



Л. И. КУЛАКОВА

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Н. М. КАРАМЗИНА

История русской эстетической мысли XVIII в. мало исследована. А между тем не было крупных писателей, которые не думали бы об отношении искусства к действительности, о критерии прекрасного, об объекте литературы и искусства, об их познавательном значении и воспитательной функции, о месте писателя в жизни общества, о подражании «образцам» и путях создания национально-самобытного искусства, о методе изображения человека, о вопросах теории поэзии, а иногда и музыки и изобразительных искусств.

По-разному ставились эти проблемы. В решение основных вопросов вмешивалось правительство. Препятствовать пути отражению в литературе реальных конфликтов самодержавно-крепостнической России, сделать писателей служителями самодержавия и, главное, царствующих самодержцев — таковы неширокие, но определенные задачи официальной «эстетики». Люто борясь против принципов правды и истины, проповедуя то национализм, то космополитизм, она пыталась закрыть дорогу реализму, но охотно использовала приемы и жанры классицизма и сентиментализма, внешние формы шекспировской драматургии, опиралась на изувеченное ею народное творчество. Не учитывать тормозящего влияния этой «эстетики», внедрявшейся через печать, театр, денежные поощрения, цензуру и казематы Шешковского, — нельзя. Но ей не удалось подчинить до конца ни одного крупного художника, ибо нет искусства без правдиво познанной действительности и гуманизма.

Прямо противостояли реакции эстетические воззрения и творчество представителей русского Просвещения и тем более первого русского писателя-революционера А. Н. Радищева, родоначальника русской материалистической и реалистической эстетики. Сложнее и противоречивее позиции таких крупных писателей, как А. П. Сумароков, Г. Р. Державин и Н. М. Карамзин, чье творчество все чаще привлекает внимание советских исследователей.

Вопросы художественного творчества, путей и методов познания действительности стояли особенно остро к моменту выступления Карамзина в силу сложности литературного процесса переходной эпохи, какою были 70—90-е годы XVIII в. Сентиментализм, классицизм, зарождающийся реализм не только жили одновременно, но и часто уживались в творчестве одного писателя, а иногда и внутри одного произведения. М. М. Херасков — создатель «Россиады» и «слезных драмм». Автор «Вадима Новгородского» отдал дань сентиментализму в лирике и комической опере. Реалистическая картина русской жизни в «Путешествии из Петербурга в Москву» передана через восприятие «чувствительного путешественника». В высказываниях И. А. Крылова формируются принципы реализма, он уничтожающе высмеивает классическую трагедию — и порицает Карамзина за отход от «правил» классицизма. Неизбежно терпят крах все старания четко определить Державина как представителя классицизма, реализма, преромантизма, ибо одним убедительным доводам противостоят другие, не менее убедительные.

Карамзин сразу занял очень определенную позицию. Подытожив почти двадцатилетние искания своих предшественников (в первую очередь М. Н. Муравьева и Хераскова-драматурга), он выступает как канонизатор русского сентиментализма, много и охотно говорит об искусстве, полемизируя открыто или скрыто со своими современниками. Уяснить сущность, эволюцию, значение основных принципов эстетических воззрений этого большого и противоречивого писателя и имеет целью настоящая статья.

## 1

Карамзин подчеркивал свою независимость от политических партий. «Злой роялист не лучше злого якобинца. На свете есть только одна хорошая партия: друзей человечества и добра. Они в политике составляют то же, что эклектики в философии», — писал он уже в 1803 г.<sup>1</sup> Сам писатель всю жизнь хотел быть «другом человечества и добра». Он признал глубину чувства девушки-крестьянки, постарался по мере сил понять не только правду Иоанна III, но и борющихся за свободу новгородцев. После ареста Новикова он воззвал к милосердию Екатерины II, при Павле возмущался нелепыми цензурными ограничениями, при Александре не пошел на поклон к Аракчееву. О своих горячих спорах с императором по поводу военных поселений, налогов, «министерства просвещения или затмения», финансовой политики, законов он с гордостью рассказал в бумагах, объединенных выразительным заглавием: «Для потомства».<sup>2</sup> Он говорил горькие истины в «За-

<sup>1</sup> «Вестник Европы», 1803, ч. 9, стр. 56.

<sup>2</sup> Н. М. Карамзин. Неизданные сочинения и переписка. СПб., 1862, стр. 11—12.

писке о древней и новой России», обличал тиранию, поучал царей, грозил им судом потомства в «Истории государства Российского». Но и пронизательный ум, и честность, и личная смелость, и верность идеалам «человечества и добра» были поставлены на службу укреплению сложившихся общественных отношений с тою же определенностью, с какою Радищев стремился к их уничтожению.

В литературе правильно отмечалась эволюция мировоззрения Карамзина, но не следует преувеличивать свободомыслия ни переводчика «Юлия Цезаря», ни обличителя тирании Ивана Грозного. Изменение взглядов писателя, связанное с этапами Французской революции и созреванием освободительного движения в России, идет по линии усиления наступательности, более откровенной поддержки сословных интересов.

Идеи Просвещения коснулись Карамзина. Он пользуется формулами и терминами: «Человек рожден для общежития», «человек рожден для деятельности», «свобода», «тирания». Но мировоззрение определяется не формулами, а содержанием, которое вкладывается в них, и отношением человека к основным вопросам эпохи.

Основным для второй половины XVIII в. был вопрос о крепостном праве. Колебаний в решении его Карамзин не испытывал. Если бы люди были равны, то все «терпели бы голод, нужду и не любили бы один другого»,<sup>3</sup> — это написано тогда, когда Карамзин переводил «Юлия Цезаря». «Бедность есть, с одной стороны, несчастье гражданских обществ, а с другой — причина добра: она заставляет людей быть полезными... бедные готовы служить во всех званиях, чтобы только избежать жестокой нищеты», — «диалектически» рассуждает Карамзин позднее.<sup>4</sup> «Бедность, поля, весьма худо обработанные, житницы пустые, хижины гниющие» — результат не рабства, а напротив — воли крестьян, ибо они «ленивы от природы», — поучает «Письмо сельского жителя», наиболее откровенная апология крепостничества у Карамзина (7, 341). Только в «Разговоре о счастье» прорывается признание униженного положения крестьян, но его острота смягчается рассуждением, что каждое сословие имеет свои преимущества.

Идея равенства — химера. Так думает Карамзин в начале своего творческого пути и в конце его. Иным является его отношение к «неоценимому дару» — свободе. Содержание рассуждений по поводу свободы меняется, но неизменно представление: свобода, как и счастье, зависит от самого человека, т. е. является понятием только этическим, а не политическим.

Итоговым высказыванием Карамзина о равенстве и свободе являются «Мысли об истинной свободе»: «Основание гражданских

<sup>3</sup> «Детское чтение», 1787, ч. IX, стр. 99.

<sup>4</sup> Н. М. Карамзин, Сочинения, т. 8, М., 1814, стр. 300. В дальнейшем всюду, где нет оговорки, цитирую по этому изданию, указывая в тексте том и страницу.

обществ неизменно: можете низ поставить наверху, но будет всегда низ и верх, воля и неволя, богатство и бедность, удовольствие и страдание. Для существа нравственного нет блага без свободы, но эту свободу дает не государь, не парламент, а каждый из нас самому себе с помощью божию. Свободу мы должны завоевать в своем сердце миром совести и доверенностью к провидению».<sup>5</sup>

Как неизменно убеждение Карамзина в неизбежности общественного неравенства, так пронесит он через всю жизнь веру в общий прогресс человечества. Не рушат ее и события Французской революции. Верный точке зрения, что в любом зле надо искать благо, он уже в 1794 г. пытался успокоить тех, кому революция казалась шквалом, грозящим погубить человечество. Устами мудрого Филалета Карамзин предлагает помнить, что ничего не происходит без воли бога. Ошибка людей XVIII в. состояла в том, что они переоценивали возможности человеческого разума, а революция показала, каким «ужасным заблуждением» он еще подвержен. Но человечество идет по пути к прогрессу и следует ждать, что «разум, оставив все химерические предприятия, обратится на устройство мирного блага жизни, и зло настоящее послужит к добру будущему» (7, 144).

Это недвусмысленное ожидание контрреволюции в дни Термидора приобретает большую уверенность после утверждения конституции III года Республики 1795 г. В 1797 г., знакомо читателям французского эмигрантского журнала с русской литературой и «Письмами русского путешественника», Карамзин пишет: «Французская революция — одно из тех событий, которые определяют судьбу человечества на долгий ряд веков. Начинается новая эпоха. Я вижу это, но Руссо это предвидел».<sup>6</sup> В тот момент Карамзин еще не определяет, в чем именно состоит это новое. Он расшифровывает свою мысль после прихода к власти Наполеона в 1802 г. в статье «Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени» (9, 127—149).

С середины XVIII в. «необыкновенные умы страстно желали великих перемен». Проницательные наблюдатели ожидали бури: «Руссо и другие предсказали ее». Гром грянул во Франции и освободил от заблуждений. Революция доказала, что «гражданский порядок священ» при всех своих недостатках, что «власть его есть для народов не тиранство, а защита от тиранства». Революция опровергла «смелые теории» и доказала, «что одно время и благая воля законных правительств могут исправить несовершенства гражданских обществ. . . То есть Французская революция, грозившая ниспровергнуть все правительства, утвердила их». В этом «объяснении идей» Карамзин видит историческое значение Французской революции.

<sup>5</sup> Н. М. Карамзин. Незаконченные сочинения, стр. 195.

<sup>6</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 480.

Помня о революции, которая грозила сокрушить «все правительства», Карамзин понимает, что «по-дедовски жить нельзя». Основным шагом по пути к прогрессу он считает распространение просвещения. Учить нужно все сословия. Крепостным крестьянам следует дать элементарные общие знания, а главное — ознакомить с основами «нравственного катехизиса», который показал бы им их обязанность по отношению к господам. Неоднократно толкуя об исторических заслугах русского дворянства, Карамзин с горечью говорит о его невнимании к национальной культуре, эгоизме, невежестве. Он предлагает дворянам строить сельские школы, брать на себя оплату неимущих учащихся в городах, с радостью приветствует первого профессора-дворянина Г. Н. Глинку.

Желание сообщить знания, расширить кругозор читателя обуславливают отличие «Писем русского путешественника» от «Сентиментального путешествия» Стерна. Мысль о необходимости развития отечественной культуры направляет деятельность Карамзина — писателя, издателя, историка и позволяет Пушкину посвятить «Бориса Годунова» «драгоценной для россиян памяти Николая Михайловича Карамзина», а Белинскому сказать о благотворном влиянии Карамзина на русскую литературу.

Вместе с тем признание просвещения «Палладиумом благонаравия», «антидотом для всех бедствий человечества» позволило Карамзину закрыть глаза на действительные причины человеческого страдания — социальные противоречия. Ему кажется, что достаточно просветить русских крестьян и их «смрадные и неопрятные» избы превратятся в уютные хижины, достаточно дворянам поглотить соответствующую дозу морали и исчезнут «злоупотребления господской власти», просвещенные чиновники превратятся в блюстителей правосудия, ибо «не столько злое намерение, сколько грубое невежество бывает причиной неправосудия» (8, 353).

\* \*  
\*

Политические взгляды Карамзина определяют характер его философских, этических и эстетических взглядов.

Ученик розенкрейцеров, уйдя от масонской мистики, от всякого рода «египетских учений», навсегда остался верен идеализму. А. М. Кутузов именовал всех материалистов подлецами.<sup>7</sup> Карамзин называет Ламетри безумным, пренебрежительно отзывается о философии Гельвеция, осуждает Спинозу, Гоббса, Гольбаха. Философия, по мнению писателя, должна укреплять веру в бога и отказать от разрешения всех вопросов: «Творец не хотел для человека снять завесы с дел своих, и догадки наши никогда не будут иметь силы уверения» (8, 209). И потому Карамзин порицает материалистическую философию XVIII в. за ее веру в силу все-

<sup>7</sup> «Утренний свет», 1778, ч. III, стр. 202—205.

побеждающего разума в 90-е годы, осмеивает споры об истине в эпоху декабризма.<sup>8</sup>

Задача философии — не поиски истины, а утешение. Суть утешения немудрая. Нужно знать, что на земле не совершается ничего без воли провидения, а задача человека — сторониться зла и творить благо.

Близкие задачи стоят перед литературой и искусством. Они призваны утешать человека в горестях, умножать радости в дни счастья, облагораживать душу, учить любить добро и красоту. Исходя из этой точки зрения, Карамзин уделяет значительное внимание «изящным наукам». Понятие «эстетика» он определяет по Баумгартену и Платнеру как «науку вкуса», которая, «оставляя логике образование высших способностей души нашей, т. е. разума и рассудка, занимается исправлением чувств и всего чувственного, т. е. воображения с его действиями. Одним словом, эстетика учит наслаждаться изящным» (2, 190). Отрывая чувственное познание от интеллектуального, воображение от рассудка, Карамзин вместе со своими учителями делает шаг назад по сравнению с Ломоносовым, который еще в 40-х годах пытался положить конец мнимому конфликту между рассудком и воображением, логическим и чувственным познанием.

В повести «Цветок на гроб моего Агатона» эстетическое чувство определяется как верный и тонкий вкус, умеющий отличать «посредственное от изящного, изящное от превосходного, выученное от природного, ложные дарования от истинных» (7, 5).

Идеализм Карамзина особенно нагляден в его отношении к музыке и вопросу о происхождении поэзии. Эстетическое восприятие музыкальной гармонии — свидетельство бессмертия души, способной возвышаться до чистого святого эмоционального наслаждения (4, 208—209). Голос — «непосредственный орган человеческой души». «Каково же материалисту слушать пение человеческое? Ему надобно быть глухим или чрезмерно упрямым», — торжествует писатель (5, 228).

В решении Карамзиным вопроса о происхождении поэзии есть некоторая эволюция. В стихотворении «Поэзия» 1787 г. он исходит из библейской трактовки мироздания. Человек, созданный богом, почувствовал красоту мира, осознал величие творца и воспел его. После грехопадения первых людей поэзия слилась с молитвой. Шли столетия, люди впадали в заблуждения, прославляли бездушное вещество — материю, но голос, славящий творца мира, не умолкал:

Во всех, во всех странах Поэзия святая  
Наставницей людей, их счастьем была...

<sup>8</sup> «Можно ли в нынешних книгах или журналах... без жалости читать пышные слова: настало время истины; истинною все спасем; истинною все испровергнем... Но когда же было время не истины? Когда не было провидения и вечных его уставов?» (Н. М. Карамзин. Незданные сочинения, стр. 194).

Важнейшая мысль стихотворения — мысль о непосредственном внушении богом поэтического вдохновения, дара, оставленного избранным, дабы погрузившийся в грехи человек не забывал о своем божественном происхождении. В минуты вдохновения поэт приближается к богу, и голос его учит добру, истине, возвышает души, помогает подняться над житейскими интересами. Возникла эта теория на почве близости Карамзина к масонам, а по характеру своему приближает его к романтикам начала XIX в.

В произведениях второй половины 90-х годов (стихотворение «Дарования», статья «Нечто о науках, искусствах и просвещении») Карамзин ищет более рационалистического объяснения происхождению поэзии и искусства. Но и теперь, отдавая дань сенсуализму, он выступает против материалистической философии. Ему кажется унижительной точка зрения Гельвеция и Радищева, что «путеводительницы к разуму» были руки человека, а «первым учителем в изобретениях был недостаток».<sup>9</sup> Нет, возражает Карамзин, даже в отдаленные времена люди думали не только о физических потребностях. Уже тогда они любовались солнцем, луной, журчанием ручья, цветами. Все это было источником чувственных понятий, которые «суть не что иное, как непосредственное отражение предметов» (7, 30). Эти, вначале беспорядочные, чувственные восприятия пробуждают дремлющий разум. Человек учится сравнивать явления, предметы, а сравнивая, познает их. Накопленные знания являются предпосылками к образованию языка, появление которого требует «утонченных действий Натуры».

Начав с познания окружающего, человек обращается от «чувствований к чувствующему и, не будучи Декартом, говорит: „Cogito ergo sum“ — „мышлю, следственно существую: что ж я?“» (7, 31). Познание же человеком природы и самого себя ведет к «чувствованию всевечного творческого Разума», источника жизни. «Чувство изящного» повело человечество к прогрессу. Первобытные люди, подобно животным, убивали ближнего «за часть иссохшего плода», не знали любви. Рождение искусств было рождением человечества.

Искусства в мире воссияли:  
Родился снова человек!

Искусства, по мысли Карамзина, оказали влияние на просвещение, нравственность, научили молиться, любить, возвели на трон мудрейших.

По-новому решается вопрос о том, какой жанр был создан раньше других. В «Поэзии» говорилось, что прежде всего родилась духовная поэзия. Позднее выдвигается гипотеза, что первой была

<sup>9</sup> А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. 2, М.—Л., 1941, стр. 51 и 64.

элегическая поэзия, как «излияние томно-горестного сердца. . . Все веселые стихотворения произошли в позднейшие времена, когда человек стал описывать не только свои, но и других людей чувства, не только настоящее, но и прошедшее, не только действительное, но и возможное или вероятное» (7, 34—35).

Таким образом, в отличие от Радищева, который видел основу искусства в «соучаствовании» — способности человека сочувствовать страданию и радости других людей и связывал возникновение искусства с общественным характером человека, Карамзин считает началом поэзии личные переживания индивидуума. Утверждение субъективной сущности искусства, признание первоисточником поэзии скорби, которая сама по себе «есть уже, так сказать, поэзия», поэтизация красоты интеллектуального страдания предсказывают пафос поэзии Жуковского.

Что составляет суть искусства? «Подражание природе», — повторяет Карамзин неизменную для XVIII в. формулу. Сросшиеся ветви были основанием архитектуры, поющие птички научили музыке, «горлица, сетующая на ветви об умершем дружке своем, была наставницею первого элегического поэта».

Цель искусства — усыпать цветами жизненный путь человека, быть источником наслаждения. Наслаждение человек получает, созерцая прекрасное. И потому важнейшей задачей искусства и является развитие в человеке способности «чувствовать красоты физического и нравственного мира» (7, 10).

Таким образом, Карамзин в своих теоретических рассуждениях не сводит прекрасное к субъективной категории, не отрицает познавательного значения искусства. Признавая наиболее высоким искусством литературу, писатель не скупится на эпитеты. «Поэзия святая» — «наставница людей», «посланница неба, которая разносит из страны в страну полезные идеи, соединяет умы и сердца» и т. п.

Высоко оценивая литературу, Карамзин предъявляет высокие требования к писателям. Помимо таланта, образования, живого воображения, писатель должен обладать добрым сердцем, прекрасной душой, ибо о чем бы ни писал он, он все равно напишет «портрет души и сердца своего». Ложь прорвется сквозь неискренние громкие восклицания автора и «никогда эфирное пламя не полетит из его творений в нежную душу читателя». Что же нужно, чтобы «эфирное пламя» соединяло души, т. е. чтобы произведение обладало силой эмоционального воздействия? «Но если всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему открыт путь в чувствительную грудь твою; если душа твоя может возвыситься до страсти к добру, может питать в себе святое, никакими сферами не ограниченное желание всеобщего блага, тогда смело призывай богинь парнасских. . . ты не будешь бесполезным писателем — и никто из добрых не взглянет сухими глазами на твою могилу» (7, 20—21).



Откликаться на горе, сочувствовать угнетенным, желать всеобщего блага — эти задачи ставил перед писателями и Радищев. Но если для Радищева несовместимость всеобщего блага с эксплуатацией человека человеком была математической истиной, то Карамзин считал неравенство неизбежным условием существования общества. Радищев видел задачу писателя в борьбе за уничтожение действительного источника страдания миллионов, Карамзин — в утешении и примирении. И потому один открывает глаза людям, показывая страшную жизнь самодержавно-крепостнической России, другой сводит объект искусства к изображению прекрасного. Искусство «должно заниматься одним изящным, изображать красоту, гармонию, и распространять в области чувствительного приятные впечатления» (7, 19).

Положение, высказанное в указанной статье вскользь, несколько варьируясь, повторяется в других произведениях и является основополагающим для эстетики Карамзина. Оно прямо повторяет эстетические принципы М. Н. Муравьева, заявлявшего, что главной задачей искусства является выявить «красоту, разную в творениях природы и деяниях человеческих», а литература «ставит себе в предмет совершенство красоты нравственной или умственной (la beau idéal)». <sup>10</sup> «Красота... единственно есть предмет искусства», — провозглашали издатели журнала «Чтение для вкуса, разума и чувствований». <sup>11</sup>

Голос Карамзина вплетался в общий хор, но был слышнее других. Признание, что предметом искусства должно быть только прекрасное, является осью, краеугольным камнем, на котором зиждется эстетика 90-х годов. За призрачную тень красоты прятались все, кого страшила жизнь, кто был свидетелем крестьянских волнений 90-х годов, якобинского террора во Франции, усиливающегося гнета абсолютизма последних лет царствования Екатерины II и Павла I. Борьба за право отражения в искусстве только прекрасного уводила от противоречий действительности, именуемых «грязью», «нечистотой», противостояла реалистическим тенденциям и идее непосредственного гражданского служения литературы и искусства. Но Карамзин требовал от писателей служения всеобщему благу. Как совместить эти требования? Противоречия в них нет, ибо красота для Карамзина, как и Муравьева, сама по себе добро и благо: она противостоит корысти, жестокости, смягчает души и сердца. Человек с развитым эстетическим чувством не соблазнится богатством, его не ослепит тщеславие, он не причинит страданий другому.

Когда Муравьев, а за ним Карамзин ставят знак равенства между красотой и добром, они повторяют одно из основных поло-

<sup>10</sup> М. Н. Муравьев, Полное собрание сочинений, ч. III, СПб., 1820, стр. 31 и 127.

<sup>11</sup> «Чтение для вкуса, разума и чувствований», 1791, ч. IV, стр. 186.

жений эстетики Просвещения, наиболее четко сформулированное английскими просветителями — Шефтсбери и Гетчинсоном. У Дидро та же мысль переросла в программу революционно-демократического воспитания масс. Активную воспитательную силу красоты признает и Радищев. Расхождение между ним и Карамзиным идет по другой линии, отражает противоречия не только русской жизни и является не только национальным спором.

Карамзина и Радищева воспитала одна страна и одна эпоха. Они должны были давать ответы на вопросы, которые ставило время, время начавшегося разложения феодально-крепостнической системы в России, время Французской революции, первого, по словам Энгельса, восстания буржуазии, «которое совершенно сбросило с себя религиозные одежды и в котором борьба была проведена на открыто политической почве».<sup>12</sup>

Вопрос об отношении искусства к политике и был основным эстетическим вопросом, какие бы путанные формы он ни принимал. Решение его определяло сущность всех остальных категорий. Ясную позицию занял Радищев с его презрением к «пресмыкающемуся искусству», с его убежденностью, что литература должна воспитывать «добродетели общественные», которые приводят человека в стан борцов с самодержавием и крепостничеством.

Столь же четкие формулировки мы встречаем, пожалуй, лишь у одного современника Радищева — великого художника революционной Франции Давида. Цель искусства — «пропагандировать и передавать потомству поражающие примеры возвышенных усилий огромного народа, руководимого разумом и философией, — восстановить на земле царство свободы, равенства и законов»,<sup>13</sup> — говорил Давид в 1793 г. в докладе, составленном по поручению якобинского Комитета общественного просвещения.

Доклад Давида — самое яркое выражение эстетических принципов героического периода буржуазной революции. Страх перед революционными битвами привел к распространению в Европе «немецкой теории французской революции» — философии Канта и его эстетических взглядов: учения об обособлении чистого чувства красоты, незаинтересованности эстетических переживаний, субъективности эстетических категорий, независимости формы и содержания и т. д.

В обновленном виде кантианская эстетика развивается Шиллером, который в том же 1793 г. начал писать «Письма об эстетическом воспитании». Шиллер признает, что самым насущным вопросом времени является вопрос о политической свободе, но путь к ней, по его мнению, идет через эстетическое воспитание. Только оно может избавить человечество как от испорченности аристократии, так и от «грубых и незаконных стремлений» народных масс

<sup>12</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 22, изд. 2-е, 1962, стр. 311.

<sup>13</sup> Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве. т. I, М., 1936, стр. 188.

и привести человечество в царство «эстетической видимости», где «осуществляется идеал равенства, которое мечтатель столь охотно желал бы видеть осуществленным в действительности».<sup>14</sup>

В 1795 г. в предисловии к журналу «Оры» Шиллер формулирует задачи, стоящие перед искусством. В то время, говорит он, «когда борьба политических мнений и интересов вызывает войну почти во всех углах родины и изгоняет из них муз и граций, когда ни в разговорах, ни в злободневных писаниях нельзя избавиться от преследующего всех демона критики государства, когда ограниченный интерес современности волнует умы, сужает и порабощает их, — все настоятельнее становится потребность при помощи более общего и высокого интереса к чисто человеческому, стоящему выше бранных интересов дня, освободить умы и объединить политически разделенный мир под знаменем истины и красоты».<sup>15</sup>

За этим стремлением поставить искусство над политикой, заменить злободневное содержание «общечеловеческим», противопоставить его «демону критики государства» скрывался и ужас перед событиями во Франции 1792—1793 гг., и неприязнь к духу меркантилизма и стяжательства, который нес с собой капитализм, и желание бежать от застоя экономически и политически отсталой Германии.

У Карамзина нет острой критики капиталистического общества, присущей «Письмам об эстетическом воспитании», хотя и он видит противоречия буржуазного Запада. В отличие от Шиллера, он не мечтает о буржуазно-демократических преобразованиях, и его сочувствие республике всегда остается чисто платоническим. Но ему близка идея объединения политически разъединенного мира, желание избавиться от «демона критики государства» и отделить искусство от политики, мысль о воспитании через приобщение к добру и красоте лишенной корыстных интересов, гармонически развитой, духовно свободной личности. Поэтому он с глубоким удовлетворением принимает декларацию Шиллера и сообщает широким кругам читателей об издании в Германии журнала, «которого цель есть та, чтобы возвышать в сердцах людей чувство добра и красоты. Ни слова о политике, ни слова о схоластической метафизике!».<sup>16</sup>

Карамзин в этот период если не верит, то по крайней мере надеется, что просвещение, неотъемлемой частью которого является воспитание чувства добра и красоты, победит темные силы и, «может быть, настанет золотой век поэтов, век благонравия — и там, где возвышаются теперь кровавые эшафоты, там сядет добродетель на светлом троне» (7, 69).

<sup>14</sup> Ф. Шиллер. Статьи по эстетике. Изд. «Academia», 1935, стр. 293.

<sup>15</sup> «Die Hören», 1795, стр. III—IV.

<sup>16</sup> «Московские ведомости», 1795, № 34.

Упоминание о кровавых эшафотах в 90-е годы разъясняет все эвфемизмы и вскрывает политическую подоплеку теории принципиальной аполитичности искусства.

## 2

Так как в XVIII в. все русские писатели без исключения считали сущностью искусства «подражание природе», то критерий прекрасного часто определяется преставлением о красоте самой природы. А поскольку пейзаж обычно является фоном, на котором действуют люди, то по характеру идеального пейзажа можно понять, как решает писатель вопрос о мере приближения искусства к действительности, о методе изображения ее.

Утверждая принципы классицизма, Тредиаковский противопоставлял природе «простого и почитай что грубого вида, не знающего красот, кроме природных», — «расчесанное, наряженное, вырмяненное благоличие» геометрически правильных очертаний французского парка.<sup>17</sup> Ломоносов с восторгом говорил о «натуре в чудесном смешении разных древ», звал художников к изображению нив и «труждающихся земледельцев», учил видеть красоту мироздания. Богданович придал волшебным садам Амура сходство с Петергофом. Радищев испытывал эстетическое наслаждение, смотря на «тучные нивы», «поля возделанные», «океан хлебов белокурой», и скорбел, вспоминая, что «ниву селянин возделывал чуждую и сам, сам чужд есть, увы!».<sup>18</sup>

Карамзин любит природу, не устает говорить о ее благотворном воздействии на человека, создает разнообразные пейзажные зарисовки. Рассуждения его о природе полемичны. Он продолжает в них борьбу с «французскими румянами» классицизма, заявляя, что в деревне «всякое искусство противно», что лес, луга, буераки лучше французских и английских садов. Пересаженное дерево подобно невольнику, закованному в золотые цепи. «Нет, нет! Я никогда не буду украшать природы», — клянется писатель. «Дикость для меня священна: она возвеличивает дух мой» (7, 153).

Искусство, о котором с таким презрением говорится в «Деревне», амнистируется в статье «О садах», может быть, навеянной поэмой Делиля «Сады», где речь идет о садах как «подражании природе». «Ваш мрамор и бронза не прельщают меня, гордые богачи! Украшайте ими, если хотите, дома свои; но в саду хочу я видеть одну изящность природы, доведенную искусством до высочайшей степени совершенства. Устелите землю коврами бархатной зелени, усейте их цветами, для глаз и обоняния равно любезными; насадите лесочки, темные, частые; проведите в густоту их серебряные ручейки и светлые речки; приманите птичек, соловьев и мали-

<sup>17</sup> «Ежемесячные сочинения», 1757, июль, стр. 75.

<sup>18</sup> А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 171.

новок — и когда услышу концерт их — когда увижу гнезда горлиц на древнем вязе, осеняющем зеркальный пруд — тогда скажу: *вы имеете вкус; ваш сад прекрасен*, тогда я часто буду приходить к вам, иногда с книгою, иногда с другом, иногда один с мыслями своими; сяду на берегу речки и забуду суету мира в мечтах своего воображения».<sup>19</sup>

В статье характерно все: и представление о функции природы — служить местом уединенного размышления поэта-мечтателя; и более искреннее, чем в «Деревне», разрешение вопроса об идеальном пейзаже: «изящность природы, доведенная искусством до высочайшей степени совершенства»; и продолжающееся отрицание классического придворного парка.

Еще более четко Карамзин высказывает свое отношение к природе в «Письмах русского путешественника». Он отдает должное красоте Версаля, но гораздо более сильное впечатление на него производит Трианон. «Нигде нет холодной симметрии; везде приятный беспорядок, милая простота и красоты сельские. Везде свободно играют воды, и цветущие берега их ждут, кажется, пастушки». Здесь путешественник находит «природу, самого себя, свое сердце и воображение». «Я не видал ничего великолепнее Версальского дворца с его парком и милее Трианона с его сельскими красотами» (5, 81—82).

«Сельские красоты» и простота Трианона — вот истинный эстетический идеал писателя-сентименталиста, оборачивающийся в конечном счете обновленным вариантом «вырумяненного благоличия», о котором когда-то говорил Тредиаковский, или, более точно, той самой «естественной, но не будничной природы», подражать которой призывал «наставник вкуса» Карамзина — Батте.

И не случайно нарисованная «дикая» природа в «Деревне» похожа на «сельские красоты» Трианона. То, что Карамзин именует «естественной природой», так же далеко от русской природы, как «поселянин, покоящийся на бальзамической траве», от крепостного, работающего на барщине, как «нежная Лизетта, готовящая завтрак своему Палемону», от реальной жницы, как бедная Лиза от русской крестьянки, как вся «не будничная природа» Батте от повседневной действительности. И потому закономерно признание, что искусство выше действительности: «Копия бывает иногда лучше оригинала» (1, 190).

И часто прелесть в подражанье  
Милее, чем в природе нам:  
Лесок, цветочек в описанье  
Еще приятнее очам.

(1, 190).

Утверждая, что объектом искусства является «красота физического и нравственного мира», Карамзин отлично сознавал суще-

<sup>19</sup> «Московские ведомости», 1795, № 48.

ствование явлений, выходящих за пределы прекрасного. И потому он признает право за художником жить двойною жизнью: «Поэт имеет две жизни, два мира; если ему скучно и неприятно в существенном, он уходит в страну воображения и живет там по своему вкусу и сердцу, как благочестивый магометанин в раю со своими семью гуриями». <sup>20</sup>

При этой установке на разрыв между миром действительным и воображаемым особое значение приобретают мечта и фантазия. «Прекрасная, вечно юная, многообразная, крылатая богиня, цветущая *Фантазия*. . . Благодетельная богиня, утешительница чело- веков! Ты снимаешь цепи с невольника, на африканском берегу стенающего. . . ты услаждаешь горечь слез, проливаемых сиротою, ты единым махом крыла своего возносишь последнего из пастухов на трон царский». <sup>21</sup>

Апология фантазии — усладительницы и утешительницы — противостояла давним традициям «праведных речей» сатирического направления. Тем более карамзинская точка зрения была полемична по отношению к Радищеву, который требовал от литературы помощи в познании истины, необходимом для борьбы с причинами, порождающими страдания человечества.

Карамзин считает, что поиски истины не входят в задачи поэзии и утверждает право поэта на поэтический каприз, различную оценку одних и тех же явлений жизни в зависимости от настроения:

Ты хочешь, чтоб поэт всегда одно лишь мыслил,  
Всегда одно лишь пел: безумный человек!

(1, 237).

Признание прав фантазии, поэтического своеволия, обусловленное философским скепсисом Карамзина, делает возможным отступление писателя от исходных позиций и порождает формулы, утверждающие субъективность «красоты истины» и «истины красоты»:

Читай стихи и верь единственно тому,  
Что нравится тебе, что сказано прекрасно,  
И что с потребностью души твоей согласно.

(1, 259).

Образ поэта-лжеца, чародея, украшающего «бедную существенность», жреца Фантазии и служителя Красоты был создан Карамзиным в 90-е годы. Он не исчерпывает отношения Карамзина к поэзии, но значение его велико. Конечно, он противостоит поэту-гражданину, судьбе общества, о котором говорили Кантемир, Новиков, Фонвизин, Крылов, и тем паче радищевскому поэту-революционеру. Но не в меньшей степени его образ противопоставлен

<sup>20</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 69.

<sup>21</sup> «Московский журнал», 1791, ч. III, стр. 323—326.

трубадурам величия российской императрицы, требовавшей от поэтов служения не красоте, а монархии, точнее — царствующей монархине. «Ода и глас Патриота хороши Поэзией, а не Предметом. Оставь, мой друг, писать такие пиесы нашим стихокропателям. Не унижай Муз и Аполлона», — писал Карамзин Дмитриеву, недвусмысленно выражая свое отношение к одической поэзии.<sup>22</sup>

Не учитывать этой особенности теории Карамзина нельзя, ибо отказ от лести, видимость независимости, противопоставление красоты корыстолюбию и подобострастию — одна из основных причин успеха Карамзина в читательских кругах и неприязни со стороны Екатерины II.

Общая установка Карамзина на отражение в искусстве «красоты физического и нравственного мира» сказывается на его частных оценках литературных явлений и общих требованиях, предъявляемых к писателям.

В важнейшей для понимания литературно-теоретических взглядов Карамзина статье — предисловии ко второй книжке «Аонид» — он говорит: «Поэзия состоит не в надутом описании ужасных сцен Натуры, но в живости мыслей и чувств. Если стихотворец пишет не о том, что занимает его душу; если он не раб, а тиран своего воображения, заставляя гоняться за чуждыми, отдаленными, не свойственными ему идеями; если он описывает не те предметы, которые к нему близки, и собственную силу влекут к себе его воображение; если он принуждает себя или только подражает другому (что все одно): то в произведениях его не будет никогда той живости, истины или той сообразности в частях, которая составляет целое и без которой всякое стихотворение (несмотря даже на многие счастливые фразы) похоже на странное существо, описанное Горацием в начале эпистолы к Пизонам».<sup>23</sup>

Несомненно важным и плодотворным было указание, что произведение не будет подлинно художественным, если оно не отмечено печатью оригинальности, если автор не имеет своего собственного поэтического голоса, своего отношения к изображаемому, если то, о чем он пишет, не продумано, не прочувствовано. Мысль, что истинный поэт «находит в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону», умеет «малое делать великим», оправдывала и обосновывала бытопись Державина, открывала путь в поэзию частной жизни рядового человека. Для XVIII в., века одической поэзии, полезна была насмешка над «бомбастом», «громом слов», оглушающим читателя. «Не надобно также беспрестанно говорить о слезах», — предупреждает автор стихотворения «К соловью», видя потоки, заливающие страницы журналов.

Талантливого поэта раздражает однообразная форма выражения мысли, передача только внешнего проявления чувства, тра-

<sup>22</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 50.

<sup>23</sup> «Аониды», кн. II, стр. VI—VII.

фаретность. Как бы ни были различны эпитеты, слово «слезы» никого не взволнует: «Надобно описать разительно причины их». Можно сколько угодно толковать о горести и не тронуть читателя общими словами. Нужны слова «особенные», имеющие «отношение к характеру и обстоятельствам поэта. Сии-то черты, сии подробности и сия, так сказать, личность уверяют нас в истине описаний и часто обманывают; но такой обман есть торжество искусства».<sup>24</sup>

Слово «личность», употребленное вне споров о сатире, постановка вопроса о характере и обстоятельствах в применении к поэзии встречаются в русской теоретико-литературной статье едва ли не впервые. Поэтическая автобиография, созданная Муравьевым, поэзия Нелединского-Мелецкого с ее доминирующей темой неудавшейся любви, отдельные штрихи в произведениях Львова, а главное — все творчество Державина и собственная лирика издателя «Аонид» позволяли поставить вопрос о необходимости находить такие слова и образы, которые могли бы отразить индивидуальность поэта, его вкусы, настроения, характер, оттенки чувства, меняющиеся в зависимости от обстоятельств.

Выдвигая данные требования, Карамзин не только вступал в полемику с теоретиками классицизма, но и хотел предупредить эпигонство в самом сентиментализме. Однако призыв «находить поэзию в обыкновенных вещах» раскрывается так, что сосредоточивает внимание поэтов не на многообразии проявления «великого в малом», а на узеньком мирке камерных, обязательно «красивых» чувств. «Молодому питомцу муз лучше изображать в стихах первые впечатления любви, дружбы, нежных красот природы, нежели разрушение мира, всеобщий пожар натуры и прочее в сем роде».

Крохотный диапазон мыслей и чувств, намечаемый Карамзиным, прямо противостоял широкой программе Радищева, утверждавшего, что объектом поэзии является «беспредельность мечтаний и возможности». Зовя к оригинальности, предисловие к «Аонидам» оставляло столь узкий круг тем, что они неизбежно вели к штампам. Потому так сходны между собою сентименталисты XVIII в., потому так легко было Шишкову находить уязвимые места в творчестве карамзинистов XIX в.

Несколько более широкие задачи ставит Карамзин перед прозой. Романы он определяет как «историю жизни», говорит об их значении для расширения кругозора читателя, который может подняться ступенька за ступенькой от «Несчастливого Никанора» до «Грандисона». Романы знакомят с разнообразием человеческих характеров, рассказывают о неизвестных странах, содействуют просвещению, развивают «нравственное чувство»: «Слезы, проли-

<sup>24</sup> «Аониды», кн. II, стр. X—XI. «Всякий истинный зрелый талант имеет свою физиогномию», — развивал ту же мысль Карамзин в «Пантеоне российских авторов» (Н. М. Карамзин, Сочинения, т. 7, 1820, стр. 321).



ваемые читателями, текут всегда от любви к добру и питают ее» (7, 314).

Все сказанное объясняет характер «Писем русского путешественника», их выход за пределы «зеркала души», простоту композиции, появление в них картин жизни Европы конца XVIII в. Повторяя, что литература расширяет умственный кругозор и повышает нравственный уровень человека, Карамзин как писатель и издатель делает все, чтобы приохотить широкие круги дворянства к чтению. Конкретизация же понятий ясно говорит о том, какого рода просвещение хочет распространять писатель: литература должна возвышать душу, делать ее чувствительнее и нежнее, возбуждать в сердце «любовь к порядку, любовь к гармонии, к добру, следственно, ненависть к беспорядку, разногласию и порокам, которые расстраивают прекрасную связь общества» (7, 63).

Боясь «беспорядка», разногласий, советуя молодым писателям посвятить перо «добродетели и невинности», Карамзин естественно примыкает к той линии русской литературы, которая с 30-х годов до конца столетия отрицала сатиру. «Расположение души моей, слава богу, совсем противно сатирическому и бранному духу», — говорит писатель в статье «О любви к отечеству и народной гордости» (7, 176). Та же мысль многократно повторяется в стихах:

Не будь ни в чем излишне строг;  
Щади безумцев горделивых,  
Щади невежд самолюбивых;  
Без гнева обличай порок...

(1, 11).

Кроткой музе чужды гнев, презрение:

... с сердечною слезою  
Поэт дрожащею рукой  
Снимает с слабостей покров.

(1, 194).

Карамзин заменяет слово «порок» словами «слабости», «недостатки». «Дрожащая рука» должна говорить о том, с какой неохотой поэт обращается к этой теме, как тяжело его человеколюбивому сердцу, готовому все понять и все простить, указывать на чьи-то недостатки.

Все это *façon de parler*, форма поэтического выражения. Но мысль, кроющаяся за ней, совершенно серьезна. Карамзин может допустить беззлобный юмор, но ему глубоко чужда сатира. Не случайно он предпочитал Новикова-масона Новикову-сатирику в 1787 г.<sup>25</sup> и через 30 лет «лучшими творениями» Новикова на-

<sup>25</sup> В письме к Лафатеру 1787 г. Карамзин писал: «14 лет тому назад господин Новиков прославился своими остроумными сочинениями, но теперь он

звал «Вивлиофику», «Детское чтение», а о «Живописце» вспомнил лишь в связи с тем, что в нем принимала участие Екатерина II.<sup>26</sup> Не случайно Карамзин всегда находит недостатки в сатирических произведениях. «Гадкие описания», нелепости он видит в «Гаргантюа и Пантагрюэле» (5, 63), остроумным и безобразным романом называет вольтеровского «Кандида» (5, 293), «Женитьбу Фигаро» — странной комедией (4, 150), самым остроумным и самым противным произведением — «Оперу нищих» Гея и т. д. Избежал порицания только Свифт, и то, вероятно, лишь потому, что автор «Писем русского путешественника» не понял «Путешествия Гулливера».<sup>27</sup>

В начале XIX в. Карамзин пересматривает свои позиции, делает попытку расширить тематику искусства путем обращения к истории, печатает в «Вестнике Европы» публицистические и даже сатирические статьи. Самыми интересными являются его выпады против... сентиментализма. Так, среди «Выписок из английских журналов» напечатана рецензия на новую поэму Делиля и сборник его стихов. Признавая дарование французского поэта, рецензент отмечает повторения, однообразие мыслей, чувств, образов. «Беспрестанно „la pitié s'enfuit en pleurs“ и нет фразы, в которой не было бы „douleurs, larmes, malheurs“. Талант не всегда побеждает трудность предмета; не всегда извиняет дурной выбор его».<sup>28</sup>

Еще резче крайности сентиментализма осмеяны в пародийном (также переводном) «Письме к одному английскому журналисту». В нем предлагается создать десяти томный «научный труд» — «Историю слез». В первом томе должно быть изложено «Происхождение и давность слез. Их свойство прежде потопа»; во втором — «Успехи слезливости между древнейшими народами. Происхождение рыдания и хныканья»; в девятом — «Действие слез на дела природы, мистические наводнения»; в десятом — «Разделение слез на генета и species, роды и виды: на горькие, сладкие, сердечные, кровавые, умилительные и другие, химически приготовляемые в лабораториях новых путешественников и романистов. Слезные водопады чувствительности» и т. д.<sup>29</sup>

---

более ничего не хочет писать; может быть, потому, что нашел другой, более верный способ быть полезным своему отечеству» (Переписка Карамзина с Лафатером. СПб., 1893, стр. 20).

<sup>26</sup> Н. М. Карамзин. Неизданные сочинения, стр. 223.

<sup>27</sup> «Вы читали забавное Гулливерово путешествие; помните, что он заехал в царство лошадей, у которых люди были в рабстве и которые... никак не хотели верить, чтобы где-нибудь подобные им благородные твари могли служить слабодушному человеку. Эта выдумка Свифтова казалась мне странною; но, приехав в Англию, я понял сатирика: он шутил над своими земляками, которые по страсти к лошадям ходят за ними, по крайней мере, как за нежными друзьями своими» (5, 327).

<sup>28</sup> «Вестник Европы», 1803, ч. 9, стр. 65.

<sup>29</sup> Там же, стр. 20—22.

Соответственно привычным представлениям, казалось бы более логичным, если бы эта пародия, более злая и острая, чем сатирические выпады шишковистов или «Журнала российской словесности», появилась в антикарамзинском издании. Но ее, как и рецензию на Делиля, нашел, перевел и напечатал автор «Бедной Лизы» и «Меланхолии». Не замечать и не учитывать этого нельзя.

### 3

Карамзин начал свою деятельность как переводчик повестей Жанлис, трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» и драмы Лессинга «Эмилия Галотти».

Шекспир, Натуры друг! кто лучше твоего  
Познал сердца людей? Чья кисть с таким искусством  
Живописала их? —

воскликает Карамзин в стихотворении «Поэзия». «Немногие из писателей столь глубоко проникли в человеческое естество, как Шекспир... Каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорят у него собственным своим языком»,<sup>30</sup> — восторгался он в предисловии к «Юлию Цезарю», явившемся литературным манифестом Карамзина, которым он заявлял о своем разрыве с классицизмом.

В этой первой в русской литературе XVIII в. и лучшей статье о Шекспире Карамзин подчеркивает всеобъемлющий характер шекспировского гения, «который обнимал взором своим и солнце, и атомы. С равным искусством изображал он и героя, и шута, умного и безумца, Брута и башмачника. Драмы его, подобно неизмеримому театру Натуры, исполнены многообразия; все же вместе составляет совершенное целое, не требующее исправления от нынешних театральных писателей». Редкая по глубине понимания Шекспира статья вызвала через пятьдесят лет восторженный отзыв Белинского, который, не зная имени автора, восхищался самостоятельностью его суждений и говорил, что он «своими понятиями об искусстве далеко обогнал свое время».<sup>31</sup>

Последующие высказывания Карамзина о Шекспире корректируют первое. По-прежнему в борьбе с классицизмом он, как и представители передовой немецкой эстетики, оставляет Шекспира в качестве своего знамени и окружает имя великого драматурга восхищенными восклицаниями. По-прежнему он высоко оценивает «откровения человеческого сердца в „Короле Лире“, „Гамлете“, „Ромео и Джульетте“». Но усиливающаяся боязнь «низких идей» заставляет Карамзина удивляться вкусам английских зрителей,

<sup>30</sup> «Юлий Цезарь». Трагедия Виллиама Шекспира. М., 1787, стр. 4.

<sup>31</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 201.

которым нравится разговор могильщиков в «Гамлете», и относиться к «уродствам» шекспировской драматургии изображение «мясников, башмачников, портных, чудовищ и духов». По-видимому, новая оценка является причиной того, что Карамзин не включил ни трагедию, ни предисловие к ней в собрания сочинений, куда входили повестушки Жанлис и Мармонтеля.

Увлечение Шекспиром позволило Карамзину наметить задачи, стоящие перед театром, и по-новому поставить проблему характера. Карамзин отдает дань «тонкому и нежному вкусу» Расина, но замечает, что драматургия классицизма более создана для чтения, чем для театра. Обилие сентенций не искупает отсутствия действия. Зритель не верит подвигу, о котором он узнает из повествования постороннего лица, спокойно смотрит на героя, которому предсмертные муки не мешают произнести пышную речь.

Характер раскрывается в действии, продолжает писатель, но однообразии «приключений» стирает различие между персонажами. Драматурги должны заботиться о создании новых, но естественных ситуаций. В качестве примера приводится монолог короля Лира. Почему он волнует зрителя? Что придает его словам огромную силу воздействия? — спрашивает Карамзин и отвечает: «Чрезвычайное положение царственного изгнанника, живая картина бедственной судьбы его. И кто после того спросит еще: „Какой характер, какую душу имел Леар?“» (4, 185).

Внимание к проблеме характера, наметившееся в статьях о Шекспире, накладывает отпечаток и на творчество Карамзина и на его критические оценки. Любое произведение Карамзин рассматривает прежде всего со стороны углубленного показа характера человеческой личности. Как понимает он глубину характера, какое содержание вкладывает в само понятие характер, становится ясно при знакомстве с его статьей об «Эмилии Галотти».<sup>32</sup>

Карамзин отмечает индивидуальные особенности каждого из созданных Лессингом образов, их глубину, многогранность, жизненную правдивость. Особое внимание рецензента привлекают образы, наделенные внутренними противоречиями: «слабая женщина, но нежная мать», «честный разбойник и убийца», а главное: «сладострастный, слабый, но притом добродушный принц, могущий согласиться на великое злодеяние, когда то способствует удовлетворению его страсти, но всегда достойный нашего сожаления».

В последней характеристике заключены основные принципы эстетики и этики Карамзина. «Живое чувство истины» обязывает художника показать человека со всеми противоречиями, заложенными в нем, добро и зло, борющиеся в его душе. Подлинное че-

<sup>32</sup> «Московский журнал», 1791, ч. I, стр. 62—79.

люболюбие прощает «слабости» — вот почему слабый сладострастный принц достоин сожаления. Оба эти положения легли в основу образа Эраста, виновного в гибели бедной Лизы и не вполне повинного в ней.

Нельзя принижать историческое значение образа Эраста, первого в русской литературе образа, вышедшего за грани схематических положительных и отрицательных персонажей. Огромную роль для литературы играла мысль о необходимости изображения не схемы, а человека, «каков он есть», с его достоинствами, пороками, многообразием страстей, мысль, которую приходилось отстаивать Пушкину уже в 20-е годы XIX столетия.

Однако этика всепрощения и анализ произведения вне заключенного в нем общественного содержания приводят к тому, что, посвятив «Эмили Галотти» семнадцать страниц, рецензент не обмолвился о тираноборческом пафосе пьесы. «Главное действие возмутительно, но не менее того естественно. Римская история представляет нам пример такого ужасного дела. Одоардо был в таких же обстоятельствах, как и оной римлянин, имел такой же великий дух, гордую чувствительность и напыщенное понятие о чести», — так характеризуется конфликт трагедии. «Возмутительным», «ужасным» оказывается не самодурство феодального князька, а лишь дочереубийство. Детально анализируя переживания Одоардо, сочувствуя ему, Карамзин не слышит протеста в его монологах, не видит, что само убийство Эмили является формой протеста против феодального насилия, и сводит все к «напыщенному понятию о чести».

Проблема характера является центральной и в других рецензиях «Московского журнала». По поводу комедии Брандеса «Граф Ольсбах»<sup>33</sup> замечается, что в ней много действующих лиц, но в «характерах не найдешь ни одной сильной черты», обращается внимание на то, что трафарет в выражении чувств ослабляет впечатление, что «поведение героя в частном случае должно соответствовать его характеру в целом и нельзя, например, заставить плакать без конца мужественного человека». Едва ли нужно говорить, насколько важными для русской драматургии были подобные указания. Своевременность их подтверждается статьями Крылова и Плавильщикова. Противники Карамзина оказывались его невольными союзниками, также постоянно доказывая, что основой драматического произведения должно быть действие, а не разговоры, что характер персонажа должен раскрываться в его поступках.<sup>34</sup>

В рецензии на роман Хераскова «Кадм и Гармония» Карамзин отмечает, что многое в нем «отзывается новизною... противно

<sup>33</sup> Там же, стр. 353—357.

<sup>34</sup> См.: И. А. Крылов, Полное собрание сочинений, т. I, М., 1945, стр. 101—102, 250, 263, 392 и др.; П. А. Плавильщиков, Сочинения, т. IV, М., 1816, стр. 63.

духу тех времен, из которых взята басня».<sup>35</sup> Ученик Хераскова не решился довести до конца свою справедливую мысль и вернулся к ней в 1802 г. в статье о Сумарокове. Признавая право создателя русского театра на благодарность потомства, Карамзин подробно перечисляет недостатки сумароковской драматургии: «В трагедиях своих он старался более описывать чувства, нежели представлять характеры в их эстетической и нравственной истине; не искал чрезвычайных положений и великих предметов для трагической живописи, но... основывал драму всегда на самом обыкновенном и простом действии... и, называя героев своих именами древних князей русских, не думал соотносить свойства, дела и язык их с характером времени».<sup>36</sup>

Карамзин судит произведения основоположника русской классической драматургии с иных позиций, нежели они писались, но в его словах много важного и значительного. Противопоставление свойственного классицизму описания чувств — характерам в их «эстетической и нравственной истине», интерес к «чрезвычайным положениям и великим предметам» повторяет статьи о Шекспире и Лессинге. Требование соответствия дел, качеств характера и языка персонажа исторической эпохе, «характеру времени» — один из основных принципов реалистического искусства, живой и поныне.

Карамзин напоминает, что драматическое произведение живет на сцене и от пьесы зависит манера игры актера. Не было бы в Германии хороших актеров, говорит он, если бы не было «Лессинга, Гете, Шиллера и других драматических авторов, которые с такою живостью представляют в драмах своих человека, каков он есть, отвергая все излишние украшения или французские румяны, которые человеку с естественным вкусом не могут быть приятны» (2, 114).

Постановка проблемы характера, совет, чтоб драматурги раскрывали его не через монологи, а через поступки, действия, чтобы они создавали ситуации, помогающие раскрытию характера в определенных обстоятельствах, требование изображения человека без излишних украшений, «каков он есть», желание сосредоточить внимание на соответствии характера эпохе, обстоятельствам, требование индивидуализации языка — все это как будто бы ведет к созданию реалистической эстетики. Но помимо этики всепрощения на пути Карамзина становится представление о характере как «случайной форме проявления темперамента» (3, 214) и вытекающее отсюда убеждение, что характер не изменяется от колыбели до могилы. Наиболее прямое художественное воплощение эти мысли получили в повести «Чувствительный и холодный». И даже в написанной с явной ориентировкой на Шекспира

<sup>35</sup> «Московский журнал», 1791, ч. I, стр. 98—99.

<sup>36</sup> Карамзин, Сочинения, т. 7, 1820, стр. 316—317.

«Марфе-Посаднице» видимость эволюции характера снимается исповедью героини. Обстоятельства меняют поведение Марфы, но не характер. Страстно любившая мужа в молодости, героиня с той же силой страсти и во имя той же любви исполняет клятву, данную мужу, — быть «неприятелем врагов свободы новгородской». Таков «тайный источник» ее действий.

Рассмотренный вне развития, вне влияния среды характер оказывается неповторимой в частности формой проявления той же извечной человеческой природы, тех же извечных страстей, о которых говорил классицизм. А сведение разнообразия характеров к вариациям нескольких темпераментов приводило к статичности и однообразию созданных писателем образов.

Рассказ Карамзина о впечатлении, произведенном на него драмой Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», заставляет вспомнить известный отзыв Сумарокова о Бомарше. Двадцать лет, отделяющие рецензии, наложили неизгладимый отпечаток на взгляды писателей, но в одном вопросе они солидарны: оба отрицают возможность сочетания трагического и комического. Теоретик русского классицизма предлагал любителям «слезной комедии» пить чай с горчицей. Вождь дворянского сентиментализма морщился: «Жаль только, что он (Коцебу, — Л. К.) в одно время заставляет зрителей и плакать и смеяться. Жаль, что не имеет вкуса или не хочет его слушаться!» (2, 113). Независимо от того, к кому обращен упрек, он звучит странно в устах поклонника Шекспира и обнаруживает, что дворянский сентиментализм не был отделен от классицизма непроходимой пропастью. Оставались нити, связывающие их, и, несмотря на свой воинствующий антагонизм, Карамзин в ряде вопросов оказывался зависимым от «вкуса» и осмеянных «правил» классицизма.

Основные эстетические принципы Карамзина сохраняются и в его отношении к изобразительным искусствам, хотя живопись он считает менее высоким искусством, чем поэзию, ибо она, по его словам, менее говорит «сердцу о сердце», менее тонко передает духовную жизнь человека.

Как всегда, Карамзин отрицает принцип «подражания образцам» и хочет видеть индивидуальные черты человеческой личности: «... жаль, что он (Джулио Романо, — Л. К.) следовал антикам более, нежели натуре! Можно сказать, что рисунки его слишком правильны, и от того все его лица слишком единообразны». И как будто уточняя мысль, в какой мере художник вправе следовать «натуре», Карамзин на той же странице говорит о Веронезе: «Натура была образцом его; однако ж как великий художник умел он исправлять ее недостатки» (2, 158). Эти слова блестяще передают основное положение эстетики Карамзина, они являются той мыслью, которая определяет его оценки художников и писателей, картин и поэтических произведений, направляет

его собственное творчество и, принимая разнообразные формы, преподносится в качестве советов молодым писателям.

Несмотря на обилие восклицательных знаков, рассыпанных на страницах, посвященных Дрезденской галерее, чувствуется равнодушие писателя к мастерам эпохи Возрождения. Картины Микеланджело «не столько приятны, сколько удивительны»; кисть Корреджио «ставится в пример нежности и приятности»; Тициан «считается первым колористом в свете» и т. д. «Я рассматривал со вниманием Рафаэлеву Марию, которая держит на руках младенца и перед которою стоят на коленях св. Сикстус и Варвара», — все, что он может сказать о Сикстинской Мадонне Рафаэля. . .

Может быть, Карамзин вообще не любит живописи? Нет. Есть произведение, по-настоящему волнующее его, — «Мария Магдалина» Лебрена. Для нее писатель находит иной тон, иные слова. «О, чудо несравненного искусства! Я вижу не холодные краски и не бездушное полотно, но живую, ангельскую красоту, в горести, в слезах, которые из небесных голубых глаз ее льются на грудь мою; чувствую теплоту, жар их, и вместе с нею плачу. Она узнала суету мира и злополучие страстей! Сердце ее, для света охладевшее, пылает перед алтарем всевышнего. Не муки адские ужасают Магдалину, но мысль, что она не достойна любви того, кто любит ею столь ревностно и пламенно: любви отца небесного — чувство нежное, одним прекрасным душам известное! Прости меня, — говорит ее сердце. Прости меня, — говорит ее взор. . . Ах! не только бог, совершенная благодать, но и самые люди, редко не жестокие, каких бы слабостей не простили такому искреннему святому раскаянию? . . . Никогда я не думал, не воображал, чтобы картина могла быть столь красноречива и трогательна», — восклицает писатель и признается, что из всего увиденного ему милее и дороже именно эта картина. Ее одну «желал бы иметь; был бы счастливее с нею; одним словом, люблю ее!» (5, 13—15).

На первый взгляд кажется странным, что врага «французских румян» пленило произведение одного из типичнейших представителей классицизма, а не картины Шардена, Греза и т. п. Но выбор картины говорит и о том, что между вкусами Карамзина и классицизмом нет непроходимой пропасти, и о том, насколько устойчиво его представление об основной функции искусства: пробудить доброе в душе человеческой, помочь понять и простить. Он приписывает Марии Магдалине чувства, сходные с переживаниями Эйлалии Мейнау, и передает их почти в одних и тех же словах.

Мелодрама евангельская осложняется мелодрамой исторической. «Но открыть ли вам тайную прелесть ее для моего сердца? — спрашивает Карамзин. — Лебрюн в виде Магдалины изобразил нежную прекрасную герцогиню Лавальер, которая



в Людовике XIV любила не царя, а человека, и всем ему пожертвовала: своим сердцем, невинностью, спокойствием, светом», — начинает Карамзин повествование о «несчастной» Лавальер, в конце жизни, подобно Магдалине, обратившейся к Христу.

Трогательности, меланхоличности требует Карамзин и от скульптуры. Его не удовлетворяет надгробие Пигалля маршалу Морицу Саксонскому, которое Фонвизин и Радищев отнесли к числу сильнейших произведений искусства. Ему не нравится ни «смерть в образе скелета», ни презрение к смерти, выраженное на лице маршала. Но другой памятник работы того же Пигалля приводит Карамзина в восторг. «Ангел одною рукою снимает камень с могилы д'Аркура, другую держит светильник, чтобы снова воспламенить в нем искру жизни. Супруг, оживленный благотворною теплотою, хочет встать и слабую руку простирает к милой супруге, которая бросается в его объятия. Но смерть немолчаливая стоит за д'Аркуром, указывает на свой песок, и дает знать, что время жизни прошло. Ангел гасит светильник... Никогда резец Пигаллев не действовал на мое чувство столь разительно, как в сем трогательном меланхолическом представлении» (3, 27; 5, 27—28).

По описанию Карамзина видно, что в первом случае скульптор создал сильный характер, во втором — семейную драму с участием ангела. Но постоянно говоря о характерах, писатель часто отворачивается от тех произведений искусства, в которых они выходят за пределы строго определенных «красивых» чувств.

В начале XIX в. Карамзин отказывается от декларирования общественной индифферентности искусства и подчеркивает воспитательную функцию его, причем речь идет уже не об абстрактно понимаемой красоте, а об определенном круге идей. «Не только историк и поэт, но и живописец и ваятель бывают органами патриотизма», — говорит он в статье «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств», напечатанной в 1802 г. в «Вестнике Европы». «Таланту русскому всего ближе и любезнее прославлять русское», — почти дословно повторяет Карамзин слова одного из своих противников 90-х годов — П. А. Плавильщикова.

Статья имеет программный характер. Подобно тому, как то сделал Ломоносов в 1764 г.,<sup>37</sup> Карамзин намечает сюжеты для картин и делает непосредственные указания художникам. Так как оба они обращаются к летописи, некоторые сюжеты повторяются, но есть и характерные расхождения. Ломоносов, согласно своему желанию представить в искусстве «древнюю славу праотцев на-

<sup>37</sup> См.: М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, Изд. АН СССР, М.—Л., 1950—1957, т. 6, стр. 365—373; т. 8, стр. 807—816; т. 10, стр. 581 и др. Об отношении Ломоносова к изобразительным искусствам см. мою статью «О некоторых вопросах эстетики М. В. Ломоносова» (Ученые записки Ленингр. гос. педаг. инст., Факультет языка и литературы, вып. 3, Л., 1956, стр. 5—38).

ших, счастливые и противные обращения и случаи», останавливается на изображении событий, батальных сцен, которые давали возможность наряду с центральными персонажами изобразить героизм рядовых русских людей («Взятие Искореста», «Победа Александра Невского на Чудском озере», «Низвержение татарского ига», «Избавление Киева от осады смелым переплытием через Днепр»). Эпизоды подобного рода не привлекают Карамзина. Его сюжеты говорят о личном мужестве людей древности (картины поединков), либо рисуют торжество монархической власти и православной веры — «Призвание варягов», «Крещение Руси», «Ярослав»: «Ярослав одною рукою разворачивает свиток законов, а в другой держит меч, готовый наказать преступника. Вельможи новгородские становятся на колени и с видом смирения приемлют их от князя и меча его» (7, 331).

Акцентируя идеи, которые будут положены в основу «Истории государства Российского», Карамзин еще читает летописи глазами автора «Писем русского путешественника» и издателя «Аонид». Ломоносов только напоминал о «различии страстей», Карамзин сосредоточивает внимание на психологической характеристике.

Нарушая каноны классической эстетики, Ломоносов отводит художника от античной условной «правильности» лиц, напоминает, что Мстислав был «тучен, бел и красноволос». «Редедя, натурально рассудить, должен быть смугл, как азиатец». Карамзина портретное сходство не заботит, а внешний облик интересует лишь настолько, насколько в нем отражается «прекрасная душа», соответственно которой должна быть красива и внешность. Ради этого приходится иногда поступиться и сюжетом. Так, Карамзин отказывается от мысли воспроизвести на полотне месть Ольги за смерть Игоря или момент крещения княгини, потому что в тот период Ольга была уже немолода, а «художники не любят старых женских лиц». И потому Карамзин советует изобразить сговор: «Олег подводит ее к молодому Игорю, который с восхищением радостного сердца смотрит на красавицу, невинную, стыдливую, воспитанную в простоте древних славянских нравов». Одно немолодое женское лицо должно было все же показаться на картине: писатель рекомендует изобразить мать Ольги. «Видом своим она должна дать нам хорошую идею о нравственном образовании Ольги, ибо во всяком веке и состоянии одна нежная родительница может наилучшим образом воспитать дочь». Детали сговора Карамзин отдает на волю фантазии художника.

Сложные психологические переживания должны были быть переданы на картине, посвященной расставанию князя Ярослава с дочерью Анной. Образ русской княжны — французской королевы привлекал писателя. Еще в «Письмах русского путешественника» он рассказывал о ее судьбе и своих тщательных, но безуспешных поисках ее гробницы. В картине Карамзин рекомендует

изобразить «сию любезную россиянку» в тот момент, когда она плача принимает благословение Ярослава, отдающего ее французским послам. «Это занимательно для воображения и трогательно для сердца. Оставить навсегда отечество, семейство и милые навыки скромной девической жизни, чтобы ехать на край света, с людьми чужими, которые говорили непонятным языком и молились (по тогдашнему образу мыслей) другому богу!.. здесь чувствительность должна быть вдохновением артиста... Князь хочет казаться твердым; но горячность родительская в сию минуту превозмогает политику и честолюбие: слезы готовы излиться из глаз его... Несчастливая мать в обмороке» (7, 333—334).

Летописи не сохранили свидетельств, как часто падали в обморок женщины XI в. Слезы в глазах Ярослава мало вяжутся с его историческим обликом, но переживания Анны писатель-сентименталист рисует поистине вдохновенно.

Еще более подробно, чем об Анне, говорит Карамзин о Рогнеде, причем рисует даже некоторые детали обстановки. Рогнеда представлена в момент, когда князь вырывает «смертоносное оружие из дрожащих рук ее», и она «в иступлении отчаяния» перечисляет нанесенные ей оскорбления. «Я, кажется, вижу перед собою изумленного и наконец тронутого Владимира; вижу несчастную, вдохновенную сердцем Гориславу, в беспорядке ночной одежды, с растрепанными волосами...» (7, 329).

Серию предлагаемых сюжетов Карамзин заканчивает основанием Москвы, овеяв это событие романтическим флером. Он рассказывает предание о любви Юрия Долгорукого к жене дворянина Кучки. «Любовь, которая разрушила Троицу, построила нашу столицу», — тезис, который Карамзину хочется сделать центральным, но «художник, соблюдая строгую нравственную пристойность, должен забыть прелестную хозяйку». Приходится ограничиться изображением ландшафта, начинающегося строения, небольшого селения дворянина Кучки с маленькой церковью и кладбищем, Юрия, который показывает князю Святославу, что на этом месте будет построен великий город. Понятна функция всего описанного, кроме кладбища, но в замысле Карамзина оно играет большую роль: «...вдали, среди крестов кладбища, художник может изобразить человека в глубоких печальных размышлениях. Мы угадали бы, кто он — вспомнили бы трагический конец любовного романа — и тень меланхолии не испортила бы действия картины» (7, 337).

Вспомнить эпизоды, овеянные «тенью меланхолии», из трагического периода татаро-монгольского ига было трудно. Вероятно, потому Карамзин и считает, что, подойдя к данному времени, живописец должен уступить место скульптору. Дело ваятеля «сохранить память русского геройства в несчастиях, которые более всего открывают силу в характере людей и народов. Тени предков наших, хотевших лучше погибнуть, нежели принять цепи от

монгольских варваров, ожидают монументов нашей благодарности на месте, обогренном их кровию. Может ли искусство и мрамор найти для себя лучшее употребление?» — спрашивает Карамзин, разграничивая таким образом задачи живописи и скульптуры (7, 338).

На долю живописи падает изображение «трогательного», «чувствительного», «меланхолического» — всего того, что мог изображать счастливый Карла, герой сказки Карамзина: «...героев древности или совершенство красоты женской, или кристальные ручейки, осеняемые высокими ивами и призывающие к сладкой дремоте утомленного пастуха с пастушкой» (6, 58). Человеческому страданию, выходящему за пределы семейной драмы или греха и раскаяния, Карамзин не находит места в живописи, равно как и картинам батального жанра и другим, связанным с изображением масс. Углубленная психологическая характеристика, замкнутая в узком круге строго определенных чувств, — вот на что он ориентирует художников.

Подбирая сюжеты картин из национальной истории, Карамзин пытался расширить пределы искусства и все-таки ушел недалеко за пределы привычных представлений. Предпочитая красивый вымысел действительности, он останавливается на поэтичных, но не играющих роли в истории лицах (Рогнеда, Анна), на преданиях, которые в «Истории» назовет недостоверными (смерть Олега, основание Москвы). Даже обращаясь к сильным характерам, он предложит изобразить их в придуманные им самим трогательные моменты (сговор Ольги, Ярослав в момент отъезда Анны) и т. п.

А самому Карамзину уже тесно в рамках «украшения природы». Говоря, что Наполеон умертвил «чудовище революции», он понимает, что еще далеко не все кончено, и не верит теперь, что тень гильотины можно отстранить проповедью добра и красоты. Отказываясь от «метафизического» звания космополита, он вмешивается в жизнь как русский дворянин, издает журнал, насквозь проникнутый политикой, пытается опровергнуть идеи французского и русского Просвещения, идеи Радищева, осуждает «ошибки царского благодушия», славит священные права российского благородства, доказывает благодетельность крепостничества. Но и «по-дедовски жить нельзя».

Все это должно было привести к пересмотру взгляда на общественную функцию искусства и литературы. Сделав некоторые шаги в этом направлении, Карамзин не стал на позиции Шишкова, не повел писателей по пути, который считал ранее унижением искусства. Рупором своих политических идей он делает историю. При ее помощи он хочет научить правителей способам обуздывать «мятежные страсти», которые «искони волновали гражданское общество», и править так, чтобы даровать людям возможное на земле счастье. Подданных история должна мирить

«с несовершенством видимого порядка вещей, как с обыкновенным явлением во всех веках».<sup>38</sup>

Итак, история — урок царям, а для подданных, как и философия и литература, — средство утешения и примирения. Но история, по Карамзину, шире литературы. «История не роман и мир не сад, где все должно быть приятно: она изображает действительный мир».<sup>39</sup> Темные стороны жизни, как «пески бесплодные и степи унылые» в природе, не привлекают поэта; историк обязан говорить обо всем, не исправляя недостатков природы. «История не терпит вымыслов, изображая, что есть или было, а не что быть могло».<sup>40</sup> Писатель не выносит приговора, историк судит.

«Худых царей наказывает только бог, совесть, история: их ненавидят в жизни, клянут и по смерти. Сего довольно для блага гражданских обществ без яда и железа» (8, 28). Эта сентенция, как и многие другие, имеет свою цель доказать преступность покушений на власть и жизнь венценосцев, но она объясняет тон книги. Может быть, незаметно для себя Карамзин использует радищевский образ, отличая «язык двора и лести от языка истины» (8, 4). А перейдя на язык истины, он не именует пороки слабостями, рука его не дрожит, срывая покров лести с владык, коих ни власть, ни строгость не спасают от презрения (см. 8, 27), голос его наполняется непривычной силой, когда он судит тиранов. Теперь ему нужна и риторика, и гражданская лексика, и высокий слог. Они нужны и в сугубо консервативных рассуждениях, к которым автор прибегает, чтобы направить мысль читателя, растревоженную фактами.

Рассуждений в «Истории государства Российского» немало. Карамзин, однако, считал главным в исторической книге не их, а талантливое изображение «действий и характеров», сливая в основном для себя вопрос истории с литературой.

Писатель пытается выполнить собственный завет и рисовать дела и свойства людей прошлого в соответствии с «характером времени», чему мешает антиисторичность общей концепции книги, непонимание движущих сил истории, очень узкое определение «обстоятельств» и т. д. Широкое распространение получает наметившийся еще в рецензии на «Эмилию Галотти» метод показа многообразия страстей, соединенный с подчеркнутой объективностью историка: «История не есть похвальное слово и не представляет самых великих мужей совершенными» (6, 222). Соответственно оказывается, что на «светлых тронах» восседает не одна добродетель. Так, Ольга не только мудрая, но и жестокая и хитрая правительница. Святослав — великий полководец, но не великий го-

<sup>38</sup> Н. М. Карамзин. История государства Российского, т. I. СПб., 1816, стр. XVII.

<sup>39</sup> Там же, стр. XXI.

<sup>40</sup> Там же, стр. XXIV.

сударь. Ярослав мудр, но набожен до суеверия; «не стоит на высшей степени величия» даже горячо прославляемый Иван III; его сын Василий Иванович, «добрый, ласковый» правитель, знал о несправедливости в судах, о жестоких пытках. В трагедию для страны превращается борьба добра и зла в душе Ивана IV. До высоты трагедии поднята коллизия греха и раскаяния в истории Бориса Годунова, чья душа представляет «дикую смесь: набожности и преступных страстей». <sup>41</sup>

Трудно не узнать в этой манере индивидуализировать исторических деятелей прошлого путем контрастного противопоставления в первую очередь моральных качеств — «живое чувство истины», перенесенное переводчиком Шекспира на широкие просторы истории.

Обойти опыт Карамзина не мог уже ни один писатель, обращавшийся к исторической тематике. Не обошел его и Пушкин в разработке «поэтической стороны» характера Годунова. <sup>42</sup>

\* \*  
\*

Большая часть вопросов, решаемых Карамзиным, имела непосредственное значение для литературы и искусства его времени; многое ушло в прошлое вместе с сентиментализмом, узость которого сумел разгадать сам писатель через несколько лет после создания «Бедной Лизы». Для последующего поколения осталась жить реформа языка, в сильных и слабых сторонах своих неотделимая от взглядов Карамзина на объект и задачи литературы и его внимания к психологии человека. Из теоретических положений наиболее долгую жизнь обрели два. Изолирование искусства от «низких» идей, представление о прекрасном как единственном объекте искусства, силою самой красоты благотворно воздействующего на человека и человечество, легло в основу теории и практики «чистого искусства». Постановка проблемы характера, попытка проникнуть в многообразие души человеческой не прошли бесследно для реализма.



---

<sup>41</sup> Переписка А. С. Пушкина, под ред. В. И. Саитова, т. I. СПб., 1906, стр. 283.

<sup>42</sup> См.: А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. X, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 182.