

Т.Л. ДАЙХИН

(Нижневартровский государственный гуманитарный университет,
г. Нижневартовск, Россия)

УДК 82.02
ББК Ш33(0)-022

БИДЕРМАЙЕР – ПРОРЫВ СКВОЗЬ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ

Аннотация. Статья посвящена проблематике бидермайера, проявляющего себя в произведениях о людях искусства не только в эпоху прощания культуры с романтизмом (В.И. Карлгоф), но и в зрелом реализме, где он становится способом выражения иронии к социуму (О. де Бальзак). У.С. Моэма человек бидермайера – средоточие нравственных и творческих коллизий, трагизм которых представлен иронически.

Ключевые слова: бидермайер, ирония, искусство, реализм, романтизм, творчество.

Бидермайер – культура, представляющая собой своеобразное связующее звено между романтизмом и реализмом. «Он возникает тогда, когда в картине мира снимается романтическая сверхреальность, а реальность представляет собой некую систему романтических тем и мотивов, анализируемых, рассматриваемых сквозь призму исторического опыта, изъятых из романтического канона, обретших неромантическую функцию, – пишет Ф.П. Федоров. – Бидермайер... существует до тех пор, пока сознание не в силах преодолеть сохраненные из прежней культуры стереотипы, использует эти стереотипы в качестве инструмента аналитической деятельности, пока романтические темы и мотивы являются для нее своеобразной точкой отталкивания, своеобразным подтекстом» [Федоров 1995: 254].

В европейской и русской культуре возникновение бидермайера детерминировано исторической ситуацией первой половины XIX в.

«Эра великой метафизики, великой устремленности в сверхреальное, в инобытие, если не завершена, то переживает свое последнее время. Европа устремлена к истории, к повседневности, к утилитарным ценностям, к наслаждению малым миром, семьей, домом; великие потрясения конца XVIII – начала XIX века рождают тоску по миру, по идиллии; титаны, герои – Фаусты, Манфреды, Наполеоны, одержимые тоской по прекрасному Крейсеры – уходят в прошлое; функцию демиургов обретают Иваны Петровичи Белкины; Гете подводит итоги метафизической эпохе во второй части “Фауста”, но создает идиллический мир Филемона и Бавкиды...» [Федоров 1995: 248].

При этом явленное в новом свете бытийно-обыденное становится объектом веселой ироничной игры, утрачивая свойственную ему утилитарность. Романтики, изначально культивируя игру, сами попадали под ее обаяние; она уводила их все дальше от канонического романтического двоemiрия, ибо само беспокойное бытие оказывало давление на духовный мир творцов, настойчиво проникая в него своими неприглядными реалиями.

В романтическом «Золотом горшке» (1814) великий *Эрнст Теодор Амадей Гофман* (1776-1822) устами рассказчика сетовал на бедность, наслаждаясь одновременно прихотливой игрой собственного ума и вдохновения: «А я, несчастный! Скоро, уже через каких-нибудь несколько минут, я и сам покину этот прекрасный зал, который еще далеко не есть то же самое, что имение в Атлантиде, окажусь в своей мансарде, и мой ум будет во власти жалкого убожества скудной жизни, и словно густой туман, заволочут мой взор тысячи бедствий... Тут архивариус Линдгорст тихонько похлопал меня по плечу и сказал:

– Полно, полно, почтеннейший! Не жалуйтесь так. Разве вы не были только что в Атлантиде и разве не владеете вы там по крайней мере порядочной мызой как поэтической собственностью вашего ума?» [Гофман 1991: 1, 262-263].

Стоящий у истоков иенского романтизма *Людвиг Тик* (1773-1853) в поздней новелле «Жизнь льется через край» (1839) помещает своих героев в обыденное неприглядное пространство, украшенное иронией, формирующей новый, веселый взгляд на мир: «Клара вынула из печки прикрытое блюдо и подала изумленному супругу несколько картофелин.

– Смотри, – воскликнул он, – это называется доставить человеку, пресытившемуся изучением стольких книг, нечаянную радость! Это прекрасный корнеплод содействовал великому перевороту в Европе <...>

Они чокнулись стаканами с водой, и Генрих посмотрел за тем, не треснул ли его стакан от этой вспышки энтузиазма» [Тик 1979: 72].

Сравним. У русского романтика *Владимира Федоровича Одоевского* (1804-1869) в новелле «Последний квартет Бетховена» (1830) великий композитор, подобно Генриху, также пьет воду, поданную сердобольной ученицей, нахваливая «славный рейнвейн». Весь во власти внутренних сил, создавая произведения, будучи глухим на бесструнный инструменте, он не замечает обмана, попросту не существующего для него. У Бетховена нет иллюзии, он – романтический герой – полностью пребывает в инобытии. Герой новеллы Тика, напротив, отдает отчет о происходящем с ним, и, оставаясь

творческой личностью, иронизирует в отношении собственной бедности, следя за тем, чтобы стакан оставался целым. Энтузиазм – столь будоражащее романтиков состояние – обращается к быту, к пребыванию в обыденности и дает силы не творчеству, а самой жизни в творчестве и в... быту. Таким образом, гофмановский рассказчик оказывается духовно ближе герою бидермайера, нежели герой симпатизирующего Гофману Одоевского – таков пример углубления традиций романтической культуры авторами-адептами.

В русской литературе бидермайер развивался наряду с романтизмом, свидетельствуя не столько о «стремительности» развития культуры, сколько об «одновременном существовании разнородных структур ...различных культурных языков» [Федоров 1995: 252].

Так, в повести *Вильгельма Ивановича Карлгофа* (1796-1841) «Живописец» (1830) разочарованный романтический герой Волхов пережил множество «счастливых интриг» и «заманчивых шалостей». Однако ни блестящая военная карьера, ни светские успехи не принесли ему столь ожидаемого счастья: «я требую почти невозможного – кто же виноват, если часто не бывал доволен своим жребием? – Конечно, не люди, – иронически рассуждает он. – Люди, добрые существа, которые не могут иногда понимать меня, которые привыкли мерить аршинами наслаждения и радости, они, конечно, не постигают моих безотчетных, обширных требований» [Карлгоф 1989: 44-45]. Отсюда трагическое ощущение душевной пустоты и «рождающегося эгоизма», «нелюбовь, неуважение к человечеству», «неопределенность желаний, какая-то скука, какое-то равнодушие к настоящему и стремление к неизвестному будущему» [Карлгоф 1989: 53]. Волхов противопоставлен скромному художнику Пельскому. Художник – сугубо романтическое призвание, но у Карлгофа он уверен в своей жизненной удачливости и исповедует кредо человека бидермайера: «Я живописец – это почетное достоинство в облагороженном человечестве; работа, любовь жены и счастье детей – мои требования, мои желания в будущем» [Карлгоф 1989: 45]. История его любви и брака сводится к тому, что жизнь есть одухотворенное высокой идеей, но все-таки целенаправленное и достаточно мирское созидание. Тесть Пельского «был известный живописец Л., отличавшийся от многих других и талантом, и нравственностью. Л. жил... только для дочери, живописи и благодеяния человечеству, более его нуждающемуся» [Карлгоф 1989: 45].

Обрисовывая перипетии любовных чувств Пельского и Волхова, автор подспудно ведет культурный диалог. Поэтическая любовь Волхова показана в идеальных созерцательных тонах и завершается байроническим аккордом. Отношения Пельского и Лизы, напротив, выяв-

ляют, насколько плодотворным может быть единение высокого чувства и бытовых отношений, искусства и повседневности. Они служат иллюстрацией тому, что все в бидермайере связано с категорией *приятного*. Культивируя дом, исполненный покоя, благополучия и уюта, бидермайер апеллирует к духовному и телесному удовольствию. Бытие человека исполнено, по выражению Н.Я. Берковского, «опрятной эстетики» [Берковский 1962: 347].

Повествование завершает четверостишие, адресованное приятелю Карлгофа *Юрию Игнатьевичу Познанскому* (1801-1878), исповедующему, по замечанию В.М. Марковича, тот же этический идеал [Маркович 1989: 506]:

Не в области заветной идеала
Для повести я краски собирал;
К твоей семье меня судьба примчала –
И я твой быт здесь слабо описал [Карлгоф 1989: 54].

Таким образом, представление о человеке и мире в культуре бидермайера акцентировано своеобразным утروением: высказанными взглядами Пельского, введением образа его тестя и авторским резюме-посвящением, венчающим повесть. Фигура самого Карлгофа – удачливого чиновника и литератора – в качестве автора-биографического пребывает в полном согласии с созданной им художественной моделью. В ее конструировании сопряжены бидермайеровское представление о красоте и уюте повседневного бытия, просветительский идеал блага человечества, равно противостоя романтическому скитанию и невозможности обретения себя в мире.

Оноре де Бальзак (1799-1850) – великая фигура французского реализма – был чуток и деликатен в отношении наследия ушедшей культуры. Он восхищался романтизмом, воспевая вслед за *Новалисом* (1772-1801) Голубой цветок, иронизируя по поводу невозможности его появления в современном мире. Его герой, дитя эпохи, журналист и литератор Наган, втянутый в двусмысленную связь с водевильной актрисой и водоворот политических бурь в «Дочери Евы» (1838) «перефразировал следующие прекрасные слова одного из замечательнейших поэтов нашего времени... Идеал, голубой цветок с золотой сердцевинкой! Волокнистыми своими корнями, что тоньше шелковых волос у фей, ты погрузился в недра нашей души, чтобы пить ее чистейшее вещество! Сладостный и горький цветок! нельзя тебя вырвать так, чтобы сердце не кровоточило, чтобы сломанный стебель не сочился алыми каплями! О проклятый цветок, как распустился ты в душе моей! [Бальзак 1951: 1, 387]. Цветок –

символ иенского романтизма – уподоблен здесь объекту чувств Натана – знатной даме, мечущейся между мужем и увлечением, что придает самому сравнению иронический смысл. Отсюда и ответ собеседника Натана Блонде: «Ты мелешь вздор, любезный друг, я согласен с тобой, что цветок был красив, но он совсем не идеален, и, чем петь славословия мадонне перед пустой нишей, подобно слепцу, лучше бы умыл руки, чтобы пойти на поклон власти и привести дела в порядок» [Бальзак 1951: 1, 387]. Если Гофман в «Серапионовых братьях» (1820) создал злую позднеромантическую пародию на «Генриха фон Офтердингена» (1799), то для Бальзака творение Новалиса оказывается лишь прекрасным воспоминанием и свидетельством преклонения перед мифом, которого больше нет в мире.

Здесь же, в «Дочери Евы», французский реалист демонстрирует симпатию к Гофману, наделяя красивого кота, принадлежащего старому немецкому музыканту Шмуке, истинному романтику, именем Мурра. Не ведая иных чувств, кроме музыки и любви к близкому, Шмуке подписывает векселя, из-за которых может попасть в тюрьму.

Бедствующие в определенные временные отрезки их бытия люди искусства (Жозеф Бридо, Венцеслав Стейнбок, Даниель де Артез, Люсьен де Рюампре), переходящие из текста в текст «Человеческой комедии», навеяны образами немецких романтических гениев. Очевидно, что кровавые события во Франции, о которых Бальзак упоминает в каждом произведении, начисто стерли немецкую мечту о трансцендентально-прекрасном, но ее эманация обнаруживалась на уровне аллюзий и реминисценций. Как правило, это были ранние годы ученичества и мечтаний героев, которых впоследствии «заедала среда», – честолюбие, жажда комфорта и парижских удовольствий. Ибо, как заметил *Алексей Феофилактович Писемский* (1821-1881) в своем романе «Тысяча душ» (1858): «...для нас, детей нынешнего века, слава... любовь... мировые идеи... бессмертие – ничто перед комфортом» [Писемский 1981: 159].

Однако между «падшими ангелами» от искусства (Каналис, Люсьен де Рюампре, Стейнбок), обывателями и живущим лишь духом «музыкантом» (Шмуке) проходит тонкая грань, связанная с восприятием Бальзаком идей культуры бидермайера.

Бальзаковский отклик на бидермайер – его рассказ «Пьер Грассу» (1839). Пьер Грассу – художник, чья фамилия, происходящая от французского «gras», означала «жирный», и служила ироническим отрицанием романтического начала, заложенного в его профессии. Баланси-

рование художника между любовью к искусству и отсутствием гениальности, чувством красоты и неумением ее создать, желанием быть творцом и пристрастием к комфортной жизни обывателя, позволило ловкому антиквару Элиа Магусу мастерски провести интригу, в центре которой оказался Пьер Грассу. Этому способствовали творческие терзания художника, состоящие в мучительных переходах от одного учителя к другому, в неумении создать гениальное полотно – муки посредственности, жаждущей трудом прорваться в сферу откровения гения. Грассу лишь подражатель, и даже созданные им новые сюжеты являются сомнительной интерпретацией известных полотен. Его работа на Элиа Магуса в качестве копииста-интерпретатора позволяет безбедно жить и проявлять себя благонамеренным гражданином, импонирующим общественному мнению и вовлекающемся в общее течение буржуазных событий.

Жизнь художника Пьера Грассу являет собой бытие, наполненное антиэстетикой. При этом этическое восполняет эстетическое и даже заменяет его: несмотря на насмешки над собственной посредственностью, невзирая на погубленные мечты об истинной славе творца, герой остается добрым, отзывчивым и честным человеком. Как и некогда в литературе Просвещения, добродетель причудливым образом оказывается вознагражденной. Элиа Магус рекомендовал Пьера Грассу для написания портрета семейства торговца бутылками Вервеля, заранее предрекая счастливый брак с наследницей состояния Виржини. Для описания почтенного семейства Бальзак будто заимствует краски у Гофмана, который считал овощ (в отличие от цветка) одним из антиромантических образов. Так, Пьер «увидел просунувшуюся в дверь мастерской физиономию того типа, которую художники называют в насмешку арбузом. Сей плод возвышался над пузатой тыквой, облеченный в синий суконный сюртук...» [Бальзак 1953: 8, 376-377]. Сей торговец вел за собой другие сорта овощей в лице своей супруги и дочери. Физиономия супруги была «отделана под красное дерево», а вся она походила на кокосовый орех, перехваченный поясом и увенчанный головкой. <...> Следом выступала молодая спаржа...» [Бальзак 1953: 8, 376-377]. Все случается так, как предрекал торговец антиквариатом – воплощение иронии судьбы в рассказе Бальзака. Приданое было удвоено, когда Пьер Грассу с удивлением обнаруживает, что галерея будущего тестя Вервеля содержит картины великих мастеров, которые он, Грассу, написал для Элиа Магуса за гроши. Ирония усугубляется восхищением торговца бутылками, внезапно узревшем в будущем зяте воплощение всех своих эстетических запросов. Рассказ венчается счастливым браком

успешного буржуазного портретиста Пьера и Виржини, как и надлежит в бидермайере.

Однако у бальзаковского героя это счастье относительно – ведь Грассу, наделенный богатством и удачей, так и не стал истинным художником, восполняя собственное неосуществленное коллекцией подлинных шедевров. Бальзак в финале рассказа еще раз упоминает о доброте и «любезности» своего героя, сердце которого не очерствело.

Итак, в рассказе налицо бидермайеровский настрой – заурядный герой, чье искусство не является подлинным прекрасным, а становится частью комфортного быта; семейное счастье, возникшее без любви, но обретшее незыблемость в силу этических норм и жизненного постоянства; inferнальный злодей, вершащий судьбы героев, но не дотягивающий до уровня самого себя в силу комичности ситуации и счастливого конца интриги.

Очевидно, что не менее чем идиллическая картина семейно-бытовой устроенности, важна в бидермайере, как было выяснено выше, склонность «к усмешке, к иронии, к карикатуре» [Федоров 1995: 250]. Если доброжелательные и не лишенные таланта тесть Пельского и сам Пельский Карлгофа создают свой комфортный и приятный мир, не подвергаясь иронии, то Пьер Грассу смешон для критиков и истинных художников-творцов, признающих, однако, что сердце у него «золотое». Смешон богемный жаргон Пьера, его позы и манеры, которые так не вписываются в круг людей, чьи сбережения хранятся у почтенного нотариуса. Смешон художник, чьи мысли переходят от денег и академии к золотым, «тициановским» волосам овощеподобной Виржини. Однако личное счастье, окрашенное в комические тона, все же остается таковым; никакой разрушительной силой в данном случае комизм не обладает. Благоденствие Пьера Грассу – это и знамение времени. Заурядный счастливый герой, исполненный добрых чувств и чаяний – человек, являющийся скорее украшением буржуазной культуры, нежели насмешкой над ней.

Спустя годы родственник герой вновь явится в литературе в романе *Сомерсета Моэма* (1874-1965) «Луна и грош» (1919). В библиографической справке к изданию 1991 г. В. Скороденко комментирует заглавие романа: «Название романа, несомненно, несет определенный символический смысл, который критики стремятся “расшифровать”. Идея названия – заострить несравнимость, изначальную несопоставимость абсолютно разномасштабных объектов, каковыми в данном случае выступают небесное светило и мелкая монета. В контексте романа это гротескное соположение может быть распространено на многое, например, на такие пары, как творческая вселенная Стрикленда – и

мир буржуазной посредственности; великое искусство Стрикленда – и “прикладное” искусство среднебуржуазных гостиных, представленное творчеством Дирка Струве; Стрикленд-творец – и Стрикленд-эгоист и т.п.» [Скороденко 1991: 568]. Несомненным остается одно. Дирк Струве – толстяк, вызывающий насмешки своих товарищей, понимающий величие живописи бездарный художник, связан тесными культурными узами с живописцами бидермайера. «Из рук вон плохой художник, он необычайно тонко чувствовал искусство... Способность к неподдельному восторгу сочеталась в нем с критической остротой» [Моэм 1991: 60]. Подобно Пьеру Грассу, он писал однообразные полотна, не ощущая собственной посредственности, получая удовольствие от творчества, дающего и вдохновение, и доход. Так же, как и Пьер, он смешон (упоминания об этом разбросаны по тексту романа): «Природа создала его шутом» [Моэм 1991: 58], «Природа напаялила на Струве дурацкий колпак» [Моэм 1991: 59], «Комичность... накладывала печать решительно на все вокруг Дирка Струве [Моэм 1991: 77]. Подобно Пельскому и Пьеру Грассу, он устраивает свой счастливый супружеский быт в идиллических тонах бидермайера: «Его скромный домашний очаг был проникнут очарованием. Вид этой уютной четы радовал душу, а наивная любовь Дирка к жене так и светилась заботливой нежностью» [Моэм 1991: 77]. Как и его упомянутые предшественники, Дирк «был щедр... Он отличался редкой сердобольностью» [Моэм 1991: 59]. Однако ирония Моэма намного жестче бальзаковской: «Брать у него деньги было все равно что грабить ребенка, а его еще презирали за дурость» [Моэм 1991: 59]. И если Пьер Грассу был смешон, изображая светского молодого человека или представителя парижской богемы, то Дирк остается смешным, становясь жертвой трагических обстоятельств. Стрикленд – гений, разрушающая сила, стоящая вне морали, – лишает Струве и жены, и крова, и надежд на будущее. Образ Дирка Струве настойчиво ассоциируется с мифологемой подставляющего щеку, отдающего кафтан и рубаху истинного христианина, но ассоциация эта исполнена иронии, ибо герой – обычный человек: низенький, коротконогий, вызывающий смех даже в горе.

Такова эволюция человека искусства в культурной модели бидермайера: от не лишённого иронии жизни упоения творчеством (герои Гофмана и Тика) и радости гармоничной идиллии (Пельский, живописец Л. Карлгофа) к осознанию своей беспомощности перед истинным искусством (Пьер Грассу Бальзака, Дирк Струве Моэма). И, наконец, у Моэма трагическая реальность в лице гения (своеобразная трансформация губительной романтической стихии искусства) полностью уничтожает бидермайеровскую личность.

Конфликт между этическим и эстетическим, счастливо разрешающийся в бидермайере примирением с акцентированной иронией, в реализме XX в. оказывается невозможным. Используя элементы романтизма и бидермайера в самой модели романной коллизии, Моэм, автор из иного времени и культуры, увлекает их в стихию развития, подобной той, которая жестоко измышляется самой жизнью.

ЛИТЕРАТУРА

Бальзак О. де. Дочь Евы // Бальзак О. де. Собр. соч. : в 15 т. М. : Худож. лит. 1951-1953. Т. 1. С. 274-388.

Бальзак О. де. Пьер Грассу // Там же. С. 364-385.

Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // Статьи о литературе. М. ; Л. : Искусство, 1962. С. 345-350.

Гофман Э.Т.А. Золотой горшок // Гофман Э.Т.А. Собр. соч. : в 6 т. М. : Худож. лит., 1991. Т. 1. С. 190-261.

Карлгоф В.И. Живописец // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. С. 42-54.

Маркович В.М. Примечания // Там же. С. 500-507.

Моэм С. Луна и грош // Моэм С. Собр. соч. : в 5 т. М. : Худож. лит., 1991. Т. 2. С. 7-188.

Писемский А.Ф. Тысяча душ. М. : Худож. лит., 1981.

Скороденко В. Библиографическая справка // Моэм С. Указ. соч. С. 568-570.

Тик Л. Жизнь льется через край // Избранная проза немецких романтиков : в 2 т. М. : Худож. лит., 1979. Т. 1. С. 67-164.

Федоров Ф.П. Романтизм и бидермайер // Russian Literature. Amsterdam, 1995. V. 38. P. 241-258.