

О.Ю. Костко

Бидермайер и современное искусство: от человека «частного» к человеку «частичному»

O.Yu. Kostko

Bidermayer and Modern Art: from a Person “Private” to a Person “Partial”

Статья посвящена актуальности изучения бидермайера, важного для понимания тенденций в современной культурной ситуации. Анализ исторической и культурной среды эпохи бидермайера помогает обнаружить логику процессов, происходящих в современном искусстве, в том числе отношения художника и публики. Впервые вводится термин «частичный человек», эволюционирующий из понятия «частный человек» эпохи бидермайера.

Ключевые слова: частный человек, основные тенденции, логика процесса, эволюция понятий.

The aim of this work is to investigate Bidermaier’s style and to reveal a similar tendency in the modern cultural situation. The analysis of historical and cultural experience of Bidermaier allows us to understand the logic of processes taking part in the modern art and an attitude of an artist and public. A new term “a partial person” has been implemented for the first time. This term shows the evolution of the notion “a partial person” which was appeared in the age of Bidermaier.

Key words: partial person, similar tendency, logic of processes, evolution of the notion

Стиль – это человек.

Ж.Л. Дюффан

«Помимо сообщества культур в историческом пространстве и времени, – писал М. Алпатов, – есть еще сообщество в мире ценностей. И поэтому возможны совпадения, как совпадения в решении одной задачи двух учеников, сидящих на разных скамейках» [1, с. 7]. Такие совпадения мы попытаемся отметить в искусстве бидермайера и современной культурной ситуации начала XXI в., тем более что сопоставления весьма своевременны и актуальны.

Возросший интерес к искусству Германии в России перерос в совместные культурные проекты: 2003–2004-й – год Германии в России и России в Германии и год 2010-й, проходивший под тем же девизом. Кроме крупнейших имен немецкого Возрождения, публика открывала для себя новые имена мастеров XIX в. Помимо перекрестных культурных акций, значительно изменилась обстановка в антикварном мире, где реализм и академический стиль на сегодняшний день признаны приоритетными. Множество изданий, посвященных немецким художникам XIX в., заставили не только переоценить значение искусства «картофельных песен», т.е. стиля бидермайера, но и пересмотреть привычную трактовку русского искусства, увидеть маркетинговые стратегии передвижников и их связи с Дюссельдорфской и Мюнхенской академиями в новом свете: не как антитезу «счастливому и сытому» бидермайеру, но как его логическое продолжение, а зачастую и варьирование, и даже по-

вторение. Существенно поменялись полюса и в российском искусствознании: помимо «исследовательской потребности восстановления развития искусства XIX века», по мнению Т. Карповой, на художественном рынке появляется «огромное количество давно забытых и вовсе неизвестных произведений из частных собраний, которые в прежние годы российские музеи не приобретали, так как это искусство считалось малохудожественным, обслуживающим потребности мещанства...» [2, с. 6]. И причина не только в том, что каждое поколение пишет свою историю искусств, но и в том, что обнаруживается некое сходство культурных ситуаций, как это случается со многими эпохами и стилями.

Итак, рассматривая бидермайера с точки зрения противопоставления и идентификации с современным искусством, можно заметить явное сходство. Устроители выставки «От Фридриха до Диркса» из Дрезденской картинной галереи в Государственном Эрмитаже в 2008 г. отметили это в каталоге: «Технический прогресс с его новейшими достижениями в сфере транспорта и средств коммуникации стремительно развивается, а сознание людей и модели, на которые они ориентируются, уходят своими корнями в начало XIX столетия, что снова и снова с изумлением констатируют ученые – социологи и обществоведы. Специфический опыт эпохи, смена времен года и частей суток, переплетение их с ритмом жизни отдельного человека, возрастающий контраст между городом и деревней, осознание себя в про-

странстве – все, на что ориентируется человек в повседневной жизни, было выражено в XIX в. Картины того столетия отражают индивидуальное ощущение словно в зеркале, с которым мы – люди XXI века – соотносим себя и свои действия, в котором узнаем себя» [3, с. 16].

Одновременно с воцарением рыночных отношений в жизни искусства, где они властвуют и поныне, человек эпохи бидермайера перестал быть «мерой всех вещей», но «вещи стали мерой человека», чему свидетельствует появление большого количества интерьеров, натюрмортов в качестве фона или самостоятельного жанра во второй четверти XIX столетия, этот стиль назван самым натюрмортным. Интерес художника к личности был не больше, чем интерес к его платью, но не только потому, что, по замечанию Д. Дидро, лицо меняет выражение каждую минуту, а костюм никогда не лжет, а отчасти потому, что «гениального художника, "стремящегося все увидеть", словно осаждают со всех сторон негодующие детали и все враз требуют справедливости с ожесточением толпы, жаждущей полного равенства», – отмечал Ш. Бодлер. Изображение человека не просто подается в привычном окружении, в соседстве с «родными» вещами, но «слившимися с ним в едином бытии» [4, с. 7].

В современной ситуации мы часто сталкиваемся с «дизайнерским подходом», в котором зачастую человек одухотворяет вещи, наполняет их глубинным смыслом, превращая в некий фетиш. Появились новые понятия, например «шопоголик», в рубриках глянцевого издания известные персоны «раскрывают свой мир», демонстрируя содержимое гардеробной или стильной сумки. Предназначенная для утилитарных целей вещь «обрастает» некой философией, которую сегодня приписывают дизайну, во многом она совпадает с философией «умного выбора» эпохи эклектики, зародившейся от прагматичного бидермайера. Теория «умного выбора» подкрепляется и возросшими претензиями людей – частных лиц, все больше рассуждающих на темы и идеи искусства и культуры. Сегодня этот многослойный уровень, рассчитанный на разного зрителя, проявляется как на выставках, так и в кинематографе, театре и эстраде. Но по сути это «чего изволите?» – в духе бидермайера.

«Духовная ограниченность уравновешивалась общедоступностью и кратчайшим расстоянием от искусства к человеку», – пишет о бидермайере Д. Сарабьянов [5, с. 222]. В современной ситуации «кратчайшее расстояние» сохраняется, но это не смысловая и визуальная особенность, а «пространственная» – заслуга технологического обеспечения, позволяющая иметь «перед глазами» практически любой шедевр, словно вещь под рукой.

Подобно тому, как картина XIX в. предполагала некий «эффект присутствия», окна в реальный

мир, окном становится экран монитора, превращая нас из потребителей в пользователей, где «кратчайшее расстояние» – перед носом на экране подкрепляется скоростью воспроизведения картинки. В эпоху бидермайера возникает эклектизм особого рода, он оперирует готовыми формами, становящимися материалом для создания нового искусства, однако эти «франкенштейны», составленные из разных кусков, еще имеют и различное смысловое содержание. Когда совмещается не только «многое», но и «разное» – живописная ткань готова лопнуть по швам от перегрузки, отчего вещи могут казаться и слащаво-сентиментальными, и со следами великого героического запала, и совершенно нелепыми, однако имеющими смысл, веселыми и пародийными и горько ироничными одновременно. Пример – работы П. Федотова, где он собирает цитаты из малых голландцев, Хогарта, Брюллова и огромного пласта дилетантского искусства в единое целое. Разве не здесь, быть может, таятся истоки современного «клипового мышления»? Нечто похожее, сложенное из ставшими классикой цитат угадывается в картинах Виноградова и Дубосарского, где варьируются живописные достижения Пластова и искусства Возрождения, типажи ампирно-величественных персонажей и завсегдатаев «колхозных праздников» или «покорителей новых просторов». Но, как и у Федотова, пародийный штрих ставит все на свои места. Оба варианта – «всходы» на развалах бывшего великого стиля, который претендовал на полное знание атрибутики и прочих тайн по рождению масштабных полотен. При этом пародия не есть утрировка: лица не искажены гримасами, любовно передано окружение (федотовские герои живут в избыточной роскоши великолепно написанных интерьеров, у Виноградова и Дубосарского – в сказочном пространстве подводного мира или «райских кущ»).

Принцип пародии [6, с. 111–115], активно используемый бидермайером, возрос на любви романтических индивидуалистов презирать нормы и правила. Но победили желание компромисса и «массовая» буржуазная психология маленького человека. Сегодня пародия трансформировалась в эпатаж – «торжествуют акции и придумки», поскольку «в сфере актуального искусства», претендующего на новое слово, достойно внимания то, что до тебя никому не приходило в голову: раскрасить самого себя, выставить на подиум или во время вернисажа, кого-нибудь «укусить». При этом, как справедливо отметил В. Подорога, большая часть «актуального искусства, хотя она и представляется обществу в качестве агрессивной эстетики, сближается с образцами массовой культуры, где вкусовые эффекты играют, несомненно, большую роль» [7].

Понятие «частный человек» появляется в печати примерно в те же годы, что и официально установленные границы бидермайера – 1830–1850-е гг. Вместо бинарной пары ампира и романтизма «герой – тол-

па», благодаря «мельчанию первого, и пристальному рассматриванию последней «частный» человек стал чем-то усредненным, буферным, гибридным, поэтому универсальным.

Для XIX в. его часто ассоциируют с домашним, однако понятие несколько шире: это «маленький» человек, который может быть положительным, отрицательным или даже «лишним», главное – ввести его судьбу и частные запросы в сферу искусства. Частный человек – «это личность, определяющая социальный облик своего времени, и вместе с тем существо, через которое эпоха выражает и познает самое себя», – пишет Г.Ю. Стернин [8, с. 111–112]. Он то растворяется в зрительской массе, отсюда частые понятия «публика», «толпа» в хронике той эпохи, то создает ажиотаж вокруг очередного кумира. Формируется аура «коллективного ожидания» от художника в момент, когда различие между искусством и жизнью, правдой и красотой становится очевидным. Вкус толпы, как отмечает Стернин, желал «нечто среднее, между зеркалом и калейдоскопом». Конечно, художественность сохраняется, но за ней встают реалии окружающей действительности.

Это сближение оказалось задачей не из легких, поэтому дилемма «кариатура или натура», ранее существовавшая в разных эстетических пластах, создает компромиссные, странные, многослойные работы, и художник выступает в двойной предопределенности – стороннего наблюдателя либо современника и соучастника происходящего.

Сегодня задача усложняется – из человека частного современник превратился в «частичного» – термин, прозвучавший в одном из интервью А. Чубайса: быстрое изменение мира, скоростной поток информации, создающий неопределенность, практически лишает человека возможности всесторонне обдуманного выбора и оставляет ему постоянство колебаний. Темп создает сложности ориентира не только в мире, но и в процессах художественной жизни. Мелькание дает возможность видеть фрагменты, но собрать из них пазл не получается. Высокие технологии требуют узкой специализации, человек создает только частичку какого-то конечного продукта или результата, чаще не видя начала и конца в данной цепочке. Конечно, как неологизм, термин «человек частичный» еще не успел обзавестись ни надындивидуальным социальным значением, ни личностным смыслом. Но этот термин все же характеризует нас даже своей внутренней формой – пугающей «анатомическим» или «неполноценным» оттенком, тем, что осталось от целого человека. Или это способ самопознания, также по фрагментам?

Сходство стиля бидермайера и современного искусства можно рассматривать по нескольким параметрам.

1. «Часть» – корень, объединяющий два понятия – «частный» и «частичный». Человек част-

ный возник в журнальной лексике 1840-х гг., когда из портретного амплуа превратился в общественную реальность, через которую себя выражала эпоха. Однако, осознав себя индивидуальностью и встав на путь индивидуализации, человек озадачился все большим осознанием своей телесности и материализации, он же поставил свои вкусовые пристрастия критерием искусства и назначил себя судьей в художественных вопросах. По словам Я. Полонского, как можно пренебречь толпой, если художники и герои, что глядят на нас из золотых рам, тоже вышли из толпы? Если в литературном бидермайере у Гоголя по Невскому разгуливал нос Ковалева или разборчивая невеста слагала идеальный образ из носа, бровей и характера разных претендентов, то Федотов в картинах любил трюки с подслушивающими, подглядывающими, появляющимися в дверных проемах или за портьерой персонажами, которые намекали на присутствие человека, но не «являли» его целиком. Апофеозом стали пустые рамы, без портретов, изображенные в «Игроках». Сегодня популярно искусство, где есть признаки отдельного человека или его «составляющих». Лица либо фрагментарны, либо смазаны в бегущем галопе – «нас не догонят», «вне зоны доступа, мы не опознаны». Особенно в этом преуспевает рекламная полиграфия: отдельно «вычлененные ноги» – реклама колгот, руки – маникюра и т.д. Этот принцип так прижился в нашем восприятии, что и в изобразительном искусстве воспринимается закономерно. Эта частичность очень хорошо уживается с «клиповым мышлением»: смена картинки – нового вернисажа, новой иллюстрации, за которым не угонятся размышления.

2. «Мечта». Современное общество, причем не только российское, становится, по выражению датского футуролога Р. Йенсена, «обществом мечты». Мифы о высоких технологиях – в будущем все исправим, в этой иллюзии огромных возможностей – запас утешения, компенсат от будничной реалии. Маниловские фантазии – «а хорошо бы, душенька» – воплощаются не в идеальной уютной обстановке, где попыхивает трубочкой счастливый папа и мама в окружении чистеньких и сытых ребятишек, – порождение бидермайера. Фантазии, которые может позволить себе современное искусство, плавно движутся от точки «все возможно» в точку «все разрешено», постепенно отбрасывая всяческие этические и эстетические ограничения. Если искусство бидермайера сравнивали с «оранжерейным миром, накрытым стеклянным колпачком», то современное – за стеклом экрана. Стеклянная граница между желаемым и действительным все равно непреодолима, но по степени – как убедительно «аппетитно» выглядит эта иллюзорная, искусственная реальность – сходство очевидно, натурализм сменил «3 D». «Параллельный мир» в виртуальном про-

странстве во всю расширяется, вытесняя мир при-родный, как мечта вытесняет реальность.

3. Установка на гедонизм. Этот термин в истории искусств тесно связан со стилем рококо – это умение наслаждаться жизнью, понятие вкуса, задействование всех тактильных ощущений. Одновременно это появление «беспольной красоты» и многочисленных фарфоровых безделушек, установка на некое измельчание пышного барочного антуража. В бидермайере это «рукоделие» – бисерное шитье, вышивка крестом и гладью, коклюшечное кружево, привносящее в интерьеры камерность и уют. Любопытно, что с начала 2000-х гг. мы переживаем тот же самый бум – вышивание крестиком и гладью, увлечение бисероплетением, что также способно выразить вкусы и интересы нашей эпохи, а кроме того, призвано доставить удовольствие от созерцания.

Наслаждение от приближения к живописной поверхности, лоснящейся и гладкой, от стиля бидермайера перешло к салонному искусству. То, что вещь нравится публике, позволяло художнику поднимать ценовую планку – так появляется понятие «модного художника». Попав в разряд рыночного товара, искусство, «созданное аристократией для развлечения», стало самым «буржуазным», потому и «вечным» Картины, услаждавшие глаз на выставках, легко перекочевывали в жилые апартаменты, где «соединялись с бытом» и служили показателями уровня и качества жизни. Этот стиль появляется там, где хотят красоты, легкости и жизни без проблем. Это наслаждение кажется тем острее, чем больше оно дает поверить: мы живем накануне «потоп», некоего декаданса, как уже было в XVIII, XIX и даже XX в. В бидермайере тема гедонизма звучит исподволь, как мотив лености, созерцательности, мечтательности и любви к сентиментально-сусальным темам, «романсовым типажам». Наконец, можно сослаться на онлайн-ресурс *vivavagina.com*, который открыла Арина Холина, писатель и журналист, под девизом «Гедонизм. Эгоизм. Феминизм». А множество культурных проектов с академическими полотнами и натурными рисунками мужской обнаженки подаются эстетам под соусом гей-ориентации, как это было с творчеством А. Иванова для Э. Голлербаха.

В анонсе к выставке Жерома феномен академизма сравнивался с современным глянцем: те же красивые ухоженные тела, словно прошедшие правку фотошопа, гламурные сюжеты, что так нравятся публике. И абстрактное искусство волнует зрителей апелляцией к чувствам: «...есть особого рода удовольствие рассматривать живописную поверхность в упор ... золотые зерна потертого холста, хрустящие белила, шорохи серых, бархатистая глубина черных, хриплые охры ... обширные плоскости одного тона пронизаны трассирующими следами карандаша и тонкой кисти» – изошренный гедонизм!

Просто смакование с предмета изображения переносится на сам объект.

4. Мельчание героя. Для эпох переходного периода, смены стилевых направлений, или так называемых «закатных эпох», характерны «предельная измельченность, атомизованность культурного материала» для осуществления плавного течения в мерном русле событий. Общее направление – от непримиримых установок к мягкому диалогу. Этот герой не просто мелок, но и «всеяден» – «от искусства и эстетики, до социологии и экономики взята на вооружение формула “все сгодится”», как пишет А. Пелипенко (цит. по: [9, с. 111]).

Нельзя всеядность отождествлять с безвкусицей, поскольку сила коммерческого предложения бывает такова, что можно собственные вкусы и чутье отодвинуть на задний план. Мещанство сегодня, как и в XIX в., что отмечал еще А. Герцен, составляет не столько определенную сословную группу, а осуществляет себя в кругу неизменно животно-природного выбора, где все существование организуется потребностями покоя, сытости и наслаждения, равенства на «золотую посредственность». Качественные категории перерастают в количественные. Для российского искусства категорию «современности» вытеснила категория «моды», что тоже характерно для эпохи бидермайера, породившей публику и «модных кумиров».

В продолжение темы актуально обращение к «социальной установке»: массовое искусство сориентировано на незыблемую реальность мира – дом, семья, карьера, поэтому все «проктеры энд гембеллы» представляют уютный чистый дом, сверкающую посуду, кафельную плитку и чистые ковры, ухоженных сытых и чистеньких детей, заботливых и счастливых родителей, словно воскресших с полотен бидермайера, только в современном антураже. Так же популярно обращение к классике – «великому историческому прошлому», но в бытовом контексте, например, в виде упаковки или этикеток на продуктах, то, что началось в искусстве бидермайера, когда кресло «а ля ампер» для удобства перемещения получило колесики под львиными когтистыми лапами.

Как «частный», так и «частичный» человек подвержен влияниям толпы: «нравится – берем!» или «это хорошо, а это – плохо». Получается, что эстетическая составляющая исходит от буржуазной покупательской среды, причем именно оценивание играет важную роль – любимые вопросы «а сколько это стоит?». Искусство не может быть «нематериальной ценностью», потому что холст, краски и аренда мастерской имеют свою стоимость. Галереи переросли понятия «своих художников, своей ответственности и личного вкуса», они ориентированы на ходовой продукт, который ими покупается, оценивается по тому, что хорошо продается, а грандиозность амбиций не всегда гарантирует такой же вкус и такую же порядочность.

И, наконец, «новые интерактивные музейные проекты», где встречается «старое» и «новое», в которых теряется ощущение времени. Так и в работах представителей позднего бидермайера и «Салона», переносившего «классические сюжеты» в убедительность натуральных этюдов, а высокие идеалы служили коммерческим задачам – «процессу обольщения», на которые «клюет» современный зритель, нажимая кнопки интерактивного киоска вместо того, чтобы рассматривать работу. Современное искусство, несмотря на свою виртуальность, мифологичность и культ фэнтези, закрывает для человека внутреннее пространство воображения и оставляет ему только материально достоверное, физиологическое или машинно-виртуальное, лишенное онтологии [10, с. 15].

5. Нарушение нормативных функций искусства. Часто нормативную функцию принято понимать как функцию полагания общественного идеала, определяющего будущее, к которому надо стремиться. Утверждаются ценности настоящего, формируется культурное пространство, в котором растет личность, востребованная эпохой. С легкой руки бидермайера, когда начала стираться граница между жанрами искусства и его географической составляющей, когда рождается эклектика нового плана, теперь конкретные виды искусства растворяются в его общей идее. У искусства не остается никакой философской задачи, оно может заниматься чем угодно. Журнал «Архроника» о выставке О. Кулика в Центральном доме художника 2007 г. восторженно пишет: «Олег Кулик – являет собой квинтэссенцию самого понятия “современный художник”. С помощью километров серых пластиковых драпировок он превратил пространство ЦДХ в темный лабиринт, а каждая подсвеченная точечным светом работа словно говорила зрителю: я – шедевр!»

«Классика в современном мире вызывает отторжение не только потому, что ее образы превосходят меру обывательского, сугубо человеческого измерения, но и потому, что это угрожает напомнить современному искусству о его забытой, разменянной и проданной первоначальной природе...» [11, с. 11]. Бидермайер берется за ее пародирование, чтобы процесс ее отрицания, начатый авангардом, завершился «отрицанием собственно искусства». Отсюда дискуссии о симулякрах, прогнозы на ис-

чезновение искусства, которое уступит место рекламе, подобно тому, как в концептуальном искусстве художественный образ уступил место концепту – идее.

В заключение хочется подчеркнуть, что XXI век – век новых технологий. Есть технология – есть «сила». Аналоговое подобие родного реального предметного окружения заменяется электронным приближением далекого. Сегодня, когда доступно механическое воспроизводство «шедевра», изменяются представления об уникальности благодаря «копии без оригинала» – термин, который приписал искусству фото и кино немецкий философ и критик В. Беньямин, живописные средства все больше уступают перед фотоэффектом, неважно оптическим, фактурным и т.д. Поэтому обвинения бидермайера за любовь к лощеной эмалевой живописи, стремящейся стать еще более убедительной, чем подлинная реальность, уже кажутся несущественными. Машина может воспроизвести любые формы, согласно программе, значит, «художником» может быть каждый. Чем вам не стиль «без имен и шедевров», как окрестили бидермайера исследователи? «К происхождению образов искусство стало сверх терпимо, разница между оригиналом и цитатой перестала быть важной... ибо формируется новая утопия – утопия глобальной коммуникации, где каждый может насладиться ее “отзывчивостью”, доступностью и быстротой в полной мере, не прилагая физических или умственных усилий» [12, с. 7].

Эпоха постмодерна, положившая конец противостоянию классики и авангарда и торжеству анархии, является суперэкретичной, как и бидермайер, только по отношению к XX, а не к XIX столетию. Даже сам термин «постмодерн» является условным и трактуется по-разному, как и понятие «бидермайер». Беспомощность критики, выданная за право зрителя самому судить об увиденном, т.е. «господство мнения толпы» (иногда и полумаргинальных группировок), прикрывается «плюрализмом» – любимым словом перестроечного периода.

Не нужно забывать, что «связь» – понятие условное. Сознанию, увлеченному новой системой идеей, тесны прежние модели мироощущения, оно стремится вычеркнуть их из реальности и убедить себя, что это ему удастся. Но прошлое почему-то не исчезает, а всегда образует с настоящим сложную амальгаму восходящих и нисходящих процессов.

Библиографический список

1. Данилова И. О Михаиле Владимировиче Алпатове // Искусствоведенье. – 2002. – №2.
2. Пленки красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов. – М., 2006.
3. От Фридриха до Диркса. Немецкая живопись из Дрезденской галереи новых мастеров. Каталог выставки. – СПб., 2008.
4. Сарабьянов Д. Бидермейер. Стиль без имен и шедевров // Пинакотекa. – 1998. – №4.
5. Сарабьянов Д. К определению стиля модерн // Советское искусствознание. – 1979. – №78, вып. 2.
6. Стернин Г.Ю. Частный человек в искусстве и в художественной жизни России середины XIX века // Советское искусствознание. – 1988. – №23.

7. Подорога В.А. Произведение и качество // Художественный журнал. – 2004. – №55.
8. Стернин Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры. – М., 2007.
9. Базилева И. Сможет ли современное искусство стать современным? // Художественный журнал. – 2007. – №64(1).
10. Бобринская Е. Сомнительная сущность искусства // Художественный журнал. – 2004. – №54(2).
11. Служивцев В.В. Проблема художественного образа в современном искусстве // Личность и художественный процесс. – Ханты-Мансийск, 2009.
12. Деготь Е. Русское искусство XX века. – М., 2002.