



Тай

БОГЕМА

ВЕЛИКОЛЕПНЫЕ ИЗГОИ

В О Н Е М І А N S

Э Л И З А Б Е Т У И Л С О Н

ELIZABETH WILSON

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Библиотека журнала «Теория моды»

Элизабет Уилсон

Богема: великолепные изгои

«НЛО»

2019

УДК 7.03(100):316
ББК 85.03(0)5-003.3

Уилсон Э.

Богема: великолепные изгои / Э. Уилсон — «НЛО»,
2019 — (Библиотека журнала «Теория моды»)

Художники парижского Монпарнаса, завсегдатаи кофеен в мюнхенском Швабинге, обитатели нью-йоркского Гринвич-Виллидж, тусовщики лондонского Сохо... В городской среде зародилось пестрое сообщество, на которое добропорядочный горожанин смотрел со смесью ужаса, отвращения, интереса и зависти. Это была богема, объединившая гениев и проходимцев, праздных мечтателей и неутомимых слугителей муз, радикальных активистов и блистательных гедонистов. Богема явилась на мировую сцену в начале XIX века, но общество до сих пор не определилось, кого причислять к богеме и как к ней относиться. Сохраняя свою смысловую неоднозначность, это понятие чаще всего остро полемически противопоставляется ценностям промышленного капитализма и образу жизни буржуа. Книга известной исследовательницы культуры Элизабет Уилсон рассказывает о ярких представителях богемы, истории зарождения этого явления и его судьбе на протяжении трех веков.

УДК 7.03(100):316
ББК 85.03(0)5-003.3

© Уилсон Э., 2019
© НЛО, 2019

Содержание

Глава 1	6
Часть I	13
Глава 2	15
Глава 3	27
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Элизабет Уилсон

Богема: великолепные изгои

© Elizabeth Wilson, 2000, 2019 Published by arrangement with Tauris Parke, part of Bloomsbury Publishing Plc., London,

© Т. Пируская, перевод с английского, 2019,

© ООО «Новое литературное обозрение», 2019

* * *

Процесс вырождения распространяется не только на преступников, проституток, анархистов и умалишенных, но и на писателей и художников.

Макс Нордау. Вырождение

Генерал всегда с большим знанием дела утверждал, что, если вам удастся успешно сохранить свой личный миф, все остальное в жизни значения не имеет. Важны не события, случающиеся с людьми, а их взгляд на эти события.

Энтони Поуэлл. Книги украшают комнату

К чтению можно пристраститься не меньше, чем к вину. <...> Вы тянетесь за книгой, как за стаканом, чтобы убежать от гнетущей тривиальности газетных заголовков, чтобы смыть отвратительное послевкусие лекарств, выдаваемых в больнице, которую называют современной цивилизацией. И нет ничего лучше настоявшегося, выдержанного пафоса, в особенности процеженного через поэзию. И вы чувствуете себя одновременно очищенным и просветленным. Беда в том, что вы недолго отдаёте предпочтение отборным сортам. И с чтением получается, как с алкоголем: вы стараетесь смешивать все более и более крепкие коктейли; вы ищете уверенности в себе и свободы от ответственности.

Вальтер Меринг. Пропавшая библиотека

Глава 1

Введение

Мне хотелось курить «Голуаз», пить черный кофе и говорить об абсурде и макиязе с порочными женщинами и погибшими молодыми людьми... Счастье не интересовало меня, мне был нужен Святой Грааль.
Марианна Фейтфулл. Фейтфулл

«Что представляла собой богема?», «Кто же имеет право называться богемой?» – стоило мне упомянуть о своем исследовании, как на меня обрушивались одни и те же вопросы. Они носили чисто риторический характер, поскольку те, кто их задавал, уже знали ответ заранее. Существует множество определений богемы, но ни одно из них нельзя считать удовлетворительным, поскольку наше шаблонное представление о мятежном художнике оказывается чем-то вроде монстра Франкенштейна, составленного из противоречивых и несовместимых свойств.

В 1850 году Анри Мюрже, писатель, первым заговоривший о богеме, описал ее представителей как трезвенников, художников, которые были слишком бедны и слишком преданны своему делу, чтобы топить свои неприятности в алкоголе¹. Однако романистка Берил Бейнбридж, когда в 1995 году ей сказали, что Кэмден-Таун, в котором она жила, – самый богемный район Лондона, пришла в негодование: «Богема – это те, кто вечно пьянствует, а тут все вокруг пашут как лошади»².

В обозначенном двумя высказываниями временном промежутке предпринимались сотни попыток уловить сущность ускользающего понятия богемы. Иногда ее представители были успешны, но сами разрушали себя, как, например, Джексон Поллок. Иногда они, как Модильяни, умирали в нищете и безвестности, и слава приходила к ним лишь после смерти. В то же время богемой называют и бесталанных авторов с претензией на гениальность, которые растрачивают свою жизнь в компании других неудачников сомнительной репутации, и тех, кто, подобно Оскару Уайльду, вложил в свою жизнь весь свой гений, а в свои произведения – только свой талант³. Богемный художник – одновременно гений и позер, развратник и пуританин, трудоголик и бездельник; смысл этого определения зачастую проявляется в сравнении. Иногда представителю богемы (со знаком плюс) противопоставляют буржуа (со знаком минус), иногда художнику (со знаком плюс) – представителя богемы (со знаком минус); бывает и так, что подлинный богемный художник (со знаком плюс) противопоставляется позеру (со знаком минус)⁴. Дело еще больше усложняется тем, что «нет такого богемного поступка, который нельзя было бы совершить и за пределами <sic> Богемии»⁵.

Таким образом, оказывается, что попытка дать четкое определение богеме или ее представителю чревата трудностями и неудачами. Трудностями, потому что эпитет «богемный» использовали для описания самых разных, порой взаимоисключающих, стилей жизни и применяли по отношению к совершенно несхожим между собой социальным кругам, сообществам и отдельным людям. Неудачами, потому что определения богемы очень противоречивы, причем каждое из них упорно отстаивают как правильное. На самом деле постоянное возвращение к одним и тем же вопросам: «Что все-таки представляла собой богема?», «Кто имеет право

¹ Murger H. Les Buveurs d'Eau. Paris: Michael Levy, 1853. P. 80.

² Tressider M. The Awfully Funny Life of Beryl // The Guardian. 1995. April 8. Saturday. P. 27.

³ Автор отсылает к высказыванию, которое приписывал Оскару Уайльду Андре Жид.

⁴ Kreuzer H. Die Boheme: Beitrage zu ihrer Beschreibung. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968. P. 17.

⁵ Siegel J. Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830–1890. New York: Viking, 1986. P. 12.

себя к ней причислять?» – свидетельствует о явлении в культуре, которое можно назвать аналогом невроза: он отводит внимание и одновременно выдает собой другую проблему. Ведь нас должны интересовать не устойчивые характеристики понятия и признаки, на основании которых можно отнести кого-то к богеме, а причины ее появления. Постоянное вопрошание свидетельствует о том, что общество еще не определилось со своим отношением к явлению, для которого придумало стереотипный образ, и не стремится его развенчать. Приведенные вопросы подразумевают точный ответ, но сам факт их возникновения свидетельствует о том, что такой ответ невозможен. Поэтому лучше было бы спросить: «Как и когда возникло четкое представление о том, каким должен быть художник?»

«В Вавилоне не было бодлеров», – писал поэт-битник Кеннет Рексрот⁶ – в древней вавилонской культуре для богемы не было места. Равно как и в средневековой или ренессансной Европе свободомыслящему художнику-бунтарю – типичным примером которого выступил в цитате Шарль Бодлер – не приходилось надеяться ни на понимание, ни на терпимость. Художник мог быть скромным ремесленником или признанным мастером, но он, как правило, сохранял тесную связь с миром, для которого работал. В искусстве еще не было – или почти не было – протеста; наоборот, художник являлся скорее слугой общества, чем его критиком.

В эпоху Возрождения господствовало представление о художнике как об уравновешенном человеке. Правда, существовал и альтернативный взгляд, основанный на платонической идее эксцентричного, меланхолического гения⁷, в свете которой художник представал как человек, который «отказывался подчиняться условностям, принадлежал с точки зрения общества к своей особой среде и постепенно стал восприниматься как представитель того круга, который теперь обобщенно называют богемой»⁸. Справедливо и то, что в Средневековье и в эпоху Возрождения существовали отдельные живописцы и писатели, чья жизнь отличалась беспорядочностью: Франсуа Вийон, Караваджо, Кристофер Марло. Однако они не были типичны для своего времени; а «племянник Рамо», персонаж Дидро, которого иногда называют ранним представителем богемы, был лишь отдельно взятым чудаком. В отличие от них, представители уже сформировавшейся в XIX столетии богемы принадлежали к опознаваемой субкультуре. «Богема» обозначает попытку художников, писателей, интеллектуалов и радикалов XIX и XX веков создать альтернативный мир внутри западного общества (а возможно, и где-то еще⁹). Несмотря на преувеличенный индивидуализм обитателей этого мира, богема была коллективным начинанием; ее представители создали и вошли в социальный круг, который стремился обособиться от господствующей культуры, и делал это по мере того, как радикально трансформировалось представление о художнике: из создателя заказных произведений он превращался в яростного критика общества, вступавшего в неведомый мир модерности.

Возникнув в начале XIX столетия, представитель богемы успел побывать героем – и антигероем – истории, которую Запад хотел слышать о своих художниках, истории гения, обаяния, изгнанничества и обреченности. Фигура божественного художника неотделима от его публики. Как только она возникла на городской сцене, нашлись те, кого привлекали истории о людях одновременно притягательных и отталкивающих, мужчинах и женщинах, сочетающих в себе гениальное и причудливое, ведущих увлекательную жизнь и бросающих вызов условностям. Пре-

⁶ Rexroth K. San Francisco Scene // Evergreen Review. 1957. Vol. 2. No. 2. Цит. по: Kreuzer H. Die Boheme. P. 278.

⁷ Brown M. Gypsies and Other Bohemians: The Myth of the Artist in Nineteenth Century France. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1985. P. 7.

⁸ Wittkower R., Wittkower M. Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution. New York, 1969. P. 16 (London: Weidenfeld and Nicolson, 1963).

⁹ На протяжении всей книги я рассматриваю богему прежде всего как западноевропейский феномен и по причинам ограниченности пространства не касаюсь этого явления, например, в городах Латинской Америки. Вопрос о том, возникли ли эти и другие средоточия богемы, которые могли существовать в некоторых городах Африки, Индии и Юго-Восточной Азии, в результате колонизации и воспроизведения западных моделей, важен, однако я не чувствовала себя достаточно компетентной, чтобы пытаться дать на него ответ.

вратности богемной жизни, ее крайности, триумфы, падения и присущий ей ореол мрачной серьезности, плохо сочетающейся с игрой и позой, в которых она выражалась, всегда служили хорошим сюжетом.

Но феномен богемы не сводится к рассказам о неординарных людях. Фигура богемного художника олицетворяет двойственную роль искусства в современном обществе; и богема – это культурный миф об искусстве в современную эпоху, миф, пытающийся примирить искусство с промышленным капитализмом, чтобы найти для него место в обществе потребления. Богемный художник – прежде всего идея, воплощение мифа.

Ролан Барт¹⁰ высказал мысль, что в современном обществе миф возникает как воображаемое решение проблемы или разрешение конфликта, с которыми общество не в состоянии справиться, и функция мифа – примирить противоположности. Это идеологическое заявление, сглаживающее шероховатости конфликта, который, в силу того что он не разрешен и неразрешим, должен оставаться замаскированным и скрытым. Миф о богемном художнике представляет собой воображаемое решение проблемы искусства в индустриальных западных обществах. Он пытается определить роль искусства как находящегося одновременно внутри и вне рынка и потребления, примирив экономическую неоднозначность профессии художника с представлениями о его гении и превосходстве.

Миф о богемном художнике уходит корнями в экономическую и политическую смуту конца XVIII века. Расшатав традиционные устои, эта смута породила одновременно ностальгию по прошлому и жажду еще больших перемен, стремление к своеобразному непрекращающемуся кризису на всех уровнях: экономическом, политическом, эстетическом и индивидуальном. Богемный художник – сложное олицетворение такого кризисного момента в культуре. Появившись в начале XIX столетия как яркий городской типаж, он обострил эти противоречия в своей личности, превратив их в образ жизни. Он был не просто творческим человеком; он создал и воплотил в себе тип сознания, вскоре ставший стереотипом.

Богемный миф – идея об исключительности художника, его непохожести ни на кого вокруг – основан на идее о художнике как гении, которую развивали романтики на заре промышленной и Великой французской революций. Романтический гений – это художник, противостоящий обществу. Он олицетворяет свободомыслие, протест, неприятие существующего положения дел; его позиция может выражаться в политических поступках, эстетических жестах или в поведении и образе жизни художника. Элементы этого мифа – несоблюдение существующих норм, избыточность, сексуальная распущенность, эксцентричное поведение, броская внешность, ностальгия и бедность, – хотя и богатство могло дать пищу для мифа, если только художник относился к нему с презрением, швырялся деньгами направо и налево вместо того, чтобы вложить их в дело, как того требовала буржуазная предусмотрительность.

Основой представлений о богеме послужили биографии творцов, которые вели соответствующий образ жизни, но само по себе это недостаточное условие для того, чтобы родился миф. Как общепринятое понятие богема – подразумевающая образ жизни, сопряженный с определенным стилем поведения и определенными творческими стратегиями, – появилась лишь тогда, когда литераторы стали ее описывать, а художники – изображать. Этот миф изначально создавался в искусстве и литературе, нередко тогда, когда художники и писатели выдавали свое личное шаткое положение за устоявшееся положение вещей или архетипы поведения, которым *должен* следовать художник.

Поэтому богема была неотделима от своего литературного и визуального воплощения. Поскольку эти образы существовали, новые поколения могли на них ориентироваться, так что миф о богеме поддерживал сам себя; портрет представителя богемы дополнялся все новыми и новыми штрихами, почерпнутыми из жизни уже следующих поколений художников, как зна-

¹⁰ В статье «Миф сегодня», которая вошла в сборник «Мифологии».

менитых, так и малоизвестных, а мемуары, романы и автобиографии сохраняли этот миф, возрождая и преувеличивая те или иные эпизоды, легенды и стереотипы. На самом деле, очень характерно, что главным источником знаний о жизни богемы были мемуары и воспоминания – часто будучи ненадежными с фактической точки зрения источниками, они сохраняли ценность прежде всего как основа легенды.

Первые богемные художники изображали себя как гениев, которые, терпя нападки, отстаивают Искусство против буржуазной вульгарности. Однако парадоксальным образом миф о богеме стал частью популярной культуры и опирался на ту легенду, которая распространялась через массово-развлекательную культуру. Она создавалась на страницах прессы, на сцене и в салонной живописи, а позже была подхвачена в художественной литературе, биографиях, популярной музыке, кино, телевизионных передачах и даже в виртуальной среде.

В слове «легенда» отражаются все те проблемы, которые присущи определяемому через него понятию. Легенда подразумевает величие личности, гиганта среди лилипутов, в то же время это слово может произноситься с благодушной насмешкой, ласковой иронией в адрес умилительных чудачеств этих колоритных персонажей, оно подрывает авторитет героев, которых должно возвышать. При этом легенда предполагает, что мы имеем дело с вымыслом, который скрывает иную, более правдивую реальность, как за мифом прячется живой человек.

К примеру, значимость одной из немногих женщин-художниц начала XX века, получивших посмертное признание, Сюзанны Валадон тесно связана с ее необычной жизнью. Автор последней биографии художницы, Джоанна Брейд, подытоживая легенду о Валадон, называет ее основные компоненты: «немного бедности и чуть-чуть мелодрамы». Важны были и живописные декорации Монмартра эпохи Тулуз-Лотрека – с танцовщицами канкана, непристойными песнями, проститутками и художниками, прочесывающими трущобы в поисках сюжета:

«В центре – звезда: темпераментная, жизнелюбивая Валадон; ее муж Андре Уттер моложе ее на двадцать один год, сын – склонный к алкоголизму художник Утрилло. Женщина, в одночасье из натурщицы превратившаяся в художницу, женщина, в избытке наделенная чувственностью и жизненной силой; женщина, знавшая, как себя преподнести, – иными словами, ярчайший пример парижской богемной художницы. Таков миф о Сюзанне Валадон»¹¹.

Одним словом, перед нами Трильби, Мими и Маргарита Готье в одном лице. Джоанна Брейд сетует, что эти клише всплывают снова и снова и смешение искусства с жизнью приводит к мистификации. Она же, наоборот, стремится найти и описать подлинную Валадон. Однако это предполагаемое противопоставление реальности и легенды отсылает к тому самому мифу, разоблачения которого предполагают поиски реальности. Попытки разделить эти две составляющие лишь упрочивают легенду или способствуют ее переосмыслению, а не разрушают ее, поскольку поиски реальности и претензии на ее изображение чаще всего приводят к созданию нового вымысла – в свою очередь, тоже редуцирующего многогранность личности.

Эта бесплодная погоня за реальностью отвлекает от вопросов, которые следовало бы задать: в чем, прежде всего, здесь заключается легенда; какие стремления потребителей этого мифа, буржуазной публики, побудили их создать такой образ представителя богемы или, по крайней мере, согласиться с ним; к какому коллективному желанию обращен миф о богемном художнике. Что, иными словами, вызвало любовную химию, взаимную тягу и отторжение между богемой и буржуа? Ведь оно вылилось в длительные отношения любви-ненависти между западным индустриальным обществом и культурой. Отношения «бесконечно длящиеся и определяемые переходами от притяжения к отвращению между этими антиподами, богемным художником и буржуа, которые постоянно раздражают и очаровывают друг друга, тоскуют

¹¹ Brade J. Suzanne Valadon: vom Modell in Montmartre zur Malerin der klassische Moderne. Stuttgart: Beber Verlag, 1994. P. 7.

друг по другу и тянутся один к другому... Их связь пронизана эросом, замаскированным под зависть, насмешку или восхищение», – как писал в 1920-е годы Клаус Манн¹². И, подобно всем отношениям, сочетающим в себе любовь и ненависть, отношения традиционного общества и богемных контркультур характеризовались непостоянством и одержимостью, противоречивыми суждениями и невероятными предположениями.

Богемный миф строится на ключевой для него проблеме подлинности. Средства массового производства позволили создавать новые формы искусства и заменить человеческое творчество работой машины, что поставило под сомнение роль искусства и художника. Ценность мастерства живописца, например, стала не столь очевидна с учетом того, что фотография могла передать сходство или отобразить пейзаж намного быстрее и не требовала таких усилий. Культура превращалась в товар, и общество требовало от художников подчинения законам развивающегося рынка. Пытаясь разрешить эту непривычную ситуацию, художники шли на все более сложные эксперименты. Модернизм и непримиримый авангард призваны были вновь обозначить границу между искусством и банальным развлечением, подчеркнув превосходство искусства. Увы, нередко эти попытки оборачивались неудачей, поскольку приводили широкую публику во все большее замешательство, массовый зритель воспринимал их как продуманный розыгрыш или явное оскорбление и все хуже отличал хорошее искусство от плохого, истинный порыв от необоснованных претензий. В середине XIX века критик Джон Рёскин возмущался полотнами Уистлера, воспринимая их как пощечину, а в 1920-е годы приходилось сдерживать многотысячную публику, чтобы она не разорвала на части немецких дадаистов, придя в бешенство от устраиваемых ими непонятных представлений и слишком буквально воспринятых похвал в адрес большевизма. Художники, в свою очередь, презирали публику, сознавая ее вульгарность и дурновкусие. Поэтому отношения между художником и публикой коренным образом изменились, вылившись во взаимную подозрительность и презрение, при том что – и в этом было еще одно противоречие – успешные художники получали в награду прежде неслыханные богатство и славу.

Фигура богемного художника отражает неопределенность, с которой искусство столкнулось в эпоху модерна. Образом жизни, манерой одеваться и поведением, не просто выделявшимися на фоне его социально-культурного окружения, а рассчитанными на то, чтобы шокировать или вывести из себя публику, представитель богемы обострял свои отношения с обществом, из которого сам когда-то вышел. Стереотипные представления о богеме пытаются скрыть, но невольно обнаруживают внутренне присущую ей неопределенность, изображая богемного художника как подлинного вдохновенного творца и в то же время как позера. Он одновременно бесстрашный враг буржуазии и обывательства – и лишенный каких-то подлинных черт ленивый завсегдатай кафе, он воплощение высочайших ценностей общества – и притворщик, пускающий пыль в глаза. Именно эта невозможность дать сколько-нибудь непротиворечивое определение заставляет вновь и вновь задаваться вопросом, никогда не удовлетворяясь ответом: что же все-таки представляла собой богема?

Невозможность богемы раскрывается в одном из наиболее примечательных ее качеств – постоянной ностальгии, сопутствующей богемному образу жизни. «Богема – это всегда вчерашний день», – писал Малькольм Коули¹³ о Гринвич-Виллидж в 1920-х годах. Последующие поколения творческой богемы с элегической грустью вспоминали о золотом веке, когда край Богемия еще лежал нетронутым и в него не повадились торгошники и туристы. Представители богемы всегда были убеждены, что они – последние из *настоящей* богемы и что богема уничтожена, то ли из-за хищности современной развлекательной культуры, разрушившей под-

¹² Mann K. The Turning Point (первое издание – 1942). London: Oswald Wolff, 1984. P. xii.

¹³ Cowley M. Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s (первое издание – 1934). London: The Bodley Head, 1964 (дополненное издание). P. 62.

линное искусство, то ли из-за того, что богема слишком успешно подтачивала буржуазную мораль: «В [Гринвич-]Виллидж было так же привольно, как и прежде; но с тех пор как пригороды сравнялись с ним и даже превзошли его, куда девались его протест и сопротивление условностям, некогда вдохновлявшие богему?»¹⁴

Противоречивая убежденность в том, что богема умерла и в то же время присутствует повсюду, вызывает недоумение. Правда, что богема возникла на определенном этапе развития промышленного капитализма как реакция на изменения в способе производства искусства. Правда, что свойственная мифу ностальгия обращена к представителю богемы как к историческому персонажу, который более или менее ушел в прошлое вместе с породившими его обстоятельствами. Справедливо и то, что ностальгия по богеме – это отчасти ностальгия по утраченной молодости, поскольку именно молодежь собиралась в богемных кругах. Но если богемные ценности действительно проникли в широкие слои общества до такой степени, какую сто лет назад невозможно было себе представить, значит, их живучесть, равно как и распространенность поведения, взглядов и вкусов, когда-то считавшихся переходящими все границы дозволенного, ставит перед нами вопросы более глубокие, чем идентичность настоящего представителя богемы, его гибель или трансформация. Неужели мы все теперь принадлежим к богеме и, если да, почему?

Эта книга разбита на главы, каждая из которых рассказывает об одном аспекте богемы; в них я не останавливаюсь подробно на биографии какого-либо одного представителя богемы, но белло касаюсь многих – впрочем, сами истории из жизни богемы зачастую отличает фрагментарность и незавершенность. К тому же разбивка на темы позволяет сделать ностальгическую интонацию, которая подчинила бы себе хронологически выстроенное повествование, предметом анализа. Такой метод, помимо прочего, позволяет выстроить текст как мозаику странных и пестрых жизней, из которых складывалась богемная субкультура, создавая эффект необыкновенного театрального представления. Богема являла собой сцену, многоактный спектакль, главные действующие лица которого ярко выделялись на общем фоне, однако зависели от множества круживших между ними второстепенных персонажей, и хотя этих исполнителей эпизодических ролей нередко вспоминают лишь в связи с главными героями, их жизни были не менее интересными, а часто и еще более странными. Но от этих жизней остались лишь намеки и обрывки, придающие еще большую таинственность богеме и усиливающие ее обаяние.

Богема была сценой. А еще она была мифической страной. «От богемы, – писал Анри Мюрже, – три пути: в академию, в госпиталь или в морг». Журналист Альфонс де Калонн считал, что «на севере она граничит с нуждой, на юге – с горем, на востоке – с иллюзией, а на западе – с лечебницей». По мнению другого, более оптимистично настроенного автора, ее рубежами были «холод, голод, любовь и надежда»¹⁵.

Богема была одновременно путешествием и его целью. Сегодня Артур Рэнсом известен как автор серии детских книг «Ласточки и амазонки», но на рубеже веков он был молодым представителем богемы, отправляющимся в Лондон, «как Колумб отправлялся в Новый Свет, как цыган продирается сквозь неведомый лес, чтобы остановиться там на ночлег»¹⁶. В 1923 году романистка Кей Бойл сравнила свою поездку в Париж с паломничеством. В цыганских серьгах и шали она напрямик направилась в расположенный на Левом берегу книжный магазин Сильвии Бич «Шекспир и компания», бродя по которому, она то и дело высывалась наружу в надежде увидеть Джорджа Мура или Джеймса Джойса и чувствовала, что это

¹⁴ Klonsky M. Greenwich Village: Decline and Fall // Commentary. 1948. November 6. Pp. 458–459, 461. Цит. по: Jacoby R. The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe. New York: Basic Books, 1987. P. 32. Вся книга Якоби представляет собой развитие этой темы.

¹⁵ Все три цитаты даны по книге: Richardson J. The Bohemians: La Vie de Bohème in Paris, 1830–1914. London: Macmillan, 1969. P. 14.

¹⁶ Ransome A. Bohemia in London (первое издание – 1907). Oxford: Oxford University Press, 1984. P. 7.

место внушает ей трепет. Тридцатью годами позже другому полному надежд писателю, Бернарду Копсу, стоило, выбравшись за пределы лондонского Ист-Энда, добраться до Черинг-Кросс-роуд, как он уже попал в «свое королевство Сохо»¹⁷, а Марианна Фейтфулл вспоминала о своем подростковом стремлении в богемную среду: «Мне хотелось курить „Галуаз“, пить черный кофе и говорить об абсурде и макияже с порочными женщинами и погибшими молодыми людьми... Счастье не интересовало меня, мне был нужен Святой Грааль»¹⁸.

Поиски богемы действительно можно назвать светской версией легенды о Священном Граале, об избавлении и искуплении – легенды, в которой место замка Камелот занял современный промышленный город. Богема олицетворяла собой прежде всего стремление, не столько какую-то идентичность, сколько поиски идентичности, не столько конкретное место, сколько утопию.

В первой главе этой книги рассматривается рождение мифа о богеме. Вторая глава более теоретична, чем последующие; в ней речь идет о социальных и экономических предпосылках возникновения богемы. В третьей главе описана взрастившая ее городская культура. В главах с четвертой по девятую говорится об отдельных личностях, сыгравших важную роль в становлении богемного мифа. Особое внимание здесь уделяется недооцененной роли богемных женщин.

Вторая часть посвящена различным областям, в которых проявляет себя богема: манере одеваться, чувственной любви, стремлению нарушать принятые нормы и искать крайностей, а также радикальному политическому мировоззрению. Наконец, анализ взаимоотношений между богемными контркультурами и массовой культурой действительно заставляет предположить, что богема не исчезает, а трансформируется. Моральный смысл этой трансформации, хотя его часто игнорируют, составляет ядро некоторых самых оживленных культурных споров этого тысячелетия.

¹⁷ Kops B. *The World is a Wedding*. London: MacGibbon and Kee, 1963. P. 172.

¹⁸ Faithfull M. *Faithfull*. Harmondsworth: Penguin, 1995. P. 47.

Часть I Жизнь богемы



Дизайнер: Юлия Пакалина.

Фотограф: Анна Данилова.
Модель: Мария Колосовская.

Глава 2

Художники в новом мире

...Поэту нет достойного места ни в демократическом, ни в аристократическом обществе, и еще менее – при республике, уж скорее при абсолютной или ограниченной монархии. <...> ...Мне предстоит написать повесть об одном из этих знаменитых неудачников, о человеке, в избытке одаренном поэзией и чувством; он явился вослед многим, ему подобным, чтобы пройти суровую школу гения в этом низменном мире, среди низменных душ.

Шарль Бодлер. Эдгар Аллан По

Становление богемы было связано с изменениями, которые повлекли за собой Великая французская революция и промышленная революция конца XVIII века. Индустриальная эпоха была отмечена переменами, поразительными и неслыханными по своим масштабам и скорости:

«Беспрестанные перевороты в производстве, непрерывное потрясение всех общественных отношений, вечная неуверенность и движение отличают буржуазную эпоху от всех других. Все застывшие, покрывшиеся ржавчиной отношения, вместе с сопутствующими им, веками освященными представлениями и воззрениями, разрушаются, все возникающие вновь оказываются устарелыми, прежде чем успевают окостенеть. Все сословное и застойное исчезает, все священное оскверняется...»¹⁹

Изменения затронули и сферу художественного производства; легенда о богемном художнике воплотила в себе ряд спровоцированных ими конфликтов. Прежде всего, изменилась сама роль искусства. В средневековом обществе искусство было неотделимо от социальных религиозных институтов. Значение и функция произведений искусства были связаны с религией (например, на картинах изображались библейские или житийные сюжеты). Их создание было коллективным, ремесленным процессом, и восприятие также носило коллективный, публичный характер; для христианской общины эти произведения составляли часть богослужения²⁰.

В эпоху Возрождения сформировалось «придворное» искусство, функция которого была столь же прозрачна: прославить правителя и изобразить придворное общество. Творчество стало индивидуальным, но способ его восприятия оставался коллективным²¹. Возникновение буржуазии привело к новым переменам. Искусство теперь и создавалось, и воспринималось индивидуально. Отныне можно было любоваться произведением искусства, не вовлекаясь в прославление христианства или светского великолепия; теперь это было личное, субъективное переживание²².

Индустриальная экономика сметала привычные устои, опустошала провинцию, возводила огромные города и обрушивала поток прежде неведомых товаров и ощущений на горожан, которые и не подозревали, что нуждаются в них. С ростом благосостояния росла потребность в красоте в быту. Класс буржуазии набирал силу и приобретал мебель, керамику, картины, декоративные предметы, ткани и обои для своих жилищ, его представители попол-

¹⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии.

²⁰ Эта часть основана на книге: Bürger P. Theory of the Avant Garde / Transl. M. Shaw. Manchester: Manchester University Press, 1984.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

няли образованную аудиторию, которая интересовалась литературой, живописью, музыкой и разными видами исполнительского искусства и стремилась участвовать во всевозможных культурных событиях для развлечения и расширения кругозора. Это привело к расширению издательских домов, открытию новых театров и концертных залов, библиотек и музеев, к революции в журналистике. В результате развивалась и коммерческая культура, ориентированная на массовую публику.

Индустриализация также радикально изменила механизмы производства и финансирования различных искусств и ремесел. Умелые ремесленники столетиями были необходимы для благосостояния городов и объединялись во влиятельные гильдии, где труд живописцев и скульпторов был организован так же, как труд каменщиков, портных или кузнецов²³. Однако в XVII веке благодаря развитию меценатства изящные искусства начали отделяться от других ремесел. Аристократы и правители покровительствовали композиторам, художникам, писателям и даже философам (например, Вольтеру), иногда назначая им пособия или пенсии, иногда непосредственно оплачивая их работу. Теперь же, с наступлением индустриализации, рыночные отношения все больше вытесняли меценатство.

В Великобритании процесс коммерциализации искусства в XVII веке уже шел полным ходом. Успешные литераторы, как, например, Александр Поуп, были независимы; романист Оливер Голдсмит писал в 1762 году:

«Ныне немногочисленные поэты Англии не зависят более от милостей знатных патронов; теперь единственным их покровителем является публика, а она – господин доброжелательный и великодушный. <...> Поэтому, если в прошлом веке можно было смеяться над тем, что поэты обитают на чердаках, то нынче такие шутки уже никому не покажутся остроумными, затем что грешат против истины»²⁴.

Во Франции переход к рыночным отношениям, последовавший за Великой французской революцией, был более резким. Изменения начались уже в середине XVIII столетия: писатели и художники начали обособляться от мастеровых и ремесленников²⁵, затем появилась фигура критика, возникла практика публичных выставок и была основана Французская академия живописи и скульптуры²⁶. После 1789 года буржуазия, влияние которой росло, окончательно распустила прежние цеховые объединения, спровоцировав острый кризис. Организации, существовавшие при Старом порядке и нацеленные на поддержку искусства, были уничтожены. Так, Французская академия живописи и скульптуры прекратила свое существование в 1793 году. Это подготовило почву для свободного рынка в сфере искусства, но традиционные заказчики – аристократия и духовенство – тоже исчезли, и хотя по-прежнему существовали знатоки и ценители, разбирающиеся в искусстве, зачастую они не могли позволить себе купить что-либо и тем самым поддержать художника материально²⁷.

Тем не менее в первые десятилетия XIX века положение литературы и искусства уже упрочилось, и они представляли собой «универсумы, подчиняющиеся своим собственным

²³ Rykwert J. The Constitution of Bohemia // Res. 1997. xxxi. Spring. P. 110.

²⁴ Голдсмит О. Гражданин мира, или Письма китайского философа, проживающего в Лондоне, своим друзьям на востоке / Пер. А. Г. Ингера. М.: Наука, 1974. См. также развернутый анализ этих и других изменений в британской интеллектуальной жизни и искусстве этого периода: Brewer J. The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century. London: Harper Collins, 1997.

²⁵ Ibid. P. 133.

²⁶ Becq A. Expositions, Peintres et Critiques: Vers L'Image Moderne de L'Artiste // Dix-Huitième Siècle. 1982. xiv. Pp. 131–149. Я благодарна Тони Хэллiday за то, что он привлек мое внимание к работе Анни Бек.

²⁷ Becq A. Artistes et Marché // Bonnet S. C. (ed.). La Carmagnole des Muses: l'Homme de Lettres et l'Article dans La Révolution. Paris, 1988. Pp. 81–95.

законам функционирования»²⁸. Описанные выше изменения, а также влияние романтизма, привели к формированию нового образа художника или писателя. Если рынок расшатал иерархию искусств и ремесел, то романтики возвели гениального художника на пьедестал как богоподобного героя. Искусство теперь выражало своеобразие неповторимой творческой личности, и долг художника состоял в том, чтобы реализовать себя и свое уникальное видение, а не создавать произведения, отражающие принятые в обществе взгляды.

Некоторые художники приветствовали формирование рыночных отношений, освободивших их от богатых и власть имущих. Они полагали, что теперь художники займут полагающееся им по праву место в обществе. «Никогда, – утверждал один французский критик на страницах влиятельного журнала *L'Artiste* в 1832 году, – искусство... во всех его формах не обладало таким всеобъемлющим авторитетом; никогда ранее художник так не влиял на умы... Сегодняшний художник располагается в самом сердце общества, он черпает вдохновения из стремлений и страданий каждого, он обращается ко всем и творит для всех; он больше не слуга, а подданный; он зарабатывает на жизнь просто и исключительно своим трудом и свободными творениями своего гения; поэтому его общественное положение теперь более нравственно, более независимо, в большей степени способствует развитию искусства»²⁹.

Эта эйфория длилась недолго, поскольку вскоре стало ясно, что обретенная свобода для некоторых означала лишь свободу умереть с голода. Покровитель мог докучать, но, по крайней мере, был относительно предсказуемым. Теперь же многовековые традиции ремесла находились под угрозой из-за фабричного производства, а все формы искусства были подвластны превратностям рынка. Художник больше не мог быть уверен в своей аудитории: если меценат заказывал определенные произведения, то вкусы буржуазной публики оставались непредсказуемыми и художнику приходилось угадывать, как угодить ей. Искусство превратилось лишь в еще один товар, производившийся на основании смутных догадок в надежде на то, что его купят. Художник не только был вынужден продавать свое искусство, подчиняя его соображениям выгоды, но и, как предполагалось, развлекать публику, которой (или так ему казалось) не хватало разборчивости.

Поэтому художник оказался в конфликте с буржуазным «филистером»³⁰ – приземленной и неразборчивой персоной, для которого искусство было лишь способом обозначить свое положение в обществе, возможностью продемонстрировать свое богатство, а не вкус. Оливеру Голдсмиту легко было называть новую публику «доброжелательным и великодушным господином», ведь он был одним из счастливых, чьи благочестивые романы доставляли удовольствие широкому кругу читателей из среднего класса. Менее удачливые художники ощущали, что лишь променяли одного господина на другого, причем худшего, и должны теперь создавать произведения, которые бы пришлись по вкусу нуворишам. В результате художники писали одну за другой сентиментальные сцены, предназначенные для будуаров или салонов, вместо того чтобы браться за героические темы. «Искусство графики существует исключительно в виде литографий, альбомов и виньеток, произведений, которые не отнимают времени

²⁸ Бурдье П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.

²⁹ Saint Chéron. De la poesie et des beaux arts dans notre époque // *L'Artiste: Journal de la Littérature et des Beaux Arts*, 1re Serie. 1832. iv. P. 50.

³⁰ Rykwert J. The Constitution of Bohemia. P. 112. Автор предполагает, что в современном значении это слово стало употребляться ближе к концу XVII столетия, когда взбунтовавшиеся немецкие студенты стали называть своих противников филистерами, то есть врагами (в немецком языке, как и в английском, слово «Philister» означает не только «филистер, обыватель», но и «филистимлянин», отсюда значение «враг»; в современном языке так называют и нестуденческое население города. – *Прим. пер.*). Он также отмечает, что «в последней четверти XVIII века Эйхендорф, Гёте, Шиллер и Виланд уже использовали это слово, говоря в целом о малопривлекательных и чуждых искусству людях. (...) Благодаря Томасу Карлейлю, а позже Мэгтью Арнольду оно вошло в обиход и в английском языке». Во Франции в аналогичном значении употреблялось слово «беотиец», которое отсылало к «недалеким» жителям Беотии и стало популярным благодаря роману Алена-Рене Лесажа «Жиль Блас» (1715–1735).

и быстро продаются, – писал цитируемый выше критик, – а величественная оперная музыка сменилась водевильным оркестром»³¹.

Позже Бодлер сравнил художника с древнеримским гладиатором, истязаемым на потеху публике, ненавистной буржуазии³². Гюстав Флобер в письме своему другу, драматургу Фейдо, использовал то же сравнение: «Буржуа даже не догадываются, что мы отдаем им на съедение свое сердце. Порода гладиаторов не вымерла, каждый художник – гладиатор. Он развлекает публику своими предсмертными муками»³³.

Враждебные отношения между богемным художником и буржуа породили парадоксальную ситуацию, когда успехом для художника становился провал. Художник жаждал славы и признания, но он полагал, что, раз его новая публика была лишена вкуса, те, кто действительно добился успеха, поддались буржуазной вульгарности. По той же причине, если художнику не удавалось угодить буржуазной публике, это, несомненно, служило лучшим доказательством его оригинальности и таланта: «В этом деловом мире тот, кто принимается за искусство, обречен на поражение, это игра, где проигравший получает все. Подлинными победителями становятся проигравшие: те, кому достаются деньги и почести... те, кто достигает успеха в свете, безусловно, рискуют своим спасением за его пределами»³⁴. Новая фигура богемного художника отражала эту взаимную неопределенность: двойственное отношение общества к искусству и двойственное отношение художника к светскому успеху.

Как только художника стали воспринимать как антагониста доминирующих в обществе групп, он превратился в идеологически заряженный образ. Он не только олицетворял изменившееся, неопределенное положение искусства в индустриальную эпоху, но протестовал против каждой черты, присущей буржуазному обществу, и не скупился на критику общественных, политических и нравственных ориентиров современности – или скорее их отсутствия. Ведь именно в этом состояла главная вина современности: мощная энергия и быстрое развитие экономики и потребления были безнравственны. Машинная промышленная экономика, зависевшая от научно-технического прогресса и свободного капитала, не только совершила революцию в производстве – она разрушила *все* традиционные, привычные отношения: «Все сословное и застойное исчезает, все священное оскверняется»³⁵. Характерная для современности тенденция к общедоступности породила либеральный индивидуализм как систему мышления. Это была философия личностной независимости, свободы и переменчивости: свободы капитала, свободы от авторитета господствующей религии, свободы от пут обычая и почтения, требования личных демократических прав для каждого гражданина, свободы художника экспериментировать, а не полагаться на традицию и мастерство. «Главная мысль современной эпохи заключается в том, что социальной единицей общества является не группа, гильдия, род или город, но личность. Западным идеалом был независимый человек, который, действуя по собственному усмотрению, достигал свободы»³⁶.

Буржуазия приветствовала экономический индивидуализм, столь выгодный для этого набирающего силу класса. Новые предприниматели смело становились на путь радикального индивидуализма в экономической сфере, с полной готовностью порывая с традиционными отношениями хозяина и слуги и разрушая прежний патриархальный порядок. В своей деятельности они стремились к новым горизонтам, постоянно ища возможности расширения и обнов-

³¹ Saint Chéron. De la poesie et des beaux arts. P. 178.

³² Grana C. *Modernity and Its Discontents: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*. New York: Harper Row, 1967. P. 141.

³³ Флобер Г. Письма 1830–1880.

³⁴ Bourdieu P. Is the Structure of *Sentimental Education* an Instance of Social Self Analysis? // Bourdieu P. *The Field of Cultural Production* / Transl. C. Verlie. Oxford: Polity Press, 1993. P. 154.

³⁵ Цитата из «Манифеста Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса. – *Прим. пер.*

³⁶ Bell D. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. London: Heinemann, 1979. 2nd ed. P. 16.

ления. Но политическая и культурная свобода их настораживала. Художники, подобно буржуазным экспериментаторам в области экономики, хотели исследовать новые территории, но к их попыткам относились без энтузиазма. Новый класс предпринимателей «боялся радикального, склонного к экспериментам индивидуализма модернистской культуры». Она отвечала ему взаимностью, поскольку «те, кто ставил радикальные эксперименты в области культуры... стремились исследовать все грани опыта, но яростно ненавидели буржуазную жизнь»³⁷. Те, кто обладал властью, усиленно пытались сохранить традиционные модели поведения или установить новые, более конкретные правила, предписывающие, как себя держать, но в своих попытках сталкивались с приводившими их в недоумение дилеммами.

Социолог Макс Вебер полагал, что «протестантская этика» – пуританская система взглядов, в которой особое значение придавалось бережливости, самоограничению и труду, – способствовала развитию капитализма. Однако для победы капитализма требовалось не только экономить, но и тратить. Общество потребления существовало уже в XVIII веке (если не раньше) и в меньшей степени содействовало расширению экономической сферы, чем стремление накапливать капитал. Из-за этого становилось не вполне ясно, должен ли свободный индивид тратить или копить, следует ли потакать своим желаниям и в какой мере, как распределить силы между работой и удовольствиями. Поэтому возникал основополагающий конфликт между трудом и наслаждением, ограничениями и излишествами. Кроме того, нравственные ценности христианства не допускали мысли о том, что каждый человек волен потакать своим желаниям, а также в ряде случаев противоречили и жестким социальным установкам некоторых представителей класса промышленных магнатов, который только что обрел влияние. Поэтому в XIX веке проявления модерна были еще неполноценны и противоречивы. Авторитетные представители буржуазии пытались навязать другим суровую консервативную мораль, чтобы остановить волну аморализма, который, как они опасались, может поглотить их. Эта установка сама по себе не имела отношения к логике капитала; она скорее соответствовала прежнему пуританскому духу, чем поискам наслаждений, свойственным потребительской культуре.

Вебер писал о процессе расколдовывания мира, который представителями индустриального общества воспринимался как утрата и вел к меланхолии. Современность была «железной клеткой». Отношение многих представителей образованных слоев к обществу оказывалось глубоко противоречивым: они зависели от него в житейском плане и испытывали недоверие к социальному порядку, казавшемуся механистичным и утилитарным, подчиненным накоплению богатства, которое должно было быть средством, а не самоцелью. В эпоху, когда религия вызывала сомнения и споры, даже христианские писатели и мыслители ощущали, что одной религии было недостаточно, чтобы противостоять склонности воспринимать культуру и образование с утилитарной точки зрения. Серьезные, тонко чувствующие викторианцы обратились к Искусству, чтобы придать жизни духовное измерение.

Мэтью Арнольду принадлежала одна из наиболее известных попыток приписать культуре высокое нравственное и духовное значение. В своей книге «Культура и анархия», изданной в 1867 году, он подверг критике «филистеров», «тех девятерых англичан из десяти, которые сегодня уверены, что наше величие и национальное благополучие заключаются в нашем богатстве»³⁸. Арнольд чувствовал, что вся цивилизация стала «механистической и поверхностной» и что необразованное сознание, сознание толпы, присущее обывателям, представляет угрозу для цивилизованного общества. Лекарством от этой деградации общества он считал культуру. Она должна была «помочь преодолеть все наши трудности; культура воплощает в себе тягу к абсолютному совершенству, выраженную в собирании... лучших образцов миро-

³⁷ Ibid. P. 18.

³⁸ Arnold M. Culture and Anarchy. London: John Murray, 1867. Pp. 12–13.

вой мысли и словесности». Арнольд называл культуру и «изучением совершенства, [которое] ведет нас... к пониманию подлинного человеческого совершенства как совершенства *гармонического*, развивающего все стороны нашей человеческой природы, и как совершенства *всеобъемлющего*, развивающего все части нашего общества». Речь шла прежде всего о «внутренней работе», которая «направлена на совершенствование человека *изнутри*»³⁹. Понимаемая таким образом культура отчасти брала на себя функцию и ценность религии, даже заменяла ее. Это оказывалось возможным, поскольку, вместо того чтобы превращаться в товар, она сохраняла некоторую независимость от капиталистических ценностей. Эти изменения привели к новому пониманию роли художника и его взаимоотношений с публикой. Искусство, апеллируя к индивидуальному опыту и субъективному восприятию, лишилось общественной значимости в эпоху, преклонявшуюся перед техническим прогрессом и ростом благосостояния, а технологии начинали вытеснять художника, так как на фоне массового производства его мастерство казалось устаревшим. Однако, парадоксальным образом, новое понимание фигуры художника как противостоящей обществу означало, что, пусть даже задачи и назначение искусства вызвали все больше сомнений, личность и самосознание художника постепенно выдвигались на первый план.

В понятии «богема» нашел отражение парадоксальный статус художника: он одновременно и противопоставлялся обществу, и привлекал его интерес. Во Франции «богемой» обычно называли цыган, поскольку считалось, что они пришли в Центральную Европу из Богемии. В начале XIX века ученые установили, что цыганский язык происходит от санскрита; это заставляло предположить, что родиной бродячих племен изначально была Индия, но слово «богема» с его многочисленными производными прочно закрепилось в языке⁴⁰.

К живущим в нищете художникам это слово впервые применил журналист (и член законодательного собрания после революции 1848 года) Феликс Пиа в 1834 году, писавший, что «молодые художники из-за своего маниакального стремления жить вне своего времени, следуя иным идеям и иным обычаям, превращаются в людей, изолированных от мира, чуждых и странных, стоящих вне закона, изгнанных из общества; такова современная богема»⁴¹. Они были новой расой кочевников, перебивавшихся с одного чердака на другой и ускользавших, словно лунный луч, чтобы не платить за комнату, – в глазах общества это делало их еще более похожими на цыган. Подобно цыганам, они жили за рамками общественных условностей; подобно цыганам, носили пестрые обноски; подобно цыганам, отвергали честный труд и бережливость, полагаясь на выдумку; наконец, подобно тому как цыгане промышляли сомнительными делами: предсказаниями, мошенничеством, уличным театром и даже магией, – так и эти новые сборища писателей и художников создавали непонятные и потому настораживающие произведения, часто аморальные, а иногда наделенные тревожащей магией. У призвания художника появился оттенок социальной и моральной двусмысленности, ранее присущий актерам, бродягам и шутам, – такое сходство придавало богеме еще большую неоднозначность.

До того как у слова появилось это новое значение, «богемой» во Франции часто называли низы общества, близкие к преступному миру. Именно в этом значении использовал его Маркс, говоря о «бродягах, отставных солдатах, выпущенных на свободу уголовных преступниках, беглых каторжниках, мошенниках, фиглярах, лаццарони, карманных ворах, фокусниках, игроках, сводниках, содержателях публичных домов, носильщиках, писаках, шарманщиках, тря-

³⁹ Ibid. P. 124.

⁴⁰ Их также называли «житанами» (*gitanes* или *gitanos*) – искаженное производное от «египтян», намекающее на другую версию их происхождения. См.: Brown M. *Gypsies and Other Bohemians*. Ch. 2. Немецкое слово «*Zigeuner*», как и французское «*tsigane*» («цыгане»), произошло от греческого «*атигтанос*» (*Αθίγγανος*), означающего «неприкасаемые» или «не прикасайся ко мне». Rkywert J. *The Constitution of Bohemia*. P. 114. Неприкасаемые были раннехристианской еретической сектой, «последователи которой были известны как предсказатели и маги».

⁴¹ Pyat F. *Les Artistes // Le Nouveau Tableau de Paris*. 1834. iv. P. 9.

пичниках, точильщиках, лудильщиках, нищих – словом, всей неопределенной, разношерстной массе, которую обстоятельства бросают из стороны в сторону и которую французы называют *la bohème* [богемой]»⁴². Жизнь самого Маркса проходила в изгнании и в бегах, он состоял в связях с подпольными политическими группировками, зарабатывал от случая к случаю журнальными статьями, вынужденно переезжал из одного ветхого жилища в другое – так что она тоже носила на себе отпечаток богемности. Возможно, именно поэтому он постоянно подчеркивал политическую дистанцию между богемным сбродом и подлинными революционерами, социалистами и коммунистами. В качестве более надежной политической опоры он предпочел заводской рабочий класс, а не прослойку, названную им «люмпен-пролетариатом», с ее переменчивыми политическими настроениями. Такое разграничение подчеркивало, что отношения между представителями более устойчивых социалистических движений и диссидентами от искусства, новой богемой, художниками, чей сомнительный экономический статус ставил их в положение люмпенов – мелких буржуа и деклассированных интеллектуалов, – оставались натянутыми.

Тем не менее в богемном самосознании отчетливо присутствовал политический аспект, особенно ярко проявившийся после 1815 года во Франции эпохи Реставрации, когда из-за демографических изменений и политического бессилия целые группы буржуазной молодежи оказались на периферии общества. Молодежи становилось больше, чем свободных рабочих мест. В 1826 году лица моложе тридцати лет составляли 67 процентов населения Франции, тогда как за столетие до того эта цифра не превышала 57 процентов, и уровень безработицы среди молодых людей из среднего класса, стремившихся найти место, которое позволило бы им заниматься умственным трудом или торговлей, был особенно высоким⁴³.

Некоторые бунтари, принадлежавшие к верхушке среднего класса, могли позволить себе творческую профессию, поскольку располагали независимым доходом. И случаи, когда кто-то существовал за счет щедрой или скудной денежной помощи своей семьи, действительно были нередки в богемной среде. Пополняли ее, однако, и «бедные родственники» буржуа, молодые люди, чьи отцы были конторскими служащими, ремесленниками или мелкими предпринимателями, происходившими из бедствующих низов среднего класса, которым не под силу было конкурировать с фабричным производством, новыми формами торговли и реорганизацией конторской работы и которые поэтому с трудом сводили концы с концами. Кроме того, «литературное поле... притягательно для агентов, которые обладают почти всеми, но все-таки не всеми, свойствами доминирующих и... гостеприимно по отношению к этим агентам: „бедным родственникам“ знаменитых буржуазных династий, разорившимся или выродившимся аристократам, представителям угнетенных меньшинств, например евреям, или иностранцам»⁴⁴. Среди представителей богемы было мало пролетариев по происхождению. Богема изначально составляла оппозиционно настроенную часть буржуазного класса. Она была той частью буржуазии, которая сохраняла культурные ценности, то есть «носителем цивилизации»⁴⁵.

Принадлежавшие к этой группе молодые люди, приезжая в 1820-е годы в Париж, культурный и политический центр Франции, все больше утверждались в оппозиционных настроениях из-за жесткой консервативной политической атмосферы. Поражение Наполеона и реставрация Бурбонов положили начало суровой реакции. В 1825 году Арсен Уссе, будущий богемный литератор и импресарио, наблюдал за архаичной церемонией коронации Карла X, сидя

⁴² Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи-Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 8. М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. С. 168.

⁴³ Schamber E. *The Artist as Politician: The Relationship Between the Art and the Politics of the French Romantics*. Lanham, MD: University Press of America, 1984. P. 127. Автор ссылается на: De Sauvigny B. *La Restauration*. Paris: Flammarion, 1955. Pp. 237, 319, 321.

⁴⁴ Бурдье П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.

⁴⁵ См.: Williams R. *The Bloomsbury Fraction // Problems in Materialism and Culture*. London: Verso, 1980. P. 169.

рядом с женщиной, в юности изображавшей богиню Разума в революционной процессии 1790-х годов. Контраст между этой псевдосредневековой коронацией, подчеркивающей абсолютную власть монарха, и аллегорическим действием, представляющим ныне поверженные республиканские идеалы, символически передавал попытку повернуть время вспять.

В такой ситуации бескомпромиссность и неумеренность представлялись единственно возможными формами протеста. «Нет более яркого свидетельства илотизма, – писал Бальзак, – на который Реставрация обрекла молодежь»:

«Молодые люди, не находя выхода для своих сил, бросались не только в журналистику, заговоры, литературу и искусство, они расточали их в разгуле: так много было соков и плодоносной силы в молодой Франции! Трудолюбивая – эта прекрасная молодежь жаждала власти и развлечений; артистическая – она жаждала сокровищ; праздная – она жаждала возбуждения страстей; всеми путями она стремилась создать себе положение, но политика всюду ставила ей преграды»⁴⁶.

Даже после Июльской революции, в результате которой на троне оказался «буржуазный» конституционный монарх Луи-Филипп и которая сначала сулила усиление демократии, от нового режима выиграли лишь наиболее влиятельные представители буржуазии. Радикалы и республиканцы, сражавшиеся на баррикадах, чтобы избавиться от Карла X, потерпели горькое разочарование. Утрачены были не только политические, но и эстетические иллюзии, как видно из письма, отправленного в журнал *L'Artiste* в 1832 году:

«Мне ненавистна политика. С меня хватит бесплодных споров, обманутых надежд и тех позора и малодушия, что мне пришлось испытать за последние два года. За эти два года я чаще расставался со счастьем и со священными для меня иллюзиями, чем за всю остальную жизнь... Современные государства сделали политическую теорию из своего презрения к изящным искусствам... [которые] представляются им излишеством, имперской роскошью. Невозможно быть в большей степени лишенным каких-либо представлений о красоте и величии, чем все эти правительства, которые основаны исключительно на принципе выгоды»⁴⁷.

Утрата иллюзий выразилась в уходе от политики к болезненному самоанализу, оснащенному всеми готическими ужасами и ловушками романтизма с его черепами и залитыми луной кладбищами, средневековыми замками и дикими пейзажами и унаследованному от поэзии Байрона. Склонность к уединению и безрассудному отчаянию вылилась в настоящий культ самоубийства. «Никогда смерть не любили так, как тогда, – вспоминал позднее Максим Дюкан. – Речь шла не просто о моде, как можно подумать, но об общей слабости духа, которая отягощала сердце и наполняла его печалью, помрачала ум и заставляла желать смерти как избавления. Молодость этого поколения прошла в отчаянии и печали, печали, внутренне присущей его натуре, самой эпохе»⁴⁸. Символом отчаяния, охватившего молодое поколение, стало двойное самоубийство молодых драматургов Эскусса и Леба в 1832 году: Теофиль Готье вспоминал звук одиноких пистолетных выстрелов, который время от времени прорезывал ночную тишину, по мере того как другие молодые люди один за другим следовали примеру персонажей этой трагедии. Еще более популярной была история английского поэта Томаса Чаттертона,

⁴⁶ Бальзак О. Утраченные иллюзии / Пер. Н. Яковлевой. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 383.

⁴⁷ Anon. *L'Artiste*. 1832. Septembre 5. P. 79.

⁴⁸ Du Camp M. *Souvenirs*. Vol. 1. P. 160. Цит. по: Starkie E. *Petrus Borel the Lycanthrope: His Life and Times*. London: Faber and Faber, 1954. P. 60.

который покончил с собой в 1770 году, в возрасте восемнадцати лет, – ему была посвящена пьеса Альфреда де Виньи, написанная в середине 1830-х годов и пользовавшаяся большим успехом.

Последующие поколения богемы поддерживали традицию политической непримиримости. Однако в своем утопическом идеализме они склонны были впадать в уныние и цинизм, поскольку революции либо терпели поражение, либо, и это было еще хуже, увенчиваясь успехом, затем разочаровывали. Здесь богема и буржуазия вновь обнаруживают свое сходство, поскольку всецелая преданность революции и у тех и у других нередко вырождалась в полное безразличие к политике.

Успешные модернистские течения, возникавшие в искусстве на протяжении XIX века, и авангард, расцвет которого пришелся примерно на 1880–1918 годы (но продолжался еще в 1930-е и позже), одновременно формировались внутри господствующей культуры и противостояли ей. Присущий им поиск новых форм опыта и материала для произведений, равно как и исследование ими запретных областей, согласно задумке, шокировали обывателей. Однако в своем постоянном поиске новизны они отражали – или даже пародировали – идеологию непрерывного прогресса и новаторства, ключевую для индустриального, технологического, потребительского общества, к которому они принадлежали.

Эти произведения были двойственны и в другом плане: почтение к чистоте высокого искусства сочеталось у их авторов с экскурсами в популярную культуру и повседневность. Бодлер писал, что задача современного художника – увидеть чудесное в тривиальном. Именно в этом, а не в старомодной героике помпезного исторического искусства, заключался «героизм современной жизни». В поисках этого героизма художники исследовали самые потаенные, прозаические и скандальные стороны современного существования, находя в них новые смыслы и неожиданную красоту. Поэтому, хотя художник чувствовал себя романтическим гением, глядящим сверху вниз на простых смертных, его зачарованность повседневным, потаенным, запретным, неприглядным при этом рисовала образ богемного художника, который намеренно отправлялся бродить по трущобам или которого переполняет «*nostalgie de la boue*» (букв. «ностальгия по грязи» – тяга к низменному, порочному, упадочному. – *Прим. пер.*). Это в конечном счете привело к размыванию границ между искусством и жизнью. Богема стала ассоциироваться с задворками общества, с жизнью низов, с запретным. Но оставалось неясным, действительно ли речь шла о поиске нового материала или попросту об отсутствии таланта. Неоднократно утверждалось, что «наиболее верными и неколебимыми представителями богемы были, как правило, люди с живым воображением и скромными способностями – сочетание, мешавшее им вести обыденную жизнь и побуждавшее искать утешения в откровенно эксцентричном образе поведения»⁴⁹.

Здесь крылось еще одно противоречие богемного образа жизни. Богема актуализировала те аспекты повседневности, которые *не* являлись ключевыми для создания произведений искусства. Ее представители «пренебрегали традиционными средствами выразительности»⁵⁰ и стремились проявить себя в том, что было лишь косвенно связано с искусством: в манере одеваться, в выборе окружения, в способе выстраивать социальные связи. Тем самым они опровергали мнение буржуа об искусстве как обособленной области. Хотя для людей, строивших свою жизнь в соответствии с богемным амплуа, творческий процесс часто оставался на втором плане, они предвосхитили передовые авангардные движения, которые стремились соединить искусство с жизнью, стереть границы между ними и сплавить воедино искусство и поли-

⁴⁹ Grana C. *Modernity and Its Discontents*. P. 72.

⁵⁰ Shattuck R. *The Banquet Years: The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War One*. New York: Viking, 1968. P. 18.

тику/критику⁵¹. Так что, хотя богема не совпадала ни с модернизмом, ни с авангардом, все три культурные явления пересекались.

Стереотипные представления о богеме как лишенных таланта художниках, тех, кто, как выразилась Берил Бейнбридж, целыми днями пьянствовал, не отражали куда более широкую проблему роли художника в современную эпоху. Ведь к началу XX века эта роль, возможно, состояла прежде всего не в создании произведений искусства. Скорее, художник превратился в «олицетворение общества, неспособного четко обозначить идентичность и сферу деятельности своих членов». Он стал фигурой, функция которой заключалась в «исследовании пограничных состояний бытия и сознания», в том, чтобы «нащупать границы существования индивида и общества»⁵².

Это лишь усугубляет проблему, состоящую в том, что невозможно дать реальное определение богемы, определить ее иначе чем через соотнесение с другим понятием, и именно поэтому так трудно ответить на вопрос: «Кем *были* представители богемы?» Если художник мог одновременно служить свидетельством и быть исследователем изменений в идентичности и субъективности, значит, он все еще стоял выше прочих, был сродни шаману. В то же время художник, который ничего не создавал, а вместо этого *играл* роль, вызывал подозрение как шарлатан, самозванец (иначе говоря – представитель богемы), претендовавший на гениальность. Итак, характерная для этой эпохи противоречивость представлений о роли и задачах искусства находила выражение в поведении художника: его «художнический» образ жизни состоял в нарушении границ и полемике с общепринятыми представлениями об искусстве.

Дружба и личные отношения играли важную роль в богемной среде, и не в последнюю очередь в первой широко известной богемной группе под названием «Малый кружок»⁵³ (Petit Cénacle), известной также как «Молодая Франция» (Les Jeunes France) и «бузинго» (или «бусинго»). Группа возникла в 1829 году (когда само слово «богема» еще не вошло в обиход), когда Петрюс Борель, романтик и один из наиболее пламенных почитателей Виктора Гюго, собрал вокруг него общество друзей. Больше всего они прославились демонстрацией, которую Борель организовал в поддержку Виктора Гюго в день премьеры его пьесы «Эрнани». Неоднозначность этого произведения состояла в том, что автор следовал в нем духу романтизма, а не классицистическим канонам, которые все еще были в почете у французских критиков, и ее успех ознаменовал собой победу романтиков над театральными консерваторами. Толпы студенческой молодежи и зевак пришли за несколько часов до начала представления, ели чесночную колбасу, пили вино и все сильнее неистовствовали, пока длилось их ожидание в темном зале. Когда представление началось, они выразили свою поддержку аплодисментами и одобрительными криками, заглушая свист и насмешки противников Гюго, и вечер закончился среди буйства и гомона.

Очень скоро вызывавшая возмущение деятельность «Молодой Франции» стала одним из любимых сюжетов газеты «Фигаро». С августа по октябрь 1831 года ей было посвящено семь статей, а в первом полугодии 1832 года – не меньше двадцати⁵⁴. Это один из первых примеров того, как пресса паразитировала и раздувала миф о богеме.

Выпустив сборник стихотворений «Рапсодии», Борель некоторое время оставался значительной фигурой в литературных кругах, но к концу 1830-х годов о его творчестве мало кто помнил. В 1840-е годы он жил в нищете, на ничтожные деньги, добываемые случайной работой, а позднее благодаря друзьям получил должность инспектора в колониальной администрации Алжира, где, некогда будучи революционером-республиканцем, он превратился

⁵¹ См.: Bürger P. Theory of the Avant Garde.

⁵² Siegel J. Bohemian Paris. P. 389.

⁵³ Они выбрали такое название, чтобы их не смешивали с известным объединением писателей более старшего поколения во главе с романтиком Шарлем Нодье.

⁵⁴ Starkie E. Petrus Borel the Lycanthrope. Pp. 92–93.

в желчного реакционера и, возможно, покончил с собой. Его жизнь может служить наглядной иллюстрацией богемных мотивов: неудачи, противоречивости и драматического противостояния общему мнению.

Сотни и тысячи неординарных личностей следовали этой жизненной траектории. Они выходили на городскую сцену, чтобы гордо демонстрировать свой гений, свое презрение к условностям и дурную репутацию. Они, известные представители богемы, превращались в знаменитостей, олимпийцев нового времени, земных богов и богинь в ореоле современной легенды.



Дизайнер: Ненси Аветисян.
Фотограф: Ненси Аветисян.
Модель: Гаяне Варданян.

Глава 3

Богемные декорации

Способность видеть тайну, проступающую, подобно водяным знакам, сквозь прозрачную поверхность знакомого мира, дарована лишь тому, кто наделен воображением.

Анри Лефевр. Критика повседневности

Необходимой предпосылкой рождения богемы был рост населения городов. В огромных современных городах возросла социальная мобильность, а возникновение новых профессий и моделей образа жизни привело к появлению новых персонажей и идентичностей – менее устойчивых, более неуловимых и переменчивых. Одним из таких персонажей стал богемный художник, которому огромный город казался своего рода антиутопией. Реформаторы и моралисты XIX столетия могли порицать городские джунгли, называя их порождением дьявола и промышленным адом, но богема превратила город в свою обетованную землю, неведомый, незнакомый мир, полный меланхолии и ностальгии, опасности и азарта.

Жизнь в городе давала богеме практические преимущества. Здесь обязательства перед семьей становились менее обременительными и можно было сводить знакомства и завязывать дружеские отношения, основанные на общих интересах и совместной работе, а не на родстве. Улицы, кафе, потаенные уголки служили совершенно новым источником материала. Еще важнее были ее символические и художественные аспекты. Богема модернизировала эстетику романтизма, наложив ее на городскую жизнь. В то время как романтики наделяли очарованием и особым смыслом минувшие эпохи, дикие или далекие местности, богемные художники видели ту же дикую и экзотическую красоту в необыкновенном запустении и уродливости промышленного города (городской пейзаж становился темой произведений искусства, например картин импрессионистов, таких как Мане, Кайботт и Моне).

Вплоть до середины XIX века Париж оставался единственной столицей, способной создать условия для развития художественной контркультуры. Во Франции, в отличие от Великобритании, политическая, интеллектуальная и культурная жизнь была сосредоточена в столице, и эта особенность французской жизни, стягивавшейся к общему центру, превращала Париж в магнит, который, по словам братьев Гонкур, «поглощал все, притягивал все и был всем». Германия и Италия на тот момент еще даже не стали едиными национальными государствами.

Париж, наоборот, в дореволюционные времена благодаря близости к королевской резиденции в Версале был центром торговли предметами роскоши и художественным центром, а к 1830 году он был вне конкуренции как средоточие культурной жизни и развлечений. Здесь устраивались нескончаемые карнавалы, представления и танцы; французская столица, население которой было вдвое меньше населения Лондона, могла при этом похвастаться намного большим количеством театров. В ней также располагался старинный университет, со времен Средневековья привлекавший студентов со всей Франции и из других стран (Латинский квартал получил такое название потому, что латынь была единственным общим для средневековых студентов языком).

Для первых представителей богемы Париж был городом мечты. Альфонс Дельво, республиканец XIX столетия, утверждал, что «от Парижа умирают, как от яда, принимаемого в малых дозах». Город вызывал привыкание, подобно наркотику. В то же время он напоминал скорее природное образование, нежели создание человеческих рук. Дельво сравнивал его с океаном: за его манящей поверхностью, писал он, таились глубины, где скрывались злоеющие чудовища и бурные течения, но там же обнаруживались жемчужины и кораллы. Богем-

ный художник становился глубоководным ныряльщиком, погружавшимся в чуждую стихию и подвергавшим себя риску ради того, чтобы обрести сокровище, подлинность опыта. Он был исследователем экзотической страны, и, как полагал Дельво, если нам хочется узнать что-то о Мексике, Гватемале или Тимбукту, «разве не хотелось бы нам узнать и о том, как парижские каробы и краснокожие «sic» рождаются, живут, едят, любят и умирают?»⁵⁵.

Такие авторы, как Бодлер, Маркс, романист Эжен Сю и Прива д'Англемон, сравнивали Париж с дикими американскими просторами из романов Фенимора Купера. Купер, писал Прива, «показывает нам обитателей американских лесов вечно молодыми и беззаботными; они предаются забавам, на которые в цивилизованных странах и десятилетний посмотри с презрением. То же самое можно наблюдать здесь, среди этих парижских дикарей»⁵⁶. Для Бодлера трущобы и глухие улочки Парижа также были населены «племенами, которые мы называем дикими», но которые на самом деле представляли собой «осколки великих исчезнувших цивилизаций».

В 1840-е годы Генри Мэйхью, исследователь урбанистической Англии и журналист, назвал лондонский Ист-Энд «неизученной страной». Переключка, намеренная или нет, с самым известным монологом Гамлета, придавала английским трущобам зловещий облик «страны, откуда ни один не возвращался», то есть потустороннего, загробного мира. В 1880-е и 1890-е годы Ист-Энд стали называть «черным Лондоном» (по аналогии с «черной Африкой»). Такие сравнения с оттенком расизма казались вполне оправданными в городах, где пропасть между богатыми и бедными была огромна; но, кроме того, они позволяли изображать богемного персонажа как искателя приключений, который превращал свои странствия между двумя мирами в материал для творчества.

Ранней богеме доставляла удовольствие мрачная безликость Парижа. В 1835 году Теофиль Готье и Жерар де Нерваль снимали комнаты в тупике Дуайен неподалеку от Лувра. В то время это был унылый грязный район, избранный Бальзаком в качестве подходящего места для жилища одного из самых неприятных своих персонажей – кузины Бетты: «Улица и тупик Дуайен – вот единственные пути сообщения в этом мрачном и пустынном квартале, населенном, вероятно, призраками, ибо там не увидишь ни одной живой души». Дома там «вечно погружены в тень, которую отбрасывают стены высоких луврских галерей, почерневшие от северных ветров. Мрак, тишина, ледяной холод, пещерная глубина улицы соревнуются между собою, чтобы придать этим домам сходство со склепами, с гробницами живых существ. Это место было не только пустынным – оно было еще и опасным ночью, когда эта улица превращается в воровской притон и все пороки Парижа под покровом тьмы дают себе полную волю». Дома были окружены болотом, «океаном бульжников ухабистой мостовой, чахлыми садиками и зловещими бараками... целыми залежами тесаного камня и щебня». Однако этот заброшенный район в самом сердце Парижа символизировал «сочетание великолепия и нищеты, которое отличает королеву столиц»⁵⁷.

Ведь, помимо темного лабиринта, столица была также блистательной сценой. В 1836 году Фанни Троллоп вспоминала, что в Париже люди толпятся на улицах в любое время дня и ночи, а Альфонс Дельво в конце 1850-х годов отмечал, что его приятели-парижане «никогда не сидят дома – на улице в любую погоду можно столько всего увидеть и сделать. И вот, их жилища не убраны, зато улицы подметают каждое утро. В их квартирах за сто тысяч сыро, атмосфера там нездоровая и мрачная, а их площади, углы улиц, набережные и бульвары залиты солнечным теплом и светом. Вся роскошь – за порогом»⁵⁸.

⁵⁵ Delvau A. Les Dessous de Paris. Paris: Poulet Malarus et de Brosse, 1861. P. 8.

⁵⁶ Privat d'Anglemont A. Paris Inconnu. Paris: Adolphe Delahaye, 1861 (первая публикация – 1847). P. 101.

⁵⁷ Бальзак О. Кузина Бетта. Пер. Н. Г. Яковлевой.

⁵⁸ Delvau A. Les Dessous de Paris. P. 134.

Волшебный город как магнитом притягивал честолюбивых, и переезд из провинции в столицу, с окраины в центр был необходимой составляющей богемной авантюры. Подростком будущий представитель богемы, как правило, отчаянно стремился вырваться из тесных рамок провинциальной жизни, убежав от тоскливых блужданий по городской площади, скорбных прогулок у городской стены вместе с двумя-тремя близкими по духу школьными товарищами, от наводящих ужас семейных сборищ увядших тетушек и любящих кузенов и от обеспокоенной матери. Хуже всего было тягостное и властное присутствие отца семейства, заставлявшего юного гения изучать право или поступать на государственную службу, когда тот не хотел заниматься ничем, кроме сочинения стихов. Лишь столица предлагала сцену подходящих масштабов и достаточно яркие прожекторы для выявления его подлинного таланта. Так, Люсьену де Рюампре из «Утраченных иллюзий» Бальзака

«показалось, что, сидя в Ангулеме, он напоминает лягушку, притаившуюся под камнем на дне болота. Париж во всем своем великолепии, Париж, который рисуется в воображении провинциала неким Эльдorado, возник перед ним в золотом одеянии, в алмазном королевском венце, раскрывающий талантам свои объятия. Знаменитые люди братски приветствовали его. Там все улыбалось гению»⁵⁹.

Растиньяк, еще один антигерой Бальзака, увидел столицу как территорию, которую ему предстоит завоевать, когда оглядывал Париж с кладбища Пер-Лашез:

«...Растиньяк... увидел Париж, извивавшийся по обоим берегам Сены; уже зажигались огни. Он впери́л взор в кварталы между Вандомской колонной и куполом Дворца инвалидов, где обитал высший свет, куда он так хотел проникнуть. Он окинул этот жужжащий улей взглядом, точно желая заранее высосать из него мед, и гордо воскликнул:

– А теперь мы с тобой поборемся!»⁶⁰

Мечта о побеге из провинции не утратила привлекательности и в XX столетии. В 1930-х годах Дилан Томас отчаянно рвался прочь из Суонси. «Невозможно, – писал он Памеле Хенсфорд Джонсон, – даже сказать, как мне хочется сбежать от всего этого... от узости и грязи, от вечной уродливости валлийцев и всего, что к ним относится, от мелочности матери, до которой мне нет дела, и от сборища хихикающей родни»⁶¹.

Двадцатью годами позже вышел роман Колина Макиннеса «Абсолютные новички», герой которого, как сообщала аннотация, пускался завоевывать Лондон так же, как в свое время завоевывали бальзаковский Париж. Популярный богемный фотограф смотрел на город с необычного ракурса, он обзирал столицу с высоты универмага «Дерри энд Томз» на Кенсингтон-Хай-стрит, на крыше которого был разбит сад. Слушая главный хит того времени, «He's got the whole world in his hands» («У него весь мир в руках») в исполнении четырнадцатилетнего вундеркинда Лори Лондон, он смотрел на город внизу:

«...Когда он медленно поворачивался на своем высоком стуле у стойки бара, с востока на юг, как в кинораме, перед ним открывались опрятные новые бетонные высотки, возвышающиеся... над старыми английскими площадями, затем шли пышные парки, с деревьями, похожими на французские салаты.

⁵⁹ Бальзак О. Утраченные иллюзии. Пер. Н. Г. Яковлевой.

⁶⁰ Бальзак О. Отец Горио. Пер. Н. И. Соболевского.

⁶¹ Письмо Дилана Томаса Памеле Хенсфорд Джонсон, октябрь 1933 года. Цит. по: David N. The Fitzrovians: A Portrait of Bohemian Society, 1900–1955. London: Michael Joseph, 1988. P. 140.

Потом опять жизнь в портах Темзы... сделав полный круг, он вновь оказывался перед своей чашкой ледяного кофе».

В романе богемная беспечность явно ассоциировалась с достатком, появившимся у заново открытой группы – подростков: «Этот праздник подростков был действительно блистателен в те дни... когда мы обнаружили... что у нас были бабки, и мы наконец-то могли их тратить, и наш мир был нашим миром, таким, каким мы хотели...»⁶²

Большой город с его непомерными и резкими контрастами не только давал материал для творчества. Он также создавал условия для появления новых типажей, и богема была среди них одним из самых противоречивых. В этом темном мире художник становился сродни фланеру, репортеру, шпиону, преступнику и революционеру. Провокаторы, заговорщики-контрреволюционеры и агенты под прикрытием, которые смешивались со сбродом, сидящим в барах на глухих окраинах, часто были еще и писателями, авторами статей для множества политических газет и журналов-однодневок. Как заметил Маркс, «жизненное положение людей этой категории уже предопределяет весь их характер. Участие в пролетарском заговорщическом обществе, разумеется, могло предоставить им крайне ограниченные и ненадежные источники существования». Они вели «беспорядочный образ жизни, при котором постоянными пристанищами являются только кабачки – место встреч заговорщиков», и в конечном счете «их неизбежные знакомства со всякого рода подозрительными людьми приводят их в тот круг, который в Париже называют *la bohème*»⁶³

⁶² Макиннес К. Абсолютные новички. Пер. И. Миллера.

⁶³ Маркс К. А. Шеню, экс-капитан гвардии гражданина Коссидьера. «Заговорщики. Тайные общества; префектура полиции при Коссидьере; вольные стрелки». Париж, 1850. Люсьен Делаод. «Рождение Республики в феврале 1848 г.». Париж, 1850 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 7. М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. С. 286.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.