакции, годы фашизма, чтобы открыть глаза на истинное положение вещей многим из них. Однако без этого тяжелого опыта не появились бы ни «Доктор Фаустус» Т. Манна, ни «Тошнота» Ж.-П. Сартра, ни «Чума» А. Камю.

Размышляя о философском романе второй половины XX в., невозможно не вспомнить один из величайших шедевров этого жанра – роман Г. Маркеса «Сто лет одиночества». Определяя его жанр, как правило, говорят о синтезе жанра, что вообще характерно при определении жанра крупного философского романа. Сам этот жанр столь разнообразен, обладает такими широкими возможностями, что часто представляется неким сплавом различных, иной раз весьма разнородных жанров. И это неудивительно: основываясь на идее о единстве мира, он как бы включает весь этот разнообразный и разнородный мир в себя. Изобилие символики, фантастики, аллегорий и глубоких философских обобщений, характерное для романа Маркеса, делает его типичным образцом реализма XX в., необычайно связанного, однако, со всей эволюцией жанра философского романа.

Для философского романа XX в. становится характерен и еще один подвид этого жанра – антиутопия. Это, пожалуй, один из наиболее характерных вариантов философского романа XX в. Если оптимистические взгляды на мир и судьбу человечества мыслителей эпохи Возрождения и Просвещения давали миру утопические схемы возможного мироустройства (Телемское аббатство Рабле, Утопию Т. Мора, город Солнца Т. Кампанелла, Эльдorado Вольтера и др.), то XX в. с самого начала выступил с противоположными схемами. Глубокое разочарование в возможностях человеческого разума и социального прогресса вызвали к жизни такие взаимоисключающие, на первый взгляд, но такие близкие по внутренней оценке происходящего произведения, как «Машина времени» Г. Уэллса и «Блистательный новый мир» О. Хаксли. Уэллс еще верил, что человек может одуматься и спасти свой мир, Оруэлл в «1984» слабо надеялся на то, что «надежда в пролах», Р. Бредберри полагал, что запретившее себе думать человечество может опомниться лишь после рукотворной ка-

тастрофы всемирного масштаба. Но ни Хаксли, ни К. Воннегут в своем романе «Колыбель для кошки» на это не надеются. Бездумно счастливое человечество Хаксли в новом, искусственно созданном кастовом мире, где «счастливы» все, а свободен никто – страшное предупреждение современному человечеству, вступившему одновременно на два опасных пути: путь «большого брата» Оруэлла и искусственного программирования Хаксли. Есть ли спасение в столь страшном мире технического прогресса? На этот вопрос К. Воннегут отвечает весьма пессимистически. Есть, но это путь не разума, не правды, а сладкой лжи. И здесь он по-своему солидарен с Хаксли.

Роман К. Воннегута «Колыбель для кошки» (1963) представляет собою довольно типичный и весьма интересный образец жанра философского романа в плане эволюции этого жанра в XX в. Правда, определение его жанра у некоторых исследователей вызывает сомнение: «Романы Воннегута не укладываются в нормативные жанровые определения. Не сатира, но и не психологическая проза. Не фантастика, но и не интеллектуальный роман и уж тем более не реализм обыденного»³. Странно, что в этом перечислении нет столь естественно возникающего определения: роман-предупреждение. Этот жанр весьма типичен для философской фантастики XX в. Однако являясь лишь подвидом жанра, он представляет собою частный случай романа философского.

В чем же особенности этого романа Воннегута, и в чем его преемственность по отношению к традиции философского романа? Традиции достаточно очевидны: во-первых, «Колыбель для кошки» оказывается «романом второго типа», т. е. таким, где используется фантастический образ-символ, в данном случае – «лед-9». Во вторых, роман Воннегута оказывается теснейшим образом связанным со всей европейской литературной традицией от Вольтера до Брехта и Камю. Характерно, что все прямые ассоциации с классической литературой XVIII–XX вв. даны исключительно в пародийном или карикатурном ключе. В романе есть своя яркая пародия на попытку создания нового Эльдорадо – крах идеи Боконона осчастливить Сан-Лоренцо путем равного распределения национального дохода. В этот момент Боконон выступает Кандидом XX в., верящим в благородные идеи и ищущим справедливость. Однако мудрость, обретенная Кандидом и заключающаяся в том, что «каждый должен возделывать свой сад», превращается в мысль о том, что человеку в этом мире может помочь лишь ложь. Вообще все классические идеи XIX–XX вв. о социальной справедливости, о вере в разум, о возможности осознания своих ошибок и воскресения личности подвергаются в романе не только испытанию на прочность, но и иронической издевке (это не только троица Боконон, Маккейб и Мона Эймонс, противопоставленная Кандиду, Панглосу и Кунигунде, но и образы д-ра Хонникера и доктора фон Кенигсвальда).

Продолжение в следующем номере