

**БИДЕРМАЙЕР В РУССКОЙ ПРОЗЕ
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
1820—40-х ГОДОВ**

Бидермайер в русской прозе первой трети XIX века — явление далеко не изученное, лишь отмеченное в аспекте постановки вопроса. Несколько шире проблема русского Бидермайера исследуется применительно к изобразительному искусству, но, как правило, в иной терминологии. Искусствоведы (М. Алленов, В. Обухов, Ю. Герчук и др.) пишут об «устойчивой культуре быта», о «бытовом романтизме», говорят о «натюрмортной живописи» — воплощении поэтизирующего принципа «тихой жизни», ее «длящихся состояний»¹. Но прав В. С. Турчин, не прошедший мимо Бидермайера в своей книге «Эпоха романтизма в России»: «Его можно терминологически подтягивать к романтизму и реализму, называя его «мещанской» редакцией романтизма, поэтическим натурализмом и протореализмом, суть не изменится — это нечто специфическое, самостоятельное». И бесспорно, что «без представления о значительности этого направления характеристика искусства первой трети XIX века не может считаться полной»².

Как и всякому эпохальному стилевому направлению, Бидермайеру предшествовала полнота «переживания», фон общественного настроения, которые сказались в самых разных формах, с разной степенью художественности: от высокого искусства до «оскудения» в трафарете (В. М. Жирмунский). Но особенной этической чертой этого направления была естественность (при самом зарождении) и, соответственно, неограниченная широта, всеобщность, притягательная простота, доступная для всех и каждого, предполагающая универсаль-

ность. Не случайно, как отмечал И. Грабарь, «наряду с ...прекрасно сделанными картинами от этого времени сохранилось множество очаровательных безделок, трогательно-наивных холстов неизвестных авторов, незначительных с точки зрения художественной, но все же милых и имеющих ценность документов»³.

Конечно, к венециановской школе (высшему достижению этой эпохи) нельзя относить все виды «в комнатах», семейные портреты в интерьерах, принадлежащие «неизвестным» любителям, «хоть раз изобразившим на досуге уголок своей <...> усадьбы»⁴. Но все исследователи Бидермайера сходятся в том, что дух эпохи в живописи и скульптуре, в прозе и поэзии, в декорировке комнат проявился одинаково и даже, может быть, сказался ярче в безыскусственных «картинах» дилетантов, чем в произведениях «умелых мастеров», поскольку Бидермайер не сугубо, не вполне принадлежит сфере эстетики.

С этой точки зрения можно рассматривать прозу Пушкина в одном ряду с произведениями Н. Полевого, М. Погодина, М. Жуковой, И. Панаева, В. Соллогуба, а также Н. Мундта, Ф. Корфа, А. Емичева и других писателей, часто посредственных беллетристов. Н. Я. Берковский в статье „О «Повестях Белкина»“ убедительно доказывает, что «этот стиль (Бидермайер — Н. В.), очень явственный к 20—30-м годам в Европе, овладевший модами, утварью, мебелью, изобразительным искусством, литературой, конечно, не мог ускользнуть от Пушкина»⁵.

Один из «кусков бидермейера», которые, как считает исследователь, «постоянно встречаются» в «Повестях Белкина», связан как раз с выражением породившего этот стиль духа «Между тем война со славою была кончена. Полки возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу <...> Офицеры, ушедшие в поход почти отроками, возвращались, возмужав на бранном воздухе, обвешанные крестами. <...> Как сильно билось русское сердце при слове отечество! Как сладки были слезы свидания!» («Метель») ⁶. «Женская тема» в данном тексте, связанная с обликом рассказчицы, девицы К. И. Т., столь простодушно-непосредственно передающей смысл «блистательного времени», чуть иронично вводится Пушкиным в грядущий за этим временем

Бидермайер. «Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградой?..» (77). Эта высокая награда мыслилась в новых измерениях, в иных пространственных пределах: не на поле брани, а в домашнем кругу; в сфере интимной умиротворенности и настоящего, основанного на любви и созидании, счастья⁷.

Переход к тихому и размеренному существованию после кровопролития наполеоновских войн получил новый и важный смысл: открылось ранее неизвестное значение привычного. «Пожар Москвы огорчил, но и согрел и осветил русское общество, — писал А. Бенуа, — и здесь во время всеобщего умиления, в веселом ликовании по случаю освобождения всей России и победе, всей Россией одержанной, произошло первое примирение высших кругов с народом...»⁸. Это имеет непосредственное отношение к характеру зарождающегося русского жанра: народ предстал «в ореоле нравственного величия и совершенства» и вместе с тем «в своей действительной, доступной непосредственному опыту, самобытной природе... Вследствие этого русский жанр возникает именно в варианте крестьянского жанра, и по той же причине он не мог возникнуть как жанр критический... Только в качестве поэтического и поэтизирующего русский жанр мог оказаться на высоте своего исторического призвания»⁹.

Последнее замечание современного исследователя чрезвычайно существенно. Бидермайер — как духовное начало — выразился в светлом, жизнеутверждающем искусстве. Даже в карикатурах на 1812 год, отмечает А. Бенуа, преобладала не сатира: в них «проглядывало только удивительно благодушное сознание собственной гигантской силы, которой дали, наконец, развернуться»¹⁰.

В русском варианте Бидермайера основополагающим оказывается чувство, подобное тому, которым восхищался Гегель, говоря о мастерах голландского искусства. Избавление Голландии от иноземного владычества произвело новое «направление духа»: «полную задушевности гражданственность, чувство достоинства которой было лишено высокомерия...». Обретенная самостоятельность, сознание свободы вызвали потребность отдаваться всей душой «здоровому и вместе с тем за-

конному, приятному образу своей жизни...»¹¹. В картинах голландских художников «чувство честного радостного существования» и составляет, по Гегелю, высший «идеальный момент», так как во «внешнем» проявилась «отражающаяся в этом внешнем внутренняя свобода...»¹².

Очевидно, прав Н. Я. Берковский, отмечая, что берущий свое начало в бюргерской эпохе Бидермайер (он «коренился где-то в классическом для бюргерства XVII века...») «позднее терял свою патриархальную искренность, становился стилем, который преднамеренно сохранял старые бюргерские черты и краски...»¹³. Но именно в эпоху Бидермайера в искусстве ярко заявили о себе, как пишет Р. Мутер, «здоровые чувственные люди, не страдавшие склонностью к рефлексии»; основное в их картинах: «жизнерадостная красочность и нежная грация», «проглядывающая в них нежная любовь к родине невольно привлекает»¹⁴.

Победа над наполеоновской Францией создала во всей Европе почву для таких «национальных условий», которые, в частности, вызвали к жизни эстетику, утверждающую духовную значимость простого и неприязнательного (прежде считаемого «низким»), ныне же выступившего носителем подлинных человеческих ценностей и решившегося стойко оберегать их. «...в искусстве, — замечает Р. Мутер, — отражается не столько национальность, сколько эпоха... <...> Везде поэтому существовали художники Biedermeierzeit. Фенди, Дангаузер и Вальдмюллер, Ольдах и Генслер, старик Бегас и Крюгер имели своих двойников в Шотландии и Испании, Америке и России»¹⁵. Европейское искусство вырабатывало новый художественный язык, постепенно высвобождающийся от традиционных покровов эстетизации¹⁶. В границах новых жанров художники Бидермайера стремились «смешать» поэтический взгляд на мир с сугубо прозаическими, до банальности обыкновенными приметами сущности — «смешать» так, чтобы осталось ощущение внутренне цельного, единого в своем естестве бытия.

Искомой формой в искусстве становится жанр «частной идиллии», поскольку идиллия более всего отвечала общим чаяниям по своим родовым признакам, требуя согласия действительности с «идеалом» и воплощения

гармонии в отдельном, частном случае. «Да поставит он себе целью идиллии, — писал Шиллер, имея в виду поэта своего века, — выдержать ту пастушескую невинность и в субъектах цивилизации со всеми условиями мыслительности, самого утонченного искусства, самой высшей общественной утонченности...»¹⁷.

Патриархальная крестьянская и дворянская культура быта в России (постепенно угасающая на все более сужающемся историческом пространстве) в первые десятилетия XIX века содержала в себе «образ бытия абсолютной, непреходящей этической значимости, поскольку запечатленная в нем сфера частной интимной дружественности и солидарности объективно противостоит всякой несвободе», — отмечает позднейший исследователь эпохи Бидермайера¹⁸. Искусство этой эпохи, по самой своей задаче будучи эклектичным, создало эклектичные формы, но как бы не замечало этого, утверждая естественную гармонию вопреки сложной динамике цивилизованной жизни. Можно сказать, используя терминологию Шиллера, что Бидермайер — некое скользящее звено между родами «наивной» и «сентиментальной» поэзии. Например, Г. Сорока в своем творчестве прошел обе стадии: от простудушного художества («Сорока никак не бытописатель... Он как художник существует внутри того быта, который им изображается...»¹⁹) до рефлексивно-осознанного предпочтения мира интимного и уединенного.

Человечно-искренний по своей природе и задачам, Бидермайер мог проявляться с разной степенью аффектации и театральности, был декорирован, условен. И, вместе с тем, хранил созревающее душу тепло в чужеродных и все более враждебных условиях. После воодушевления военных лет воспевание «скромного приюта», независимого существования «в трудах», «мечтах», «безделье» ощущалось как прямая антитеза подавляюще официозной, преимущественно, петербургской действительности.

Именно так воспринимал А. Бенуа общий дух творчества Венецианова и Тропинина: Тропинин первый «посеял семена того реализма, на котором вырос и окреп впоследствии чисто московский протест против чужого и холодного, академического, петербургского искусства». «...все эти, по словам А. Бенуа, «девушки са-

довницы», «кружевницы», «швеи», «молочницы», «гитаристы» и проч.» не были «прямой параллелью» венециановской концепции природы и народа²⁰. Но они, ориентируясь на эстетику венециановцев, создали один из основополагающих вариантов Бидермайера — в частности, ту его разновидность, которая существует в прозе М. Погодина.

На Бидермайер в повестях Погодина («Русая коса», «Сокольницкий сад») обратил внимание Н. Я. Берковский: «Люди Погодина ищут удобного и скромного устройства для самих себя и для своей семьи...». Символ Бидермайера — молодая немка, Луиза Винтер (что выдает «происхождение и литературного стиля, и идеала»), девушка «с синей сеточкой на голове, в белом переднике, с лейкою в руке»²¹. Краски в Бидермайере имеют особое значение — обычно это ясные и теплые светло-голубые, желтые, бело-розовые тона. «Русая коса» — также символический образ этого стиля, связанный с миром тихой домашней дружбы, возможно — любви; в идеале — «закругленности... судьбы» в семейном счастье, «счастье по средствам»²².

Графиня О., с которой первоначально связан этот образ, предстает не в блеске красоты, парадно-светской, а в своей нечаянной прелести: молодой человек, друг, застаёт ее на даче, освеженную купанием. «Графиня стояла еще перед зеркалом в голубом ситцевом капоте, с длинными рукавами, на шее кисейная косынка... Подле горничная, только что застегнувшая последнюю пуговицу... Вытертые, но еще не высохнувшие волосы спускались со всех сторон длинными, густыми и реденькими кистями... <...> Иногда сверкали сквозь них пронзительные голубые глаза... Половина головы озарялась солнечными лучами, которые прокрадывались сквозь малиновые занавески и наводили то свет, то тень на свежее лицо»²³.

Этот отрывок — «картинка» во вкусе Бидермайера, в которой цветовые и световые сочетания говорят больше и яснее, чем ее непосредственный смысл. Как нередко бывает на полотнах венециановцев, передний план будто срезан: повествователь (он же — зритель) оставившись «на пороге» комнаты, на некотором расстоянии: «ничто не может уменьшить дистанцию; вмешательство, сопричастность запрещены»²⁴. Нужно от-

метить, что «дистанция» в Бидермайере означает не «эпическую» безучастность и, тем более, не пренебрежение «простым бытом», у нее обратный смысл: «дистанцию» соблюдают из естественного целомудрия, из уважения к личности и ее частному бытию (по слову Достоевского, к ее «амбиции»). В эпоху «натуральной школы» именно автор «Бедных людей» подчеркнул эту «дистанцию» (как и ее отсутствие) — через восприятие Макаром Девушкиным пушкинского «Станционного смотрителя» и гоголевской «Шинели».

Картичность — как основной жанровый принцип идиллии — свойственна живописи Бидермайера не меньше, чем его прозе. Классическим примером может служить полотно А. В. Тыранова «Мастерская братьев Н. Г. и Г. Г. Чернецовых», 1828 г. Искусствоведы отмечают ее оригинальную и в то же время характерную для своего стиля композицию: «комната видна в растворенную дверь, но первый план максимально приближен к зрителю и срезан, почему висящее в простенке пальто кажется совсем рядом, и зритель чувствует себя почти на пороге этой комнаты... Вместе с тем он все-таки не входит в нее. Он созерцает ее чуть-чуть издалека, воспринимая прежде всего царящую здесь атмосферу, покой, наступающий в часы угасания дня»²⁵. Как и в «картинке» Погодина, отблески солнечных лучей, ложась на бытовую сцену, словно растворяют ее в воздухе, придают ей бестелесность. Быт становится лирическим, прозрачным. «Зритель» понимает: здесь важны не социальный статус, не типичность, даже не характеры людей: важнее обаяние летнего вечера, тихого дружелюбия, «неторопливых» звуков гитары. Примечательно, что найденный эскиз картины показал: художник начал писать ее (работая с натуры) с поисков основных красочных пятен.

Наблюдение и изображение быта Бидермайера может осуществляться и светским человеком, чуждым этому быту, а иногда и враждебным ему. Именно таков праздный созерцатель, аристократ в прозаическом отрывке Пушкина 1830 г. «Участь моя решена, я женюсь... (С французского)» — с его «беспечной, прихотливой независимостью, ...роскошными привычками, странствиями без цели, уединением, непостоянством» (388). С этим героем связана, по мысли Н. Я. Берковского,

«маленькая сюита в бидермейеровом вкусе». Исследователь полагал, что мир «низеньких домиков», окинутый небрежным взглядом, «с высоты седла», тем самым попадает в положение неловкое и уязвимое: «видна узость быта, видно, в каком плену быт держит людей»²⁶.

Вместе с тем, «бидермайерово» начало очень ясно ощутимо и в среде великосветской. «...большая часть людей; — говорит герой, — видят в женитьбе шали, взятые в долг, новую карету и розовый шлафрок. Другие — приданое и степенную жизнь...» (388). Образ жизни самого рассказчика столь покоем и размерен, что он рад случаю нарушить его как-нибудь, в женитьбе видя средство к счастливому обновлению. Параллельно тихо движутся иная жизнь, другой сюжет: среди бытовых «картинок» в окнах скромных «домиков» («здесь сидит семейство за самоваром, там слуга метет комнаты») крупным планом выступает лицо «девочки за фортепьяно»: «учитель ее бранит, я шагом еду мимо» (389). На другой день вчерашнее повторяется почти в точности.

Примечательно, что М. А. Осоргин, прибегнув к литературной мистификации, из пушкинской «сюиты в бидермейеровом вкусе» сделал повесть. Осоргин, с его незаурядным даром стилизатора, создал текст, где в полной мере проявилась эклектичность Бидермайера: его поэзия и проза. Безнадёжно прозаическим, мещанским предстает в конечном счете высший свет: он убивает страсть героя, приобщив ее к сфере житейских расчетов. Настоящей жизни, подлинного чувства неудавшийся жених ищет теперь в собственно Бидермайере — таком банальном и вместе с тем человеческом. Именно здесь, как ни парадоксально, он хочет найти эквивалент своей мечте: «Мне нравится обычай какого-то древнего народа: жених тайно похищал свою невесту» (390). «Девочка за фортепьяно» становится на какое-то время «героиней романа»: в ней «совершенная простота», «в ней нет и тени кокетства»²⁷. Кажется, быт отброшен, впереди — бесконечное; завоевавшее себе свободу от «земных оков» счастье. Но гармонии неуловимо противостоит всеведущая пушкинская ирония, глубоко понятая и тонко схваченная Осоргиным.

В финале герой устремляется навстречу «новым

странствиям без цели», девочка, должно быть, вновь твердит свой урок. Автор не говорит ни слова о ее судьбе (может быть, соблюдая ту «дистанцию», которая призвана защищать чувства людей обычных и незаметных). И все же последняя мысль читателя — об этой девочке. Остается ощущение (в основе предсказанное Пушкиным), что, хотя вечный «порядок» в скромном «домике» восстановлен, он теперь подобен тому некогда «вычищенному и прибранному саду; по которому прошел «ураган». Намечается рисунок герценовской мысли, высказанной по поводу «личностей», «не знающих ничего за порогом своего дома»: «...начала кроткого, тихого семейного счастья лежали в них... и их счастье было бы делом случая, так же, как и их несчастье. Мир, в котором они жили, — мир случайности. ...Таким хрупким счастьем человек не может быть счастливым...»²⁸. В пушкинском отрывке отмечается тем самым еще одна, сущностно важная черта Бидермайера, свойственная, в основном, сентиментально-романтическому его варианту: хрупкость, недолговечность частной идиллии, при ее кажущихся стабильности и неизменности (вне ритмов времени); иллюзорное возведение в абсолют тесного ограниченного быта.

Ни Н. Я. Берковский, ни другие исследователи, насколько нам известно, не отметили другой пушкинский отрывок в стиле Бидермайер — в этом смысле представляющий собой внутренне целостное единство. Это отрывок 1835(?) г. «В. 179 * возвращался я...», написанный также от первого лица. Впрочем, как замечает А. В. Чичерин, употребление местоимения первого лица единственного числа в прозе Пушкина является «резко антиромантическим»: «В романтическом субъективном романе оно вело за собой душевные изливания весьма близкого автору Вертера, Адольфа, Обермана или Октава. А теперь это «я» стороннего, иногда пристального, а иногда и рассеянного наблюдателя»²⁹.

Пушкинский герой повествует о своем возвращении в Лифляндию (чем создается характерный немецкий колорит). Вынужденная остановка позволяет ему ощутить атмосферу угасающего летнего дня: «Солнце садилось. С одной стороны дороги простирались распаханые поля, с другой — луга, поросшие мелким кустарником. Издали слышалась печальная песня молодой эс-

тонки» (402). Умиротворением проникнут этот пейзаж, вызывающий чувства, близкие тем, которые возникают при созерцании полотен Венецианова, Крендовского, Сороки, Вальдмюллера, Крола и других художников эпохи Бидермайера. Заключенная в нем гармония так велика, что даже неожиданный странный звук — звук пушечного выстрела — не воспринимается как диссонанс, как нечто инородное. Кажется, что поглотившая его природа в результате стала еще значимей и безусловней. Так у Чехова в «Вишневым саде» тишину вечера нарушает «отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны...». Но у Чехова этот звук — «замирающий, печальный»³⁰, он отражается в сознании героев как предвестие несчастья, как знак судьбы. Совсем иное в пушкинском отрывке, хотя звук также исходит «точно с неба»: «Вдруг в общей тишине раздался явственно пушечный выстрел... и замер без отзвука. Я удивился. В соседстве не находилось ни одной крепости; каким же образом пушечный выстрел мог быть услышан в этой мирной стороне?» (402).

Как бы замерший под взглядом наблюдателя широкий мир органично переходит в сферу быта. Перед нами возникает групповой портрет — своего рода миниатюрная жанровая зарисовка: «Подходя к деревне, увидел я в стороне господский дом. На балконе сидели две дамы» (402). Было время, когда их коснулась большая жизнь, полная драматизма, душевных переживаний: в старшей даме герой «узнал... вдову фон В., дальнего нам родственника, храброго генерала, убитого в 1772 году» (402). Теперь Каролина Ивановна — «добрая старушка», принимающая гостя «ласково и радушно». Рядом с ней, как того требует традиция семейного портрета, «милая дочь, которая разливала чай и мазала свежее янтарное масло на ломтики домашнего хлеба. 18-ть лет, круглое румяное лицо, темные, узенькие брови, свежий ротик и голубые глаза вполне оправдывали мои ожидания» (403).

В этом описании особенно характерны эпитеты, передающие склад такой жизни: «свежее янтарное масло» и «домашний хлеб» — продукты собственного хозяйства (в повести Погодина «Сокольницкий сад» Луиза Винтер «сама кроит и шьет себе платье, вышивает косынки, даже вяжет чулки»³¹). Создание всех «средств удовлет-

ворения потребностей» собственными руками Гегель считал признаком идеального «состояния общества. Только таким образом, полагал он, предметы «еще не падают до уровня чисто внешней вещи». В этом случае мир вещей «не отчуждается» от человека, «так как он обладает в их лице не мертвыми и омертвевшими в силу привычки вещами, а своими собственными, тесно связанными с ним созданиями»³².

Следование стилю Бидермайер потребовало бы в продолжении пушкинского отрывка (если бы таковое имело место) любовного описания комнат барского дома с подчеркиванием подробностей обстановки. Авторы «картинок» уделяют внимание не всем вещам без разбора: выделяются только самые необходимые и самые любимые хозяином, интимно близкие ему вещи. Простота и порядок — отличительные черты интерьеров Бидермайера как в роскошном жилище, так и в приюте бедности. Атмосферу «смиренной, но опрятной обители» Самсона Вырина, переданную чутким наблюдателем, создают и «картинки», украшающие стены, «и горшки с бальзаминном, и кровать с пестрой занавескою, и прочие предметы...» (90), не отделимые в глазах рассказчика от людей — их хозяев. «Этот маленький быт за станционной перегородкой, — пишет Н. Я. Берковский, — хорош не вкусом, не богатством, он хорош тем, что он весь проникнут человеком, который сам устраивал его и сам им пользуется»³³.

Своеобразие Бидермайера состояло в том, что утверждаемые им предметность, прочность мира совсем не обязательно должны были означать выхолощенную духовность и процветание филистерства. Здесь была тонкая грань, которую легко было установить, но бидермайеровцы — и осознанно, и бессознательно — далеко не всегда шли на это. И тем самым они, в сущности, добились двойственного впечатления, о чем свидетельствует, например, Р. Мутер в своих искусствоведческих разборах. Вот как он характеризует живопись К. Шпинцвега: «Все, о чем думаешь, когда произносится слово *Biedermeierzeit*, заключено в его произведениях: аромат леса, тихая жизнь маленьких городков, музыка и лунное сияние. Он изображает оригинальных чудаков, пережитки старины... **Филистерская и все же столь милая Германия...** имела в Шпинцвеге своего ху-

дожника». И далее: «Картины его производят впечатление заодно веселое и грустное, филистерское и идиллическое»³⁴.

Бидермайер не мог быть искусством «непризнанного человеческого достоинства»³⁵ — такое искусство создали Федотов, «натуральная школа». Но без Бидермайера реализм сороковых годов не мог бы появиться, поскольку не прошел за необходимой «эклектической» стадией. Очевидная «эклектика» этого стиля была плодотворной. Именно об этом пишет Д. С. Лихачев, имея в виду, в частности, и Бидермайер: «Оставаясь эстетически неполноценным, эклектизм, тем не менее, в аспекте историческом может развивать в себе элементы будущего развития искусств, сохранять старое для нового; в нем, как в некоей жизненно многообразной и неустойчивой среде, могут зарождаться новые направления и новые стили»³⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Алленов М. М. Образ пространства в живописи «à la nature»: К вопросу о природе венецианского жанризма. // Советское искусствознание. 83. Вып. 1 (18). — М., 1984. — С. 142—143.

² Турчин В. Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX столетия: Очерки. — М., 1981. — С. 342—343. Как указывают справочные издания, «Бидермайер (нем.), стилевое направление, развивавшееся главным образом в немецком и австрийском искусстве ок. 1815—48. Название получило позднее по вымыслу фамилии простосердечного нем. обывателя, стоявшей в заглавии стихов поэта Л. Эйхродта «Biedermaiers Liederlust» (изд. в 1850)» — БСЭ. Изд. 3-е. — М., 1970. — Т. 3. — С. 315.

³ Грабарь Игорь. История русского искусства. — М., 1909. — Т. 1. — С. 70—71.

⁴ Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова. — М., 1982. — С. 150.

⁵ Берковский Н. О русской литературе. — Л., 1985. — С. 104.

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — Л., 1978. — Т. 6. — С. 76—77. В дальнейшем ссылки на т. 6 этого издания даются в тексте с указанием страницы в скобках.

⁷ Характерен, например, портрет А. С. Лошкарева, выполненный учеником Венецианова Е. Ф. Крендовским (1830-е гг.). Человек уже немолодой изображен вместе с детьми в уютной комнате, за окном которой проступает вечерний пейзаж. Но орденская лента через плечо должна напомнить о том, что перед нами заслуженный генерал, участник войны 1812 года. Отзвук этих событий в домашнем кругу содержит и подчеркнутая художником деталь: лук, на который опирается мальчик. Грозные боевые реалии заменяются безобидной игрушкой, военное поприще — миром любви, глубокой интимности.

- ⁸ Бенуа Александр. История русской живописи в XIX веке. — СПб., 1902. — Т. 4. — С. 34.
- ⁹ Алленов М. М. Образ пространства в живописи «à la nature»... — С. 126. Курсив мой — Н. В.
- ¹⁰ Бенуа Александр. Указ. соч. — С. 34.
- ¹¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — М., 1971. — Т. 3. — С. 274.
- ¹² Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — М., 1968. — Т. 1. — С. 179.
- ¹³ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. — Л., 1973. — С. 471.
- ¹⁴ Мутер Рихард. История живописи от средних веков до наших дней. Пер. В. Фриче. — М., 1915. — С. 249, 250, 251.
- ¹⁵ Там же. — С. 252—253.
- ¹⁶ Н. Я. Берковский писал: «В русской поэзии примеры бидермейера наблюдаются у Жуковского, у Дельвига; подобно бидермейеру на Западе, он у нас идет из двух источников: из классического — у Дельвига, из романтического — у Жуковского» (Берковский Н. О русской литературе. — С. 103). Однако в идиллиях Дельвига мечта о «тихой жизни» опиралась на конкретную, но «эстетизованную» предметность; в поэзии Жуковского идеал «семейственной жизни» был выражением того внутреннего состояния, которое, по замечанию Гегеля, «как бы незримо вникает только самому себе; это звучание без предметности и образа, реяние над водами...» (Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — М., 1969. — Т. 2. — С. 242).
- ¹⁷ Собр. соч. Шиллера в переводе русских писателей. / Под ред. С. А. Венгерова. — СПб., 1902. — Т. 4. — С. 393, 396.
- ¹⁸ Алленов М. М. Образ пространства в живописи «à la nature»... — С. 144.
- ¹⁹ Обухов В. Григорий Сорока. — М., 1982. — С. 27.
- ²⁰ Бенуа Александр. Указ. соч. — С. 27.
- ²¹ Берковский Н. Я. О русской литературе. — С. 103.
- ²² Там же.
- ²³ Погодин М. П. Повести. Драма. — М., 1984. — С. 24.
- ²⁴ Himmelheber Georg. Biedermeier. // The Connoisseur. — 1979. — May. — Vol. 201. — N 807. — P. 11.
- ²⁵ Алексеева Т. В. Указ. соч. — С. 156.
- ²⁶ Берковский Н. Я. О русской литературе. — С. 104.
- ²⁷ Осоргин Мих. «С французского» // Литературная газета. — 1991. — 5. VI. — № 22. — С. 11.
- ²⁸ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. — М., 1954. — Т. 2. — С. 62. Курсив А. И. Герцена.
- ²⁹ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика. Изд. 2-е. — М., 1985. — С. 91—92.
- ³⁰ Чехов А. П. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1970. — Т. 7. — С. 343.
- ³¹ Погодин М. П. Указ. соч. — С. 63.
- ³² Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — Т. 1. — С. 271.
- ³³ Берковский Н. Я. О русской литературе. — С. 30.
- ³⁴ Мутер Рихард. Указ. соч. — С. 240. Курсив мой. — Н. В. Однако романтическое в Бидермайере и притаившаяся рядом косность могут быть намеренно противопоставлены друг другу, сатирически резко разведены и заострены, как, например, в повести А. Емичева «Советница», где романтически настроенная на семейную идиллию Sophie вдруг превращается в «советницу», самодовольную мешанку (Отечественные записки. — 1839. — Т. 4. — № 10).

³⁵ Проскурина Ю. М. Концепция обыкновенного в прозе натуральной школы.//Проблемы реализма в русской литературе: Метод и позиция писателя. — Свердловск, 1963. — С. 7.

³⁶ Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств.//Классическое наследие и современность. — Л., 1981. — С. 28—29.

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО
ПУШКИНОВЕДЕНИЯ
Сборник статей

Псков 1994