ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

фЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТвЕННОЕ Бюджетное

ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«Санкт-Петербургский государственный университет» (СПбГУ)

Институт философии

|  |  |
| --- | --- |
|  |  Председатель ГАК  \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ |

**Богема в России: проблема самоидентификации**

**диссертация**

на соискание степени Магистра по направлению

033000 - Культурология

основная образовательная программа «Русская культура»

рецензент: Выполнил: студент

д.филос.н., профессор Кабардина Н. И..

Полатайко С. В.

 \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (подпись)

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (подпись)

 Научный руководитель:

 д.филос.н., доцент

 Артамошкина Л. Е.

 \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (подпись)

 Санкт-Петербург

 2016 г.

**Содержание**

[**Введение** 3](#_Toc451758268)

[**Глава 1. Генезис феномена богемы** 9](#_Toc451758269)

[1.1. Формирование понятия богемы 9](#_Toc451758270)

[1.2. Анализ феномена богемы в западной культуре 27](#_Toc451758271)

[**Глава 2. Феномен богемы в русской культуре** 59](#_Toc451758272)

[2.1. Богема Серебряного века 59](#_Toc451758273)

[2.2. Богема советского периода 80](#_Toc451758274)

[2.3. Богема в постсоветское время. 102](#_Toc451758275)

[**Заключение** 111](#_Toc451758276)

[**Библиография**. 116](#_Toc451758277)

**Введение.**

Стремительное развитие общества требует осмысления явлений, которые кардинальным образом влияют на трансформацию социокультурной среды. За время существования богемы она всегда оказывалась в авангарде процессов модернизации, однако феномен богемы в научной традиции довольно редко подвергался аналитике. Такая сложная, неоднозначная и многоаспектная тема, как проблема самоидентификации богемы, подразумевает синтетический подход в рассмотрении формирования и развития данного феномена. Представляя собой инвариант маргинального сообщества, богема становится субъектом культуры, самоидентификация которого во многом обусловлена повседневными практиками. При этом неопределённость её теоретического осмысления детерминируется укоренённостью в настоящем, подвижностью транслируемых ею смыслов, что вместе с тем делает богему уникальным социокультурным феноменом.

**Актуальность исследования.**

Интерес публики к богеме на уровне «вуайеризма» вызван в первую очередь непосредственностью её представителей, позволяющей им улавливать малейшие движения в общественном сознании, открыто выражать свой априорный анархизм или предчувствовать перемены. Существование богемы a posteriori взаимообусловлено наличием социальной структуры общества, которое выступая в роли Другого, формирует вектор идентификационных процессов богемной прослойки. Динамичная природа феномена позволяет увидеть в «ускользающих» образах настоящего новые грани современности. Всё это указывает на актуальность изучения жизненных практик богемы per se. Русское социокультурное пространство предлагало богеме немало «вызовов», что в совокупности с европейской природой её проявления в России, а также ментальными особенностями способствовало выстраиванию специфической матрицы развития феномена.

**Степень научной разработанности**

Генезис феномена богемы, включающий анализ его различных проявлений в западном и русском социокультурном пространстве, находится на пересечении нескольких областей знания: философии и теории культуры, социологии, психологии, семиотики, литературоведении, филологии, искусствоведения, аксиологии. Учитывая же, помимо этого, специфику и идентификационную проблематику рассмотрения феномена, для полноценного анализа его проявлений необходимо обращение к различным научным источникам.

Основной немногочисленный опыт исследования феномена богемы лежит в области социологии и некоторых аспектов философии и теории культуры.

Примером наиболее фундаментального в русскоязычной научной сфере анализа феномена богемы может служить её социально-философское исследование О. В. Аронсона, рассматривающего богему как некую маргинальную, неустойчивую прослойку. В социокультурном ключе решает свою диссертацию, посвящённую возможным проявлениям феномена богемы и признаку богемности, Султанова А. Н. В то время как С. С. Гузенина рассматривает богему в своей диссертации в качестве особого социального института и его роли в духовной культуре провинции. С позиции обособленности выделяет ряд характерных черт богемы С.И. Чупринин. В концепции «художественного пролетариата» рассматривают богему В. М. Фриче и О. А. Кривцун. Повседневность театральной богемы Серебряного века воспроизводит и подвергает анализу Л.И. Тихвинская. Субкультурная картина мира императорской России анализируется Н. А. Хреновым и К. Б. Соколовым.

В западной научной мысли подробную характеристику французской богемной повседневности представляет С. Гранья, а в качестве одного из смыслообразующих Париж феномена (наряду с модерном и фланёром) богема встречается в работах В. Беньямина, который расширяет область знаний по богемной проблематике, выбирая в качестве объекта исследования «эклектичную» фигуру Ш. Бодлера (здесь также стоит упомянуть А. В. Луначарского и Р. О. Якобсона). Различные понятия богемы встречаются в работах Э. Уилсон, Дж. Хиза, Э. Поттера, Р.Ллойда, а также в исследовании различных аспектов феномена молодёжной контркультуры Т. Роззака и М. Элиаде. Коммерциализированный же вариант современного богемно-буржуазного типа «бо-бо» выводит и характеризует Д. Брукс.

Воссоздать образ некого богемного мифа, а также найти детальные подробности повседневности богемы и её представителей возможно, благодаря наличию мемуарного, автобиографического, «псевдодокументального» материала по указанной тематике. Особо можно выделить программное для богемы Латинского квартала произведение А. Мюрже, критические записи братьев Гонкур, документальную прозу Р. Ивнева, личные воспоминания современников и участников богемных сообществ (А. А. Ахматовой, И. А. Бродского, З. Н. Гиппиус, Вяч. И. Иванова, Г. В. Иванова, Н. Я. Мандельштам, Н. И. Петровской, В. Ф. Ходасевича, К. И. Чуковского и др.), а также сборники заметок, интервью и статей (в частности посвященный культуре Серебряного века сборник В. М. Недошивина, проект М. Гельмана о феноменах «неофициальной столицы», посвящённые повседневности и поэзии «второй культуры», «Сайгону», деятельности Самиздата сборники под ред. В. А. Долинина., Д. Я. Севрюхина, В. В. Горбунова, Ю. М. Валиевой и др.).

Отдельно можно выделить культурологический анализ «питерской» богемы Г. Голынко-Вольфсон, сборник небольших интервью с городской богемной массой И. В. Дуниной, определение особенностей русской богемы К. Э. Разлогова, описание «самости» Петербурга (как смыслообразующего пространства) в работах Л. Я. Лурье.

Проблеме творческого вдохновения, смыслу творчества и природе творения посвящены работы Н. В. Гончаренко, Н. Я. Бердяева, Л. С. Выготского и М. Хайдеггера; интуитивная составляющая творческого акта рассматривается А. Бергсоном. Двойственная природа творчества концептуализирована Ф. Ницше, тогда как жизнетворческая концепция и биографический тип ницшеанца в культуре Серебряного века подвергается анализу Л. Е. Артамошкиной. Идентификацию творческой личности анализирует Н. В. Круглова. Проблематике театрализации и артистизма в богемном вопросе посвящены работы А. А. Иванова и В. К. Кантора. Также взята за основу идея о карнавальном пространстве М. М. Бахтина.

В вопросе идентификации богемы были заимствованы идеи Н. Я. Бердяева, М. Хайдеггера, Э. Мунье, П. Бергера, Т. Лукмана, Е. Э. Суровой, А. Ю. Шеманова. Также в данном ключе были использованы суждения по семиотике Р. Барта, Ж. Бодийяра, У. Эко.

Отсутствие фундаментального культурологического генезиса богемы, системного подхода в её описании и первостепенность социального аспекта в её рассмотрении могут также служить обоснованием актуальности исследования.

Основной **целью** работы является выявление специфических особенностей богемы в России сквозь призму идентификационной проблематики. Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

- определить основные проявления феномена богемы и сформировать единую теоретическую базу для исследования, параллельно рассмотрев развитие феномена в культуре Запада;

- на примере репрезентации феномена в культуре Серебряного века рассмотреть специфику его проявления в русском социокультурном пространстве;

- определить вектор развития феномена богемы в России;

- проанализировать специфику самоидентификации богемы Серебряного века, советского и постсоветского периода.

Для решения задач были использованы следующие **методы**: системный, аксиологический, биографический, деятельностный, компаративный, семиотический, структурно-функциональный подходы.

**Научная новизна исследования** заключается в попытке системного подхода к анализу генезиса феномена богемы в России в культурологическом аспекте, а также в формировании единой теоретической базы для исследования, в рамках которой было сформулировано понятие «богема».

В результате данного исследования были сформулированы следующие **положения, выносимые на защиту**:

1. Основными проявлениями феномена богемы являются её «творческий», соответствующий сформулированному понятию, и пролетарский (в интерпретации К. Маркса и В. Беньямина) варианты. Причём, если «эйдос» богемы Запада претерпевает в своей эволюции глобальные метаморфозы, когда она путём опредмечивания вступает на путь коммерциализации и взаимовлияния с массовой культурой, то марксистский её вариант сохранят свою сущность с поправкой на изменившийся социокультурный контекст.

2. Специфика репрезентации феномена богемы в культуре Серебряного века заключается в опосредованном русской ментальностью заимствовании основных атрибутов европейской богемы, что было выражено в симбиозе английского эстетизма и французской богемы.

3. Богема в России возникает накануне радикальных перемен в социокультурном пространстве или в период «застоя». При этом ясно прослеживается фактор преемственности в её новых проявлениях и обращение к классическим образцам культуры прошлого.

4. В вопросе самоидентификации русской богемы ключевыми факторами служат возможность свободного жизнетворчества вне зависимости от внешних факторов, в тоже время как для полноценной самореализации и идентификации богемы обществом ей необходим некий вызов (общественности, режиму, стеснённым обстоятельствам и т. д.). Доведение же «карнавальности» в своих жизненных практиках до абсурда сопровождается пиком активности, за которым следует неминуемая тотальная деструкция.

**Глава 1. Генезис феномена богемы.**

1.1. Формирование понятия богемы.

Необходимо сразу установить, что единственной, известной нам попыткой фундаментального исследования богемы в русскоязычной научной литературе является работа О.В. Аронсона «Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности)»[[1]](#footnote-1). Зарубежное же гуманитарное знание в целом мало исследует понятие богемы концептуально, и здесь мы сталкиваемся скорее с прецедентами фрагментарного описания конкретных проявлений данного феномена и его атрибутов. Учитывая же то, что в связи со спецификой феномена сформировать единое, закреплённое раз и навсегда в науке и обществе, понятие богемы представляется затруднительным, в качестве **отправной точки нашего анализа** выберем сформированное отечественным учёным определение **исследуемого феномена как некой социальной, «маргинальной» ниши: «**Богема есть пример такой неустойчивой общности, связи в которой возможны лишь в ситуации разъединенности, когда «мы» не образует общую субстанцию, но, напротив, принципиально множественно, когда его сингулярные элементы (частные существования) открыты друг другу, выставлены навстречу друг другу»[[2]](#footnote-2)**.** Причём социальные связи элементов не имеют принципиального значения. **В дальнейшем мы также будем опираться на идеи и методологию Аронсона, сопровождая их необходимыми комментариями и стараясь тем самым выстраивать собственные интерпретации выставляемых указанным автором тезисов.**

Необходимо сделать также существенную оговорку о разграничении понятий богемы и такой особой сферы культуры, как субкультура. С одной стороны субкультура, как и богема, выстраивает собственную структуру норм и ценностей; однако обычаи относительно повседневности субкультуры скорее регламентированы. Субкультура представляет собой своеобразную целостную группу внутри различных социальных групп, которая при этом формируется вокруг собственного центра, а актуальность её отдельных проявлений вариативна относительно временного фактора. Субкультура достаточно устойчива, закрыта и автономна. Её представители идентифицируют себя со своим сообществом, выполняющим для них репрезентативную функцию. Маркёры той или иной субкультуры, достаточно очевидны и уникальны.

Субкультура может строиться как вокруг отрицательной, так и вокруг положительной реакции на господствующую культуру или социальную структуру. Она возникает среди различных социальных слоёв и возрастных групп. Богема же всегда выстраивается вокруг «вызова» обществу, противопоставляя свои ценности установленным на данный момент в обществе; она скорее разрознена и не социализирована. Богемная личность не позиционирует себя таковой, свободно лавирую между идентификационными слоями, а главное, практически нереально установить критерии, по которым можно выделить конкретного представителя богемы. Важно отметить и тот факт, что тяготеющей к маргинальной культуре богеме, близка радикальная, анархистская позиция контркультурных групп (об этом мы будем говорить позднее), которые в определённом смысле являются антагонистами субкультурных образований. Так, «не все субкультуры способны к преобразованию культуры, к её трансформации, как контркультура, обладающая достаточным творческим потенциалом»[[3]](#footnote-3). Другими словами, богема par excellence не является субкультурой, при этом представители субкультуры могут входить в состав неоднородной богемной прослойки.

**Само слово «bohème» имеет французскую этимологию (Вohème – во втором, топоническом значении, как «цыганщина»**[[4]](#footnote-4)**) так** в начале XV века именовали цыган, прибывших во Францию из Богемии (части «Священной Римской империи», которая с 1848 года официально стала называться Австро-Венгрией). **К слову, в тот период времени предприимчивый кочевой народ, проявив смекалку, представлял себя в качестве паломников, кающихся за отступление от христианства, получая тем самым от местного управления необходимые сопроводительные документы для перемещения по европейской территории. Цыгане даже придумали себе легенду о египетском происхождении, однако в современной науке закрепилась версия о происхождении европейских цыган от индийской касты «Дом», что впоследствии трансформировалось в известное «Ром». При этом у жителей Парижа данная этническая группа вызывала противоречивые чувства в связи с вызывающей манерой одеваться и нравственной свободой. Подобная отрицательная реакция преследовала цыган и далее, их подозревали в шпионаже, а женщин обвиняли в колдовстве.**

**В XVII и XVIII веках негативное отношение к цыганам в Европе узаконивается в виде применения по отношению к взрослым представителям смертной казни. В тоже время предпринимались попытки насильственной ассимиляции цыган, которая, даже в случаях удачной реализации, не привела к снятию маргинального статуса данной группы. Параллельно с этим, в частности на территории Валахии (южная область современной Румынии), цыгане пережили рабский период своего существования, когда согласно Валашскому гражданскому кодексу они считались рабами с рождения, а при отсутствии хозяина цыгане становились рабами князя**[[5]](#footnote-5)**. Во второй половине XIX века они были освобождены, и началось масштабное расселение цыган по миру. Однако, шовинизм со стороны национал-социалистической партии Германии в 30-х годах XX века, воплотился в том числе в геноциде цыган (параимосе) и достигнул своего апогея в Освенциме, ставшем, по мнению философов Франкфуртской школы, символом краха идеологии Просвещения.**

**До сих пор цыгане считаются изгоями, вызывая отторжение у социума на подсознательном уровне. В том числе, конечно, это вызвано и крайне отличными от общепринятых нормами поведения, образом жизни и внешним обликом, несоблюдением законов (в особенности это относится к типичному цыганскому занятью – воровству), коннотацией с чёрной магией. Оседая на какой-либо европейской территории, цыгане на протяжении всей истории их кочевой жизни, вопреки ассимиляции, не интегрировались в общество, а продолжали жить по своим традициям, представляя собой своеобразный «анклав». Средством коммуникации с европейцами с целью легального жизнеобеспечения для цыган всегда были их природные таланты - музыка, а также кузнечное дело. Цыганская музыка сама по себе является культурным феноменом ввиду своей особой культурной значимости и большого влияния на многих европейских композиторов. Чтобы удовлетворить вкусы местных слушателей, цыгане были вынуждены подстраиваться под уже существующие локальные музыкальные традиции, что в итоге внесло региональное разнообразие и соответственно различие в музыке цыган. Даже, находясь в лагерях, этот жизнестойкий народ, вопреки кардинально изменившейся для них «картине мира», продолжал, как бы это не казалось абсурдно, сохранять традиционный уклад, что особенно проявилось в музыкальной деятельности**. **По воспоминаниям узников лагерей из цыганских бараков часто доносилась музыка, песни, хотя их лагерная жизнь осложнялась пресловутым менталитетом, когда скудный паёк разворовывался своими же старшинами. Есть и такие факты и воспоминания бывшего узника Бухенвальда о музыкальной «работе» цыган: «В конце 1938 года** по приказу заместителя начальника лагеря майора Родля в Бухенвальде был создан оркестр (всего их был несколько), где почти все музыканты были цыганами… Страшно было наблюдать, как цыгане играют веселые марши, под которые измученные заключенные возвращаются в бараки и несут на себе умерших или умирающих товарищей. Зрелище пыток под музыку было невыносимым. Но я также помню, как под новый 1939 год из дальнего барака вдруг поплыли звуки скрипки, словно напоминание о других, счастливых днях, напевы венгерских степей, вальсы Вены и Будапешта, звуки дома»[[6]](#footnote-6).

**Несмотря на то, что богема, следуя терминологии Жана Бодрийяра, сразу вступает на путь симуляции, уходя от своей эпистемы, «ксенофобный» элемент в восприятии данной общности как асоциальной в связи с её «иммунитетом» к общепринятым правилам остаётся до сих пор. То есть, неспособность данного сообщества к полной социализации, открытый «вызов» установленным нормам поведения и жизнедеятельности в целом мы видим ещё до момента его проявления в повседневности в качестве культурного феномена. Этот момент является одним из ключевых на пути формирования базового для нашего исследования понятия богемы. Пока же мы можем определить такую цыганскую, номадическую богему как некое национальное меньшинство, пренебрегающее неписаным законом о правилах жизни господствующего большинства и сохраняющее взамен собственный традиционный жизненный уклад.**

**Неопределённость же в представлении понятия богемы связана во многом с неясностью границ и структурных принципов организации этой социальной общности: «**Она изменчива, как изменчива мода, у нее нет приоритетов и ценностей в истории, поскольку ее жизнь — настоящее. Она постоянно отрицает собственную историю, и, как следствие, изменение ценностей, преобразующих весь ее облик, настолько стремительно, что только изменение и можно зафиксировать при попытке анализа богемы как объекта»[[7]](#footnote-7). Следуя же семиологической интуиции Р. Барта, представляется возможным обозначение богемы интенсивным, коннотативным псевдопонятием с «текучим, непрерывным смыслом»[[8]](#footnote-8). Такая динамика, заложенная в понятие богемы, формирует примат её присутствия per se над пониманием единственного значения. Теперь мы имеем дело с самовоспроизводящейся формой понятия, имеющей различные внешние проявления, связанные с историко-культурным контекстом.

Первое, на чём стоит далее заострить внимание, формируя классическое понятие богемы, это его литературный фундамент: «в богемном случае иллюзорный, воображаемый мир сосредотачивается в литературном наследии, откуда и черпаются стереотипные образы… методы гуманитарных наук свидетельствуют, что постижение богемной культуры должно исходить не только от изучения становления и использования понятия богемы в социуме, но из расследования генезиса развития богемных образов и идей в литературе, потому что мировоззрение богемы преломляется в поэтике, прозе  прежде, чем в эстетике и философских концепциях»[[9]](#footnote-9). Литература даже берёт на себя роль диктата смысла, меняющего понятие богемы с появлением новых произведений. Первыми литературными маргиналами - «богемцами» можно назвать драматургов эпохи Шекспира (Грин, Лодж, Марло, Пиль), появление которых обусловлено вступлением Англии на путь капитализма на рубеже XVI и XVII веков: «Богемцы лондонских кабачков быть может послужили оригиналами для Шекспировских образов: для Фальстафа, Пистоля, Бардольфа, Нима (в «Генрихе IV»)»[[10]](#footnote-10). Параллельно во Франции появляются богемные писатели Теофиль де Вио и Франсуа де Вийон, а в XVIII веке поэтическими бунтарями можно назвать, например. немца И. Гюнтера и шведа К. Бельмана. Наконец, в революционной Франции XIX века богемное движение приобретает массовый характер, чего, впрочем, не могло произойти в Америке или в Англии ввиду более слабого антибуржуазного движения и сильной позиции капитализма. Романтизированный вариант понятия богемы становится общественно закрепленным во второй половине XIX века главным образом с появлением повести Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы»(первый очерк был опубликован в 1845 году). Богему можно встретить и в произведениях Виктора Гюго, Теофиля Готье, Жерара де Нерваля, а также в романе Альфонса де Колона «Путешествие в страну Богемию»: «Это печальная страна, ограниченная с севера нуждой, а с юга нищетой, где утро начинается с иллюзий, а вечер кончается больницей»[[11]](#footnote-11).

Любопытно, что литература ad hoc в каком-то смысле отбирает функцию политики в сфере власти языка. Вспомним здесь идею Мишеля Фуко о том, что «всякая дискурсивная реальность, которая вовлекает нас в своё течение и определяет нас, имеет скорее форму войны, чем языка. Она есть арена отношений власти, а не отношений значения, хотя это ещё не значит, что она абсурдна или бессвязна»[[12]](#footnote-12). Очевидно, что понятие «богема» в связи с исключительной трансгрессивностью одноимённого феномена, распространяющейся и на его представителей, вступает на поле языковой борьбы своих вариаций, определяющих литературно-исторический образ и социальную группу ab initio.

На момент написания повести Мюрже (который сам в юном возрасте выбрал свободное богемно-творческое существование, проживая на одной из мансард Латинского квартала вместе с другом, автором «Интернационала» Эженом Потье) в обществе уже сложился отличный от номадического, но всё ещё имеющий коннотацию с цыганами, вариант понятия богемы. К ней были предписаны различные деклассированные элементы, ведущие праздный, неопределённо профессионально ориентированный образ существования и, главное, не признающие общепринятых приоритетов. Представители такого рода богемы – это городская «беднота», которая отличается асоциальным образом жизни и укоренена в повседневности, что даёт нам право рассматривать её как инвариант феномена богемы, лежащего в основе её понятия. Сложившийся стиль жизни, представленный комплексом определённых богемных практик, конституирующих, в том числе, и классическое понятие богемы, лег в основу литературного богемного нарратива. Другими словами, этот нарратив представляет собой интеграцию исторического и литературного образов, формирующих классический вариант понятия богемы в середине XIX века.

Говоря о позиции Мюрже, изложенной им в предисловии к «Сценам из жизни богемы», можно однозначно констатировать, что он рассматривает богемный образ, связанный в первую очередь с поэзией и искусством. Поэтому автор повести достаточно легко находит «предков» современной ему богемы в нищих бродячих музыкантах и менестрелях Античности и Средневековья соответственно, в потоке гениальных творцов Возрождения и в безвестных литераторах Парижа XVIII века. Такой богатой и разнообразной историей Анри Мюрже хотел «победить» ореол брезгливости, созданный обществом вокруг богемы. Мы же, находясь в рамках научного дискурса, обратим внимание на то, что феномен богемы в её классическом понимании, появился только после публикации работы Мюрже и ряда других подобных очерков. Именно зафиксированный в тексте образ богемы дал основание для появления феномена, а также послужил фундаментом для формирования классического понятия богемы в нашем исследовании. Здесь же приведём и данную вышеупомянутым автором характеристику «рождения» богемы в её романтизированном варианте: «Однажды по воле случая, именуемого циниками Распорядителем Небесной Канцелярии, сошлись пути молодых людей, из чьей братской дружбы возник впоследствии богемный кружок, с историей которого автор намерен ныне познакомить широкую публику»[[13]](#footnote-13).

В вопросе исследования понятия богемы выбор структурно-семиотической парадигмы a fortiori становится оправданным; такой подход позволяет нам уйти от сугубо социологического и/или психологического взгляда на проблему. Мы находимся в языковом поле знаков и символов, кодирующих повседневный стиль жизни богемы и модель её поведения, которые воспроизводятся в последующих вариантах развития феномена. Это некий «базис», в то время как представляющие «надстройку» нормы и ценности богемы отвечают за вариативность понятия в процессе изменения явления с учётом временного фактора. Также можно отметить и вытекающую из вышесказанного возможность рассмотрения биографического/автобиографического материала как текста культуры в изучении богемы, когда через зафиксированное субъективное эмоциональное переживание момента можно реконструировать окружающую реальность, в которую помещена богема. Вспоминая о существовании стереотипного богемного образа, добавим, что «особенности функционирования образа в культуре связаны с его смыслопорождающей, культуротворческой ролью, что выражается в его влиянии на формирование коллективных представлений и взаимосвязи между образом и процессом типизации»[[14]](#footnote-14).

Сейчас немного остановимся на специфическом отношении богемы и труда. Для этого обратимся к событиям Великой французской революции 1789 года, рассмотрев основную её движущую силу – горожан - в качестве предвестника художественно-артистической богемы А. Мюрже. Следуя логике общеизвестного лозунга этой, что важно отметить, именно буржуазной Революции, актуальным для нашего сюжета будет элемент борьбы испытывающей большую материальную нужду городской массы за «свободу» от практически порабощающего труда, за «равенство» возможности получения адекватного заработка за свой «свободный» труд и за «братство» как аналогию своеобразной общности. Такую общность имеет крестьянство вместе со своей естественной установкой на трудовую деятельность в противовес рабочему процессу в буржуазном обществе, так как «при капитализме человек отчуждён от своей истинной природы или того, что Маркс называет родовой сущностью»[[15]](#footnote-15). При этом можно предположить, что эта «родовая сущность» находит реализацию и в таком отчуждённом труде, трансформируясь в определяющую роль работы/профессии, выполняющей репрезентативную функцию для человека капиталистического мира, в то время как крестьянин продолжает находиться рядом с природой, занимаясь её возделыванием. Ключевая разница здесь заключается в том, что крестьянин полностью реализуется в своём труде, не имея времени на праздное существование, а городской человек помимо работы параллельно осуществляет и рефлексивную деятельность, хотя в целом «человеческое мышление производно от человеческой деятельности (точнее, труда) и от социальных взаимосвязей, возникающих в результате этой деятельности»[[16]](#footnote-16).

Всё сказанное справедливо и для богемы, с той лишь поправкой, что, как правило, богема и её представители не вовлечены в сферу общественно-полезного труда. Возвращаясь к вышеупомянутым нами революционным «требованиям», отметим их иллюзорность, присущую любому проекту-мифу, коим без сомнения являлся весь этот буржуазный бунт с его ориентацией на прогресс. Сам призыв «Свобода! Равенство! Братство!» является тогда мифологическим концептом, естественным и как бы на подсознательном уровне понятным каждому. Для нас же представляет значимость функциональное наполнение участия в этом проекте городской, заметим столичной, «богемной» массы, потому как, определяя смысл, заложенный в её протестном появлении на условной площади, особо отметим именно вызов традиционному укладу, лежащий в основе формирования сообщества «природного», стихийного характера в городской среде.

Теперь на первый план выходит та самая олитературенная, творческая богема, образ которой лежит в основе классического понятия богемы, которое является актуальным в общественном сознании и стало стереотипом. В своём произведении «Сцены из богемной жизни» Анри Мюрже описывает быт студентов артистической среды из парижского Латинского квартала, отличающихся девиантным поведением, что образно можно назвать «контрапунктом» буржуазной традиции, – такова была богема Парижа 1830-1840-х годов. Эта богема, делая выбор в пользу любви и творчества, вступает в перманентное состояние отрицания буржуазных ценностей, которые она же и провозглашала, находясь в предыдущей, переходной от «бесформенной» стадии своего развития. Декларирует она это своим «маргинальным» стилем жизни, сознательным уходом от участия в общественном производстве путём бесконечного творческого процесса и нарочито безденежного существования как истинной реальности, а главное «братским» понятием своего коммунного «со-бытия». Ролан Барт в своём исследовании мифа констатировал, что «лучшим оружием против мифа, возможно, является мифологизация его самого, создание искусственного мифа…»[[17]](#footnote-17). Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что творческая богема второй половины XIX века создаёт новый «миф», определяющий классический вариант её понятия, ставший впоследствии стереотипным. Отсюда вытекает и неясность правил, формирующих это странное сообщество и понятие, определяющее его. Мы попадаем в поле мифа, в гиперреальный пласт социума, где богема a posteriori становится симулякром «касты», а выборным признаком предстает та самая склонность к «маргинальности».

**Несколько раз мы уже включали в понятие богемы понятие «маргинальности» и неслучайно брали его в кавычки, показывая тем самым специфичность употребления такого определения. Этот основополагающий признак богемы дополняет наиболее часто встречающуюся как в научном, так и в обывательском дискурсе маргинальную константу рассматриваемого понятия. Учитывая же выбранный нами культурологический подход к исследованию, выйдем за рамки узко социологической или психологической области знаний и определим «маргинальность» как гибкость, мобильность, даже трансгрессивность как собственно изучаемого феномена, воплощенного в понятии богемы, так и его частных проявлений. Люди богемы как бы лавируют между группами и видами культур, выбирая различные роли, идентификационные слои, выражая и отражая в себе «ускользающий» характер данной общности. Поэтому не стоит рассматривать маргинальность богемы исключительно в негативном социологическом ключе, приравнивая маргинальность к аморальности, безнравственности и беззаконию. Маргинальные группы также отличаются и от субкультурных своей соотнесённостью с генеральной культурной линией; они могут участвовать в преобразовании социокультурной реальности, и даже завоевывать определённые позиций в ней. Говоря о классической богеме, как мы уже выяснили ранее, маргинальность её представителей связана с сознательной аутсайдерской позицией по отношению к доминирующей культуре, однако далее мы встретимся с крайним проявлением маргинальности богемы – попыткой завоевания главенствующей позиции в культуре путём бескомпромиссного пропагандирования значимости новых форм своего искусства и/или стиля жизни.**

**Ещё один важный и уже отмеченный нами не раз атрибут класической богемности,– это творческое начало. Люди богемы выбирают искусство как способ реализации и репрезентации своего Я, эта черта распространяется и на феномен в целом, и, соответственно, на само понятие богемы. Обратимся здесь к идее Фридриха Ницше, изложенной им в одном из главных своих трудов «Рождение трагедии из духа музыки» - идее о двух началах, лежащих в основе искусства: упорядоченное «аполлоническое» и хаотическое «дионисийское». Сам концепт этой антитезы восходит к древнегреческой мифологии, согласно которой «Зевс наделил каждое существо соответствующей мерой и разумными пределами: господство над миром совпадает, таким образом, с чётко определённой и измеримой гармонией, которая нашла выражение в четырёх изречениях, высеченных на стенах Дельфийского храма: «Самое правильное, есть самое красивое», «Соблюдай предел», «Ненавидь hybris (дерзость)», «Ничего лишнего»»**[[18]](#footnote-18)**. Эти правила являются фундирующими аспектами понятия красоты в Древней Греции. Аполлон символизирует порядок и гармонию, определяющую границы хаотического пространства мироздания, за которое отвечает Дионис. Именно это начало безудержного нарушения правил представляет интерес в рамках творческой составляющей понятия богемы, не умаляя при этом и взаимного участия гармонизирующей составляющей. Противопоставление установленной традиции, нормам, ценностям, в некотором смысли склонность к авангарду, а также имманентная необходимость экзальтации – всё это когерентно дионисийскому началу в богемной личности, феномене классического образца. Можно даже увидеть в понятии классическая богема апорию или с филологической позиции оксюморон, ведь классическая характеристика связана со строгостью формы, закреплённым эталоном, созерцательностью, а богемность, исходя из проводимого анализа, тяготеет к неистовой, импульсивной, вечно творящей энергии, «разрушающей» общепринятые образцы.**

**Позиция Ницше, который приближает искусство к истинной природе мировой воли (в рамках ключевой категории своей метафизики – воли к власти) в этом вопросе такова: «в сознании человеческого индивида эта основа всяческого существования, это дионисийское подполье мира может и должно выступать как раз лишь настолько, насколько оно может быть затем преодолено аполлонической просветляющей и преображающей силой, так что оба этих художественных стремления принуждены, по закону вечной справедливости, развивать свои силы в строгом соотношении»**[[19]](#footnote-19)**. Это идеалистическое понимание искусства, конечно, оторвано от реальности, но для нашего исследования понятия богемы особо актуальна доминирующая дионисийская природа творчества.**

**Подобного рода идеи, только несколько в другом ключе, мы встречаем ещё у одного представителя философии жизни – Анри Бергсона - который в своей работе «Творческая эволюция» подробно исследует параллельные в его интерпретации понятия интеллекта и интуиции. Важным для нашего исследования понятия богемы является понятие «жизненного порыва», представляющего постоянно движущуюся без специфической цели творческую энергию/силу, порождающую бесконечные вариации форм. Познать же этот «жизненный порыв» можно с помощью созерцания - интуиции. Также с помощью интуиции в трактовке Ницше мы можем почувствовать необходимость аполлонического воздействия при высокой активности дионисийских сил. Аполлоническая красота зримого образа имеет «теневую» сторону беспорядка и музыки – дионисийскую красоту; равно как и богема per se амбивалентна.**

**Возвращаясь к героям богемы Анри Мюрже, напомним, что в 1896 году публике была представлена одноимённая опера Джакомо Пуччини, где выражающая «душу» произведения музыка помогает зрителю ощутить трагическую сущность описываемого явления. Всё также противопоставлены (в том числе в музыкальном плане) домовладелец, государственный советник и богемное «братство» поэта, художника, музыканта и философа. Даже массовые участники спектакля (действие происходит около 1830 года в Париже) – горожане, студенты, торговцы, официанты и т.д. - дополняют собой другой (переходный) вариант понятия богемы, существовавший до и некоторое время параллельно с её только начинающим складываться, сообразно феномену, классическим понятием. Следуя выбранной концепции, заметим также, что творческие реализации богемных героев – поэт, музыкант, художник – относятся к дионисийскому началу, в отличие от искусств пластических. По концепции Ницше «главные герои» богемы проявляют свою сущность в несколько авангардном с точки зрения филологического дискурса представлении бинарной оппозиции с «сократическим человеком» знания и рассудка: «Сократ ходит по полису, по агоре и выведывают у людей, что же они знают. Оказывается, что они не знают ничего. Сократ спрашивает у поэтов и художников: «Что вы делаете? Кто такой поэт? Кто такой художник?» Что они могут ему ответить? Вдохновение, музы, бессознательное, боги… Никакого рассудка»»**[[20]](#footnote-20)**. То есть, определяющее сущность классической богемы искусство, рождается из экстатического опьянения, которое в реальности (в отличие от немного наивного утверждения Ницше) связано с опьянением алкогольным.**

**Продолжая размышления Ницше относительно связи истинного творческого акта с превалированием дионисийского начала над аполлоническим, перейдём к последнему ещё не раскрытому, но уже упомянутому нами, важному аспекту богемы – её самоидентификации, где нас, пользуясь психологической терминологией кластерной модели сознания**[[21]](#footnote-21)**, более всего интересует социально-профессиональный уровень. Важно отметить, что помимо прочего с Дионисом также связано и народное, праздничное, хтоническое – всё то, что, как было указано нами ранее, также является следствием наличия момента сопротивляемости установленному порядку у богемы, причём данное свойство укоренено также и в понятии богемы даже в своём классическом варианте. И если городская обнищавшая богема реализует свое бунтарское природное начало, «растворяясь» в хаотичной массе, то классическая богема с одной стороны стремится к городской толпе, с другой же стороны воплощает этот аспект посредством тесного взаимодействия и взаимозависимости внутри своего идеалистического «братства». Эта природная связь сродни ментальной, даже органической, что в том числе возможно за счёт асоциальности её представителей, которые идентифицируются внутри богемной среды, предполагающей разделение её норм и ценностей всеми членами сообщества, и не реализуют полностью процесс своей социализации. Можно здесь провести аккуратную аналогию с социологической концепцией «воображаемого сообщества» Бенедикта Андерсона, взяв понятие в чистом виде вне социльно-политического контекста. Сообщество базируется на чём-то общем, а не на общении; воображаемое же связано с невозможностью конкретной визуализации образа сообщества в целом. Однако представители классической богемы выполняют самоидентификацию через своё творчество, выступающее их «представителем» в обществе.**

**Пользуясь семиологическим понятийным аппаратом, можно также сказать, что богема, кодируя и продуцируя смыслы своего бунтарского искусства с помощью соответствующего языка, устанавливает своеобразную коммуникацию с обществом, иногда посредствам манифестов. Ведь, несмотря на свойственную богеме нестандартность своих произведений, связь с внешним миром может осуществляться на уровне понятных всем в рамках определённого языка универсалий, заложенных, как правило, в метафорическом «тексте». Её идентификация укоренена в собственное искусство, в том числе в связи со спецификой данной профессиональной области, требующей глубокого погружения в творческий процесс, тесной связи с ним. Если же попытаться найти универсальный показатель самоидентификации богемы, то им может стать постоянно упоминаемый «вызов» (вместе с сопряжённой с ним «провокацией»); то есть богема «в муках творчества» ищет свою идентичность, продуцируя своё дионисийское начало. В дальнейшем с развитием классического феномена богемы мы увидим как творчество, «побеждая разум», борется с обыденностью и господством бездушной толпы. Таким образом, самоидентификация богемы связана с её нонконформизмом по отношению к окружающей действительности, который реализуется (помимо отрицания общепринятых норм и ценностей, нетривиального облика) в мистическом акте творения.**

**Затрагивая же тему идентичности в целом, важно отметить, что в XIX веке личностная модель движется в сторону персоналистской модели идентичности, связанной с антропологическим поворотом в культуре. Когда человек развернул внимание на самого себя, его собственный повседневный мир выражал образ самосознания в культурно-историческом контексте. Способность человеческого сознания к интенции формировало этот образ как интерсубъективность. В рамках такой тенденции мы сталкиваемся с усложнением уровней идентификации, когда помимо основных социолизационных процессов «субъективно избранная идентичность становится фантастической, она объективируется в сознании индивида как его «действительное Я»**[[22]](#footnote-22)**. Всё это в результате приводит к кризису идентичности в переломное в глобальном масштабе время начала XX века. Так, Эммануэль Мунье пишет о переходе к коллективной модели сознания, то есть к «мы-идентичности».**

**Однако, отмеченное нами в качестве составляющего понятия классической богемы, «братство» как раз таки и тяготеет к такой идентификации внутри группы, правда достаточно узкой и специфической по своей неопределённой структуре. Богемная личность, ввиду формирующей феномен в целом способности к трансгрессии, свободному варьированию между различными идентификационными слоями, в этом смысле близка современному человеку эпохи медиареальности, где «мобильность идентификационных границ связана и с расширяющимся пространством образности, для которого формируется также «специфическая целостность «иконического образа», эффективно разворачивающегося, прежде всего, в виртуальной среде»**[[23]](#footnote-23)**. На это также указывает и её подчёркнутая театральность, которую мы, как зрители, можем не только представить, но и ощутить визуально, в частности посмотрев оперную инсценировку романа Анри Мюрже. Причём, если зритель в какой-то момент, следуя правилам игры, идентифицирует себя с одним или несколькими предложенными персонажами, то сама богема остается в этом воображаемом мире, насильно возвращаясь в реальность при необходимости. Точнее, в случае с богемой происходит эстетизация повседневности – «её театрализация, где театральная метафора и непосредственно театр чередуется»**[[24]](#footnote-24)**. Богема отличается от «зрителя» именно оппозиционным, слегка ироничным по отношению к традиционной культуре способом самопрезентации, с которым непосредственно связана её идентичность. Можно также добавить, что природа «конфликта» богемы и общества, распространяющегося на негативное отношение к понятию в целом, кроется в её сущности – отличной от общепринятой системе норм и ценностей – то есть в морально-этической сфере. При этом, коммуницируя с обществом посредством своего творчества, богема, следуя законам искусства и совмещая «высокое» (аполлоническое начало) и «низкое» (дионисийское начало), переносит эту свою уникальную черту и на повседневную жизнь, тем самым давая возможность самоидентификации в культуре. В противном случае само понятие не имело бы возможности закрепиться в общественном сознании.**

Итак, обобщая вышесказанное, отметим, что, только изучив проблему самоидентификации богемы, мы смогли преодолеть иллюзорность изначального образа, окончательно представить её как феномен и соответственно сформулировать, насколько это возможно, понятие классического варианта богемы – концептуально маргинальной городской общности коммунного типа, не участвующей в общественно полезном труде, репрезентующей и идентифицирующей себя через искусство и «вызов», перенося сочетание «высоких» и «низких» смыслов в область своей театрализированной повседневности.

1.2. Анализ феномена богемы в западной культуре.

**Двигаясь далее к предстоящему нам анализу русской богемы, помимо обозначенного выше теоретического фундамента исследования нам необходимо подвергнуть более глубокому анализу ставший впоследствии мировым французский, базовый на данном этапе нашего исследования, феномен творческой богемы. Это обусловлено тем, что именно такой вариант явления богемы, который мы определили как классический, лежит в основе сформулированного нами понятия, а также является прообразом русской богемы. Для понимания глобального социокультурного контекста метаморфоз феномена богемы необходимо также кратко обозначить основные этапы эволюции исследуемого феномена в западной культуре в целом, по возможности указав его наиболее характерные проявления. При этом добавим, что подробная характеристика всех видов европейской или американской богемы, не только не возможна в силу отсутствия соответствующей информации в русскоязычных научных исследованиях, но и бессмысленна ввиду приоритета русской богемы в качестве предмета нашего исследования. Поэтому мы не будем претендовать на полномасштабность представляемого обзора, а рассмотрим характерные черты и атрибуты базового французского феномена богемы, а также проследим за трансформацией данного феномена.**

**Однако прежде чем мы непосредственно начнём наш «прикладной» анализ феномена богемы необходимо сделать несколько важных оговорок. Первая из них касается того, что мы a posteriori принимаем факт появления феномена богемы именно в культуре Запада. Во-первых, мы не обладаем какими-либо знаниями о наличии феномена богемы в культуре Востока в принципе. Во-вторых, следуя основным, исторически сложившимся стереотипам дихотомии Восток - Запад отметим, что в силу ряда причин человек восточной культуры считается менее склонным к девиантному поведению, нежели человек западной культуры. Безусловно, современный глобальный мир вносит коррективы в некоторые устоявшиеся понятия, «разрушая» многие стереотипы, к тому же в некоторых странах Востока (например, в Японии) можно обнаружить достаточно прогрессивную неформальную культуру. Однако в отсутствии конкретных данных по выставленному вопросу, мы оставим его рассмотрение на данном этапе.**

**Ещё одно замечание касается использования понятия буржуазии. Дело в том, что мы можем говорить о существовании как минимум двух смыслов слова «буржуа»: Карл Маркс описывает буржуазию в политэкономическом ключе, как правящий класс, представители которого имеют долю в бизнесе, в то время как Гюстав Флобер понимает под этим понятием городских обывателей, склонных к конформизму**[[25]](#footnote-25)**. То есть мы имеем дело с двумя понятиями буржуазии. Здесь сочтём возможным привести разъяснение данного вопроса, сделанное современным русским контркультурным писателем (левых взглядов) Алексеем Цветковым (младшим): «Оба эти понятия «буржуа» находятся в соподчинённом положении, они не противоречат друг другу. С одной стороны, в обществе существует обладающее всеми ресурсами меньшинство, которое мы можем считать буржуазией. С другой стороны, есть большинство — люди, которых можно называть буржуазными в силу их оптики, их сознания. Они так или иначе соотносят себя с этим классом, исповедуя его ценности и стиль жизни»**[[26]](#footnote-26)**. Понятие же классической богемы в различных вариантах противопоставляется по своей сути как одному, так и другому варианту понятия буржуазии, поэтому в случае необходимости, мы сделаем уточнение.**

**Итак, перейдём к аналитическому описанию французского феномена богемы как особого общественного слоя, начиная с её первого полноценного проявления как богемы Латинского квартала и заканчивая её блестящим апофеозом - богемы Монмартра и Монпарнаса. В социокультурном смысле богема формируется в эпоху позднего романтизма и реализма на фоне буржуазных революций.** Классическим же периодом европейской богемы в целом «принято считать вторую половину XIX в. – эпоху П. Верлена, А. Рембо, А. Тулуз-Лотрека, К. Моне, французских натуралистов, символистов и импрессионистов и первое двадцатилетие XX в., когда новое слово европейской мысли и искусства рождалось в транснациональной богемной среде, обосновавшейся в Париже…»[[27]](#footnote-27).

**Теперь постараемся лаконично обозначить характерные черты и атрибуты феномена на примере** наиболее соответствующей сформированному нами понятию **богемы Латинского квартала. Учитывая, что ранее нами была оправдана целесообразность использования литературного материала в рамках описания классической богемы, у нас есть достаточно оснований для очередного обращения к «Сценам из жизни богемы» Анри Мюрже (с комментариями самого автора), представляющим одновременно и литературный миф, и псевдодокументальный журналистский «очерк нравов» описываемой социальной прослойки. С одной стороны мы имеем дело с вымышленными, романтизированными героями, но в силу личного насыщенного опыта богемной жизни автора повесть имеет реальную событийно-предметную основу, а описываемые «богемьены» (представители богемы) обладают чертами реальных прототипов и являют собой «калейдоскоп» богемной личности второй четверти XIX века. Причём популярность произведения Мюрже, выраженная в том числе в репрезентации данного сюжета в сценических постановках и фильмах, способствует конституированию образа классической богемы в сознании общественности.**

 **Начнём наш анализ с краткого «определения» феномена богемы, данного автором «Сцен из жизни богемы»: «Богема есть этап в жизни художника, прелюдия к академическому креслу, больничной койке или савану»**[[28]](#footnote-28)**. Здесь, учитывая авторское предисловие к повести, мы имеем возможность** обозначить такие атрибуты классической богемы как трагизм**, нищета, голод, болезни, вместе с тем, творчество и молодость. Последнее Мюрже позиционирует как один из факторов, способствующих примату аффективного над разумным началом и, следовательно, потенциально провоцирующих трагическую смерть в нищете и одиночестве. Автор также говорит о нескончаемом экстенсивном потоке алчущей славы молодёжи, поддающейся на поэтические провокации – панегирики богеме - грамотно составленные с точки зрения психоэмоционального отклика у референтной группы «проповеди» о мучениках поэзии и искусства. То есть зачатки превращения богемного образа жизни в модный тренд мы видим уже на этапе становления классической богемы.**

**Любопытным моментом является здесь несколько фривольное использование Мюрже религиозного термина. Такой шаг можно считать если не намеренным, то уж точно не случайным: религия и искусство, кардинально отличаясь от реальности повседневной жизни, «оказываются конечными областями значений, анклавами в рамках высшей реальности, отмеченными характерными значениями и способами восприятия»**[[29]](#footnote-29)**. То есть для переключения на такие области необходимо, например, включиться в игру (в театре) или совершить некий «скачок» в религиозном смысле, а удерживающим в повседневной реальности фактором в одном случае выступает занавес, а в другом – обычный язык. Мюрже же, высказываясь подобным образом, буквально приравнивает сферу влияния на сознание религиозного и литературно-эстетического опыта, что оказывается характерным для маргинальной среды зарождающегося социального явления богемы, «олицетворяющей собой отказ от норм протестантской этики, культа труда и прочих завоеваний христианства»**[[30]](#footnote-30)**.**

**Также в своём предисловии автор представляет своеобразную классификацию современной ему богемы:**

**1) Самая многочисленная группа – «безвестная» богема, представляющая, по словам автора, «расу упрямых мечтателей» и состоящая из юных перспективных и уже широко известных в узких кругах бедных художников, подчиняющихся единственному верному для них закону Искусства. Их сознание пропитано горделивыми мыслями об уникальности собственного таланта, но инфантилизм, неприспособленность к жизненным трудностям в совокупности с фанаберией препятствуют адекватному развитию личности. Анри Мюрже характеризует такое положение дел аксиомой: «Безвестная богема – это не путь, а тупик»**[[31]](#footnote-31)**.**

**2) В безвестной богеме Мюрже выделяет самую её безвестную, но не менее колоритную часть – «энтузиастов» - скучающих и в чём-то сумасшедших молодых рантье, поддавшихся необъяснимой аттрактивности богемного образа жизни. Как правило, они не имеют никакого отношения к творчеству, поэтому, если повезёт, возвращаются в свой традиционный семейный уклад, в противном случае родственники находят их измученные стенаниями тела в общей могиле для бедноты.**

**3) Настоящая «признанная» богема (о которой автор и повествует в своём произведении) – молодые «упрямые авантюристы», не лишённые честолюбия и апломба. Непоколебимый оптимизм помогает им преодолевать опасности и неудачи в совокупности с полуголодным существованием, а везение сопутствует этой талантливой группе «званых» от искусства ввиду их потенциальной возможности стать «избранными», то есть максимально успешно реализоваться через своё творчество.**

**Теперь мы прокомментируем данную классификацию и обозначим другие характерные признаки классического феномена богемы в целом, а также проследим за развитием феномена по его выявленным проявлениям. Сделаем оговорку и о возможном отклонении от указанной структуры анализа с целью обоснования/уточнения каких-либо предположений или добавления специфических, не входящих в классификацию автора, проявлений феномена богемы.**

**В связи с тем, что вторая по счёту группа данной классификации не является творческой богемой и не соответствует сформированному нами понятию, рассмотрим её отдельно. Исключительным примером здесь мы можем назвать лишь маргинального и смелого интригана, циника, эгоцентрика Поля Гогена, который ради реализации на художественном поприще рискнул и не побоялся оставить карьеру биржевого маклера и присоединиться к закрытой среде импрессионистов, картины которых увлечённо коллекционировал. В целом же по сути, мы можем говорить здесь не о богеме как о феномене, а о частичном следовании богемному образу жизни, что выражалось в добровольном отказе от буржуазных ценностей и уходе в асоциальность. Основная неопределённость здесь лежит в области мотивации такого поступка. Однако попробуем сделать предположение о психоэмоциональной привлекательности девиантного поведения для среднестатистического скучающего молодого буржуа, которая также может быть связана с индивидуальной склонностью к маргинальности в целом. Сейчас, чтобы не уйти от курса нашего исследования и держаться в рамках культурологического подхода, мы не будем углубляться в научное обоснование психологических основ поведения человека в целом (речь идёт о концепции эскапизма – своеобразного ухода от реальности), а вместо этого вспомним о цыганской эпистеме.**

**Действительно одним из часто упоминаемых в немногочисленных тематических работах атрибутов богемной личности можно назвать цыганскую ментальность богемы, или vulgo «цыганщину»**[[32]](#footnote-32)**, которая в свою очередь провоцирует выделение таких ключевых характеристик феномена богемы как свобода, эпатаж, провокация, нестабильность, неглижирование, асоцильность, авантюризм, имморализм, номадизм. Все эти характерные черты и атрибуты также присуще классическому проявлению феномена богемы. Из этого списка в данном случае выберем категорию свободы (с сопутствующей ей неопределённостью) как, возможно, одного из главных мотиваторов совершения «разрыва» с предсказуемостью и однообразностью благополучного жизненного пути представителей буржуазного класса. Причём такого рода поступок сводится не только к отказу от (финансовой) зависимости от семьи, но и к отказу от денег как некого закрепляющего определённую «сущность», сдерживающего свободу, то есть лишающего возможности «подлинного» существования фактора. Так, апеллируя к экзистенциальным философским воззрениям М. Хайдеггера и используя его терминологию, определим, что состояние, от которого так стремится избавиться данная группа, резюмирует такая характеристика как «падшесть – поглощённость повседневностью, захваченность настоящим и подстраивание под «людей»»**[[33]](#footnote-33)**. В то же время своеобразное «обнуление» своей устроенной жизни представляется обеспеченной молодёжи как самообновление, потенциальная возможность постоянно «пересоздавать» себя. С другой стороны такое поведение можно рассматривать и как уже обозначенную нами константу богемы в целом – «вызов» - ведь в данном случае речь идёт о демонстративном противопоставлении личности по отношению к своей классовой принадлежности.**

**Можем предположить, что данный вид богемы сопоставим с определённым типом современных «дауншифтеров»**[[34]](#footnote-34) **- также молодых, уставших от предсказуемости жизни, богатых наследников, офисных клерков или «неудачников» трудоспособного возраста, которые единоразово, периодически или кардинально «оставляют» привычный образ жизни в крупных городах и уезжают искать «аутентичное» бытие, свободу (в богемном смысле этого понятия) или вдохновение в экзотические места. Сам по себе «дауншифтинг» не является новым культурным феноменом: «мы можем обнаружить достаточное количество частных примеров, когда некто отказывается от заоблачных карьерных перспектив ради жизни, в которой есть место для личной свободы и личного досуга»**[[35]](#footnote-35)**. Наглядным примером здесь может служить создатель бесплатного приложения Instagram Кевин Систром, который будучи двадцатисемилетним предпринимателем-«неудачником» (по собственному признанию) согласно известному клише Кремниевой долины почувствовал необходимость «радикально изменить мировоззрение» и отправился вместе со своей подругой в колонию хиппи на мексиканском полуострове Баха: «Это было одно из тех артистических ретросообществ на побережье Тихого океана, которое все еще купалось в смутных отблесках славы контркультуры 1960-х, — беззаботное место, хорошо подходящее для того, чтобы переосмыслить себя и свою жизнь»**[[36]](#footnote-36)**. Таким образом, мы можем видеть видоизменённый вариант проявления выделенного Мюрже подвида богемы с поправкой на изменившийся социокультурный контекст.**

**Теперь, возвращаясь к классификации богемы, предложенной Анри Мюрже, обратимся к «безвестной» её части. В предисловии к своей повести автор упоминает о знакомстве с маленьким кружком, идентифицирующим себя через название «Искусство ради искусства», резко критикуя нелепый стоицизм и рьяный, но пассивный по сути антибуржуазный настрой этих чудаков. В качестве описания представителя такой богемы Латинского квартала приведём следующий пример:** «Этот тип нынешней литературной богемы — неизвестный поэт. Длинные волосы, разделенные пробором, прядями падают ему на глаза. Он их отбрасывает жестом одержимого или маньяка. У него воспаленный взгляд галлюцинирующего, маленькая головка онаниста или курильщика опиума, деревянный и безумный смех, словно застревающий в горле. В общем — нечто нездоровое и неопределенное…»[[37]](#footnote-37). Можно предположить, что стойкая антипатия социума к богеме per se каузально связана с невольной пропагандой её одиозного имиджа посредством подобных, несколько утрированных «пасквилей».

**Сделаем здесь небольшое, но важное пояснение, касаемо противоположного ответвления ревнителей «искусства для искусства» – это нивелирующая в своей жизнедеятельности социальный подтекст, «золотая» или «галантная» богема, «объединявшая весёлых и обеспеченных прожигателей жизни»**[[38]](#footnote-38)**, в богемно-поэтическом кругу которых был и сторонник «чистого искусства» Теофиль Готье, и «певец» ирреальной мечты Жерар де Нерваль. Под эту же категорию только немного в другом ключе попадают и подлинные изгои из мира изобразительного искусства – «это с виду респектабельные импрессионисты XIX века, истинные ниспровергатели и анархисты»**[[39]](#footnote-39)**.**

**Возвращаясь же к безвестной богеме Мюрже отметим, что данный тип богемы, нищей, презирающей успех и материальные блага в принципе, ведущей асоциальный образ жизни, занимающейся «неформатным» с точки зрения официальной культуры искусством, надолго закрепился в качестве стереотипного образа в профанном дискурсе. Среда этой богемы представлена многочисленными мелкими группировками, что во многом обусловлено свойственным данным богемьенам мизантропизмом. Можно даже сказать, что такая ортодоксальная богема будет существовать всегда, она как бы является одной из «невидимых», но постоянных составляющих городской среды, как поддерживающего её «гомеостаз» антагониста официальной культуры. В данном виде богемы нас больше всего интересует основополагающая «анонимность» её существования и свойственный ей антибуржуазный революционный настрой. Для разъяснения такой позиции необходимо сейчас отойти от рассмотрения классификации богемы и ввести ещё одно, не столь часто употребляемое, но значимое понятие «пролетарской» богемы, как в марксистском смысле, так и в варианте Вальтера Беньямина, развивающего линию Маркса в более широком понимании такой богемы. Общими с классическим вариантом характеристиками для данного проявления богемы можно назвать индифферентное отношение к общественному труду и неопределённость, «неуловимость», асоциальность такой группы.**

**Приведём сначала характеристику маргинальной в социальном смысле богемы, которую даёт Карл Маркс в своей работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта»:** **«...Бродяги, отставные солдаты, выпущенные на свободу уголовные преступники, беглые каторжники, мошенники, фигляры, лаццарони, карманные воры, фокусники, игроки, сводники, содержатели публичных домов, носильщики, писаки, шарманщики, тряпичники, точильщики, лудильщики, нищие, — словом, вся неопределенная, разношерстная, бродячая масса, которую французы называют богемой»**[[40]](#footnote-40)**. Однако как в случае с поэтом или художником, так и в случае с представителями городского «дна» богемой их делает толпа, бродяжничество и улица. В свою очередь В. Беньямин развивает тезис Маркса о заговорнической составляющей в пролетарской богеме, в которой данная её черта интересует больше, чем природа такой богемы. Казуальность собраний пролетариев перетекает в признание заговорнической деятельности как основной, когда потребность в труде отодвигается на второй план. Их существование неопределённо, а ключевым местом в их жизни являются винные таверны и другие «сомнительные» места сбора творческой богемы, что автоматически «превратило» (в том числе в общественном сознании) тайных творцов революции в богему.**

**Представителем заговорнической богемы можно назвать и не причислявшего интеллигентов к богеме Карла Маркса - молодого** интеллектуала-газетчика, который кочевал по Европе, тайно боролся с установленным порядком и культивировал в себе страсть к революциям. Будучи юным радикалом, Маркс в тоже время испытывал неподдельный интерес к искусству, в особенности к литературе (как классической, так и современной ему беллетристике). **Образцом в области мыслительства, поэзии и других видов творческой деятельности он, подобно Гегелю, считал античность, трактуя при этом свой выбор отнюдь не идеалистическими, а материалистическими доводами. Любопытным является и тот факт, что молодой анархист грезил о реализации на творческом поприще. В своей статье «Маркс об искусстве» (1933 год) Луначарский говорит следующее: «**В студенческие годы Маркс мечтал и о творческой художественной работе. Он написал довольно большое количество стихов, а также наброски романов и драм. Но скоро он убедился, что художественная форма в собственном смысле слова не дается ему и что искусство не является подлинным, раз такая форма отсутствует, даже в том случае, когда оно посвящено «высокому объекту» и сопровождается «мощным полетом идей»**»**[[41]](#footnote-41)**.**

Ещё более неординарным примером богемной личности ad hoc можно считать Адольфа Гитлера, чья юность проходила в богемной среде Вены, где тогда ещё Адольф Шикльгрубер «был начинающим художником нищенствовал и даже голодал, но пока не нашёл своё место в мире»[[42]](#footnote-42). Его несостоявшуюся творческую карьеру можно интерпретировать по-разному; в том числе можно сделать аккуратное предположение о сублимации нереализованного креативного начала, а главное своих тщеславных амбиций, целеустремлённости в политической деятельности, во многом построенной на волюнтаризме. В некотором смысле молодой Гитлер попадает под категорию «непризнанных гениев» из классификации Мюрже, с той лишь разницей, что в одном случае речь идёт о фанатичной пассионарности в искусстве, а в другом – в идеологии. При этом в обоих вариантах латентно присутствует как бунтарский/«энтропийный», так и радикальный властный элемент.

По воспоминаниям личного фотографа и друга Гитлера Генриха Гофмана, в 1920-х годах, будущий фюрер осваивал полулегальную политическую деятельность в Мюнхене, а его повседневность по венской привычке была представлена различными кофейнями. В том числе он пользовался преимуществом уединённости и анонимности среди художественной элиты в любимом кафе: «Здесь он наслаждался артистической атмосферой. Он хотел стать художником, но пожертвовал этим стремлением ради своего предназначения, в котором был убеждён, как и в том, что, если только он сумеет претворить в жизнь свои политические планы, они принесут спасение его стране; и ради этого ни одна жертва не казалась ему слишком большой. Поэтому кафе было для него оазисом, местом блаженного отдыха, где он на краткий миг скрывался от политических волнений. В личных отношениях с людьми он был довольно одинок, а поэтому с удовольствием откликался на частые приглашения посетить наш скромный, но вместе с тем очень уютный дом, где я собрал неплохую коллекцию картин, многие из которых подарили мне друзья-художники, где царила беззаботная богемная атмосфера и часто бывали гости из художественных кругов»[[43]](#footnote-43). В 1923 году Гитлер реализует свой богемный «вызов» в попытке государственного переворота во время «Пивного путча» в Мюнхене. Приведённый же нами, насыщенный релевантной информацией фрагмент, a fortiori легитимирует выбор такой одиозной фигуры в качестве образца не только заговорнической богемы, но и наглядного примера противоречивой богемной личности, когда в последствие соответствующие качества примут уже невротический характер.

**Возвращаясь к нашей характеристике, отметим, что важным атрибутом существования как заговорнической богемы, так и мятежной творческой богемы является вино, которое провоцирует некую пассивную потенцию к разрушению порядка. Состояние опьянения порождает фантом свободы, человек полностью поглощён «революцией», творящейся у него в воображение, которое представляет более близкое и понятное «пространство», нежели реальность внешнего мира. Толпа для такой богемы - это материализовавшаяся иллюзия общности. Маркс даже усматривает в образе вина зарождающуюся анархию, отложенную революцию. Вино, наравне с толпой, бродяжничеством и улицей выступает в качестве символа «антибуржуазного мифа». Введением налогов и упразднением клубов буржуазия конституировала свою власть. Однако, вводимые правительством законы, указы и налоги только увеличивали внутренний протест против буржуазности и подталкивали богему к ещё большей скрытности. Другими словами коллективное бессознательное такой богемы выражено в имплицитном, пассивном бунте.**

**Главным же фактором (можно даже сказать маркёром), объединяющим два вида богем является «внутренний заговор», который, по мнению Беньямина, превращается в тотальный протест против существующего порядка в лице образцовой богемной личности Шарля Бодлера. Этот декадентный**[[44]](#footnote-44) **поэт-новатор (предтеча символизма) в юности имел неоднозначный опыт существования в богемной среде Латинского квартала, а позднее примкнул к революционным пролетариям на парижских баррикадах 1848 года, претворив «антибуржуазный миф» в жизнь. В начальном периоде своего творчества Бодлер - утончённый юноша «божественной красоты» – типичный представитель классической богемы, бунтуя против семьи и постулируя самостоятельность, осмысленно выстраивает свой радикальный жизненный и творческий путь, сближается с обитающей в жалких мансардах богемой «низшего сорта» и ютящимися в грязных кварталах рабочими, вступает в тесную коммуникацию с «неистовыми романтиками» (Т. Готье, Ж. де Нерваль, О. де Бальзак) и пишет стихи в соответствующей идеалистической манере. Также он успешно занимается художественной критикой, переводом и прорицательно «пропагандирует» таких реформаторов от искусства, как «праотца» импрессионизма Эжена Делакруа, основателя детективного жанра и своего «духовного брата» Эдгара По, а также создателя музыкальной драмы Рихарда Вагнера. В то же время Бодлер упивается беспорядочным времяпровождением и сношениями с распутными «девками», активно посещает «Клуб гашишистов», скандально сожительствует со своей неестественной и несчастной на всю жизнь любовью - фривольной, взбалмошной, страдающей алкоголизмом и параличом мулаткой - актрисой Жанной Дюваль. Разложение индивидуальное совпадает с всеобщим крушением идеалов революции и надежд относительно провозглашённой энциклопедистами идеи прогресса, примата разума. В лице Бодлера, который много позднее будет «объявлен великим предшественником и даже основателем декадентского символизма»**[[45]](#footnote-45)**, также можно усмотреть и зарождающуюся, но ещё неявную для общественности, глобальную и неизбежную смену парадигмы рубежа XIX-XX веков: упадническая эстетика искусства декаданса в сочетании с упадническим же настроением мировоззрения декадентства.**

**На примере девиантного поведения Бодлера можно также отметить, что, как правило, богемная личность проявляет свою асоциальность и маргинальность в образе жизни через телесные практики. Как то ad hoc разгульная жизнь и особенно многочисленные эксперименты с наркотиками, которые рассматривались поэтом как некий психоделический опыт, противопоставляемый повсеместному увлечению спиритизмом и описываемый им в своих работах. В своей «Поэме гашиша» Бодлер заявляет, что победивший пагубную страсть к опиуму или гашишу человек «внушает мне гораздо более уважения, чем иной благоразумный человек, не изведавший паденья, старательно избегавший всяких соблазнов»**[[46]](#footnote-46)**. В данном высказывании с учётом иных теософских рассуждений**[[47]](#footnote-47) **поэта можно увидеть намёк на положительное восприятие им страданий в христианском смысле, что в свою очередь можно интерпретировать уже как вызов богемному сообществу.**

**На данном этапе исследования мы уже можем сделать перспективный вывод о том, что сознательная деструкция становится «краеугольным камнем» западной богемы in toto. Такие аспекты богемной реальности, как распутство, болезнь, некрофилия встречаются и в работе Анри Мюрже, и в дневниках его сторонников и хулителей, и в более современных очерках. В отношении же трактовки поведения Бодлера обратимся опять к комментарию А. Луначарского: «Индивидуально это объяснялось в Б. конечно его болезнью. Он происходил из семьи наследственно маниакальной. Наследственное предрасположение и условия, в которых он жил, привели его также к злоупотреблению наркотиками. Скучая, пренебрежительно относясь к неудовлетворяющей его действительности, Б. ищет неслыханных развлечений, чего-то совершенно нового и находит в этом не только некоторое удовлетворение: он гордится своим моральным и эстетическим дендизмом. Быть непохожим на других, быть предметом опасливого уважения в качестве «сатанинского поэта», — такова была поза, избранная французским поэтом, обусловленная его характером и общественными условиями»**[[48]](#footnote-48)**.**

**С позиции же психологии творчества, учитывая указанную нами актуальность интуитивной, иррациональной составляющей творческого процесса и вдохновения, можно сказать, что «плодотворные результаты такого воодушевления оказываются временами неожиданными для самого художника. Отсюда истоки своеобразия стиля жизни людей искусства»**[[49]](#footnote-49)**. С другой стороны вслед за Эриком Фроммом предположим, что с помощью творчества богемная личность преодолевает банальность повседневной жизни и переходит в трансцендентное бытие. Если же следовать логике Гегеля, то можно сказать, что творческий труд как бы «освобождает» личность. Такой эскапизм - уход от реальности, непринятие собственного положения - характеризует и асоциальная деятельность, «но это поиск острых, изощрённых ощущений и переживаний только для себя самого, часто в ущерб другим людям и обществу в целом, сопровождающийся разрушительной деятельностью по отношению к себе и другим»**[[50]](#footnote-50)**.**

**Снова возвращаясь к Бодлеру, нельзя не упомянуть актуальную для нашего анализа тему протеста, которая достигает у поэта демонизма своего апогея, его тайное желание заключается в подрыве мирового хода вещей. Сенсационное программное произведение, которое является квинтэссенцией анти-ханжеских воззрений стихотворца (par example в качестве поэтического объекта выбирается макабр или падаль) - «Цветы зла»**[[51]](#footnote-51) **- воплощает реализацию двух противоположных начал: «зла» как некого природного, естественного, физического компонента и «добра» как «духовности» - человеческой привилегии. Ключевое для Бодлера понятие «сплина» как ощущения перманентной катастрофы является оппозицией к некому прекрасному - «идеалу», а подчас и объединяется с ним, воплощая внутреннее напряжение в образе проститутки (в том числе одного из символов богемной среды города). Такая двойственность, вспоминая сформированное нами понятие классической богемы, a priori присуща и данному феномену.**

**Также любопытным фактом, обозначенным Беньямином как известным исследователем Шарля Бодлера, является обнаружение поэтом принципиальной для следующих поколений творческой богемы коммерческой составляющей искусства. Так, например: «У Бодлера звезды являют собой мистифицированный образ товара. Они суть самоповторение, воплощенное в огромных массах»**[[52]](#footnote-52)**. Причём сам поэт также следовал, по мнению Беньямина, рыночному принципу, принципиально вытесняя конкурентов (в том числе вызывающих у него отвращение эстетов-глашатаев «искусства для искусства» и созерцательных парнасцев) своими вызывающе непристойными, иногда богохульскими и всегда намеренно провокационными стихотворениями. Здесь же целесообразно будет добавить, что «в судьбе и личности Бодлера впервые намечается новый характер художника, новый, исторически обусловленный тип. Будучи до полной самоотдачи предан одному только искусству, Бодлер прежде всего артистичен. Он артист в самом высоком значении термина»**[[53]](#footnote-53)**. Этот «последний романтик» своей эпохи будто «патентует» для будущего расхожий образ навечно застрявшего в душевном смятении пубертатного периода, инфернального и вместе с тем блаженного в своём творчестве и повседневности Гения.**

 **Странная красота, уродливые образы, эстетизация низменного, меланхолия переходящая в депрессию, своего рода шопенгауэрский пессимизм и моральный релятивизм – всё это в том числе произрастает из дионисийской компоненты, доминирующей в психологическом портрете родоначальника «проклятых»**[[54]](#footnote-54) **поэтов. Ровно в той же эстетике, соответственно богемному канону второй половины XIX века происходило и угасание и несвоевременная смерть (в 46 лет) Бодлера – в безобразном физическом состоянии и агонии; в нищете, безвестности, забытьи и болезни (проклятье Венеры). Однако хочется здесь упомянуть и об имплицитных добродетельных мотивах, выражающих «аполоническое» начало поэта; это позволяет построить ещё одну, свойственную личности богемьена (такое мнение мы встречаем и у Мюрже), амбивалентную пару – порочность и благодетель. Подобным образом описывает Бодлера его первый русскоязычный переводчик, революционер-народоволец П. Ф. Якобсон: «Однако он не остается только холодным и бесстрастным изобразителем нищеты, порока и разврата современного общества. Сочувствие его всегда на стороне несчастных, униженных и обездоленных - это слишком ясно чувствуется по той любви и нежности, с которыми он рисует их»**[[55]](#footnote-55)**.**

**Таким образом, на примере уникальной в своей эклектичности, прогрессивности и градусе исступления богемной личности Шарля Бодлера мы наблюдаем реальное воплощение ключевых основ, атрибутов и черт богемы с анархистским сознанием. В качестве определения понятия такого вида богемы можно представить и сформулированный Олегом Аронсоном следующий вариант: «Богема представляет собой такой тип сообщества, который противостоит буржуазному пониманию социальной общности, выраженному в таких понятиях как «семья», «народ», «государство», «общество»». Удел представителя богемы — одиночество, то, что его привлекает — толпа, самое тайное желание — революция, самое продуктивное действие — иллюзорный коммуникативный образ»**[[56]](#footnote-56)**.**

**Говоря о развитии данного проявления богемы, обратим особое внимание на такой его признак, как бродяжничество, бесцельное «шатание» по улицам города или в аристократическом варианте культовое для Парижа 30-40-х годов XIX века дендистское фланёрство, которое по изначальному замыслу так же, как и богема, противопоставлялось всякого рода филистерству и сопровождалось вуайеристскими мотивами. В. Беньямин даже выделяет три символа Парижа: богема, фланёр и модерн. При этом именно богемный фланёр, неистово стремящийся проникнуть в городскую массу, создаётся Ш. Бодлером, берущим за основу «человека толпы» Э. По. Фланирование имело коннотацию с карнавально-травестийной эстетикой, нередко подразумевало под собой и некий эротический подтекст, связанный с нелегитимным положением одинокой женщины на улице (писательнице-эмансипе Жорж Санд, например, приходилось надевать мужское платье для праздной прогулки по городу). Сделаем здесь оговорку, что вопрос об активном участии женщин в богемном движении, независимо от его типа, взаимообусловлен вопросом женской эмансипации, и в классическом периоде нам встречаются в основном случайные и вместе с тем многочисленные спутницы богемьенов - бесталанные и дикие по своим психофизиологическим качествам представительницы городского дна, субретки, куртизанки, танцовщицы, певицы и актрисы. Бодлер же представлял фланёрство как род перфоманса, заключавшегося по воспоминаниям современников в следующем: «Медленными шагами, несколько развинченной, слегка женской походкой Бодлер шел по земляной насыпи возле Намюрских ворот, старательно обходя грязные места и, если шел дождь, припрыгивая в своих лакированных штиблетах, в которых с удовольствием наблюдал свое отражение. Свежевыбритый, с волнистыми волосами, откинутыми за уши, в безупречно белой рубашке с мягким воротом, видневшимся из-под воротника его длинного плаща, он походил и на священника, и на актера»**[[57]](#footnote-57)**.**

**Заметим, что специфику подобного времяпровождения, уже в середине XX века опишет представитель французской интеллектуальной богемы Ги Дебор. В своей работе 1958 года, которую можно перевести как «Теория дрейфа»**[[58]](#footnote-58)**, Дебор говорит о, как правило, однодневном отказе от привычного ритма активной жизни, работы и т.д., взамен на возможность «раствориться» в урбанистическом пространстве, спокойно прогуливаясь по улицам города, непринуждённо наслаждаясь окружающей средой и новыми ни чем не обязывающими знакомствами. Позднее данная теория легла в основу психогеографии – изучения влияния городской среды на сознание человека. Для нас же актуально, что «начиная с 80-х психогеография стала популярна в богемных кругах Британии и США»**[[59]](#footnote-59)**. Данный факт является логичным, учитывая перманентную страсть богемы к нарушению порядка, а если говорить о постмодернистском периоде, то можно говорить о тотальной деконструкции смыслов, ризомном сознании, благодатно ложащимся на податливую к всякого рода трансгрессии «почву» богемного сознания.**

**Другим примером небанального использования пространства можно назвать «сквоттинг» - нелегальный способ заселения пустующих территорий, не являющихся собственностью переселенцев. В качестве одного из самых заметных примеров можно назвать Христианию в Копенгагене, когда в начале 1970-х годов на месте бывшей военной базы НАТО образовалась живущая по своим правилам коммуна хиппи, представленная, в том числе, бунтующими подростками. В 1990-х годах сквоттинг был популярным явлением и среди неформалов, в каком-то смысле потомков «безвестной» бунтующей богемы. Наконец, в постиндустриальную эпоху, когда с помощью превращения пустующих территорий заводов и фабрик в креативные пространства городскому управлению удаётся «реанимировать» целые промышленные в прошлом районы, богема находит идеальное с точки зрения продуцирования своего номадического сознания пространство для реализации своих самых безумных творческих проектов. Так, «полулегальные или даже легальные топосы богемы, арт-сквоты, в отличие от своих предшественников индустриальной эпохи, домов-коммун, смогли на практике осуществить «растворение искусства в жизни» (то есть совместить в себе коммуну, дом культуры и фабрику), правда, в пространстве, ограниченном рамками сквотированного анклава свободы, живущего по своей морали»**[[60]](#footnote-60)**.**

Переходя же к «признанной» богеме в классификации Анри Мюрже, можно сказать, что она также контркультурна по своей сути, однако стремится к идентификации обществом посредством результатов своего творческого труда. **Её представители тщеславны, верят в свой талант, при этом в связи со свойственным классической богеме в целом провокативным началом рассчитывают скорее на скандальную реакцию общественности на их творчество. Приведём здесь следующий пример: «Закончив «Саламбо» – роман о Карфагене, – Флобер предсказывал, что он: «1) вызовет раздражение у буржуа; 2) шокирует чувствительных читателей; 3) разозлит археологов; 4) останется непонятным для дам; 5) принесет мне репутацию педераста и каннибала. Что ж, будем надеяться». Так появился кличь: Epater les bourgeois! – война между богемой и буржуазией была объявлена»**[[61]](#footnote-61)**. В каком-то смысле языковые дискурсы богемы Латинского квартала и буржуазии занимают воинствующую позицию по отношению друг к другу. Здесь уместно будет привести следующее высказывание Ролана Барта, касаемо языковой борьбы за господство: «Всякая сильная дискурсивная система есть представление (в театральном смысле — show) , демонстрация аргументов, приемов защиты и нападения, устойчивых формул; своего рода мимодрама, которую субъект может наполнить своей энергией истерического наслаждения»**[[62]](#footnote-62)**. Героическая богема, вынужденная подчас ежедневно вступать в рискованную схватку за жизнь, выбирает себе, как ни странно, не сентиментальный, а волевой лозунг vae victis («Горе побеждённым!»).**

**Для полноценной характеристики эксцентричного и новаторского богемного дискурса нам придётся поместить здесь достаточно объёмный фрагмент из рассматриваемой работы Анри Мюрже: «В богеме употребляется особый язык, полный оборотов, подхваченных в мастерских, за кулисами и в редакциях. Неслыханным смешением стилей создан фантастический диалект, где библейские обороты соседствуют с полной чушью, а за простонародными выражениями без промежутка следуют экстравагантные периоды, взятые из того же тигля, где Сирано выплавлял свои хвастливые тирады; балованное дитя современной литературы – парадокс – обращается с логикой, как персонажи исторической пантомимы с Кассандрой, ирония обретает кислотную едкость, изображая пушкарей с завязанными глазами, заряжающих пушки для охоты на мух, и т.п. Словом, это высокоумный жаргон, звучащий абракадаброй для тех, у кого нет к нему ключа, оригинальностью превосходящий все мыслимые аналоги. Это ад для риторики и рай для неологизмов»**[[63]](#footnote-63)**.**

**Инаковость речи, впрочем, вытекала из неконвенциональной богемной повседневности, причём заметим здесь, что в разговорной речи богема означает также «беспорядочный быт такой среды»**[[64]](#footnote-64)**. Сесар Гранья в своей работе «Богема против буржуа» (1964 год) говорит о предпочтении для деятелей богемы образа «отверженного буревестника» перед «зажиточным червём» и описывает богему в следующих категориях: длинные волосы, борода, нестандартная одежда, провокация, эпатаж, грубая шутка, эксперимент, новизна и т.д. Поведенческая модель богемьена в целом зиждется в том числе на страсти к экзотике, мистике, суициду; можно даже сказать, что им свойственно «подростковое» сознание. Вот лишь один из характерных примеров эпатажа в образе жизни: «Художник Эмиль Пеллетье завел себе шакала. Поэт Жерар де Нерваль прогуливался по садам Тюильри с омаром на поводке. «Он не гавкает и знает тайны глубин», – говорил он»**[[65]](#footnote-65)**.**

**Характеризуя теперь пространственную составляющую изучаемой богемы, можно сказать, что автор буквально помещает богему в некое специфическое «театральное» пространство. «Декорациями» здесь выступают городские улицы богемных районов Парижа; Мюрже даже говорит об исключительной принадлежности богемы этому городу. Уточняя пространственную характеристику богемы Латинского квартала, как и классической богемы в целом, назовём следующий её атрибут – это кафе, являющееся в каком-то роде «сакральным местом» жизнедеятельности богемы. Там происходят все важные в жизни богемьена события: общение с единомышленниками, демонстрация собственного творчества и даже «приём в богему». В кафе же богема может рассчитывать на дешёвое питание и распитие абсента, который, становится одним из главных символов классической богемы в целом. Вспомним здесь про символическую роль алкоголя, как атрибута богемного существования: «…вино (абсент и т.д.) определенным образом формирует зрение парижанина, делая его рассеянным и незаинтересованным, превращая вещи, объекты потребления в декорацию. Оно вводит чувственный и природный элемент в то пространство, которое было присвоено и рационализировано капиталистическим обществом — в пространство города»**[[66]](#footnote-66)**.**

**В качестве примера, иллюстрирующего ключевые характеристики богемного образа жизни приведём здесь следующий отзыв на смерть Анри Мюрже от представителей альтернативной части творческой интеллигенции братьев Гонкур, констатирующих, что гордиться личностью апологета богемы может только богема: «А ведь если подумать, есть в его смерти что-то библейское. Это разложение заживо представляется мне как бы смертью самой Богемы, — здесь все нашло себе завершение: и жизнь Мюрже, и жизнь того мира, который он изображал, — изнурительный ночной труд, нищета и кутежи, стужа и зной, безжалостные к тем, у кого нет домашнего очага; недолеченные венерические болезни; поздние ужины, после целого дня без обеда; рюмочки абсента, которыми утешаются, снеся последние пожитки в ломбард; и все, что изматывает, сжигает, губит человека, все вопиющие нарушения телесной и духовной гигиены, из-за которых человек в возрасте сорока двух лет сгнивает заживо, настолько растратив все жизненные силы, что даже не способен испытывать страдания и жалуется только на одно — что в комнате воняет гнилым мясом, — а это гниет он сам»**[[67]](#footnote-67)**.**

**В какой-то степени всё вышесказанное представляет для богемы её повседневность, реальность par exellence. Причём подобный маргинальный образ жизни вытекает из эфемерности бытия и является для богемы чем-то естественным. Можно даже сказать, что следуя логике того, что «всякая человеческая деятельность подвергается хабитуализации (т.е. опривычиванию)»**[[68]](#footnote-68)**, для богемы её образ жизни воспроизводится автоматически, и богемная личность не склонна морализировать по этому поводу. Так, мы можем отметить ещё один признак классического варианта феномена богемы – это её имморализм. С другой стороны Анри Мюрже отмечает свойственное богемному братству единение и взаимопомощь (в психологии такое явление называется аффилиацией), стремление разделить свой случайный и не без того минимальный доход с такими же нищими и голодными друзьями-единомышленниками. Таким образом, предположим, что реальный классический вариант феномена богемы представляет собой некое сочетание «безвестной» и «признанной» богемы (именно это демонстрирует нам гений от богемы Бодлер). Можно даже сказать, что она формировалась на стыке нищеты и роскоши, безобразия и элегантности, порока и добродетели. Причём последняя дихотомия в сочетании с бескомпромиссным движением к некой высшей цели их творческих исканий формирует своеобразную «идеологию» классической богемы.**

**Завершая анализ французской богемы Латинского квартала, отметим, что оптимистический дух богемного братства в совокупности с соблазнительностью образа насыщенной и таинственной творческой жизни вопреки пессимистическим прогнозам Гонкуров способствовали не только сохранению богемы в Париже, но и превратили её в мировой феномен, ставший de facto прототипом и феномена русской богемы. Теперь нам предстоит лапидарно обозначить основные вехи в эволюции явления богемы.**

**Итак, полагаясь на изученные нами релевантные источники, смело установим, что парижская богема конца XIX - начала XX века – это энтелехия богемы Запада; потому как Первая мировая война, фигурально выражаясь, «разрушит» блистательный, неповторимый и уникальный по своей энергии творения «мир богемных вольнодумцев, черпающих вдохновение в кофе и абсенте»**[[69]](#footnote-69)**. Важно отметить, что неоднородная, интернациональная, прогрессивная творческая богемная масса так или иначе участвовала в становлении модернизма в Париже; тем самым она активизировала свою протестную константу, продуцируя разрушающие традиционные представления формы и образы искусства в реальное социокультурное пространство города. Богема становится репрезентантом культуры, осуществляя революцию в искусстве. Причём всё это происходит в свободной творческой среде амбициозных, беспринципных, бесстыдно юных и катастрофически нищих маргиналов-мечтателей, среди которых были и более удачливые выдающиеся таланты, как например, сооснователи кубизма, «братья» по искусству Пабло Пикассо и Жорж Брак, и получивший заслуженное признание посмертно, самобытный творец Амедео Модильяни. Бесконечное обсуждение новых идей в кафе, которое продолжает служить культовым пространством уже для богемы Монмартра и Монпарнаса (эти районы обитания богемы сложились стихийно по причине наличия недорого жилья), было стандартным времяпровождением её стеснённых жизненными обстоятельствами представителей. Более удачливая часть такой богемы позднее осуществляет идентификацию путём признания её творчества элитой и общественностью (яркое тому подтверждение респектабельное жизнетворчество Пикассо). Так, например, английская исследовательница Э. Уилсон «**позиционирует богемную среду XIX в. как контркультурную, производящую «трикстеров», при этом в дальнейшем, в XX в. она парадоксальным образом провоцирует развитие коммерческого искусства»[[70]](#footnote-70).

**Стоит упомянуть и другой смыслообразующий символ богемы - кабаре «Мулен-Руж», завсегдатаев которого «обессмертил» в своих лелейно-саркастических художественных работах гениальный калека Анри де Тулуз-Лотрек, определивший своими высокохудожественными афишами развитие искусства рекламы в XX веке. Уникальность кабаре заключалась в собиравшейся там вместе творческой богеме и богеме парижского дна («жертвам» столичной модернизации) в сочетании с представителями буржуазии и аристократии. Этот принципиальный момент «встречи» элиты и богемы совпадает с началом трансформации классического её варианта, когда эстетика безобразного, запретного, маргинального получает одобрение среди части представительского класса. В результате уже «богемность»**[[71]](#footnote-71) **превращается в модное явление, а сам феномен приобретает элитарные черты. В качестве одной из главных фигур, участвовавших в своеобразной «легитимации» богемы и её авангардного искусства можно назвать Гертруду Стайн – вышедшую из богатой еврейской семьи американскую писательницу, коллекционера, мецената и пропагандиста новейшего искусства и в частности художников Парижской школы (её ближайшим другом можно назвать Пикассо).**

**В качестве альтернативного варианта европейской богемы приведём теперь описание английской богемы второй половины XIX века, данное исследовавшей её в своей работе «Среди богемы»** Вирджинией Николсон: «…в то время существовал своего рода богемный андеграунд, включавший в том числе суфражизм, пацифизм, спиритизм, социализм... Возможно, эта часть богемного сообщества и не была революционной в политическом смысле, но она революционизировала и радикализовала многие сферы общественной жизни, повлияв на гендерную политику, образование, эволюцию искусств, общественную мораль»[[72]](#footnote-72). Викторианский дендизм вкупе с эстетикой Fin de siècle привнесли в феномен богемы такие аспекты как индивидуализм, солипсизм, эзотеризм, эротизм, эклектизм, мистицизм, гомосексуализм, андрогинная красота, эстетизация греха. Вспомним здесь экстравагантный броманс двух эстетов, участвовавших в формировании стиля модерн – успешного писателя, имморалиста Оскара Уайльда и его болезненного (умер, не дожив до 25 лет), порочно талантливого партнёра, уникального иллюстратора Обри Бердслея. С другой стороны близким по духу богеме Латинского квартала можно назвать богемно-художественное братство прерафаэлитов, утончённых сторонников принципа чистого искусства в жизнетворчестве, отрицавших свою эпоху и «переместивших» себя в мир до Рафаэля; причём женщина (натурщица), невзирая на её социальный статус, выступает здесь в роли музы.

**В качестве уже элитарного, но контркультурного по своей сути проявления феномена богемы** мы обозначим репрезентующих контркультурную среду «битников» - представителей «разбитого» послевоенного поколения (1950-1960). Примечательно, что местом их наибольшей активности был Бит Отель в Париже, куда съезжались бежавшие от пуританства и конформизма послевоенной Америки выпускники колледжей, выходцы из среднего класса: «Многие из них были геями, во Франции они чувствовали себя свободнее и почти все употребляли наркотики»[[73]](#footnote-73). Родившаяся в стенах отеля бит-культура, не признавала никаких границ и представляла собой радикальное, экспериментаторское творчество. Такая тенденция была в целом свойственна европейской контркультурной богеме и соответствовала актуализации экзистенциализма во французском его проявлении в мировой культуре и в частности в литературе. На первый план (в частности в Париже) начинает выходить и впитавшая в себя все основные черты богемного мироощущения модная индустрия, где особо педалируются такие аспекты богемности как андрогинность, транссексуальность, эксгибиционизм, эгоцентризм, артистизм, эстетизация и театрализация. В это же время в рок-н-рольной среде появляется близкий эфемерности богемного бытия, неофициальные лозунги субкультур «рока» и «панка»: «Живи быстро, умри молодым».

В 1960-1970 годах на фоне сексуальной революции (укрепившей позицию женщины в обществе), студенческих восстаний и смены элит богемность, предполагающая выход за рамки дозволенного и общепринятого, становится признаком представляющей собой механизм по переоценке ценностей молодёжной контркультуры, понятие которой вводит американский социолог Теодор Роззак. Причём сам термин «у него одновременно означает и «против культуры», и «против цивилизации» – то есть против «урбанистического индустриализма»»[[74]](#footnote-74). Вместе с ним другие западные исследователи молодёжного движения (Ч. Рейч, Г. Маркузе, О. Н. Браун, П.Гудмен) говорят о переходе к «нерепрессивной цивилизации» путём исключительно культурной (духовной, сознательной) революции. Логичным образом возникший в 1960-х годах интерес к популярному когда-то среди французской творческой богемы оккультизму достиг своего апогея в семидесятых годах XX века, когда, по мнению известного религиоведа Мирча Элиаде, происходило «отрицание христианской традиции во имя предположительно более широкого и эффективного метода достижения индивидуального, а заодно и общественного, обновления (renovatio)»[[75]](#footnote-75).

Символом богемных пацифистов (хиппи) стал Вудстокский музыкальный фестиваль 1969 года. Любопытно прочитать единственный в советской прессе отзыв об этом событии: «Экстравагантное сборище четырехсот тысяч юных отпрысков богатых американских семей… Украсив себя бусами, перьями и цветами, бородатые парни и длинноволосые девицы расположились среди посевов конопли …и в течение трех дней жили лагерем, распевали песни и слушали певцов, курили и глотали наркотики, ходили нагишом, знакомились друг с другом, вытворяли что им вздумается, утверждая веру в ценности, представляющие род вызова: любовь, дружбу, простоту и право делать что хочется, не подчиняясь никаким установлениям»[[76]](#footnote-76). Здесь же происходит сближение массовой культуры и контркультуры, обусловленное «обоюдным стремлением к нивелировке смысловой сферы и максимальной эксплуатации эмоционально-чувственной»[[77]](#footnote-77). В качестве другого символа богемной реальности можно привести культовый нью-йоркский ночной клуб середины 1970-1980-х годов - «Студию 54» - пространство вседозволенности «для избранных» (до открытия ВИЧ), среди постоянных посетителей которого были Энди Уорхол, Лайза Минелли, Мик Джаггер, Элизабет Тейлор, Рудольф Нуриев, Михаил Барышников и др. В то же время в музыкальной культуре закрепляется ещё один символический, наделённый признаками богемности девиз: «Секс, наркотики и рок-н-ролл». Также в 1975 году выходит «Богемная рапсодия» - сингл, положивший старт всемирной известности британской рок-группы «Queen». В необычную музыкальную форму (отсылка к романтизму) песни заключена индивидуальность богемного мира артиста/художника.

Завершаем же мы наш краткий обзор развития феномена богемы введением такого понятия как «бобо» - так называемая богемная буржуазия, выросшая на контркультуре 1960-1970-х, сохранившая протестную ментальную установку, но признающая материальные блага. Данное явление конституировал Дэвид Брукс в своей работе «Бобо в Раю. Новый класс и как они туда попали»: «Бобо – ярчайшие представители современности. Бобо – это новая элита. Их гибридная культура создает атмосферу, которой все мы дышим. Их социальные принципы доминируют в общественной жизни. Их мораль оказывает влияние на нашу личную жизнь»[[78]](#footnote-78). Мы можем говорить о всё большей «коммерциализации» богемы, превращении её классического варианта в «псевдобогему», эрзац, что по принципу взаимообусловленности не отрицает постоянного присутствия в социокультурном пространстве города радикальных контркультурных групп. **В то же время современная глобальная эпоха диктует переход от «образа жизни» к «стилю жизни», который «игнорирует исходные принципы социальной идентификации»**[[79]](#footnote-79)**. В результате апроприации некоторых эксплицитных атрибутов богемного стиля жизни представителями политической, спортивной и бизнес элиты, а также самопровозглашения шоу-бизнесом своего богемного статуса понятие богемы посредствам медиа становится популярным и в массовой культуре.** В качестве образца «бобо» Д. Брукс приводит даже тесно коммуницировавшую с богемными кругами Принцессу Диану, своеволие которой рассматривалось британским королевским двором как моветон.

В итоге же генезиса феномена богемы мы бы хотели констатировать всеобъемлемость, самодовление и вневременную актуальность классической французской богемы. Здесь мы соглашаемся с позицией Д. Брукса, считающего, что по части жизнедеятельности богемы всё уже было придумано в недрах Латинского квартала: «Деятели богемы отождествляли себя с другими жертвами буржуазных порядков: бедняками, преступниками, этническими и расовыми меньшинствами… Они идеализировали тех, кого называют благородными дикарями и украшали свои спальни необычными артефактами из Африки. Они мечтали о Китае и других далёких странах, чьи общества казались им духовно более чистыми. Они возвели секс в ранг искусства (впрочем, искусство они видели во всех жизненных проявлениях) и насмехались над буржуазным ханжеством… В последующие 150 лет бунтарям, интеллектуалам и хиппи оставалось лишь использовать предложенные стандарты протеста»[[80]](#footnote-80).

**Глава 2. Феномен богемы в русской культуре.**

2.1. Богема Серебряного века.

Начиная наше аналитическое исследование богемы в России, условимся, что будем ориентироваться на основные положения теоретико-концептуального анализа богемы в западной культуре. При этом возможно, нам потребуется несколько расширить понятийно-категориальный аппарат с учётом специфики социокультурного пространства, а также в рамках попытки использования системного подхода к анализируемому феномену.

Итак, русская культура, как и любая другая культура, обладает рядом уникальных, характерных для такой сложной, многоуровневой системы, атрибутов. Так же и Россия как социокультурное пространство обладает своей особой спецификой. Одними же из главных культургенетических факторов, обуславливающих особенности механизмов воспроизводства культуры России, являются апроприируемые ей византизм и «европейскость»[[81]](#footnote-81), которые в совокупности с евразийским географическим положением определяют промежуточное положение русской цивилизации в дихотомии Восток-Запад. Именно в таком контексте (помимо приходящих внешних и внутренних вызовов) базируется проблематика национальной и в частности культурной самоидентификации России, а следовательно, и богемы как феномена соответствующей культуры.

Также необходимо сделать уточнение, что в нашем исследовании мы с пространственной позиции будем говорить именно о богеме в России, даже ещё конкретизируя данный признак до петербургской богемы. Русская богема в широком смысле должна включать в себя достаточно объёмный и в тоже время не до конца изученный пласт информации о богеме в эмиграции, которая в свою очередь могла (особенно та её часть, которая представляет не укоренённые в языковую культуру формы искусств)[[82]](#footnote-82) встраиваться в среду богемы Парижа, Берлина, Нью-Йорка или другого крупного центра русской эмиграции за рубежом. Однако такая богема сама по себе представляет специфическое явление и ввиду данного факта требует рассмотрения в рамках отдельного исследования.

Относительно же узости уточняющей пространственной компоненты определим, что в связи с особой коннотативной связью богемы и «театрализованного», как мы говорили, пространства, в которое она «помещена», мы вслед за многочисленными представителями петербургской (впрочем, и русской) богемы в целом будем считать Петербург (Петроград-Ленинград) - этот «непостижимый», несколько холодный и высокомерный, самый европейский (из русских) по духу город - таким же непременным атрибутом русской богемы, каким являлся Париж для формирования и развития феномена классической французской богемы. При этом мы не будем отрицать возможности обращения к специфическим или характерным примерам русской богемы за рубежом, а, так же, конечно, к самобытной богеме Москвы. Немаловажным фактом является и некая двойственная оппозиция официальной и неофициальной столиц России по отношению к остальной её части, репрезентующей, возможно, более аутентичный образ русской культуры. Однако децентрализация культурного господства и смещение музыкально-культурного центра на Урал в совокупности с активизацией культурной деятельности регионов России в будущем может способствовать проявлению феномена богемы в других обладающих особой культурной спецификой городах.

Переходя к социокультурным предпосылкам проявления феномена богемы в России, сначала кратко обозначим протестную линию его проявления. Не обращаясь вглубь веков, установим события 1812 года отправной точкой для оформления революционной идеи, когда на поле военных действий происходит первая реальная коммуникация представителей дворянского сословия и простого «мужицкого» народа. Актуальным для нас здесь является пересечение политических и культурных предпосылок для обозначившегося в сознании элиты и будущего пролетариата реформаторского посыла, той самой «иллюзии революции», о которой мы говорили в первом разделе нашего исследования. Вспомним, например, декабристское подполье с его тайными заседаниями и обязательным анархическим символом – вином. Также, учитывая, что «среди декабристов и их окружения имелось множество поэтов, философов и прочих творческих людей»[[83]](#footnote-83), мы сталкиваемся с аналогией рассматриваемому нами парижскому подполью времён буржуазных революций во Франции.

Следующее поворотное событие, которое непосредственно стало основополагающим в пролетарском проявлении феномена богемы в России – это либеральные реформы Александра II, обострившие в итоге проблемы социального неравенства. Говоря о Петербурге, отметим, что после крестьянского «освобождения» в 1861 году столица испытывает наплыв неграмотной деревенской массы, «картина мира» которой на протяжении долгого периода складывалась в специфических условиях «естественной» жизни натуральным хозяйством. В результате не всем «внутренним мигрантам» удалось справиться с вызовами вступившего на путь индустриализации города. По аналогии с марксистским пониманием богемы речь идёт о люмпенизированных элементах общества, городском дне, образ и типажи которых во многом сформированы в творчестве Ф. М. Достоевского, а позднее нашли воплощение в асоциальных героях пьесы М. Горького «На дне». Ссылаясь же на мнение петербургского краеведа Л. Я. Лурье, скажем, что в знаменательные с точки зрения рекордных экономических показателей 1912-1913 годы крестьянский по обыкновению для индустриальной столицы Петербург испытывает небывалый прирост населения; в городе помимо устроившихся ремесленников, «питерщиков»[[84]](#footnote-84) (бывалых мужиков) появляется большое количество нелегальных и «бланковых» проституток (женщины тогда ещё не имели реальной возможности устроиться на государственную или частную службу), попрошаек, нищих, а также беспризорников, участвующих наряду с «хулиганами» (совершающей зачастую бесцельные преступления нерабочей молодёжью), в создании обострившейся криминальной обстановки. В то же время не соответствующая необходимому количеству, жёстко контролируемая государственным управлением, застройка спровоцировала появление двух больших анклавов бродяг и деклассированных элементов на Горячем и Гаванском поле столицы. При этом по вопросу идентификации всей этой уличной богемной массы в городском пространстве можно сказать, что «всем находилось место в столице»[[85]](#footnote-85).

В качестве революционного (беньяминовского) варианта богемы мы можем говорить о линии народовольцев-заговорщиков с их конспиративными собраниями и террором, ключевым событием которого стало цареубийство в 1881 году. Любопытным фактом здесь является не столько проявление активного анархистского начала среди интеллигенции, но массовое проявление радикализма среди юных дворянок, исполненных обострённым чувством борьбы за справедливость в отношении крестьянства и рабочих. Позднее, осмысливая женский революционно-героический тип с позиции религиозного культа, В. В. Розанов даже «усматривает хлыстовский элемент в почитании «живых богородиц» революции»[[86]](#footnote-86), попутно восхищаясь личностями Веры Фигнер, Екатерины Брешковской и Софьи Перовской. Венчают же пролетарскую богемную линию времён бродившего по Европе «призрака коммунизма» такие конспираторы, как В. И. Ленин (Ульянов) и Л. Д. Троцкий (Лейба Бронштейн). Оба для продолжения своей тайной деятельности по поддельным паспортам оказываются в начале XX века в Европе, где также в подполье разрабатываются сценарии потенциальной с точки зрения наличия угнетённого рабочего класса революции в императорской России. Так, снимая квартиры в столице политических мигрантов вместе со своей женой и соратницей по политической деятельности Н. К. Крупской, будущий председатель новой России «считал Лондон наиболее надежным местом, где можно было при условии соблюдения конспирации раствориться в огромной массе населения и меньше быть подвергнутыми риску преследования и срыва получившего успешное развитие дела большой исторической важности»[[87]](#footnote-87). В отношении же личности Троцкого, помимо успехов в ораторском искусстве и таинственной американской «одиссеи», можно говорить об отличавшей его «иной» природе, о чём уже в эмиграции писал не являющийся адептом большевизма Юрий Анненков: «Троцкий был интеллигентом в подлинном смысле этого слова. Он интересовался и был всегда в курсе художественной и литературной жизни не только в России, но и в мировом масштабе. В этом отношении он является редким исключением среди «вождей революции»».

С позиции обострившегося в русской культуре рубежа XIX – XX веков утопизма (в данном случае политического) мы только что продемонстрировали сменяющие друг друга (подобно «мифотворчеству» французских буржуазных революций) юридическую, социалистическую и коммунистическую утопии. Причём комментируя последнюю, можно вслед за российским историком В. Г. Сироткиным вспомнить борьбу возглавляемых неистовым протопопом Аввакумом старообрядцев с патриархом Никоном: «Многие современники и исследователи отмечали аналогичный фанатизм Ленина и Троцкого в их стремлении реализовать утопию мировой пролетарской революции»[[88]](#footnote-88). Автор также отвечает, что в дальнейшем при расхождении реальной ситуации с догмой (когда логичным для революционного сюжета образом на смену пришла новая власть) их парадоксально-яростная вера в обозначенную утопию сравнима с «религиозной ересью». В нашей же идентификационной проблематике данное суждение находит объяснение в уже использованной нами для разъяснения творческой самоидентификации работе по социологии знания П. Бергера и Т. Лукмана. Авторы говорят о сходной сильной степени самоидентификации (позволим себе добавить, что речь идёт не только о профессиональном, но и религиозно-идеологическом идентификационном слое) профессионального революционера вследствие «личных обязательств революционера в контексте обширных интересов революционного движения. Иногда необходимость в усилении такой техники может быть следствием внутренних и внешних факторов, примером чего является социализация религиозного персонала»[[89]](#footnote-89).

Переходя теперь к описанию классического феномена русской творческой богемы, мы вынуждены обращаться к автобиографическому и мемуарному источнику информации, что с одной стороны чревато чрезмерным увлечением цитированием, с другой – тиражированием ложного знания, штампов и т.д. Говоря словами А. А. Ахматовой о неискоренимой субъективности человеческого восприятия, мы сталкиваемся с «90% чудовищных слухов, ложных репутаций, свято сбережённых сплетен»[[90]](#footnote-90). Однако, европейский фундамент русского богемного феномена при наличии осуществлённого нами теоретического анализа предмета исследования обосновывает прикладной характер описания русской богемы соответствующего периода. Сделаем также оговорку о возможных хронологических «скачках» и отступлениях для актуального уточнения или обозначения специфических проявлений рассматриваемого феномена.

Итак, обозначая линию формирования творческой богемы с точки зрения появления обязательной протестной составляющей, мы можем говорить о таком поворотном событии, как выступление группы художников против следования академической традиции - о знаменательном «Бунте четырнадцати» и последующем позже, по аналогии с образованным в Париже художниками-новаторами Салоном Отверженных, объединением Артели, а затем Товарищества художников-передвижников (1860-1870 гг.). При этом ввиду долгого отсутствия явного антибуржуазного во флоберовском смысле настроя творческих деятелей (представителей «серьёзной» дворянской усадебной культуры) первое полноценное проявление анализируемого феномена в России случилось только на рубеже XIX - XX веков. Это была салонная богема более «свободной» по сравнению со столицей и охваченной увлечением символизмом Москвы. Её представители - это в основном обеспеченная, по-европейски образованная, творчески мыслящая и занимающаяся поэзией молодёжь (во главе с представителями «старшего символизма»), что вместе с тем придавало тогда русской богеме статус элитарности. В целом же произошло свойственное с петровских времён заимствование европейского опыта путём чтения актуальной литературы (в том числе П. Верлена, А. Рембо, возможно и «Сцен из богемной жизни» А. Мюрже) и заграничных поездок: «разговоры о литературно-художественной богеме, о кабачках Латинского квартала, сопровождали любые критические суждения, рисуя собирательный тип поэта-индивидуалиста, воплощающего собой идеи, настроения и весь социально-психологический комплекс культуры буржуазного общества fin de siècle»[[91]](#footnote-91). В мировом контексте обстоятельств появления богемы в России речь идёт о возникновении множества пришедших на смену буржуазному реализму стилей, которые, как отмечает А. Ф. Лосев, можно объединить одним термином – модернизм. Автор также называет в качестве отдалённых предшественников этого нового по своему рефлексивному отношению к окружающей действительности течения Артура Шопенгауэра, Рихарда Вагнера, Фридриха Ницше и в немалой степени Оскара Уайльда. В то же время Н. А. Бердяев, говоря о кризисе прогрессивной идеологии и смене парадигм в искусстве констатировал: «Трагедия творчества и кризис творчества и есть основная проблема, переданная XIX веку XX»[[92]](#footnote-92).

Ключевым же моментом, знаменующим появление первых русских богемьенов, можно назвать программное стихотворение-наставление молодого В. Я. Брюсова «Юному поэту» (1896 год): «Юноша бледный со взором горящим»[[93]](#footnote-93), который должен устремить свои взгляды в будущее, проявить эгоизм и «бесцельно», «безраздумно» поклоняться исключительно искусству. В данной ситуации речь с одной стороны идёт об увлечении декадентским искусством (в случае с Брюсовым с академическим уклоном), с другой, что актуально для нашего вопроса – о господствующем декадентском мироощущении, которое, наряду с возможным влиянием английского эстетизма, получило отражение и в богемной повседневности. В качестве примера можно привести здесь и самого Брюсова, который «в ту пору занимался оккультизмом, спиритизмом, чёрною магией, - не веруя, вероятно, во всё это по существу, но веруя в самые занятия, как в жест, выражающий определённое душевное движение»[[94]](#footnote-94).

Важно заметить, что во многом в формирующемся русском богемном сознании нашли отражение главные принципы русского символизма: «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности»[[95]](#footnote-95). При этом, учитывая неразрывную для богемы per se связь образа жизни и творчества в процессе определения самости, важно сказать и о воспроизводстве русскими символистами биографического типа ницшеанца, «в котором воспроизводятся и одновременно творятся те поведенческие жесты, которые вплетаются в общую мифологему в русле единого жизнетворческого порыва, охватившего Европу и Россию начала XX века»[[96]](#footnote-96). Также важен здесь тот факт, что трагический образ героя Ницше усваивают и «демонические» женщины русской богемы. Особую роль женщины как главной выразительницы трагедии отмечал Андрей Белый: «Так утверждается в трагедии, посредством раскрытия извечной двуначальности женственного, женская цельность и - посредством тяготения трагедии к смерти – женщина как древнейшая жрица, женская стихия, как стихия Матери-земли, земли – колыбели и Земли – колыбели»[[97]](#footnote-97).

Априорную склонность богемы к театрализации и трансгрессии реализует в своих миметических телесных практиках один из теоретиков концепции жизнетворчества московский младосимволист Андрей Белый (Б. Н. Бугаев): «Участвуя в повседневных практиках моделирования художественных масок «рыцаря прекрасной дамы», «рыцаря-аскета» и даже «белого мага» в трагическом треугольнике Белый-Нина Петровская-Валерий Брюсов, поэт примерял эти маски на себя, моделируя поведение согласно присвоенной мифологизированной роли»[[98]](#footnote-98). Помимо обозначившегося здесь, характерного для русской богемы литературных салонов атрибута трагической любви, как правило, внутри тройственных союзов, стоит отметить, что женщины в то время попадали в богему любо обладая незаурядным литературным талантом, либо путём любовной связи с богемьенами, зачастую эти составляющие могли совпадать. В отношении же упомянутой нами поэтессы Н. И. Петровской можно сказать, что приобретя в богемной среде фатальную алкоголическую и наркотическую зависимость, она в итоге покончила жизнь самоубийством в нищете в Париже.

Продолжая женскую богемную тему, обратим внимание на уникальную в своём богемном жизнетворчестве личность З. Н. Гиппиус, про которую по воспоминаниям В. Н. Муромцевой – Буниной «говорили – зла, горда, умна, самомнительна. Кроме «умна», всё неверно, то есть, может быть и зла, да не в той мере, не в том стиле, как об этом принято думать. Горда - не более тех, кто знает себе цену. Самомнительна – нет, нисколько в дурном смысле. Но, конечно, она знает свой удельный вес …»[[99]](#footnote-99). Отличительной особенностью мы можем назвать специфическую гендерную идентификацию «сатанессы» русской богемы (вспомним хотя бы один из её мужских псевдонимов - Антон Крайний), выражающуюся в неприятии исключительной позиции женственности в вопросе самоопределения. В тоже время процесс идентификации представителей русской богемы характеризовался тогда явным «артистизмом». Так, «Зинаиду Гиппиус многие поэты-символисты воспринимали как «Люцифера в юбке», а А. Белый в воспоминаниях подчеркивал многоликость поэтессы…»[[100]](#footnote-100). Нельзя не упомянуть и подхваченное «декадентской Мадонной» модное увлечение рокайльной стилистикой, актуализировавшейся в искусстве и повседневности начала XX века: «Гиппиус порой появлялась на публике в костюме кавалера XVIII века, в кюлотах и камзольчике из черного бархата, необычайно шедшем, как отмечали современники, к ее золотисто-рыжим волосам»[[101]](#footnote-101).

Переходя к описанию петербургской богемы, обозначим её активное участие в захвативших умы русской интеллигенции первого десятилетия XX века духовных исканиях, получивших впоследствии название «русского духовного ренессанса». Здесь мы сделаем небольшой «виток» в области разъяснения соотношения понятий богемы и интеллигенции в русской культуре. Будем считать, что русская богема, как и классическая французская входит в состав разнородной по взглядам интеллигенции. Тогда, обратимся к посвящённой художественной жизни императорской России монографии Н. А. Хренова и К. Б. Соколова. Главная идея здесь заключается в формировании основанной на индивидуальной (социализированной субкультурой) субкультурной картины мира. При этом авторы, преодолевая статус неопределённости интеллигенции, говорят о том, что в неё входит несколько субкультур, имеющих, возможно, альтернативные картины мира. Учитывая, что субкультура понимается здесь как чистая форма, некая общность, мы можем считать богему одной из субкультур интеллигенции. В вопросе же репрезентации русской богемы в культуре отметим «латентную» функцию интеллигенции, «которая заключается в её способности быть транслятором картин мира, характерных для других субкультур и способствовать трансформации субкультурной картины мира в универсальную или общекультурную»[[102]](#footnote-102).

Возвращаясь к проблеме духовного поиска, стоит сказать о формировании «нового религиозного сознания», представителями которого мы можем в частности назвать петербургскую группу богоискателей во главе с основателями влиятельного в богемно-поэтических кругах столицы литературного салона - супругами Мережковскими. По мнению богоискателей идея о творческой свободе личности заключалась в том, что «христианская антропология должна преодолеть представление о пассивности религиозного субъекта и поставить вопрос о его творческой активности»[[103]](#footnote-103). Рассматривая данный вопрос шире, можно говорить о более позднем появления в русской культуре проблематики «fin de siècle», что в итоге вызвало любопытное «наслоение» апокалиптических настроений на процесс небывалого расцвета утопизма в России. Уточняя же тему, можно говорить о появлении в русском культурном пространстве альтернативного по сравнению с фрейдистской концепцией взгляда на взаимоотношение Эроса и Танатоса: «В основе русской «эротической утопии» — термин принадлежит Сергею Зеньковскому, который приписывает его Евгению Трубецкому, — лежало убеждение в том, что только любовь может преодолеть смерть и сделать тело бессмертным»[[104]](#footnote-104). Это был своего рода основанный на эксцентричных взглядах В. С. Соловьева на любовь (в рамках своей религиозной философии), антипрокреативный вызов обществу. Так, вышеупомянутая супружеская чета символистов З. Гиппиус и Д. Мережковского объединилась в «тройственный союз» со своим соратником Д. Ф. Философовым ; другой символист А. А. Блок в своём жизнетворчестве пестовал мистический культ девственного союза с Л. Д. Менделеевой; в то время как философ В. В. Розанов «прославился» скандальной публицистикой по религиозному, национальному и половому вопросу. Заключая данный сюжет, отметим, что «российское интеллектуальное и художественное творчество по самой интенции, по свободной природе своей деятельности стремилось нарушить предписанные нормами православной культуры непреступаемые границы между сакральным и мирским»[[105]](#footnote-105).

Теперь пунктирно обозначив интеллектуально-стилистический контекст формирования русской богемной ментальности (и связанной с ней самоидентификацией), мы можем немного сосредоточиться на её воплощении в атрибутике уникального и неповторимого феномена петербургской богемы Серебряного века[[106]](#footnote-106), хронологически (приблизительно) охватывающего по разным данным первое двадцатилетие XX века. Семантика названия отсылает с одной стороны к Античности, с другой стороны мы можем провести ассоциативный ряд с луной, холодом, ночью, и в то же время существует коннотация с христианским символом чистоты (серебро). То есть мы можем предположить заложенный в название этой «уходящей» эпохи смысл идеологического для классической богемы ab initio пересечения двух «волевых» состояний - порока и святости.

Одним из первых и смыслообразующих пространственных атрибутов петербургской богемы – это возглавляемая «демиургом» столичного символизма Вяч. И. Ивановым «Башня» (появилась в 1905 году), где на знаменитых «средах» поэты ритуально, «по кругу» читали собственные стихи, а вместе с ними веселились, шутили, играли и грешили утончённые эстеты, масоны, антропософы: «слишком едкая весёлость. Слишком жуткие взгляды»[[107]](#footnote-107). Здесь же в 1910 году дебютировала и поражавшая местную богему своей невероятной гибкостью Анна Горенко - Гумилёва, взявшая (по обыкновению для творческой богемы) псевдоним Ахматова. Детали и дух тех собраний очень выразительно передал в своих воспоминаниях К. И. Чуковский, поэтому мы позволим себе поместить здесь достаточно обширный, описанный им эпизод: «Я помню ту ночь, перед самой зарей, когда он впервые прочитал «Незнакомку»,— кажется, вскоре после того, как она была написана им. Читал он ее на крыше знаменитой башни Вячеслава Иванова, поэта-символиста, у которого каждую среду собирался для всенощного бдения весь артистический Петербург. Из башни был выход на пологую крышу, и в белую петербургскую ночь мы, художники, поэты, артисты, опьяненные стихами и вином — а стихами опьянялись тогда, как вином,— вышли под белесое небо, и Блок, медлительный, внешне спокойный, молодой, загорелый (он всегда загорал уже ранней весной), взобрался на большую железную раму, соединявшую провода телефонов, и по нашей неотступной мольбе уже в третий, в четвертый раз прочитал эту бессмертную балладу своим сдержанным, глухим, монотонным, безвольным, трагическим голосом. И мы, впитывая в себя ее гениальную звукопись, уже заранее страдали, что сейчас ее очарование кончится, а нам хотелось, чтобы оно длилось часами, и вдруг, едва только произнес он последнее слово, из Таврического сада, который был тут же, внизу, какой-то воздушной волной донеслось до нас многоголосое соловьиное пение»[[108]](#footnote-108).

Принимая во внимание особую «музыкальность» стихотворений символического периода творчества Блока, отметим музыку, выражающую, как мы помним, дионисийское начало, в качестве предмета интереса в кругах творческой богемы: очевидцы «башенных» собраний вспоминают, что всегда с нетерпением ждали музыкальных экспромтов поэта, денди (с гомосексуальными наклонностями) Михаила Кузмина. В тоже время прогрессивная интеллигенция читает «Рождение трагедии из духа музыки» Фридриха Ницше и увлекается идеями Рихарда Вагнера о синтезе искусств. В этом же ключе мыслит и истинный адепт культа Диониса, автор монументальных трудов по античной мифологии, «гуру» петербургской богемы времён господства символизма Вячеслав «Великолепный» (такой «титул» он получил от философа Л. И. Шестов), который «делает из Диониса символ бездонной глубины, в которой любой нуждающийся интеллектуал, искатель и грешник мог найти недостающую ему идентичность»[[109]](#footnote-109). Воспеваемое им дионисийское начало, нашло выражение и в том, что вся «башенная» повседневность была проникнута мистицизмом: «мистическое действо», «мистическая чувственность» и даже «мистический анархизм»; иногда это были довольно радикальные опыты: «Где-то кого-то кололи булавкой и пили его кровь, выжатую в вино, называя это «со-причастием»»[[110]](#footnote-110). Атмосферу «башни» как некого мистического пространства позднее передал в своих воспоминаниях и Андрей Белый: «…войдешь, - забудешь, в какой ты стране, в каком времени; все закосится; и день будет ночью, ночь - днем; даже “среды” Иванова были уже четвергами; они начинались позднее 12 ночи»[[111]](#footnote-111).

Не обошли стороной «башню» и свойственные классической русской богеме в целом, воплощающие дух свободной любви, любовные «многоугольники». Так, например, в определённый момент богемная писательница и художница Маргарита Сабашникова, будучи женой Максимилиана Волошина, испытывала чувства к женатому на Лидии Зиновьевой-Аннибал Вячеславу Иванову. Надо сказать «башенная» повседневность спровоцировала появление многих слухов и мифов, чему (помимо испытывающей интерес к богемным собраниям общественности) поддавались и сами участники тех событий. В качестве примера можно привести снискавший скандальную славу роман 1907 года «Тридцать три урода», написанный Л. Зиновьевой-Аннибал, которая, помимо прочего, запомнилась многим посетителям «сред» своими «древнегреческими» повадками.

Такой значимый для творческой русской богемы в классическом её проявлении признак как «театральность», нашёл своё выражение в создании (на фоне душевных и художественных рассуждений Иванова о природе красоты) общества «друзей Гафиза» - «…персидский Гафисский кабачок; очень интимный, очень смелый, в костюмах, на коврах, философский, художественный эротический»[[112]](#footnote-112). Театрализация собраний общества, вдохновившая также и Всеволода Мейерхольда, выражалась в переименовании Петербург в Петробагдад, а роли среди участников были распределены следующим образом: «Иванов именовался здесь Эль-Руми или Гиперион, Зиновьева-Аннибал – Диотима, Бердяев – Соломон, Кузмин – Антиной или Харикл, Сомов – Аладин, Нувель – Петроний, Корсар или Renouveau, Бакст – Апеллес, Городецкий – Зейн или Гермес, Ауслендер – Ганимед»[[113]](#footnote-113). Даже посмотрев на список членов этого сообщества, можно отметить, что богемная среда «башни» была своеобразным «тиглем», в котором сосуществовала разделяющая местные нравы, идеи, эстетические или душевные поиски передовая интеллигенция. Известны даже знаменательные случаи посещения «ивановских сред» будущим наркомом просвещения РСФСР А. В. Луначарским и пролетарским писателем М. Горьким, не разделяющим взгляды Иванова на роль Эроса в русской культуре: «Диониссийское веяние прошло по России… Эрос решительно преобладал над Логосом»[[114]](#footnote-114).

Завершая же данный сюжет стоит сказать, что в 1909 году один из завсегдатаев башенных «сред» художник М. Добужинский, оформляя книгу Вячеслава Иванова «По звёздам», создал любопытную мифологическую аллегорию ивановской Башни: «башня – символ бодрствования и восхождения; Млечный путь – символ пути паломников, исследователей, мистиков, перехода с одного места на другое на Земле, с одного круга на другой в космосе, с одного уровня до другого в душе»[[115]](#footnote-115). Возможно именно этот рисунок может символизировать сущность собиравшейся там элитарной по своей сути, но маргинальной по сознанию богемы. Также это подтверждает и тот факт, что повседневность русской богемы была наполнена образами и символами искусства.

Итак, мы должны сказать, что до этого момента мы говорили скорее об элитарной по своей природе богеме, представляющей своеобразный симбиоз французской «галантной» богемы и английского эстетизма. Тогда как самый близкий к классическому французскому вариант проявления феномена русской богемы, её «эйдос» - это разнородная богемная среда, собиравшаяся в тесном, душном, полуподвальном кафе «Бродячая собака» (изначально «Художественное общество Интимного театра»), куда в конце 1912 года после первого публичного объявления там программы акмеизма[[116]](#footnote-116) переносится центр артистической богемы Петербурга: «Это было такое смрадное место, где собиралась петербургская богема начала века. Тем не менее, впечатление возникало всё-таки немножечко романтичное: полуподвал, своды расписаны Судейкиным»[[117]](#footnote-117). Идейным вдохновителем как бы «случайного» создания этого богемного «приюта» стал актёр - «неудачник» и вместе с тем успешный организатор Борис Пронин. Богема «опредмечивала» своё существование, создав для кафе собственный гимн, герб и книгу отзывов, превратившуюся по известным причинам в поэтический сборник. Примечательным же этот «пёсий кров» был не только тем, что на маленькой эстраде было впервые прочитано множество шедевров поэзии Серебряного века, но и появлением той самой «безвестной» богемной массы Мюрже, которую составляли «необеспеченные актеры, художники, литераторы и т. п. интеллигенты, ведущие беспечную и беспорядочную жизнь»[[118]](#footnote-118).

Любопытным является и тот факт, что богемно-артистическая атмосфера манила аристократов и коммерсантов, презрительно называемых богемой «фармацевтами», которые в то же время служили своего рода спонсорами осуществляемых мероприятий и могли в случае необходимости спасти от закрытия имеющее неоднозначную репутацию в обществе заведение. Здесь стоит отметить и характерную для богемы «Бродячей собаки» неприятие случайных людей и сильную идентификацию внутри своего сообщества, что, безусловно, имеет коннотацию с асоциальностью богемной массы. Приведём здесь характерную сцену из следующего проекта Пронина и Мейерхольда – кафе «Приют комедиантов»: «Вдруг композитор Цыбульский, обрюзгший, пьяный, встаёт, пошатываясь, со стаканом в руках: «…За упокой, собачки, господа… Жаль покойницу. Борис… Эх Борис, зачем ты огород городил…зачем позвал сюда, - кивок на смокинги первых рядов, - всех тих фармацевтов…»»[[119]](#footnote-119).

Уникальная концентрация гениев, в разное время посетивших «Бродячую собаку» сделало арт-кафе легендарным, однако для нас наибольший интерес представляют образы и символы, работающие на создание местного богемного мифа. Так, образ «бродячей собаки» может выступать в качестве самоидентификации петербургской богемы того периода. Само по себе бродяжничество, как мы уже говорили, считается обязательным номадическим признаком богемы per se; собака же в разных традициях имеет двойственный характер и ассоциируется с одной стороны с верностью, искренностью, охраной и другими «добрыми» качествами, но также она может иметь и коннотацию с хтоническим пространством. В результате символическое наполнение образа коррелирует с основными атрибутами классической творческой богемы и в то же время придаёт петербургской богеме некую трагическую ноту, ощущение неприкаянности, уязвимости. В связи же с особенностями русской ментальности, богема начинает нарочито, надрывно и «театрально» рефлексировать над собственным моральным обликом, но продолжает собираться в кафе и, хоть и не постоянно, устраивать различные «безумства»: «В седьмом часу утра лица тех, кто еще оставался сидеть в "Бродячей Собаке", делались похожи на лица мертвецов. Яркий электрический свет, пестро раскрашенные стены, объедки и пустые бутылки на столах и на полу. Пьяный поэт читает стихи, которых никто не слушает, пьяный музыкант неверными шагами подходит к засыпанному окурками роялю и ударяет по клавишам, чтобы сыграть похоронный марш, или польку, или то и другое разом …»[[120]](#footnote-120).

Стоит обратить внимание и на тот факт, что точный диагноз русской богеме in toto содержится в общеизвестных ахматовских строках, посвящённых богеме «Бродячей собаки»: «Все мы бражники здесь, блудницы, как невесело вместе нам»[[121]](#footnote-121). Здесь заключается и пресловутая русская тоска, и склонность к излишней самодраматизации, и фатализм, и свойственное петербургской богеме Серебряного века завышенное самомнение (вспомним, например, «Я, гений Игорь Северянин), связанное с ощущением собственной избранности и взаимообусловленным этим фактом высоким социальным статусом артиста в России начала XX века. Другими словами затруднительному процессу самоидентификации русской творческой богемы при всей своей внешней личностной свободе мешает в данном случае рефлексия над собственным нравственным обликом, что в принципе не свойственно богеме в классическом её понимании.

Отметим, что некий романтический ореол вокруг кафе и его богемы создавался во многом акмеистами и в частности Ахматовой и Гумилёвым. Причём, если говорить о признанной, успешной части петербургской богемы до футуристического периода, то важным здесь является её особая самоидентификация с городским пространством: «…И воистину ты столица для безумных и светлых нас»[[122]](#footnote-122). Можно даже увидеть взаимовлияние богемы на ампирскую, светскую атмосферу столичного Петербурга: «Мирискуснический и акмеистический культ города - предчувствие и ознаменование конца России Пушкина. Эта тоска по времени ампира и дуэлей касалась, конечно, и архитектуры, и всего городского уклада… Первое поколение петербуржцев per se - дети разночинцев, служилых дворян, инородцев и иноверцев - Бенуа, Добужинский, Блок, Ахматова, Мандельштам. Они это придумали, создали идеологему»[[123]](#footnote-123). Образ предреволюционного города накануне «настоящего», а не календарного XX века, мы можем воссоздать через поэтические воспоминания современников, уже в эмиграции принимавших участие в создании некого «петербургского» текста, что даёт нам возможность понять богемное сознание тех лет: «Но этот воздух смерти и свободы / И розы, и вино, и счастье той зимы /Никто не позабыл, о, я уверен...»[[124]](#footnote-124).

Начало же конца короткого расцвета классической петербургской богемы ознаменовало появление на «авансцене» Серебряного века новых «знаменитостей» - футуристов, которые привнесли в первую очередь эпатажную составляющую в образ петербургской богемы: «Сенсация сезона 1912-1913 годов — футуристы. Они воспринимаются одними как клоуны, другими — как наглые хамы, для которых ничего не свято, эдакие панки 1912 года, и только немногими — как серьезные художники и поэты, которые прославят русское искусство в мире»[[125]](#footnote-125). Своё презрительное отношение к «мошенникам» и «хулиганам» к Маяковскому, Бурлюку, Кручёных выразил в своих воспоминаниях Иван Бунин: «Разлагали само общество, в котором, кстати, жили весьма недурно»[[126]](#footnote-126). Особо раздражали истинного интеллигента: «…знаменитая жёлтая кофта и дикарски раскрашенная физиономия»[[127]](#footnote-127). Однако, во всяком случае, в отношении Владимира Маяковского можно говорить об искусственной, в некотором смысле плебейской природе такого поведения. Эти симптоматичные признаки накладывали отпечаток на неразрешимость идентификационного процесса поэта, который с одной стороны громогласно и с вызовом декларирует свой антибуржуазный манифест – стихотворение «Вам!» (1915 год) - соответствующей публике времён упадка «Бродячей собаки»; с другой же стороны культивирует образ денди, тем самым приближая себя к светскому обществу.

Завершаем мы наш обзор первой русской богемы главной проблемой в самоопределении богемы того периода – это её политическая/идеологическая идентификация. Тогда как в своей творческой реализации богема находилась в относительной свободе, что в результате и позволило ей выполнять функцию ретрансляции богемной модели поведения в литературе соответствующего периода. Можно даже проследить «насколько богема повлияла на изменение положения стиля в культуре  тем, что рискнула разрешить свои противоречия через смещение парадигм искусства и философии в сферу повседневной жизни, и разрешив таким образом проблему теории и практики в контексте опыта искусства и творческого мировоззрения XX века»[[128]](#footnote-128). Революционная же обстановка требовала соотнесения себя с поддерживающей или отрицающей радикальные перемены группой; в результате богема была «изъята» из своей зоны комфорта, ведь ей a priori не свойственна чёткая позиция в плане принадлежности к какой-либо структуре. В вопросе самоидентификации одним из ключевых вопросов был выбор между гражданским и поэтическим долгом. Так, например, Маяковский принимает революцию, но в итоге служит не стране, а власти, «…растрачивает всю свою энергию и весь свой талант, попадает в тиски цензуры и бюрократии, видит несостоятельность тех идеалов, которым служил…»[[129]](#footnote-129). Мы немного подробнее остановимся на революционной проблематике, открывая следующий раздел, посвящённый советской богеме.

В итоге же нашего анализа русской богемы Серебряного века стоит сказать, что в 1915 году после очередного скандала полиция закрывает «Бродячую собаку», пришедший ей на смену «Приют комедиантов» затопленный во время наводнения 1917 года станет символом тонущей богемной культуры. Создатели и завсегдатаи этого артистического кафе воплотили смысл, заложенный в его название и в буквальном смысле «разбрелись» по свету, «растворились» в революционном городском пространстве: «Собака без хозяина, ошейника и поводка, бездомная, безбытная стала символом творческой богемы начала XX века, дрожжами коллективной гениальности ренессанса в России»[[130]](#footnote-130).

2.2. Богема советского периода.

Как мы условились ранее, начинаем наш обзор советской богемы с события, послужившего крахом для инфантильной «безвестной» богемной массы и взлётом для передовой богемы России. **В то же время в неопределённом положении остались аполитичные представители богемы, воспевающие исключительно гуманистические идеалы или прочно вписанные в «вакуумное», карнавальное богемное пространство идеологи творческой свободы. Сейчас мы постараемся кратко обозначить наиболее характерные векторы развития судеб некоторых богемных персоналий во время становления новой страны. Показательным в этом смысле является рассказ «коломбины» петербургской богемы Ольги Глебовой-Судейкиной (подруги и соратницы Ахматовой по их тройственному союзу с композитором Артуром Лурье)** о послереволюционной встрече с «царицей» богемы Петербурга Серебряного века: «Аня раз шла по Моховой. С мешком. Муку, кажется, несла. Устала, остановилась отдохнуть. Зима. Она одета плохо. Шла мимо какая-то женщина... Подала Ане копейку. «Прими Христа ради». Аня эту копейку спрятала за образа. Бережёт... »[[131]](#footnote-131).

С другой стороны идея революции, оказав значительное влияние на развитие русской литературы и философии, актуализировала творческую идентичность тех литераторов, которые по интеллектуальному посылу своей поэзии не соответствовали модному стилю образно-смыслового творчества эпохи символизма. Наглядным примером здесь может служить уже упомянутый нами представитель петербургской богемы «Ивановской Башни», который так и остался бы в воспоминаниях современников наивным богемьеном Максом Волошиным, «провинциальным чудаком, создателем антропософской коммуны у моря, куда наезжают на лето столичные декаденты и эксцентричные бездельники»[[132]](#footnote-132). Когда же в 1924 году Андрей Белый приехал к нему в Коктебель, он написал: «Я не узнаю Максимилиана Александровича. За пять лет революции он удивительно изменился, много и серьезно пережил... и хотя все еще элементы «латинской культуры искусств» разделяют нас с ним, но в точках любви к современной России мы встречаемся, о чем свидетельствуют его изумительные стихи. Вот еще «старик» от эпохи символизма, который оказался моложе многих «молодых»»[[133]](#footnote-133).

В тоже время Октябрьская революция 1917 года расколола Россию на две страны: советскую и зарубежную. Ярким примером следования своим богемным идеалам может служить союз Д. Мережковского и З. Гиппиус, которые организовав в парижской эмиграции литературно-философский элитарный салон «Зелёная лампа» и сблизившись впоследствии с правыми кругами интеллигенции Русского Зарубежья, «были «идеологами» декадентства и символизма, учительствовали и пророчествовали, а в политической области увлекались Пилсудским, потом Муссолини и, наконец, Гитлером»[[134]](#footnote-134). Говоря же о пространственном идентификационном слое, стоит отметить что, и ностальгирующие эмигранты, и сторонники обновлённой страны скорее продолжали жить и верить в собственный утопический проект, представляющий для них реальность par excellence, подтверждая тем самым невозможность полноценной социализации богемы в принципе. Философ и писатель Ф. А. Степун сделал следующий вывод по данной проблеме: «эмигранты и большевики одинаково отрицают настоящую (как в смысле подлинной, так и в смысле сегодняшней) Россию: первые – во имя своих воспоминаний о прошлом, вторые – во имя своих идей о будущем…»[[135]](#footnote-135). В таком случае рассматривать эмигрантскую поэзию, в том числе, и известный панегирик столице Серебряного века – «Блистательный Петербург» Н. Я. Агнивцева – с позиции неразрывной связи интеллигенции (и богемы) с русским социокультурным пространством было бы неверно.

В 1918 году в Москву вместе с Наркомпросом переезжает отвечающий за эстетическое развитие в отделе реформы школы Осип Мандельштам, который, чтобы не умереть от голода в революционном Петрограде, поступает на службу РСФСР. Причём поэт, который, по словам Н. Я. Мандельштам, всегда «как-то по-мальчишески удирал от всякого соприкосновения с властью»[[136]](#footnote-136) по стечению обстоятельств поселяется на несколько дней в Кремле, и в целом находит точки соприкосновения с городским пространством новой столицы. Для нас же важна та самая общинная идентичность, свойственная вышедшему из беспечной богемной среды «Бродячей собаки» «совслужащему». Действительно актуальные для ставшего жертвой репрессий 1930-х годов Мандельштама, понятия «гражданского долга» и «воли народа» вступают в синтез с, как мы уже установили ранее, «мы-идентичностью» богемного сознания, что находит реализацию и в своеобразном вдохновлённом обращении к творческим деятелям в «Сумерках свободы» (1918 год) и в пронизанных духом трагического разочарования «Мы живем, под собою не чуя страны…» из бесстрашной, посвящённой Иосифу Сталину эпиграммы 1933 года «Кремлёвский горец».

Трагически сложилась судьба и у другого представителя петербургской (петроградской) богемы Владимира Маяковского, привносившего в новый строй свою энергию авангарда. С одной стороны превратившийся в советского буржуа, «звезду» поэт может быть «вписан» в революционный Петроград, подобно тому, как Ш. Бодлер был «вписан» В. Беньямином в переживающий процесс модернизации Париж. Внешне его жизнь в новой большевистской стране казалась безоблачной: успех у публики и заграничные поездки, материальная обеспеченность. Однако уже во второй половине 1920-х годов в его творчестве начинают появляться неожиданные трагические ноты: «Я хочу быть понят моей страной, а не буду понят, - что ж, по родной стране пройду стороной, как проходит косой дождь»[[137]](#footnote-137). Можем предположить, что поэт таким образом рефлексировал над постепенным уходом своей экзистенции творческого авангарда. В то же время мятежная сущность противоречивой личности проявлялась и в том, что вопреки сложившемуся образу эпатирующего публику «хулигана», за такой «маской» скрывалось своего рода alter ego поэта - «облако в штанах»: «вдумчивый, стыдливо-сдержанный, осторожно — из предельной честности выбиравший каждое выражение»[[138]](#footnote-138) Маяковский. Также можно сказать, что поэт жил под постоянным присмотром ВЧК-ОГПУ-НКВД: «квартира Бриков была, в сущности, отделением московской милиции»[[139]](#footnote-139), - позднее со свойственной ему мягкостью скажет Борис Пастернак.

Главной же трагедией Маяковского была мучительная и неразделённая любовь к богемной «ведьме»[[140]](#footnote-140) Лиле Брик. Вдохновлённая поднятой ещё Н. Г. Чернышевским в романе «Что делать?» темой женской свободы, Брик, всякий раз, когда поэт по-настоящему влюблялся, с помощью различных, придуманных вместе с сестрой Эльзой Триоле уловок, удерживала его в рамках их трагического тройственного союза с Осипом Бриком. Свою мучительную страсть Маяковский сублимировал в посвящённой по обыкновению своей главной музе поэме «Флейта-позвоночник»: «А я вместо этого до утра раннего в ужасе. Что тебя любить увели, метался и крики в строчки выгранивал, уже наполовину сумасшедший ювелир. В карты играть! В вино выполоскать горло сердцу изоханному. Не надо тебя! Не хочу! Всё равно я знаю, я скоро сдохну»[[141]](#footnote-141). В отношении фигуры Брик, возможно, стоит говорить об исключительном упоении чувством власти над «гением» поэта, ведь даже её непосредственное участие в последовавшей уже после смерти Маяковского «реабилитации» в обществе творческого наследия «певца революции» было, в том числе, вызвано желанием вновь оказаться в центре внимания и сохранить собственную жизнь в нестабильное время «Сталинских репрессий». О пристрастии же Брик к союзам с масштабными личностями может свидетельствовать и мнение уже зрелой Ахматовой: «Лиля всегда любила самого главного - Пунина, пока он был самым главным, Краснощёкова, Агранова, Примакова… Такова была её система»[[142]](#footnote-142). Всё это, наряду с неожиданно наступившим забвением и травлей привело к воплощению в 1930 году в жизнь «хронической болезни», терроризировавшей окружение азартного во всех своих проявлениях поэта, мысли о самоубийстве. Показательна в плане раскрытия сущности богемно-пролетарского поэта реакция М. Цветаевой на это событие: «Жил, как человек, и умер, как поэт»[[143]](#footnote-143).

Обращаясь же теперь к принявшей перемены части богемы с позиции социологии отметим: «Отличительной особенностью российской художественной, театральной и музыкальной богемы стала ее маргинализированность, так как в связи с царившей идеологией некоторые классы, неугодные новой власти (дворяне, купцы, разночинцы), стремительно пополняли пролетариат. Соответственно, маргиналы входили и в богему»[[144]](#footnote-144). Типичными маргиналами в этом ключе можно назвать воспевающего деревню имажиниста Сергея Есенина или поэта пролетариата Владимира Маяковского. И здесь стоит сказать об уникальной в богемной истории ситуации, когда богема получает доступ к власти: «Поддержав Октябрьскую революцию, богема слилась с ней, и на какой-то момент художественный авангард стал языком большевистской революции, а параллельный богемный образ жизни стал моделью, на которой выросли “долой стыдисты”, Александра Коллонтай и новая мораль коммунистического общества»[[145]](#footnote-145). Примером своеобразной мутации богемной установки относительно свободной любви в коммунистическом обществе может служить так называемая «теория стакана воды» (или «бескрылого эроса»). Идея тройственных союзов даже нашла своё воплощение в советской мелодраме А. Роома 1927 года – «Третья мещанская», имеющая подзаголовок «Любовь втроём».

Комментируя связь революционной творческой и пролетарской богемы, обратимся к определению богемы из советской энциклопедии в интерпретации В. М. Фриче: «По социальной своей природе Б. - интеллигентный пролетариат и потому, как широкое социальное явление, связана собственно с XIX и XX вв., когда развертывавшийся капитализм пролетаризовал (вернее пауперизировал) значительные части мелкой буржуазии как деревенской, так и городской и в частности провинциально-городской, выходцы из которой сосредоточивались в большом количестве в столицах, устремляясь в университеты, в редакции журналов и газет, в издательства, временно или перманентно нищенствуя, собираясь в кабачках, находясь в более или менее резкой оппозиции к буржуазии; писательская и художническая часть интеллигентного пролетариата и составляет Б.»[[146]](#footnote-146).

С этической же позиции мы можем говорить об одинаково отрицательной по отношению к буржуазии позиции богемной и коммунистической «морали». Обратимся к такому понятию Н. А. Бердяева как «коммюнотарность», или общинность, характеризующую русскую идентичность XIX – начала XX и выражающую «хоровое начало, единство любви и свободы, не имеющее никаких внешних гарантий»[[147]](#footnote-147). Причём свойство это противопоставлено как западному индивидуализму, так и государственной системе управления. Здесь же можно говорить и о таком предлагаемом И. М. Чубаровым понятии как «коллективная чувственность», отражающая не внешнюю общность, а проявляющийся в структуре произведений художественного творчества имманентный строй образов: «В противоположность гонительной (Р. Жирар), «господской» мифопоэтической структуре буржуазного искусства структура пролетарской поэзии, литературы и живописи не просто открыта Другому, а выражает опыт иного предельно аутентично, не утрачивая на уровне производства образов контакта с нерешенными проблемами общества и являясь во многом ответом на них, хотя и не прямым»[[148]](#footnote-148). Именно опыт тотального насилия, как утверждает Чубаров, пытался преодолеть коммунистический авангард, синтезируя поэтическое и политическое (подчас до неразличимости) в своих абсурдно-гротесковых образах. Учитывая же утопизм «проектов» большевиков и пропагандирующей идеалы авангардизма богемы, мы можем говорить о создании странного богемно-большевистского союза, который естественным образом распался после провозглашения антагонистичного богеме тоталитарного режима в Советской России. Ситуация сложилась таким образом, что в традиционном смысле общинность русского менталитета оказалась крайне восприимчива к тоталитарному коллективизму, который по словам Н. А. Бердяева «соответствовал отсутствию в русском народе римских понятий о собственности и буржуазных добродетелях, соответствовал русскому коллективизму, имевшему религиозные корни»[[149]](#footnote-149). В период контрреформации конца 1920-х годов начались гонения на представителей богемы, многие были расстреляны или высланы, а центр русского авангарда переместился частично в Париж и закончил своё существование в Сибири.

Возвращаясь в выбранное в качестве субстанционального для нашего исследования русской богемы петербургское пространство, условимся, что с этого момента мы постараемся провести скорее её концептуальный, нежели прикладной анализ. Это связано в первую очередь с тем, что богемные практики ленинградских нонконформистов не имеют такого обширного мемуарного/автобиографического текста, как богема Серебряного века: «Разобщённость отдельных литературных групп, отсутствие сохранившихся письменных свидетельств об их деятельности, крайняя приблизительность и неточность устных воспоминаний их участников…» объясняет в какой-то мере скудность располагаемого исследователем материала. При этом появление пусть небольшого, но актуального аналитического материала в научно-популярной и культурологической области позволяет нам сосредоточиться на специфических концептах богемного существования в Ленинграде.

Итак, учитывая первостепенную роль находящейся во взаимовлиянии с особой жизненной практикой, творческой самоидентичности богемы, а также тот факт, что «искусство XX столетия – самое литературное (точнее, программно-вербальное) из всех когда-либо существовавших»[[150]](#footnote-150) - определим, что литературные истоки богемного сознания представителей «Второй культуры», в том числе, стоит искать в периоде революционной России и короткой эпохе НЭПа, а именно в деятельности «эмоционалистов», инициированного М. Горьким издательства «Всемирная литература», а также в инварианте формального метода «формальной школы» (в первую очередь ОПОЯЗа и Московской лингвистической школы), ориентированного в противовес искусствоведческой концепции на лингвистику. Относительно последнего важно упомянуть о вводимом В. Б. Шкловским принципе и художественном приёме «остранения»: «Когда Шкловский характеризует этот принцип как акт, направленный против привычного «узнавания» и автоматического восприятия, он тем самым присоединяется к сократической традиции нового (переоценивающего) взгляда на привычные вещи; когда же он в другом месте объявляет остранение конструктивным приёмом переименования привычных обозначений – «иносказанием», то оказывается в традиции поэтики Аристотеля, на почве конкретной литературной техники»[[151]](#footnote-151). Сводя же оба этих аспекта (ноэтически-философский и поэтически-технический) к редуцированной технике остранённого (отчуждённого) рассмотрения, стоит сказать, что здесь можно увидеть не только корни резко критикуемого впоследствии советской властью формализма, но и основополагающий эстетико-философский принцип теории и практики современного искусства. С другой стороны нельзя упустить и один из самых ранних (1912 год) примеров определения сути русского в первую очередь литературного авангарда – тезисы В. Маяковского (одного из «будетлян» - участников первой волны футуризма в России) из выступления «О новейшей русской поэзии»: «1. Связь нашей поэзии с мифом, в частности, с русским, культ языка как творца мифа. 2. Свойство слова – поэтический импульс. 3. Возрождение первобытной роли слова»[[152]](#footnote-152).

Относительно же вышеупомянутого круга эмоционалистов, на передовой позиции которого находился М. А. Кузмин, стоит обратить внимание на их «декларацию» 1923 года, где помимо обозначения первостепенности эмоции, активности, «неотвлечённой» любви в творчестве, а также противопоставления восхитительным соблазнам старого европеизма стремящейся к «высокой элементарности» струе эмоционализма в России, Германии и Америки, упоминается такая фундирующая богемность установка, как «выход из общих законов для неповторимой экзальтации (экстаза)»[[153]](#footnote-153). Надо сказать, что манифестация петроградских эмоционалистов выстраивалась, в том числе, и на их приверженности немецкому экспрессионизму. В то же время и здесь, отмечая актуальность свободного жизнетворческого начала для богемы per se, можно вспомнить «свободный, духовный, абсолютно неформальный, сугубо личностный характер соборности-коммюнотраности»[[154]](#footnote-154) Бердяева.

Также интерес в нашем вопросе представляет идея театрализации жизни и театра теоретика, практика и философа театра Н. Н. Евреинова. Исповедующий принципы идеологии декадентства, «титан» Серебряного века, при этом один из главных деятелей Пролеткульта сыграл значительную роль в становлении советского театра. «В своей концепции театральности Евреинов исходил из определённой философии субъекта, желания и интересы которого определяют характер его поведения, речи, исповедуемого им художественного или политического кредо»[[155]](#footnote-155). Однако, наиболее точным определением богемной повседневности Ленинграда обладает понятие карнавала (в рамках изучения смеховой культуры М. М. Бахтина) с его вольным фамильярным контактом и регулярным увенчанием-развенчанием короля действа, то есть лидера-харизматика в богемном сообществе. Здесь же кратко обозначим и ещё один признак ленинградской богемы – употребление обсценной лексики, что также имеет карнавальный след. Так, у Бахтина «ругательства-срамословия» божества из древних смеховых культов, теряя «практический характер приобрели самоцельность, универсальность и глубину. В таком преображённом виде ругательства внесли свою лепту в создание вольной карнавальной атмосферы…»[[156]](#footnote-156).

В то же время круглосуточная праздничная феерия сопровождается абсурдом, мучительно «отрезвляющим» и погружающим в итоге богему в депрессию. Проводя дни и ночи в атмосфере феерического карнавального празднества богема попутно сталкивается с тотальным абсурдом карнавального веселья. Причём, как и карнавал, так и абсурд ленинградской богемы, выступающие здесь скорее как театрально-сценические, а не экзистенциальные категории, имеют литературный генезис в виде абсурдистского творчества ОБЭРИУтов (Объединения Реального Искусства), высвобождаюших иррациональную природу мыслительного и речевого акта в 20–30-е годы XX века. Сейчас мы не будем уходить в литературоведческий анализ творчества группы, а вместо этого приведём один из примеров их эксцентричного «ребячества». Так, на устроенном в 1929 году литературном вечере в общежитии ЛГУ, «на давно не мытых стенах Мытни обериуты развесили странные плакаты, похожие на детские рисунки, и лозунг «Мы не пироги», написанный детскими каракулями»[[157]](#footnote-157).

Детская тема стала одной из основных в творчестве одного из лидеров этого направления, мастера парадокса, сарказма и чёрного юмора - Д. И. Хармса. Причём этот шутливый фокусник, «смешной рослый дядя в гетрах, замшевой курточке и кепочке»[[158]](#footnote-158), любимец детской аудитории видел в детях «своих низкорослых кривляющихся двойников, своих конкурентов, а может быть, и потенциальных обидчиков»[[159]](#footnote-159). Любопытным фактом здесь является то, что детские стихи становятся для некоторых «взрослых» поэтов практически единственной возможностью быть напечатанными и иметь доход. Подобную стратегию использовали и вернувшийся в 1924 году в «рождающийся» Ленинград О. Мандельштам и И. Бродский, впервые публикующийся в уже советском Ленинграде в 1962 году. По мнению американского слависта Яши Клоца: «Это стихи не про детей, а для них: следуя примеру лучших детских авторов, поэт «перевоплощается» в ребенка и начинает говорить с ним на его, ребенка, языке»[[160]](#footnote-160). Заканчивая же тему ОБЭРИУтов, скажем, что во время гонений на богему в конце 1930-х годов за тунеядство и, главное, за вольнодумие большинство из них (в том числе Д. Хармс и А. Введенский) были репрессированы.

Учитывая достаточно большой хронологический разрыв между следующим проявлением ленинградской неформальной культуры, мы сознательно берём за скобки то, что упомянутый нами не раз Олег Аронсон называет «советской аристократией» - находившейся на попечении сталинского режима артистической среды, «официально утверждённой богемы», однако обозначим некоторые элементы богемности, которые он находит среди возрождённой (впервые с дореволюционных времён) интеллигенции, которая представляет «тот тип пассивного заговорничества, через который само сообщество формируется и обретает некий признак богемности»[[161]](#footnote-161). Советское интеллигентское «подполье» находилось в статусе неопределённости и одновременно незащищённости; в отношении же к власти одна её часть занимала пассивную критическую позицию, в то время как представители конфликтующей группы становились диссидентами. Ссылаясь на размышления Вячеслава Иванова, автор находит черты богемности в «учёном-на-сцене», условное одиночество которого означает с одной стороны утрату связи с современниками, но в то же время и желание вернуть эту связь самостоятельно: «Одинокие… эти духовные анархисты…»[[162]](#footnote-162). Так, в науке помимо профессионализма возникает неосознанный культ богемности, откуда вытекает сегодняшняя сложность в разграничении интеллигентской и интеллектуальной компоненты в России. Речь идёт о такой позиции, как отрефлексированное философом Мерабом Мамардашвили (формой общения с аудиторией которого, как известно, были лекции) «состояние внутренней эмиграции» когда «надо оставаться незаметным не теряя свободы»[[163]](#footnote-163), оставаясь тем самым опознаваемым сообществом, но невидимым властью. Такая своего рода поза заключается в том, что ««внутренние эмигранты» не составляют группу, они не составляют даже интеллигенцию, но они указывают на возможность объединённости, на возможность говорить «мы»»[[164]](#footnote-164). В то же время оказавшийся вследствие такой позиции вне научного пространства труд становится трудом поиска сцены, некой позой эквивалентной в русском культурном пространстве выработке моральной позиции. Отсюда вытекает и тот факт, что на исходе советской эпохи богема идентифицировалась посредствам моральной модели русской интеллигенции, выстроенной на таких этических ценностях, как личностная свобода и свобода самовыражения.

Итак, в 1960 – 1970-е годы в Советской России на фоне нападок на христианскую религию, неофициальное искусство и его представителей, многочисленных ограничивающих личностную свободу запретов происходит очередной ренессанс, корни которого уходят в духовный подъём тогда ещё императорской России начала XX века. Отчасти этому способствовали многочисленные катаклизмы – две Мировые и Гражданская война, революции, репрессии, сталинские лагеря – всё это привело к истощению человеческих сил и всплеску духовных исканий, что воплотилось в возвращении христианского сознания и чувства перемен. Наступило своего рода просветление после «правильной» рефлексии над произошедшими событиями: «В прекрасной нищете, в полной незащищённости от страдания сердце наше согрелось внутренним духовным теплом, открылось новым неожиданным внушениям»[[165]](#footnote-165).

На рубеже 1950-1960-х годов Анна Ахматова пишет (без возможности полноценной публикации) «Поэму без героя» и «Реквием», воспроизводя тем самым образ своей богемной молодости, имперского Петербурга и трагическое время террора и репрессий. Литературная молодёжь приобщается к культуре прошлого посредством коммуникации с уцелевшими в «сталинских чистках» представителями. С молодыми литераторами в последние годы жизни общается и Ахматова, вокруг которой собралась и окрестившая себя впоследствии «ахматовскими сиротами» четвёрка поэтов (Дмитрий Бобышев, Иосиф Бродский, Антолий Найман, Евгений Рейн).

Путь многих представителей литературного андеграунда происходил через освоение «полузапретного» наследия прошлого, они встретились «с мировой культурой в её конкретной реальности, с её прошлым и даже будущим»[[166]](#footnote-166). Причём, учитывая же тот факт, что в связи с политико-идеологическим и социально-экономическим факторами (цензурой и монополией власти на печать) радикального поворота в сторону свободы печати не последовало и во времена хрущёвской «оттепели», чтение «запретной» литературы было возможно во многом, благодаря существованию на протяжении около сорока лет неофициального движения Самиздата. Выходившие в Самиздате в 1950-1980-е годы произведения формировали умонастроения советской интеллигенции. Наряду с Ахматовой и Бродским печаталась и «подпольная» ленинградская богема – Леонид Аронзон, Роальд Мандельштам, Александр Морев, Виктор Кривулин, многие печатались под псевдонимами. Как говорил Сергей Довлатов: «Лучшие писатели, уподобляясь заговорщикам, писали, как говорится, «в стол», а менее честные и стойкие верой и правдой служили государству, получая за это доступ к очень заманчивым материальным благам»[[167]](#footnote-167).

Несмотря на крайне разнообразный и обширный поэтический материал ленинградского литературного андеграунда, мы сейчас не имеем возможности углубляться в филологический аспект, поэтому лишь отметим, что преемственность литературного творчества была обусловлена с одной стороны литературоцентризмом русской культуры в целом, с позиции же передачи некого культурного кода страны можно говорить о языке как передаче и сохранении культурной памяти: «Поэзия есть учреждение бытия в слове… Только там, где владычественно правит язык, есть историческое совершение»[[168]](#footnote-168).

Несколько слов в этом ключе необходимо сказать об уже упомянутом нами наследнике традиций Серебряного века – Иосифе Бродском. Причём для нас сейчас важно не признанное, философское, метафизическое творчество поэта близкое кругу философских/литературных учений экзистенцианалистов (Хайдеггера, Ясперса, Сартра, Камю и др.), а его «петербургский» текст. Становление жизненной и поэтической стратегии Бродского связано с традицией петербургской лирики и во многом с особым, мифическим образом города в русской литературе. Передвижения своей юности он с топографической точностью воспроизводит в тексте «Петербургского романа» 1961 года, где отправной и замыкающей точкой всегда являются смыслообразующие «полторы комнаты» в доме Мурузи. Существование в петербургском «топосе» усиливало культурную рефлексию и самоидентификацию в насыщенном литературной семантикой пространстве. Строгий и стройный «ахматовский» Петербург и соответствующая культура являют, по словам Бродского, «Эстетический эквивалент стоицизма»[[169]](#footnote-169). Важно отметить, что в 1987 году, получая Нобелевскую премию, Бродский скажет, что ощущает себя: «Русскоязычным поэтом, англоязычным эссеистом, гражданином Соединённых Штатов»[[170]](#footnote-170), ознаменую в каком-то смысле не только успешное разрешение своей жизненной стратегии (в которой, кстати, он во многом опирался на первичность искусства - своей творческой идентификации), но и появление нового статуса художника-космополита, нивелирующего географические, политические или художественные границы.

Для нашего исследования актуальна позиция Бродского в отношении богемного сообщества. В диалогах с Соломоном Волковым, отвечая на вопрос о тоске по дореволюционной богеме, он ответил: «Эта жизнь никаких особенных загадок или шарма для меня не составляла и не составляет. И, скажем, таже «Бродячая собака» представлялась мне всегда куда менее интересным местом, чем трактир у Фёдора Михайловича Достоевского»[[171]](#footnote-171). Советская же, идентифицирующая себя таковой, богема у Бродского – это не «изящная жизнь», а мастерские «ужасно остроумных», скорее посредственных художников, друзей, случайных людей, возлежавших на коврах; с обязательными натурщицами, эротикой, трагизмом расставаний, дешёвой водкой (заменённой по мере взросления сухим вином) и т.д.: «В общем, такой нормальный спектакль. Были люди, которые просто приходили на это посмотреть, они были зрители. А были актёры. Я, например, был актёром. Думаю, что и в «Бродячей собаке» происходило, в известной степени, то же самое»[[172]](#footnote-172).

Двигаясь далее скажем, что показательный суд над Бродским, венчавший начавшуюся с фельетона «Окололитературный трутень» кампанию, развеял иллюзии интеллигенции и ознаменовал своеобразное окончание «оттепели» в 1964 году. В то же время в литературном андеграунде происходит смена поколений: «Новое поколение сразу обнаружило свои экспансионистские устремления. Это проявлялось, в частности, в контактах с московскими неофилами – участниками группы СМОГ – в выработке проектов совместных действий»[[173]](#footnote-173). Неофициальные литературные группы, домашние салоны, кружки, конференции и семинары составляли обязательный набор жизненных практик ленинградской богемы. Центрами неофициальной культуры и печатания самиздата становились квартиры, как, например, комната известного на то момент поэта Константина Кузьминского на верхнем этаже флигеля одного из дворов центра Ленинграда. Здесь проводились литературные вечера, фото и живописные выставки. Дом - клуб Кузьминского – это была среда, вышедших из рамок узкого группового общения, независимых художников, артистов, литераторов, музыкантов, даже зарубежных. Причём такие неформальные контакты с иностранцами, наряду с чтением актуальной зарубежной литературы, музыки и т.д. позволяли советскому андеграунду «не выпадать» из мирового культурного контекста. Экзистенциализм, художественный авангард, автроское кино, «The Beatles», расцвет молодёжного движения, хиппи, интерес к эзотерике, оккультизму на Западе – всё это формировало «европейское» сознание ленинградской богемы.

Наряду с мастерской неформального художника Михаила Шемякина Кузьминский «флигель» стал образцом нового богемно-артистического стиля, по подобию которого выстраивались и другие богемно-литературные салоны/коммуны: «квартира Кузьминского являла собой вавилонскую башню эстетических пристрастий, творческих амбиций, где устанавливались новые знакомства, пересекались информационные потоки из «первых уст». И, безусловно, посещения этого дома просвещали, воспитывали вкус, творческую отвагу. Здесь не оставалось и следа от той подавленности и униженности, что испытывали в обычном окружении инсургенты независимого искусства»[[174]](#footnote-174). Не забывая и то, что 1960-е стали временем сексуального раскрепощения, приведём следующее в этом смысле любопытное ироничное высказывание Кузьминского об Аронзоне: «Влюблён он был, стыдно сказать, в собственную жену… Он был в гармонии с Природой и женой»[[175]](#footnote-175).

Существование богемного сообщества середины 50-х до начала 90-х в Ленинграде было обусловлено так называемой «кофейной культурой». Локализация богемных кругов происходила вокруг немногочисленных, имевших кофеварочные аппараты кафе. Причём речь идёт об исключительно ленинградском феномене, тогда как массовое появление кофейных машин в Москве произойдёт только в перестроечный период. Публичная жизнь и коммуникация ленинградского андеграунда были сосредоточена в нескольких местах: 1) в кафе на Малой Садовой, где был установлен первый в городе кофеварочный аппарат, неформальными литераторами и художниками обсуждалась, например, чудом попадавшая им для чтения поэтика Венской группы; 2) в расположенном на углу Невского проспекта и улицы Рубинштейна оплоте ленинградских хиппи крайне маргинализированных взглядов «Гастрите»; 3) также и в популярном среди городской общественности в принципе, открытом в 1964 году на углу Невского и Литейного проспекта кафе «Сайгон», где обитала крайне разнородная городская богема от наркоторговцев и книжных спекулянтов до «непризнанных гениев» живописи и других инакомыслящих. Причём посещение всех богемных мест было строго регламентировано по времени и сопровождалось особым ритуалом ожидания в длинной очереди ради порции «маленького двойного» (кофе двойной крепости); его выпивали из пластикового стаканчика, стоя при этом за неудобным, маленьким столиком. Обязательными были и всеобщие бесконечные беседы на темы культуры, живописи, букинизма или нумизматики, реже политики и жизненного неустройства. Широко были распространены вымышленные прозвища, особенной популярностью в частности в «Сайгоне» пользовалась кличка Фауст.

По своему социальному составу среда «кофейной культуры» того периода преимущественно была представлена советской либеральной интеллигенцией, сознательно отказывающейся от профессиональной реализации по советскому типу. Так, описывая этапы функционирования «Сайгона», социолог Елена Здравомыслова, наделяет понятие свободы заимствованным у Исайи Берлина эпитетом «негативная», подразумевающая уклонение от участия в любых, навязываемых государственными структурами конфигурациях. Помимо этого «ленинградская богема, стала промежуточным звеном между обществом и диссидентами, нередко в своих взглядах и симпатиях склоняясь именно в сторону политического инакомыслия»[[176]](#footnote-176).

Останавливая своё внимание на «Сайгоне», скажем, что в течение 25 лети кафе было постоянным местом коммуникации ленинградской литературно-художественной богемы. Первое неофициальное название - «Подмосковье» (кафе находилось под расположенным на втором этаже ресторане «Москва) - достаточно быстро с подачи местного милиционера (его назидательной фразы) было заменено «Сайгоном», что имело коннотацию с тиражируемыми советской прессой порочного образа столицы Южного Вьетнама. Удобство расположения в центре города и открытость публичного пространства для всех желающих посмотреть на других и показать себя сделало кафе популярным. Для власти же подобная «прозрачность» позволяла держать под контролем молодых людей девиантного поведения: «Богемность заключалась в выпивании, курении, употребелении ненормативной лексики»[[177]](#footnote-177). В разное время в «Сайгоне» собирались поэты В. Ширали и В. Кривулин, философ Т. Горячева, музыканты М. Науменко и С. Кухарёхин, художники Б. Кошелохов и Африка, а также профессора, диссиденты, спекулянты, бродяги и будущие знаменитости и другие, как скажет потом Т. Горячева, «падшие» люди. Приведём здесь пару воспоминаний очевидцев и участников событий тех лет: «По открытии (году в 1967-м) облюбовали его поэты. За столиком у окна прочно засел Кривулин, пия чашку за чашкой и изредка выходя покурить за угол (К. Кузьминский); «Был ноябрь 1968-го. Мы заходим, а там такие лица! Живописные, невероятно красивые в своей неординарности, одухотворенные. Мы тогда все воспитывались на французской культуре – французские романы, импрессионисты, «Ротонда». Это всё я сразу увидела в «Сайгоне». Вот она, свободная, художественная, богемная жизнь (Т. Богомолова)»[[178]](#footnote-178).

Атрибуты повседневности ленинградской богемы отражали свойственный ей литературоцентризм. Традиционным местом сбора поэтов изначально считалось кафе Малой Садовой. Отличие же «Сайгона» состояло в самозначимости его посетителей, то есть творческая идентичность не представлялась своего рода «пропуском» в богемный мир. Это была подчёркнутая внешними атрибутами добровольная асоциальность, противопоставление своеобразного духовного братства коллективизму. Тогда как, «малосадовская» культура ориентировалась на письменную традицию, «сайгонавтам» была свойственна вытекающая из «устной» традиции вариативность в формировании текста. Уникальность этого места, скорее явления быта, нежели культуры, была, во-первых, в интеллектуальной и социальной неоднородности; «во-вторых, культурологическая модель «Сайгона», как топоса Запада в центре Ленинграда, включала в себя нигилистическую составляющую, выражавшуюся не только в интеллектуальных предпочтениях, но и в социальном изгойстве завсегдатаев, вынужденном или сознательном, что породило особую модель общего устного «Сайгоновского текста», в которой соединилась низовая культура и дэндизм»[[179]](#footnote-179).

Активная неформальная жизнь «квартирников», распространение самиздатовской литературы и приход нового, лишённого иллюзий относительно возможности либерализации коммунистического режима поколения привело к созданию единой неофициальной культурной среды в Ленинграде середины 1970-х годов. В «Сайгоне» и в кафе на малой Садовой происходило создание единой культурной среды: «Заменяя собою литературные клубы эти кафе позволили многим авторам выбраться из тесного затворничества коммуналок, обрести слушателей, собеседников и взыскательных судей, войти в неофициальный литературный клуб и почувствовать свою причастность к свободной культуре»[[180]](#footnote-180).

Немного останавливая своё внимание на персоналиях и атрибутах богемной жизни перестроечного Ленинграда, обозначим, что именно здесь зародились многие признаки петербургской богемы 1990-х. Одна из ключевых фигур творческой богемы Петербурга 1980-1990-х годов – Т. П. Новиков. Идеология организованного «титаном» неформальной культуры города общества «Новых художников» затронула практически все сферы искусства города. В число сторонников и участников знаменитых перфомансов его другого, не менее яркого проекта – «Новых композиторов» входили Виктор Цой, Борис Гребенщиков, Сергей Курехин, Африка и др. В это же время начинается и новый виток культа дендизма: «Традиции дендизма, пришедшие с Туманного Альбиона, (вместе с очками, болеварами, внешними проявлениями холодности и прочими модными штучками)… укоренились именно в Петербурге как стиль проявленной индивидуальности. Модно то, что соответствует внутренней идеологии и несет внешние проявления этой индивидуальности»[[181]](#footnote-181). Городскую моду 1980-х, точнее родившиеся внутри «Клуба друзей Маяковского» фетиши запечатлел в фильме «Асса» один из ярких её апологетов – Сергей Бугаев-Африка. Богемную повседневность того периода также можно в буквальном смысле посмотреть на неизвестных ранее, раритетных фотографиях[[182]](#footnote-182) американской певицы Джоанны Стингрей, которая непосредственно контактировала с ленинградским андеграундом в лице рок-музыкантов. На рубеже 1980-1990-х Тимур Новиков создаёт Новую Академию Изящных Искусств; в городском искусстве появляется новое течение Неоакадимизма, что сопровождается росту интереса к традиционному искусству в целом. Также важно, что рок-культура, снискав популярность у публики и получив тем самым распространение, из «подполья» попадает в массовую культуру, с одной стороны формируя и в тоже время подхватывая активные протестные настроения общественности, став своего рода «голосом поколения».

Подытоживая же всё вышесказанное отметим, что на фоне пассивного нонконформизма в Ленинграде 1970-1980-х некоторые представители либеральной интеллигенции начинают чуть более активное сопротивление режиму, что постепенно начинало подтачивать тоталитарную идеологию. Такое размежевание было отражено в проведении выставок художников-нонконформистов, выступления непризнанных советской властью поэтов, бардов; на семинарах и обсуждениях начинают высказываться более смелые и независимые суждения, Эзопов язык получает статус официального, а с театральных подмостков звучат неподцензурные высказывания. Таким образом, отметим, что в эпоху советского «застоя» принимающее непосредственное участие в деятельности «второй культуры» богемное сообщество своей творческой и повседневной практикой формировало благоприятную для реализации новых кардинальных перемен среду.

2.3. Богема в постсоветское время.

 Начнём наш краткий экскурс по богеме постсоветского периода, сделав для начала несколько важных оговорок. Первая из них касается отсутствия достаточного количества аналитического материала, что провоцирует обращение к небольшому количеству неоднозначного биографического материала по нашей тематике. Также, учитывая уже обоснованную нами ранее черту следования богемному стилю представителями различных современных элит, мы опустим описание возможных «псевдобогемных» проявлений, в том числе, в коммерциализированной художественной среде. Здесь же, вспоминая о революционной богеме, стоит, во всяком случае, упомянуть советского и российского политического активиста и писателя из «подполья» Эдуарда Лимонова, имевшего опыт маргинального богемного существоания в Париже 1980-х годов, где в нищете и неустроенности он жил в одной из мансард неблагополучного района с экстравагантной моделью, певицей и писательницей Натальей Медведевой. При этом, публикуя в своём «Живом Журнале» разговор с вернувшимся из Парижа в 2013 году художником - его другом по богемному сообществу, он констатирует утрату присущей городу богемности: «Париж нынче не тот, - получил в ответ. Мы с тобой жили в восьмидесятые в другом городе. Множество галерей закрылись. Французы картин домой не покупают. Умирает традиция ходить в кафе… В ночных клубах богема больше не сидит»[[183]](#footnote-183).

Итак, отметим, что позднее перестроечное время ознаменовало исчезновение «кофейной культуры», что было обусловлено серьёзными экономическими преобразованиями. Вместо закрывшегося в 1989 году на ремонт «Сайгона», сначала открылся салон сантехнического импорта, а затем респектабельный отель «Radisson». На месте других актуальных для времён «второй культур» богемных кафе со временем открылись спортивные магазины, бутики, а своеобразным эрзацем популярного оплота радикального маргинализма - кафе «Гастрит» - стал открывшийся впоследствии на той же территории «Мак-Дональдс». Таким образом, богемная маргинальность, парадоксальным образом повлиявшая на развитие массовой культуры в XX веке ей же была и поглощена.

Опуская тематику новой смены политического режима, отметим, что выходящая на демонстрации городская масса начала 1990-х по форме соответствует описанной нами ранее парижской пролетарской богеме, и в этом смысле является той толпой, которая всегда представляла интерес для творческой богемы и с которой они находили точки соприкосновения в своём анархистском сознании. Чтобы наглядно представить петербургскую толпу обратимся к следующему небольшому рассказу-впечатлению философа Валерия Савчука о первом свободном, Новогоднем карнавале на закрытом Невском проспекте: «Я до этого никогда не видел такой единой, радостной, отвязной толпы. От этого веяло перспективой оптимизма. Я вдруг понял опыт французских интеллектуалов, Делёза, восхищавшегося толпами 68 года»[[184]](#footnote-184).

Двигаясь далее, скажем, что неустроенность городской инфраструктуры вдохновила молодых неформалов (среди которых были панки, хиппи, растаманы и новые герои альтернативной арт-сцены) на «сквоттинг» в заброшенных уголках ленинградского центра. Так, в 1991-м году после недолгого пребывания не справившихся с вызовом аварийно-антисанитарного пространства «челноков» в пустующем здании на «Пушкинской, 10» обосновались представители арт-андеграунда. Легендарным же пространство смогло стать во многом благодаря истинному стоицизму держащих там мастерские художников. От первых богемьенов Мюрже местные неформалы унаследовали сплочённость, взаимовыручку и гостеприимство, что, как мы говорили с позиции психологии, во многом вызвано желанием совместно преодолеть стеснённые жизненные обстоятельства: «Лютыми питерскими зимами, страдая от невыносимого холода в нетопленных помещениях, богема собиралась в просторном дворе и обогревала себя кострами, нередко сложенными из кусков инсталляций или фрагментов арт-объектов»[[185]](#footnote-185). Отсюда же идут корни перформативности – тотальной театральности новой петербургской богемы. Касаемо успешной реализации творческой энергии местных художников-нонконформистов, стоит отметить, что к началу XXI века на фоне кризиса идеализма в отношении понятий «демократии» и «капитализма» арт-центр представлял собой «евроремонт, три десятка мастерских, пять галерей и самое главное – открытие музея нонконформистского искусства, воплощение голубой мечты трёх поколений художников»[[186]](#footnote-186). При этом, стоит отметить, что арт-центр начинал своё существование как пространство свободы и аккумуляции анархических идей (тем самым вовлекаясь в перестроечный дискурс); однако в настоящее время относительной популярности, а главное коммерциализированности неформального искусства, локальные художники, настаивая на принципиальном для истинного творчества некоммерческом статусе, выступают против текущей стадии арт-бизнеса, открывая бесплатный доступ к своим выставкам, что позволяет нам увидеть здесь черты так называемого «постнонконформазма».

Другим смыслообразующим жизнетворчество петербургской богемы пространством можно назвать открывшуюся в 1992 году на Литейном проспекте некоммерческую галерею «Борей», где практически круглосуточно и ежедневно происходило массовое скопление неформалов от искусства ради остроумных интеллектуальных бесед и разделения своего свежего зрительского или читательского опыта. Середина 1990-х, помимо прочего - культ психоделических наркотиков - с энтузиазмом принимая такой вызов ради потенции к безграничной свободе, богема подхватывает моду на рейв-культуру, осваивая для себя новое клубное пространство.

Для описания крайне маргинализированной, окрашенной дендистской эстетикой богемной повседневности первой половины 1990-х приведём здесь следующий показательный фрагмент: «В 90-е годы выставки в некоммерческих галереях (приличных коммерческих - нет) стали предлогами и толчками к неким действиям a’la хеппининг, когда общение, провокация, и творчество уже не различимы. Главное произведение создается всеми присутствующими тут же на месте. Когда во время вечеринки в Галерее - 103, в самый неподходящий момент, ворвался отряд ОМОНа, все закончилось тем, что милиционеры вместе с фриками пели перед публикой "под фанеру", подражая звездам эстрады. Со времени визита Маринетти в Петербурге чудаки по-особому встречали заезжих знаменитостей. На лекции Лиотара в первых рядах сидели мужчины, одетые в модные женские платья; визит Даррида закончился скандалом с пьяными университетскими философами; солист группы "Петшоп бойз" просто упал со стула, отведав гостинца гостеприимного хозяина»[[187]](#footnote-187). В этот период среди художественного андеграунда особо выделялась фигура бездомного, вольного арт-авантюриста В. Мамышева – Монро, который работая в «оригинальном» жанре (в основном в области фотоколлажей), перевоплощался в различных вымышленных и исторических персонажей. Вторая же половина 1990-х годов характеризуется течением «новой серьёзности», сопровождавшимся неким «просветлённым» сознанием бывших рейверов и, в том числе, интересом к неоклассицизму. В частности стоит сказать, что «из рок-клубов, мансард и малых сцен петербургская богема стала воплощаться во дворцах. Как следствие – балы явились родной стихией для художников Петербурга»[[188]](#footnote-188).

Важно указать и ещё один характерный для петербургской творческой богемы 1990-х годов признак - это наличие спонсоров, образующих, по сути, так называемые «околобогемные круги». Такой компромиссный для подчёркнуто независимой богемы per se поступок – опосредованное вовлечение себя в коммерческий процесс ради поддержания желаемого стиля, образа и уровня богемного жизнетворчества - мы могли наблюдать и у успешно реализовавшихся представителей богемы Монмартра, и, как мы также говорили ранее, у организаторов «Бродячей собаки»

В целом же «90-е» как культурный феномен могут быть проинтерпретированы как богемный бум, что было в первую очередь обусловлено утратой устойчивых советских жизненных сценариев и отсутствием своевременного адекватного «ответа» (А. Тойнби), который богема, в свою очередь, как разновидность «творческого меньшинства», готова был предложить. Именно в такой ситуации богемные жизненные практики были восприняты массой. Причём в отсутствии жёстко структурированной иерархической системы социальных отношений представитель петербургской богемы мог в течение дня оказаться на официальном приёме и на подвальной вечеринке. Интенсивность формирования экстравагантного имиджа и альтернативного поведенческого кода привела к личностному распаду, подкрепляемому «героиновым бумом» во второй половине 1990-х.

Кризис в богемной среде, связанный в первую очередь с прошедшим точку невозврата распространением тяжёлых наркотиков, случился к концу 1990-х годов. Творческая молодёжь богемной неопределённости и риску предпочитала западное элитное образование или московские карьерные возможности. Смерть нескольких ключевых фигур богемной среды города (В. Кривулина, С. Курёхина, Т. Новикова) в конце 1990-х – начале 2000-х с одной стороны и кардинальное изменение эстетической парадигмы в сторону «трэша» с другой способствовала исчезновению богемного феномена образца 1990-х. В частности в собственной интерпретации сюжета богемного очерка А. Мюрже режиссёр К. Сильвестров формирует решённый в подобном стиле образ apriori нищих и «безвестных», пассивных богемных «ветеранов» 2000-х годов.

Помещая же нашу проблематику в современный контекст, скажем сначала несколько слов о Санкт-Петербурге, выбранном нами в качестве магистрального пространства повседневности русской богемы. Главной проблемой города после лишения его столичного статуса в 1918 году стало с одной стороны перенасыщение культурными объектами, с другой – отсутствие достаточного количества рабочих мест для интеллигенции. Положение провинциальной «культурной столицы» в России (подобно Великобритании в англосаксонском мире) определяется, по словам Льва Лурье как «место бедное, стильное, нездоровое, с традициями, иногда бессмысленными»[[189]](#footnote-189). Если же вспомнить такой неотъемлемый петербургский признак как снобизм, то своеобразное сочетание угнетённого и высокомерного в образе города и его общественности позволяет говорить о детерминистской природе саркастического признака петербургского богемного сознания.

Отсутствие каких-либо характерных «этнических» городских признаков поднимает вопрос об особой актуальности «самости» в городской среде. Уместным здесь будет упоминание одного из тезисов «Манифеста персонализма» Э. Мунье: «в наше время исключительность часто выдают за основную ценность личности»[[190]](#footnote-190). Вспоминая тот факт, что для характеристики идентификационного процесса богемы per se мы выбрали разработанную указанным автором модель, можно наблюдать ситуацию, когда богемность как способ самопрезентации становится когерентной современным идентификационным процессам и проникает в повседневные практики общества: «Индивид находится в постоянном стремлении к «необыденному» и его идентификационные границы строятся в относительности к экзотическим, нетривиальным категориям Повседневности»[[191]](#footnote-191).

С позиции же творческой самоидентификации петербургской богемной среды, a posteriori являющейся смысловым пространством для образования элемента «новизны» в искусстве, можем предположить, что условное отсутствие границ творческого самовыражения вкупе с гегемонией массового искусства привело к упадку уровня творческой активности, произошедшему во многом из-за отсутствия необходимого, как мы уже неоднократно говорили, для творческой богемы ab initio «вызова». Появление же во второй половине 2000-х некого креативного класса и/или своеобразной «субкультуры» несколько «инфантильных», однако не признающих «мейнстрим» хипстеров в коннотации с их, как правило, эксплицитной политической оппозиционностью и неясностью перспектив развития требует отельного, вне рамок богемной проблематики, осмысления. В то же время отсутствие ярко выраженного пассионарного начала у современной неформальной культуры города, не позволяет идентифицировать наличие каких-либо особых/новейших течений обществом. Однако приведём здесь любопытный пример проявления нового андеграунда – «маргинальная “богема” виртуального пространства – “киберпанки”. Это тысячи компьютерных маньяков, футурологов, учёных-одиночек, художников, музыкантов и т.д.»[[192]](#footnote-192), единственным способом общественной коммуникации и персонализации которых является виртуальное общение.

Заключая данный раздел, отметим, практически неизменную в своём проявлении в «безумном» городском пространстве Петербурга, богемную массу - «городских сумасшедших», неформалов, фриков, «чудаков» и других представители асоциальной прослойки. Обратимся здесь к работе журналистки Ирины Дудиной, с 2004 по 2012 год «отыскивающей» персонажей петербургской и московской богемы на Невском проспекте, чтобы собрать их «байки и рассказики». Учитывая, что «театрализированная» повседневность для богемы является реальностью par excellence, Невский проспект становится аналогом «карнавального» пространства, где «неформал» может объективировать свою маргинальную в широком смысле этого понятия сущность, в то время как городской обыватель воплотит свою роль консерватора-конформиста. Так, архитектор-перфомансист Юрий Капля вспоминает: «В 2000 году я прошёл по Невскому в голом виде, на меня был одет мой дом-капля, состоящий из разборного каркаса и ткани, внутри был вмонтирован приёмник, издававший звуки птиц… Мне удалось пронести ощущение леса, пройдя по загазованной городской шумной улице»[[193]](#footnote-193). Богемное «фланирование»/бродяжничество по Невскому проспекту описывает «актуальная художица» Глюкля: «На Невском я люблю предаваться знаменитой питерской экзистенции — в белые ночи брести по проспекту с друзьями и громко петь хором. Обычно в хоровом пении участвуют моя подруга Цапля, писатели Александр Ильянен и Николай Кононов, а также философы Виленский и Магун. Громче всех обычно поёт арт-критик А.Скидан»[[194]](#footnote-194).

Таким образом, завершив обзор русского феномена богемы, помимо некоторых заимствований атрибутики и «идеологии» европейской богемы, мы можем отметить такие специфические особенности в нашем случае петербургской богемы, как её (в широком смысле) элитарность и обособленность в сочетании с добровольной асоциальностью, склонность к самодраматизации, высокомерию и неожиданно возникающей морально-нравственной рефлексии. Также можно констатировать активизацию богемных (петербургских) сообществ накануне кардинальных перемен или, наоборот, в застойное время и наличие факта преемственности в жизнетворческих практиках соответствующей классическому понятию петербургской богемы.

# Заключение.

Со времени оформления феномена богемы в культуре Запада в середине XIX века, то есть переходе значения от национального к творческому асоциальному меньшинству, и до появления в конце XX века своеобразного коммерциализированного богемного эпигона – «бобо» (богемной буржуазии) цыганская эпистема оказывала большое влияние на формирование её идеологии. Отсюда, несмотря на обтекаемость понятия, богема в классическом варианте обладает рядом отличительных признаков: маргинальность (не только в узко социальном смысле, а скорее, как её «гибкость», мобильность, склонность к трансгрессии), номадизм, нонконформизм, пассивный или активный анархизм, склонность к эпатажу и деструкции, личностная и творческая свобода, асоциальность, имморализм, презрение к материальным благам. Всё это с учётом генезиса феномена в культурологическом аспекте позволяет осуществить попытку формирования определения понятия классической богемы как концептуально маргинальной городской общности коммунного типа, не участвующей в общественно полезном труде, репрезентующей и идентифицирующей себя через искусство и «вызов», перенося сочетание «высоких» и «низких» смыслов в область своей театрализированной повседневности. При этом нельзя отвергать и наличие иного – «пролетарского» - проявления данного феномена в марксистском и беньяминовском смысле, когда богема с одной стороны отождествляется с люмпенизированным городским дном (в русском варианте – «беднота» из произведений Ф. М. Достоевского), с другой же являет собой «заговорническое» подполье (например, большевики в предреволюционное время).

Богема в России (хотя мы в основном ориентировались на богему Петербурга, каузально совпадающего с ней по своей утопической, европейской природе и в характеристиках «самости»), как в своём творчестве, так и в области жизненных практик обращает своё внимание на периоды бурного развития в культуре прошлого, а также предпочитает преемственность в своих новых проявлениях. При этом в связи с долгим отсутствием явного «антибуруазного» (во флоберовском смысле) настроя, её несколько позднее возникновение в русском социокультурном пространстве сопровождалось заимствованием европейского богемного опыта, что нашло выражение в том, что первая русская (творческая) богема, во многом сформированная на взглядах русского символизма, представляла своеобразный симбиоз английского эстетизма и французской классической богемы и имела элитарную природу. В тоже время «идеология» и повседневность одного из главных символов русской богемы начала XX века – «Башни» Вячеслава Иванова – во многом выстраивалась на дионисийском культе и древнегреческих симпозиумах. «Эйдосом» же русской богемы стала богема семантически близкого ей по названию своей коннотацией с неприкаянностью и неустроенностью кафе «Бродячая собака», где наряду с уникальной концентрацией гениев от искусства, появилась разнородная богемная масса, которую апологет богемы А. Мюрже назвал в своём очерке «безвестной».

Особняком в истории развития русской богемы стоит её художественно-революционное проявление времён становления нового советского государства, представители которого (по большей части футуристы) помимо формирования нового, лежащего в основе современного искусства концептуального подхода, были вовлечены в утопический большевистский проект путём слияния коммунистической и социально-эстетической утопии авангарда. В этой взаимосвязи и кроется уникальность русского феномена богемы, который в данном своём проявлении получил доступ к власти. Здесь стоит уточнить, что европейская богема продемонстрировала своё влияние несколько в другом ключе, когда во второй половине XIX – начале XX века в (интернациональной, если говорить о Монмартре) богемной, производящей «трикстеров», среде парадоксальным образом зародились многие явления современной (массовой) культуры и искусства.

Литературоцентризм русской богемы наглядно демонстрирует всплеск интереса, в частности у представителей ленинградской неофициальной культуры, к практически «изъятому» на тот момент из официальной парадигмы наследию Серебряного века, что обнаружилось не только в поэтическом творчестве, но и в возобновлении деятельности литературно-художественных салонов в их новом воплощении, получившем название «квартирники». В ленинградском городском пространстве богема времён «кофейной культуры» также обозначает себя в нескольких местах, центральным из которых считалось «толерантное» к человеку в его самозначимости (от бродяг и неформалов до поэтов и обыкновенных, любопытных горожан) кафе «Сайгон». Особенностью советского андеграунда является тот факт, что его непосредственное участие в новом «подпольном» духовно-культурном ренессансе России сопровождалось, по сути, параллельным усвоением западных ценностей путём освоения соответствующего культурного пласта, благодаря деятельности Самиздата и зарубежным контактам. Другой оригинальной тенденцией в «застойное» время 1970-1980-х годов можно назвать добровольный уход либеральной интеллигенции в асоциальность, что сопровождалось некой позой научного «одиночества», выражавшегося, по сути, в поисках альтернативной реализации собственного интеллектуального труда подобно театральному опыту, что в свою очередь приближало данную группу к богемному сообществу. Все вместе они формировали пассивно выступающий против режима в своей неформальной деятельности и нетривиальной повседневности, мощный слой «второй культуры». Тогда как в «перестроечное» время ленинградское богемное сообщество, а конкретно представители рок-культуры, улавливают и одновременно заключают в музыкальную форму активно распространяющиеся протестные настроения среди общественности.

Социально-экономические потрясения, эстетика китча и гранжа в 1990-е годы совокупно детерминировали богемный бум в Санкт-Петербурге. Новый виток декаданса, абсурдизма вкупе с фундирующими рейв-культуру поисками безграничной свободы в «психоделиках» обострили проблематику пространственного атрибута «жизнетворчества» русской (в частности петербургской) богемы, представляющего собой «театрализированное» пространство par excellance, «карнавальность» которого в крайних своих проявлениях доходит до абсурда, что в совокупности с ментальной склонностью к морально-нравственной рефлексии в одном случае приводит к депрессивным проявлениям и, как следствие, тотальной дегуманизацией; в другом – к отказу от богемного существования / своеобразному «просветлению», сопровождаемому духовными исканиями. Здесь же можно назвать и такие специфические особенности богемы в России как её культурный универсализм и элитарность, претенциозность, склонность к самодраматизации, нарочито идейное изгойство, граничащее со своеобразным «подвижничеством», а также a fortiori присущую богеме «общинность» (коммюнотарность в интерпретации Н. Я. Бердяева). Отметим и тот факт, что пики активности русской богемы приходятся на «предреволюционное», либо на «застойное» время.

В некотором смысле «музеификация» богемы и параллельно коммерциализация богемности когерентно отсутствию новых крупных артистических маргинальных сообществ (или разрозненным существованием неких «очагов» неформальной культуры в латентном виде), тогда как немногочисленные литературные или художественные кружки не оказывают прежнего решительного влияния на социокультурный процесс даже на локальном уровне. Однако, несмотря на апроприирование «богемности» представителями различных элит, а также модным (молодёжным) движением «хипстеров», с поправкой на изменившийся социокультурный контекст современность имплицитно сохраняет в культуре феномен богемы как некую неконвенциональную константу (в том числе, в лице городской самобытной богемной массы), присущую любой организованной структуре. Потому как богема, представляющая неопределённую и «неуловимую» прослойку, всегда находит некие «свободные зоны», и либо пассивно существует в своём замкнутом, «карнавальном» пространстве, либо, получая необходимый богеме per se «вызов» и улавливая зарождающиеся в культуре анархистские тренды, попадает в авангард социокультурной революции. Предугадать же появление непредсказуемой богемы представляется затруднительным, поскольку она, сообразно своей дионисийской природе, внезапно и стихийно возникает в самых неожиданных местах.

Таким образом, выявив специфические особенности богемы в России в преломлении идентификационной проблематики, удалось решить все поставленные перед нами задачи:

- в процессе анализа богемы в культуре Запада мы определили её основные проявления и сформировали единую теоретическую базу для исследования данного феномена;

- рассмотрев репрезентацию феномена богемы в культуре Серебряного века, мы выявили специфику его проявления в русском социокультурном пространстве;

- проанализировав развитие феномена богемы в русской культуре, мы обнаружили закономерности в его проявлениях, а также охарактеризовали процесс самоидентификации русской богемы в установленные нами периоды.

# Библиография.

1. Анненков Ю. Дневник моих встреч. - Т.2, 1966. - С. 295.
2. Анциферов Н. П. Душа Петербурга / / «Непостижимый город…» / Сост. М. Б. Вербловская. - Л.: Лениздат СПб, 1991. – 333 с.
3. Артамошкина Л. Е. Биография поколения: олицетворение истории. - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2012. - 210 с.
4. Артамошкина Л. Е. Концептуализация биографического текста в культурно-историческом дискурсе: Автореф. дисс. … д-ра филос. наук. – СПб.: СПБГУ, 2014. – 43 с..
5. Аронсон О. В. Богема: опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). - М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. - 96 с.
6. Ахматова А. А. Избранное. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 352 с.
7. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. С. Н. Зенкиной — М.: Прогресс, 1989—616 с.
8. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. - М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. - 512 c.
9. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура мредневековья и Ренессанса. - М.: Изд-во «Художественная литература», 1965. – 525 с.
10. Белякаева - Казанская Л. В.    Эхо серебряного века: малоизвестные страницы петербургской культуры первой трети XX века. - СПб.: Канон, 1998. - 303 с.
11. Белый А. Начало века. - М.: Художественная литература, 1990. – 528 с.
12. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. - М.: «Медиум», 1995. - 323 c.
13. Бердяев Н. Смысл творчества. – М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2010. - 414 с.
14. Богема. Расшифровка аудиозаписи коллективного обсуждения. Модератор беседы Е. Фанайлов [Электронный ресурс] // Радио «Свобода»: Мультимедиа. Свобода в клубах, опубликовано 17.08.2013. URL: http://www.svoboda.org/content/article/25077686.html (дата обращения: 12.11.2014).
15. Бодлер Ш. Лирика / Предисловие П. Антокольского. – М.: Художественная литература, 1966. – 188 с.
16. Бодлер Ш. Готье Т. Искусственный рай. Клуб любителей гашиша. М.: Аграф, 1997. URL: https://www.livelib.ru/book/1000455383/quotes (дата обращения 20.10. 2015).
17. Бодлер Ш. Цветы зла / Пер. Эллиса. - СПб.: Азбука-классика, 2009. – 448 с.
18. Брукс Д. Бобо в раю: откуда берётся новая элита / пер. с англ. Дмитрия Симановского. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 296 с.
19. Брюсов В. Я., Петровская Н., Богомолов Н. А., Лавров А. В. Переписка, 1904-1913. - М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 771 с.
20. Ваксберг А. И. Загадка и магия Лили Брик. – М.: АСТ: Астрель, 2003. – 461, [3] с.
21. Вайнштейн О. Три этюда о денди // Иностранная литература. - №6, 2004. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2004/6/van7.html#\_ftn36 (дата обращения 08.09.2015).
22. Вейс З. А., Гречнев В. Я. С Маяковским по Санкт-Петербургу – СПБ., 1993. – 229 с.
23. Вислова А. В. «Серебряный век» как театр. - М.: Российский ин-т культурологии, 2000. – 210 с.
24. Видгоф Л. «Но люблю мою курву-Москву». Осип Мандельштам: поэт и город. - М.: Астрель, 2012. – 640 с.
25. Волкова П. Д. Мост через бездну. Кн. 1. – М.: Зебра Е, 2014. – 256 с.
26. «Вторая культура». Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970-1980-е годы: Материалы международной конференции (Женева, 1-3 марта 2012 года) / Сост. и науч. ред. Ж-Ф. Жаккар, В. Фридли, Й Херльт. Ред.: П. Казарновский. - СПБ.6 Росток, 2013. – 480 с.
27. Выготский Л. С. Психология искусства / под ред. М. Г. Ярошевского. - М.: Педагогика, 1987. - 344 с.
28. Вячеслав Иванов: архивные материалы и исследования / Под ред. Вяч. И. Иванова, Л. А. Готишвили. - М.: Русские словари, 1999. – 487 с.
29. Гиппиус З. Н. Мы и они. Литературный дневник. Публицистика 1899—1916 [Электронная книга]/ Собрание сочинений. Т. 7. М.: Русская книга, 2003.
30. Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целосттность. - М.: ИМЛИ РАН, 2013. – 400 С.
31. Голынко-Вольфсон Г. Богема, которую мы потеряли. 16/11/2012. URL: [http://www.arterritory.com/ru/teksti/statji/1747-bogema,\_kotoruju\_mi\_poterjali\_/](http://www.arterritory.com/ru/teksti/statji/1747-bogema%2C_kotoruju_mi_poterjali_/) (дата обращения:13.07.2015).
32. Гомперц У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси / Пер. с англ. И. Литвиновой. - М.: Синдбад, 2016. – 464 с.
33. Гонкур Э., Гонкур Ж. Дневник. Записки о литературной жизни / Пер. с фр. Сост. и комм. С. Лейбович. Вступ. ст В. Шора. - Т.1 М.: Художественна литература, 1964. – 712 с.
34. Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. - М.: Искусство, 1991. - 432 с.
35. Гор Г. Геометрический лес: повести и рассказы. - М.: Сов. писатель, 1975. – 422 с.
36. Гордин Я. Перекличка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. - СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2000. – 232 с.
37. Гофман Г. Гитлер был моим другом. Воспоминания личного фотографа фюрера. 1920-1945 [Электронная книга] / пер. Т. Шуликовой. – М.: Центрполиграф, 2011. – 270 с.
38. Гражданское общество в России: структуры и сознание / Отв. ред. К. Г. Холодковский. - М.: Наука, 1998. – 254 с.
39. Грачева С. М. Отечественная художественная критика XX века: вопросы теории, истории, образования: дисс. … д-ра искусствоведения. - СПб.: СПб гос. академ. ИЖСА им. И. Е. Репина, 2010. – 340 с.
40. Гузенина C.B. Роль богемы в духовной жизни общества (на примере провинциального города). Автореф. дисс. … к-та филос. наук. / Электронная библиотека авторефератов. - Тамбов, 2008. URL: http://www.dissercat.com/content/rol-bogemy-v-dukhovnoi-zhizni-obshchestva-na-primere-provintsialnogo-goroda (дата обращения: 01.12.2014).
41. Гузенина С. В. Богема в культуре российского общества второй половины XIX – начала XXI в. [Электронный текст]. С. 197 - 201. URL: http://www.civisbook.ru/files/File/Guzenina.pdf (дата обращения: 20.12.2015).
42. Данилин Ю. И. Поэты июльской революции / Научно-исследовательский институт литературы и искусства (Коммунистическая академия). - М.: Государственное издательство "Художественная литература", 1935. – 419 с.
43. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. - М: Логос, 1999. - 224 с.
44. Дмитриева Н. К., Моисеева А. П. Философ свободного духа: Николай Бердяев, жизнь и творчество. - М.: Высшая школа, 1993. – 269 с.
45. Долинин В. Э. Преодоление немоты: Ленинградский самиздат в контексте независимого культурного движения (1953-1991). - М.: Изд-во Новикова, 2003. – 133 с.
46. Дунина И. В. Богема с Невского проспекта. - СПб.: Своё издательство, 2012. – 224 с.
47. Иванов А. А. Преображенное тело в повседневной культуре Серебряного Века: театральность и трансгрессия / Сб. Психология телесности: теоретические и практические исследования. - Пензенский государственный педагогический университет им. В.Г. Белинского, 2009. - URL: http://psyjournals.ru/psytel2009/about/ (дата обращения: 20.09. 2015).
48. Иванов Г. Петербургские зимы. - Нью-Йорк.: Изд-во имени Чехова, 1952. – 241 с.

 Ивнев Р. Богема / Под ред. Леонтьева Н. П. – М.: Вагриус, 2005. – 507 с.

 История красоты / под ред. У. Эко; пер. с итал. А. А. Сабашниковой. – 9-е изд. – М.: Слово/Slovo, 2013. – 440 c.

 Исторический словарь галлицизмов русского языка // Словари по русскому языку [Электронный ресурс]. URL: http://slovariya.ru/rus/isgrya/bogemnost (дата обращения: 01.11.2014).

1. Кантор В. К. Метамарфозы артистизма. - М.: Российский институт культурологии, 1997. – 160 с.
2. Кенрик Д., Паксон Г. Цыгане под свастикой / пер. с англ. А. Буроковской. - М.: Текст, 2001. - 205 с.
3. Кин Э. Ничего личного: как социальные сети, поисковые сети и спецслужбы используют наши персональные данные / Пер. с англ. - М.: Альпина Паблишер, 2016. - 224 с.
4. Клоц, Я. Иосиф Бродский: стихи для детей / Яша Клоц [электронный текст] // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. – 2008. - №2(58). URL: http://magazines.russ.ru/nz/2008/2/kl15.html . Дата обращения: 03.12.2014.
5. Кожанов К. Цыганские маршруты // Кирилл Кожанов. Правда и вымысел о цыганах. Arzamas..academy: некоммерч. просвет. проект. Курс №3. М.: 2015, URL: http://arzamas.academy/courses/4 (дата обращения: 07.04.2015).
6. Козин Н. Постижение России. Опыт историософского анализа [Электронная книга]. - М.: Алгоритм, 2002. – 254 с.
7. Красковская Е.И. К вопросу о постижении богемного феномена в парадигме междисциплинарности методология гуманитарного знания в перспективе XXI века // Материалы международной научной конференции (18 мая 2001 г.) - Выпуск №12 - СПб. - 2001. – С. 75 – 78.
8. Крейд В. Николай Гумилев в воспоминаниях современников. - М.: Третья волна, 1989. – 316 с.
9. Кривцун O.A. Искусство и мир человека: (Искусство в формировании духовного мира человека). - М.: Знание, 1986. - 112 с.
10. Круглова Н. В. Идентификация творческой личности в культуре // Научный журнал Studia Culturae. – Вып. 20. – СПб., 2014. – С. 52-61.
11. Лавров В. В. Холодная осень: Иван Бунин в эмиграции, 1920-1953. - М.: Молодая гвардия, 1989 – 382 с.
12. Лавров А. В, Гречишкин С. С. Символисты вблизи. Статьи и публикации. - СПб.: Скифия, 2004. – 400 с.
13. Лейдерман Н. Русская литературная классика XX века: монографические очерки. - Уральский Государственный Педагогический Унив.,1996. – 307 с.
14. Лимонов Э. О Париже / Живой Журнал. 02/10/2013. URL: http://limonov-eduard.livejournal.com/378320.html (дата обращения: 30.11.2015).
15. Литеатура русского зарубежья / Под общ. ред. Смирновой А. И. - М.: Флинта, 2012. – 640 с.
16. Литературная энциклопедия. // Под редакцией В. М. Фриче, А. В. Луначарского. - М., 1929—1939. URL: <http://dic.academic.ru> (дата обращения : 21.11.2014).
17. Литературные манифесты: от символизма до «Октября» / Под ред. Бродского Н. Л., Сидорова Н. П. - М.: Аграф, 2001. – 373 с.
18. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. – Киев: Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 286 с.
19. Лукьянова И. Дитя, мудрец и шарлатан // Журнал «Русский мир.ru», 09. 2005. - URL: http://www.russkiymir.ru/media/magazines/article/194949/ (дата обращения: 12.03.2016).
20. Луначарский А. В. Бодлер // Литературная энциклопедия: В 11 т. - Т.1. - М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. — Стб. 547—551.
21. Луначарский А. В. Маркс об искусстве [сайт «Наследие А. В. Луначарского»] / А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах. – Т.8. Литературоведение, критика, статьи, доклады, речи (1928-1933). – М.: Издательство «Художественная литература», 1967. С. 465-610.
22. Лурье Л. Я. Питерщики. Русский капитализм. Первая попытка. - СПб.: БХВ – Петербург, 2011. – 288 с.
23. Лурье Л. Я. Без Москвы. - СПб.: БХВ – Петербург, 2014. – 416 с.
24. Майлз Б. Бит Отель: Гинзберг, Берроуз и Корсо в Париже, 1957 – 1963 / пер. с англ. – М.: Альпина нон-фикшн, 2013. – 330 с.
25. Максимов Д. Е. Брюсов: Поэзия и позиция. - Л.: Сов. писатель, 1969. – 240 с.
26. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. - М.: Прогресс, 1990. – 362 с.
27. Маргарян Е.Г. Дифирамбическое просветление через дионисийский экстаз в романе Германа Гессе «Степной волк» // Критика и семиотика. - 2014. - №1. - С. 238-248.
28. Марина Цветаева в критике современников. Ч. 2: Обреченность на время / Под ред. Л. А. Мухина. - М.: Аграф, 2003. – 637 с.
29. Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. - М.: Новое литературное обозрение : науч. прил., 2008. – 396 с.
30. Маяковский В. В. Сочинения в двух томах. Т II / Сост. Ал. Михайлова. - М.: Правда, 1988. – 768 с.
31. Могильнер М. Мифология: радикальный микрокосм в России начала ХХ века как предмет семиотического анализа. - М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 208 с.
32. Мудрость веков. Россия / Сост. А. Кожевников, Т. Линдберг . - СПб.: Нева, 2006. – 576 с.
33. Муравьева Л. Л., Сиволап-Кафтанова И. И. Ленин в Лондоне: Памятные места. - М.: Изд-во полит. лит-ры, 1981. – 221 с.
34. Мунье Э. Манифест персонализма / Пер. И. С. Вдовиной, В. М. Володина. - М.: Республика, 1999. – 559 с.
35. Мюрже А. Сцены из богемной жизни / пер. с фр. А. Колотова. – СПб.: Издательство «Азбука – классика», 2008. 352 с.
36. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. - СПб.: Азбука, 2015. 539 с.
37. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г. А. Рачинского. - СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. - 224 с.
38. Новые традиции. Коллективная монография / под ред. Е.Э Суровой и С.А. Рассадиной. - СПб.: Петрополис; Центр изучения культуры, 2009. – 368 с.
39. Нордау М. Вырождение. Современные французы / Пер. Р. И. Сементковского, В. М. Толмачева, А. В. Перелыгиной. - М.: Республика, 1995. – 400 с.
40. Одоевцева И. На берегах Невы. На берегах Сены. – М.: Согласие, 1998. – 960 с.
41. Павловский А. И. Анна Ахматова: жизнь и творчество. - М.: Просвещение, 1991. – 190 с.
42. Полухина В. Иосиф Бродский: Стратегии чтения. - М.: Изд-во Ипполитова, 2005. – 521 с.
43. Разлогов К.Э. Богемская рапсодия // Журнал «Огонёк». - №16 от 30.04.2003. - С. 7.
44. Русско-славянская цивилизация: исторические истоки, современные геополитические проблемы, перспективы славянской взаимности / Под ред. Тройцкого Е. С. - М.: Штрихон, 1997. – 319 с.
45. Самиздат Ленинграда. Литературная энциклопедия / Под общ. ред. Д. Сивирюхина. - М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 624 с.
46. Семиотика культуры: антропологический поворот. Коллективная монография. - СПб.: Эйдос, 2011. – 362 с.
47. Серебряный век в России. Избранные страницы / Под ред. Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян. – М.: Радикс, 1993. – 340 с.
48. Сироткин В. Г. Зарубежное золото России. - М.: Олма-Пресс, 1999. – 464 с.
49. Словарь иностранных слов // Под ред. Ф.Н. Петрова. - М., 1937. URL: http://dic.academic.ru (дата обращения: 05.12.2014).
50. Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. - М.: Изд-во МГУ, 1991. – 184 с.
51. Спивак Д. Л. Фундаментальные проблемы культурологии: в четырех томах. - Т. 3. - СПб.: Алетейя, 2008. – 518 с.
52. Степин В. С. Философская антропология и философи я культуры. – М.: Академический проект; Альма Матер, 2015. – 542 с.
53. Султанова А. Н. Богема: история и социокультурное значение / А. Н. Султанова // Молодой ученый. — 2011. — №6. Т.1. — С. 186-189.
54. Султанова А. Н. Происхождение понятия «богема» / А. Н. Султанова // Дискуссия. – 2011. – № 2. - С. 44-46.
55. Султанова А. Н. Богемность как форма репрезентации европейской культуры // Теория и практика общественного развития. Культурология. – 2012. - №12. – С. 382-386.
56. Султанова А. Н. Социокультурный феномен богемы: Автореф. дисс. … к-та филос. наук. [электронный ресурс] / Электронная библиотека авторефератов. - Махачкала: ДГПУ, 2012. URL: <http://www.dissercat.com/content/sotsiokulturnyi-fenomen-bogemy> (дата обращения: 01.02.2014).
57. Султанова М. А. Философская культура Теодора Роззака: (Очерк философской публицистики). - М.: ИФ РАН. - 2005. - 196 с.
58. Сумерки «Сайгона» / Сост., общ. ред.и предисл. Ю. М. Валиева. – СПб.:Zamizdat. – 2009. – 784 с.
59. Сурова Е. Э. Идентичность. Идентификация. Образ. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. - 269 с.
60. Суханцева В. К. Метафизика культуры. - М.: Fakt, 2006. – 366 с.
61. Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России.1908-1917.- М.: Молодая гвардия. – 2005.- 527 с.
62. Толковый словарь русского языка / Под ред. Ушакова Д. Н. - Т.1. - М.: Вече, 2001. - С. 89.
63. Уэст. Д. Континентальная философия. Введение / пер. с англ. Д. Ю. Кралечкина. - М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2015. - 448 с.
64. Философия. Литература. Искусство: Андрей Белый — Вячеслав Иванов — Александр Скрябин / под ред. К. Г. Исупова. - М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. – 479 с.
65. Фриче В. Богема // Литературная энциклопедия: В 11 т. - Т. 1. - М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. - Стб. 532—535.
66. Ханзен-Лёве А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С. А. Ромашко. - М.: Языки культуры, 2001. - 672 с.
67. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В.В. Бибихина, Харьков: «Фолио», 2003. - 509 с.
68. Ходасевич В. Ф.. Некрополь. - СПб.: Азбука, 2008. – 315 с.
69. Хренов Н. А., Соколов К. Б. Художественная жизнь императорской России (субкультуры, картины мира, ментальность). - СПб.: Алетейя, 2001. - 816 с.
70. Цветков А. Я не вижу другой философской системы, кроме марксизма, которая бы лучше прогнозировала жизнь социума. Интервью интернет-журналу «Звезда» [сайт] / М. Трокай. Пермь. Опубл. 29.09.2015. URL: http://zvzda.ru/interviews/0a297a3632ea (дата обращения: 20.10.2015).
71. Ценностные горизонты российской культуры: Сб. статей. - СПб.: СПБГУ, 2012. – 450 с.
72. Чубаров И. М. Коллективная чувственность: теории и практики левого авангарда / Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 344 с.
73. Чуковский К. И.. Современники. - М.: Молодая гвардия, 1967. – 590 с.
74. Чупринин С. Жизнь по понятиям // Журнал «Знамя». - №12, 2004. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2004/12/chu13.html (дата обращения 15.09.2015).
75. Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & Поэтика: Коллективная монография / Отв. редактор С. Л. Фокин. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. - 336 с.
76. Шеманов А. Ю. Самоидентификация человека и культура / Рос. ин-т культурологии. – М. : Академический проект, 2007. – 497 с.
77. Шраер М. Бунин и Набоков. История соперничества. – 2-е изд. – М.: КАльпина нон-фикшн, 2015. – 222 с.
78. Шубинский В. Даниил Хармс. Жизнь человека по ветру. - М.: Corpus, ACT, 2015. – 576 с.
79. Щульц С. С. Бродячая собака : век нынешний-век минувший / С. С. Шульц мл., В. А. Склярский. - СПб.: Белое и Черное, 2003. – 208 с.
80. Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре / Пер. с анг. Е. В. Сорокиной. - М.: ИД «Гелиос», 2002. — 224 с.
81. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [Электронный ресурс]. - СПб.: Брокгауз-Ефрон. 1890—1907. URL: <http://dic.academic.ru> (дата обращения 07.12.2014).
82. Якимович А. К. Эпоха сокрушительных творений. Из истории искусства и мысли XX века. - М.: Галарт, 2009. – 288 с.
83. Якобсон П. Ф. Бодлер, его жизнь и поэзия [Электронная библиотека ЛИТМИР], 1901. URL: https://www.litmir.me/bd/?b=77476 (дата обращения 15.11.2015).
84. Ямпольский М. Б. Пространственная история. Три текста об истории. – СПб.: Книжные мастерские; Мастерская «Сеанс», 2013. – 344 с.
85. Balzer Marjorie Mandelstam. Russian Traditional Culture : Religion, Gender, and Customary Law. - Armonk N.Y.: M.E. Sharpe, 1992. – 310 p.
86. Graña.C. Bohemian versus bourgeois: French society and the French man of letters in the nineteenth century. – New-York: Basic Book, 1964. - 220 p.
87. [Cohen A. J.](http://catalog.loc.gov/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?SC=Author&SEQ=20131106031149&PID=ZXEOaj-Kazzu3ULpzQYkNRLbOrn9H&SA=Cohen,+Aaron+J.) Imagining the unimaginable : World War, modern art, & the politics of public culture in Russia, 1914-1917. - . Lincoln : University of Nebraska Press, 2008. - 232 p.
88. Rylkova G. S. A Silver Lining to the Russian Clouds: Remembering the Silver Age in the 1920s and 1930s // Kritika: explorations in Russian and Eurasian history. – 2000. – Vol. 1, № 3. – P. 481-500.
89. Steinberg M. D. Melancholy and Modernity: Emotions and Social Life in Russia between the Revolutions // Journal of Social History. – 2008. – Vol. 41, № 4. – P. 813-841.
1. Аронсон О. В*.* Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). М.: Фонд «Прагматика культуры». 2002 [↑](#footnote-ref-1)
2. Аронсон О. В. Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). М.: Фонд «Прагматика культуры». 2002, С. 72. [↑](#footnote-ref-2)
3. Султанова М. А. Философская культура Теодора Роззака: (Очерк философской публицистики). М.: ИФ РАН. 2005. С. 12. [↑](#footnote-ref-3)
4. При этом интересно отметить, что, к примеру, в современном франко-русском словаре, встречаются следующие понимания данного феномена, включающие в условиях словосочетаний такие, как «vie de bohème» – беспорядочная жизнь и как человек, ведущий беспорядочную жизнь (см., например, французско-русский словарь, издание 11-е, стереотипное. М., «Русский язык», 1990). [↑](#footnote-ref-4)
5. Кожанов К. Цыганские маршруты // Кирилл Кожанов. Правда и вымысел о цыганах. Arzamas..academy: некоммерч. просвет. проект. Курс №3. М.: 2015, URL: http://arzamas.academy/courses/4 (дата обращения: 07.04.2015). [↑](#footnote-ref-5)
6. Кенрик Д., Паксон Г. Цыгане под свастикой. М.: Текст. 2001. С. 169. [↑](#footnote-ref-6)
7. Аронсон О. В. Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). С. 14. [↑](#footnote-ref-7)
8. «Смысл, с которым работает Барт - это… континуальный смысл коннотативных псевдопонятий и семантических процессов; он поддается лишь приблизительному и субъективному членению, он если и концентрируется в некоторых точках знаковой структуры, то лишь для того, чтобы свободно перетекать из них в другие точки». Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых. 2003. С. 17. [↑](#footnote-ref-8)
9. Красковская, Е.И. К вопросу о постижении богемного феномена в парадигме междисциплинарности методология гуманитарного знания в перспективе XXI века // Материалы международной научной конференции (18 мая 2001 г.) Выпуск №12. СПб. 2001. С. 76. [↑](#footnote-ref-9)
10. Фриче В. Богема // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 1. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Стб. 532—535. [↑](#footnote-ref-10)
11. Цит. по: Султанова А. Н. Богема: история и социокультурное значение // Молодой ученый. 2011. №6. Т.1. С. 186. [↑](#footnote-ref-11)
12. Егорычев И. Э. Трансгрессия // Ценностные горизонты российской культуры: сб. статей. СПб. 2012. С. 80. [↑](#footnote-ref-12)
13. Мюрже А. Сцены из жизни богемы. Повесть / пер. с фр. А. Колотова. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. С.203. [↑](#footnote-ref-13)
14. Артамошкина Л. Е.Концептуализация биографического текста в культурно-историческом дискурсе: Автореф. дисс. … д-ра филос. наук. СПб.: СПБГУ, 2014. С. 15. [↑](#footnote-ref-14)
15. Уэст. Д. Континентальная философия. Введение / пер. с англ. Д. Ю. Кралечкина. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС. 2015. С. 88. [↑](#footnote-ref-15)
16. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: «Медиум». 1995. С. 6. [↑](#footnote-ref-16)
17. Барт Р. Миф сегодня / Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа "Прогресс", "Универс". 1994. С 107. [↑](#footnote-ref-17)
18. Де Микеле Д . Аполлоническое и дионисийское начала в культуре / История красоты под ред. У. Эко; пер. с итал. А. А. Сабашниковой. – 9-е изд. – М.: Слово/Slovo. – 2013. – С. 53. [↑](#footnote-ref-18)
19. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г. А. Рачинского. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус. 2014. С. 207. [↑](#footnote-ref-19)
20. Маргарян Е.Г. Дифирамбическое просветление через дионисийский экстаз в романе Германа Гессе «Степной волк» // Критика и семиотика. 2014. №1. С. 241. [↑](#footnote-ref-20)
21. Щербаков М. А. Модель уровней самоидентификации личности / Институт развития личности. URL: <http://www.ipd.ru/articles/ident_article.shtml> (дата обращения: 10.01.2015). [↑](#footnote-ref-21)
22. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. — М.: «Медиум», 1995 (с. 80). [↑](#footnote-ref-22)
23. Сурова Е. Э. Идентичность. Идентификация. Образ. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. С. 6. [↑](#footnote-ref-23)
24. Красковская, Е.И. К вопросу о постижении богемного феномена в парадигме междисциплинарности методология гуманитарного знания в перспективе XXI века // Материалы международной научной конференции (18 мая 2001 г.) Выпуск №12. СПб., 2001. С. 77. [↑](#footnote-ref-24)
25. «Кроме тех случаев, когда оно означает попросту «горожанин» (частое во французском значение), у Флобера «bourgeois» значит «мещанин», то есть человек, сосредоточенный на материальной стороне жизни и верящий только в расхожие ценности». Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. СПб.: Азбука, 2015. С. 211. [↑](#footnote-ref-25)
26. Цветков А. Я не вижу другой философской системы, кроме марксизма, которая бы лучше прогнозировала жизнь социума . Интервью интернет-журналу «Звезда» [сайт] / М. Трокай. Пермь. Опубл. 29.09.2015. URL: <http://zvzda.ru/interviews/0a297a3632ea> (дата обращения: 20.10.2015). [↑](#footnote-ref-26)
27. Султанова А. Н. Богемность как форма репрезентации европейской культуры // Теория и практика общественного развития. Культурология. 2012. №12. С. 383. [↑](#footnote-ref-27)
28. Мюрже, А. Сцены из богемной жизни / пер. с фр. А. Колотова. – СПб.: Издательство «Азбука – классика», 2008. С. 9. [↑](#footnote-ref-28)
29. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: «Медиум». 1995. С. 15. [↑](#footnote-ref-29)
30. Разлогов К.Э. Богемская рапсодия // Журнал «Огонёк». №16 от 30.04.2003. С. 7. [↑](#footnote-ref-30)
31. Мюрже, А. Сцены из богемной жизни / пер. с фр. А. Колотова. СПб.: Издательство «Азбука – классика», 2008. С. 13. [↑](#footnote-ref-31)
32. Приведём следующий пример: «Б. — лит-ая цыганщина в смысле социальной деклассированности и материальной необеспеченности». Фриче В. Богема // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 1. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Стб. 532—535. [↑](#footnote-ref-32)
33. Уэст. Д. Континентальная философия. Введение / пер. с англ. Д. Ю. Кралечкина. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2015. С. 177. [↑](#footnote-ref-33)
34. Дауншифтинг представляет собой комплексное явление, которому соответствуют несколько понятий. [↑](#footnote-ref-34)
35. Новые традиции. Коллективная монография / под ред. Е.Э Суровой и С.А. Рассадиной. СПб.: Петрополис; Центр изучения культуру, 2009. С. 173. [↑](#footnote-ref-35)
36. Кин Э. Ничего личного: как социальные сети, поисковые сети и спецслужбы используют наши персональные данные [Электронная книга / Пер. с англ. М.: Альпина Паблишер, 2016. URL: <http://lib.alpinadigital.ru/reader/book/8093> (дата обращения 25.04.2016). [↑](#footnote-ref-36)
37. Гонкур Э., Гонкур Ж. Дневник. Записки о литературной жизни / Вступительная статья В. Шора. Т.1 М.: Художественна литература. 1964. С. 473. [↑](#footnote-ref-37)
38. Данилин Ю. И. Поэты июльской революции / Научно-исследовательский институт литературы и искусства (Коммунистическая академия). М.: Государственное издательство "Художественная литература", 1935. С. 322. [↑](#footnote-ref-38)
39. Гомперц У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси / Пер. с англ. И. Литвиновой. М.: Синдбад, 2016. С. 34. [↑](#footnote-ref-39)
40. Цит. по: Аронсон О. В. Богема: опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. С.22. [↑](#footnote-ref-40)
41. Луначарский А. В. Маркс об искусстве [сайт «Наследие А. В. Луначарского»] / А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах. – Т.8. Литературоведение, критика, статьи, доклады, речи (1928-1933). – М.: Издательство «Художественная литература», 1967. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/marks-ob-iskusstve> (дата обращения 10.12.2015). [↑](#footnote-ref-41)
42. Шубин А. В. Мир на краю бездны (Военные тайны XX века). М.: Вече. 2014. С. 86. [↑](#footnote-ref-42)
43. Гофман Г. Гитлер был моим другом. Воспоминания личного фотографа фюрера. 1920-1945 [Электронная книга]. С. 48. [↑](#footnote-ref-43)
44. «Слово декадент впервые почерпнуто французскими критиками в пятидесятые годы для обозначения своеобразности Готье и в особенности Бодлера из времен упадка Римской империи…». Нордау М. Декаденты и эстетики // Макс Нордау. Вырождение. Современные французы [Электронная книга] / Пер.

Р. И. Сементковского, В. М. Толмачева, А. В. Перелыгиной. М.: Республика, 1995. С. 134. [↑](#footnote-ref-44)
45. Луначарский А. Бодлер // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т.1. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Стб. 547—551. [↑](#footnote-ref-45)
46. Цит. по «Бодлер Ш. Готье Т. Искусственный рай. Клуб любителей гашиша. М.: Аграф, 1997. URL: <https://www.livelib.ru/book/1000455383/quotes> (дата обращения 20.10. 2015). [↑](#footnote-ref-46)
47. В работе «Опиоман» Шарль Болер в ходе рассуждения о Боге постулирует следующее «Да, страдание необходимо таинственным детям земли!». Цит. по «Бодлер Ш. Готье Т. Искусственный рай. Клуб любителей гашиша. М.: Аграф, 1997. URL: https://www.livelib.ru/book/1000455383/quotes (дата обращения 20.10. 2015). [↑](#footnote-ref-47)
48. Луначарский А. Бодлер // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т.1. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Стб. 547—551. [↑](#footnote-ref-48)
49. Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. М., 1991. с.24 [↑](#footnote-ref-49)
50. Круглова Н. В. Идентификация творческой личности в культуре // Научный журнал Studia Culturae. Вып. 20. СПб., 2014. С. 55. [↑](#footnote-ref-50)
51. Замысел поэтического сборника возник у Бодлера в 1845 г. Первоначально он должен был называться «Лесбиянки», затем «Лимбы». Название «Цветы зла» было дано серии из восемнадцати стихотворений, опубликованной в 1855 г. в «Ревю де Де Монд». Бодлер Ш. Цветы зла / Пер. Эллиса. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 18. [↑](#footnote-ref-51)
52. Беньямин.В. Центральный парк / пер. А. Ярина. М.: ООО «Издательство GRUNDRISSE», 2015. С. 15. [↑](#footnote-ref-52)
53. Бодлер Ш. Лирика / Предисловие П. Антокольского. М.: Художественная литература, 1966. С. 13. [↑](#footnote-ref-53)
54. Так во Франции определили следующее за Бодлером поколение «неприкаянных» поэтов с ещё более мрачным внутренним миром (А. Рембо, Ж. Лафорг, Т. Корбьер, Лотреамон, отчасти С. Малларме). [↑](#footnote-ref-54)
55. Якобсон П. Ф. Бодлер, его жизнь и поэзия [Электронная библиотека ЛИТМИР], 1901. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=77476> (дата обращения 15.11.2015). [↑](#footnote-ref-55)
56. Аронсон О. В. Богема: опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. С.27. [↑](#footnote-ref-56)
57. Ж.-П. Сартр. Бодлер. В кн.: Ш. Бодлер. Цветы зла / Перев. Г. Косикова. - М.: Высшая школа, 1993. Цит. по: Вайнштейн О. Три этюда о денди // Иностранная литература. №6, 2004. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2004/6/van7.html#_ftn36> (дата обращения 08.09.2015). [↑](#footnote-ref-57)
58. См. Costa X. Theory of the dérive and other situationist writings on the city. Barselona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996. 171 p. [↑](#footnote-ref-58)
59. Митник О. Дрейф в городе. Теории и практики [электронный ресурс], опубл. 16.11.2010. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/620-dreyf-v-gorode> (дата обращения: 20.10. 2015). [↑](#footnote-ref-59)
60. Осминкин Р. Действие искусства. Colta. Ru [сайт]. Опубл. 16.03.2013. URL: <http://archives.colta.ru/docs/15541> (дата обращения 20.04.2015). [↑](#footnote-ref-60)
61. Д. Брукс. Восстание богемы. Бобо в раю: откуда берётся новая элита [Электронная книга]/ пер. с англ. Дмитрия Симановского. М.: Ад Маргинем Пресс. 2013. С. 86. [↑](#footnote-ref-61)
62. Барт Р. Война языков. Пер. с фр. С. Н. Зенкиной / Р. Барт Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.— М.: Прогресс, 1989. С. 537. [↑](#footnote-ref-62)
63. Мюрже, А. Сцены из богемной жизни / пер. с фр. А. Колотова. – СПб.: Издательство «Азбука – классика», 2008. С. 13. [↑](#footnote-ref-63)
64. Толковый словарь русского языка / Под ред. Ушакова Д. Н. Т.1. М.: Вече, 2001. С. 89. [↑](#footnote-ref-64)
65. Брукс Д. Бобо в раю: откуда берётся новая элита / пер. с англ. Дмитрия Симановского. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 86. [↑](#footnote-ref-65)
66. Аронсон О. В. Богема: опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. С.27. [↑](#footnote-ref-66)
67. Гонкур Э., Гонкур Ж. Дневник. Записки о литературной жизни. Т.1. М.: Художественна литература. 1964. С. 293. [↑](#footnote-ref-67)
68. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: «Медиум», 1995. С. 27 [↑](#footnote-ref-68)
69. Гомперц У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси / Пер. с англ. И. Литвиновой. М.: Синдбад, 2016. С. 165-166. [↑](#footnote-ref-69)
70. Султанова А. Н. Социокультурный феномен богемы: Автореф. дисс. … к-та филос. наук / Электронная библиотека авторефератов. Махачкала: ДГПУ, 2012. URL: http://www.dissercat.com/content/sotsiokulturnyi-fenomen-bogemy (дата обращения: 01.12.2014). [↑](#footnote-ref-70)
71. В данном случае богемность - похожесть на образ жизни богемы. Исторический словарь галлицизмов русского языка [ Электронный словарь ] // Словари по русскому яхыку. URL: <http://slovariya.ru/rus/isgrya/bogemnost> (дата обращения: 01.11.2014). [↑](#footnote-ref-71)
72. Богема. Расшифровка аудиозаписи коллективного обсуждения. Модератор беседы Е. Фанайлов [ Сайт ] // Радио «Свобода»: Мультимедиа. Свобода в клубах, опубликовано 17.08.2013. URL: http://www.svoboda.org/content/article/25077686.html (дата обращения: 12.11.2014). [↑](#footnote-ref-72)
73. Майлз Б. Бит Отель: Гинзберг, Берроуз и Корсо в Париже, 1957 – 1963 / пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2013. с. 12. [↑](#footnote-ref-73)
74. Султанова М. А. Философия контркультуры Теодора Роззака: (очерк философской публицистики) / Рос. акад. наук, Ин-т философии. М. : ИФРАН, 2009. С.11. [↑](#footnote-ref-74)
75. Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре / Пер. с анг. Е. В. Сорокиной. М.: ИД «Гелиос», 2002. С. 107. [↑](#footnote-ref-75)
76. Вульф В. Вокруг Вудстокского фестиваля [электронный текст] // Театр. № 7. 1970. URL: <http://arzamas.academy/materials/264> (дата обращения 15. 12. 2014). [↑](#footnote-ref-76)
77. Цит. по Философские науки. Вып. 4. М.: Высшая школа, 1985. С. 118. [↑](#footnote-ref-77)
78. Брукс Д. Бобо в раю: откуда берётся новая элита / пер. с англ. Дмитрия Симановского. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С.7. [↑](#footnote-ref-78)
79. Сурова Е. Э. Идентичность. Идентификация. Образ. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. С. 16. [↑](#footnote-ref-79)
80. Брукс Д. Бобо в раю: откуда берётся новая элита / пер. с англ. Дмитрия Симановского. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С.87. [↑](#footnote-ref-80)
81. «…европейскость России – это не продукт внешнего заимствования, не следствие случайного влияния, а имманентный самому генетическому коду истории России признак, неизбежный результат внутреннего развития русско-российской цивилизации, во многом, но далеко не во всём подобного европейскому». Козин Н. Постижение России. Опыт историософского анализа [Электронная книга]. М.: Алгоритм, 2002. С. 141. [↑](#footnote-ref-81)
82. «В других сферах культуры, где язык не был основным средством общения, интеграция или по крайней мере установление тесных связей с иностранным окружением происходили гораздо быстрее и успешнее». Раев М. Россия за рубежом: история культуры русской эмиграции 1919-1939. М.: Прогресс-Академия, 1994. С. 243. [↑](#footnote-ref-82)
83. Щербаков А. Ю. Декабристы. Беспредел по-русски. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. С. 5. [↑](#footnote-ref-83)
84. Много позже в триптихе 1940-1962 года «Поэма без героя» Анна Ахматова, описывая Петербург соответствующего периода, укажет: «И выглядывал вновь из мрака / Старый питерщик и гуляка…». Цит. по: Павловский А. И. Анна Ахматова: жизнь и творчество. М.: Просвещение, 1991. С. 160. [↑](#footnote-ref-84)
85. Л. Я. Лурье. Хулиганы, попрошайки, проститутки / Лев Лурье. Петербург накануне революции. Arzamas. academy: некоммерч. просвет. проект. - Курс №17. - М., 2016. URL: http://arzamas.academy/episodes/57 (дата обращения: 15.03.2016). [↑](#footnote-ref-85)
86. Могильнер М. Мифология: радикальный микрокосм в России начала ХХ века как предмет семиотического анализа. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 51. [↑](#footnote-ref-86)
87. Муравьева Л. Л., Сиволап-Кафтанова И. И. Ленин в Лондоне: Памятные места. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1981. С. 18. [↑](#footnote-ref-87)
88. Сироткин В. Г. Зарубежное золото России. М.: Олма-Пресс, 1999. С. 120. [↑](#footnote-ref-88)
89. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: «Медиум», 1995. С. 68. [↑](#footnote-ref-89)
90. Мудрость веков. Россия / Сост. А. Кожевников, Т. Линдберг . СПб.: Нева, 2006. С. 43. [↑](#footnote-ref-90)
91. Цит. по: Вислова А. В. «Серебряный век» как театр. М.: Российский ин-т культурологии, 2000. С. 128. [↑](#footnote-ref-91)
92. Бердяев Н. Смысл творчества. – М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2010. С. 279. [↑](#footnote-ref-92)
93. Цит. по: Максимов Д. Е. Брюсов: Поэзия и позиция. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 25. [↑](#footnote-ref-93)
94. В. Ф. Ходасевич. Некрополь. СПб.: Азбука, 2008. С. 44. [↑](#footnote-ref-94)
95. Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Литературные манифесты от симвоизма до наших дней /Сост. С. Б. Джимбинова. М.: XXI век, Согласие, 2000. С. 45. [↑](#footnote-ref-95)
96. Артамошкина Л. Е. Биография поколения: олицетворение истории. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2012. С. 35. [↑](#footnote-ref-96)
97. Белый А. Начало века. М.: Художественная литература, 1990. С. 482. [↑](#footnote-ref-97)
98. Иванов А. А. Преображенное тело в повседневной культуре Серебряного Века: театральность и трансгрессия / Сб. Психология телесности: теоретические и практические исследования. Пензенский государственный педагогический университет им. В.Г. Белинского, 2009. URL: <http://psyjournals.ru/psytel2009/about/> (дата обращения: 20.09. 2015). [↑](#footnote-ref-98)
99. Цит. по: Лавров В. В. Холодная осень: Иван Бунин в эмиграции, 1920-1953. М.: Молодая гвардия, 1989. С. 90. [↑](#footnote-ref-99)
100. Спивак Д. Л. Фундаментальные проблемы культурологии: в четырех томах. Т. 3. СПб.: Алетейя, 2008. С. 361. [↑](#footnote-ref-100)
101. Вислова А. В. «Серебряный век» как театр. М.: Российский ин-т культурологии, 2000. С. 135. [↑](#footnote-ref-101)
102. Хренов Н. А. Соколов К. Б. Художественная жизнь императорской России (субкультуры, картины мира, ментальность). СПб.: Алетейя, 2001. С. 21. [↑](#footnote-ref-102)
103. Лузина Т. И. Религиозно-философские искания в русской культуре начала XX века // Культкра как стратегический ресурс России: сб. статей. СПб.: СПБГУ, 2011. С. 215. [↑](#footnote-ref-103)
104. Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М.: Новое литературное обозрение : науч. прил., 2008. С. 6. [↑](#footnote-ref-104)
105. Петров М. Т. Русские о «русском». (Мыслители и поэты россии о своей стране и своём народе) // Ценностные горизонты российской культуры: Сб. статей. СПб.: СПБГУ, 2012. С. 262. [↑](#footnote-ref-105)
106. Название было дано литературоведом Р. В. Ивановым-Разумником. Также у А. А. Ахматовой в «Поэме без героя» встречаем «И серебряный месяц ярко / Над Серебряным веком плыл…». [↑](#footnote-ref-106)
107. Иванов Г. Петербургские зимы. М.: Книга, 1989. С. 321. [↑](#footnote-ref-107)
108. К. И. Чуковский. Современники. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 249. [↑](#footnote-ref-108)
109. Эткинд А. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ Гарант, 1996. С. 232. [↑](#footnote-ref-109)
110. Страхорский С. В. Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века. М.: Гос. ин-т театрального иск-ва, 1991. С. 45. [↑](#footnote-ref-110)
111. Цит. по: Крейд В. Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М.: Третья волна, 1989. С. 148. [↑](#footnote-ref-111)
112. Из письма Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятиной, цит. по: Кантор В. К. Метамарфозы артистизма. М.: Российский институт культурологии, 1997. С. 59. [↑](#footnote-ref-112)
113. Кантор В. К. Метамарфозы артистизма. С. 59. [↑](#footnote-ref-113)
114. Вячеслав Иванов : архивные материалы и исследования / Вячеслав Иванович Иванов, Л.А. Гоготишвили, А.Т. Казарян, .Иститут философии РАН. М.: Русские словари, 1999. С. 446. [↑](#footnote-ref-114)
115. Шишкин А. Б. Символисты на башне // Философия. Литература. Искусство: Андрей Белый —

Вячеслав Иванов — Александр Скрябин / под ред. К. Г. Исупова. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. С. 308. [↑](#footnote-ref-115)
116. Относительно созвучия псевдонима Анны Ахматовой и собственно поэтического направления можно сказать, что само слово «… было подставлено, подсознательно продиктовано, пожалуй, именно этим псевдонимом-фамилией». [↑](#footnote-ref-116)
117. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Эксмо, 2002. С. 44. [↑](#footnote-ref-117)
118. Толковый словарь русского языка / Под ред. Ушакова Д. Н. Т.1. М.: Вече, 2001. С. 89. [↑](#footnote-ref-118)
119. Иванов Г. Петербургские зимы. М.: Книга, 1989. С. 316. [↑](#footnote-ref-119)
120. Иванов Г. Петербургские зимы. М.: Книга, 1989. С. 336. [↑](#footnote-ref-120)
121. Ахматова А. А. Избранное. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. С. 43. [↑](#footnote-ref-121)
122. Цит. по Анна Ахматова / Недошивин В. М. Прогулки по Серебряному веку: Санкт-Петербург. М.: АСТ : Астрель : Полиграфиздат, 2010. С. 11. [↑](#footnote-ref-122)
123. Лурье Л. Я. Без Москвы. СПб.: БХВ – Петербург, 2014. С. 19-20. [↑](#footnote-ref-123)
124. Щульц С. С. Бродячая собака : век нынешний-век минувший / С. С. Шульц мл., В. А. Склярский. СПб.: Белое и Черное, 2003. С. 78. [↑](#footnote-ref-124)
125. Лурье Л. Я. Без Москвы. СПб.: БХВ – Петербург, 2014. С. 63. [↑](#footnote-ref-125)
126. Цит. по: Лавров В. В. Холодная осень. Иван Бунин в эмиграции 1920-1953. М.: Молодая гвардия, 1989. С. 371. [↑](#footnote-ref-126)
127. Цит. по: Лавров В. В. Холодная осень: Иван Бунин в эмиграции, 1920-1953. С. 371. [↑](#footnote-ref-127)
128. Красковская Е.И. К вопросу о постижении богемного феномена в парадигме междисциплинарности методология гуманитарного знания в перспективе XXI века // Материалы международной научной конференции (18 мая 2001 г.). Выпуск №12. СПб., 2001. С. 78. [↑](#footnote-ref-128)
129. Вейс З. А., Гречнев В. Я. С Маяковском по Санкт-Петербургу. СПб. , 1993. С. 218. [↑](#footnote-ref-129)
130. Волкова П. Портреты. Кн. 1 - М.: Зебра Е, 2014. С. 211. [↑](#footnote-ref-130)
131. Иванов Г. Петербургские зимы. Нью-Йорк.: Изд-во имени Чехова, 1952. С. 78. [↑](#footnote-ref-131)
132. Лукьянова И. Дитя, мудрец и шарлатан // Журнал «Русский мир.ru», 09. 2005. - URL: http://www.russkiymir.ru/media/magazines/article/194949/ (дата обращения: 12.03.2016). [↑](#footnote-ref-132)
133. Лавров А. В, Гречишкин С. С. Символисты вблизи. Статьи и публикации. СПб.: Скифия, 2004. С. 123. [↑](#footnote-ref-133)
134. Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 25. [↑](#footnote-ref-134)
135. Цит.: Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. М.: Изд-во МГУ, 1991 [↑](#footnote-ref-135)
136. Цит. по: Видгоф Л. «Но люблю мою курву-Москву». Осип Мандельштам: поэт и город. М.: Астрель, 2012. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/8470-osip> (дата обращения: 30.02.2016). [↑](#footnote-ref-136)
137. Лейдерман Н. Русская литературная классика XX века: монографические очерки. Уральский Государственный Педагогический Унив.,1996. С. 61. [↑](#footnote-ref-137)
138. Лившиц Б. К. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Советский писатель, 1989. С. 91. [↑](#footnote-ref-138)
139. Цит. по: Ваксберг А. И. Загадка и магия Лили Брик. М.: АСТ: Астрель, 2003. С. 177. [↑](#footnote-ref-139)
140. Как говорил М. М. Пришвин «Маяковский – это Ставрогин, но Лиля Брик – это ведьма…» . Цит. по: Петербург Владимира Маяковског / Недошивин В. М. Прогулки по Серебряному веку: Санкт-Петербург. М.: АСТ : Астрель : Полиграфиздат, 2010. – С. 472. [↑](#footnote-ref-140)
141. Маяковский В. В. Сочинения в двух томах. Т II / Сост. Ал. Михайлова. М.: Правда, 1988. С. 26-27. [↑](#footnote-ref-141)
142. Цит. по: Ваксберг А. И. Загадка и магия Лили Брик. М.: АСТ: Астрель, 2003. С. 284. [↑](#footnote-ref-142)
143. Марина Цветаева в критике современников. Ч. 2: Обреченность на время / Под ред. Л. А. Мухина. М.: Аграф, 2003. С. 107. [↑](#footnote-ref-143)
144. Гузенина С. В. Богема в культуре российского общества второй половины XIX – начала XXI в. [Электронный текст]. С. 199. URL: <http://www.civisbook.ru/files/File/Guzenina.pdf> (дата обращения: 20.12.2015). [↑](#footnote-ref-144)
145. Разлогов К.Э. Богемская рапсодия // Журнал «Огонёк». №16 от 30.04.2003. С. 7. [↑](#footnote-ref-145)
146. Фриче В. Богема // Литературная энциклопедия: В 11 т. - Т. 1. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Стб. 532—535. [↑](#footnote-ref-146)
147. Цит. по: Дмитриева Н. К., Моисеева А. П. Философ свободного духа: Николай Бердяев, жизнь и творчество. М.: Высшая школа, 1993. С. 37. [↑](#footnote-ref-147)
148. Чубаров И. М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. С. 17. [↑](#footnote-ref-148)
149. Цит. по: Гражданское общество в России: структуры и сознание / Отв. ред. К. Г. Холодковский. М.: Наука, 1998. С. 226. 254 [↑](#footnote-ref-149)
150. Грачева С. М. Отечественная художественная критика XX века: вопросы теории, истории, образования: дисс. … д-ра искусствоведения. СПб.: СПб гос. академ. ИЖСА им. И. Е. Репина, 2010. С. 31. [↑](#footnote-ref-150)
151. Ханзен-Лёве А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Языки культуры, 2001. [↑](#footnote-ref-151)
152. Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 158. [↑](#footnote-ref-152)
153. Литературные манифесты: от символизма до «Октября» / Под ред. Бродского Н. Л., Сидорова Н. П. М.6 Аграф, 2001. С. 317. [↑](#footnote-ref-153)
154. Русско-славянская цивилизация: исторические истоки, современные геополитические проблемы, перспективы славянской взаимности / Под ред. Тройцкого Е. С. М.: Штрихон, 1997. С. 174. [↑](#footnote-ref-154)
155. Чубаров И. М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. С. 141. [↑](#footnote-ref-155)
156. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Изд-во «Художественная литература», 1965. С. 21. [↑](#footnote-ref-156)
157. Гор Г. Геометрический лес: повести и рассказы. М.: Сов. писатель, 1975. С. 404. [↑](#footnote-ref-157)
158. Шубинский В. Даниил Хармс. Жизнь человека по ветру. М.: Corpus, ACT, 2015. С. 67. [↑](#footnote-ref-158)
159. Шубинский В. Даниил Хармс. Жизнь человека по ветру. С. 67. [↑](#footnote-ref-159)
160. Клоц, Я. Иосиф Бродский: стихи для детей / Яша Клоц [электронный текст] // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. – 2008. - №2(58). URL: http://magazines.russ.ru/nz/2008/2/kl15.html . Дата обращения: 03.12.2014. [↑](#footnote-ref-160)
161. Аронсон О. В. Богема: опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). - М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. С. 54. [↑](#footnote-ref-161)
162. Вячеслав Иванов: архивные материалы и исследования / Под ред. Вяч. И. Иванова, Л. А. Готишвили. М.: Русские словари, 1999. С. 420. [↑](#footnote-ref-162)
163. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М.: Прогресс, 1990. С. 353. [↑](#footnote-ref-163)
164. Аронсон О. В. Богема: опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). - М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. С. 65-66. [↑](#footnote-ref-164)
165. Антология самиздата. Неподцензурная литература в СССР / Под. общ.ред. В. В. Горбунова. Сост. М. Ш. Барбакадзе. В 3-х томах. Т. 1. М.: Международный институт гуманитарно-политических исследований, 2005. С. 249. [↑](#footnote-ref-165)
166. Цит. по: Самиздат Ленинграда. Литературная энциклопедия / Под общ. ред. Д. Сивирюхина. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 12. [↑](#footnote-ref-166)
167. Цит. по: Самиздат Ленинграда. Литературная энциклопедия / Под общ. ред. Д. Сивирюхина. С. 15. [↑](#footnote-ref-167)
168. М. Хайдеггер. Цит. по: Суханцева В. К. Метафизика культуры. М.: Fakt, 2006. С. 221. [↑](#footnote-ref-168)
169. Полухина В. Иосиф Бродский: Стратегии чтения. М. : Изд-во Ипполитова, 2005. С. 426. [↑](#footnote-ref-169)
170. Цит. по: Литеатура русского зарубежья / Под общ. ред. Смирновой А. И. М.: Флинта, 2012. С. 598. [↑](#footnote-ref-170)
171. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Эксмо, 2002. С. 45. [↑](#footnote-ref-171)
172. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 46. [↑](#footnote-ref-172)
173. Иванов Б. И. Литературные поколения в ленинградской неофициальной литературе: 1950-е – 1980-е годы // Самиздат Ленинграда. Литературная энциклопедия / Под общ. ред. Д. Сивирюхина. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 564. [↑](#footnote-ref-173)
174. Долинин В. Преодоление немоты: Ленинградский самиздат в контексте независимого культурного движения (1953-1991). М.: Изд-во Новикова, 2003. С. 60. [↑](#footnote-ref-174)
175. Цит. по: Иванов Б. И. Литературные поколения в ленинградской неофициальной литературе: 1950-е – 1980-е годы // Самиздат Ленинграда. Литературная энциклопедия / Под общ. ред. Д. Сивирюхина. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 565. [↑](#footnote-ref-175)
176. Голынко-Вольфсон Г. Богема, которую мы потеряли. 16/11/2012. URL: [http://www.arterritory.com/ru/teksti/statji/1747-bogema,\_kotoruju\_mi\_poterjali\_/](http://www.arterritory.com/ru/teksti/statji/1747-bogema%2C_kotoruju_mi_poterjali_/) (дата обращения:13.07.2015). [↑](#footnote-ref-176)
177. Сумерки Сайгона / Сост и общ. ред. Ю. М. Валиева. СПб.: Zamizdat , 2009. С. 308. [↑](#footnote-ref-177)
178. Валиева Ю. М. Поэты кафе «Сайгон» / /«Вторая культура». Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970-1980-е годы: Материалы международной конференции (Женева, 1-3 марта 2012 года) / Сост. и науч. ред. Ж-Ф. Жаккар, В. Фридли, Й Херльт. Ред.: П. Казарновский. СПБ.6 Росток, 2013. С. 116-117. [↑](#footnote-ref-178)
179. Валиева Ю. Поэты кафе «Сайгон» // «Вторая культура». Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970-1980-е годы: Материалы международной конференции (Женева, 1-3 марта 2012 года) / Сост. и науч. ред. Ж-Ф. Жаккар, В. Фридли, Й Херльт. Ред.: П. Казарновский. СПБ.6 Росток, 2013. С. 119. [↑](#footnote-ref-179)
180. Самиздат Ленинграда. Литературная энциклопедия / Под общ. ред. Д. Сивирюхина. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 23. [↑](#footnote-ref-180)
181. Куксенайте И. Дендизм в конце XX века в Петербурге // Гельман М. Неофициальная столица. Петербургские феномены. СПб.: Изд-во «Gif», 2000. С. 49. [↑](#footnote-ref-181)
182. Официальный сайт Джоанны Стингрей. URL: <http://www.joannastingray.com/leningradred-wave-period-1984---1989.html> (дата обращения: 20.04.2016). [↑](#footnote-ref-182)
183. Лимонов Э. О Париже / Живой Журнал. 02/10/2013. URL: <http://limonov-eduard.livejournal.com/378320.html> (дата обращения: 30.11.2015). [↑](#footnote-ref-183)
184. Дунина И. В. Богема с Невского проспекта. СПб.: Своё издательство, 2012. С. 16. [↑](#footnote-ref-184)
185. Голынко-Вольфсон Г. Богема, которую мы потеряли. 16/11/2012. URL: http://www.arterritory.com/ru/teksti/statji/1747-bogema,\_kotoruju\_mi\_poterjali\_/ (дата обращения:13.07.2015). [↑](#footnote-ref-185)
186. Колдобская М. История одного дома // Гельман М. Неофициальная столица. Петербургские феномены. СПб.: Изд-во «Gif», 2000. С. 11. [↑](#footnote-ref-186)
187. Хлобыстин А. Петербургские чудаки и оригиналы // Гельман М. Неофициальная столица. Петербургские феномены. СПб.: Изд-во «Gif», 2000. С. 38. [↑](#footnote-ref-187)
188. Куксенайте И. Дендизм в конце XX века в Петербурге // Гельман М. Неофициальная столица. Петербургские феномены. СПб.: Изд-во «Gif», 2000. С. 49. [↑](#footnote-ref-188)
189. Лурье Л. Я. Без Москвы. СПб.: БХВ – Петербург, 2014. С. 9. [↑](#footnote-ref-189)
190. Мунье Э. Манифест персонализма / Пер. И. С. Вдовиной, В. М. Володина. М.: Республика, 1999. С. 493. [↑](#footnote-ref-190)
191. Сурова Е Э., Васильева М. А. «Идентификационные композиции» современной социокультурной реальности // Культура культуры. №4 (4), 2014. URL: URL: http://cyberleninka.ru/article/n/identifikatsionnye-kompozitsii-sovremennoy-sotsiokulturnoy-realnosti (дата обращения: 18.04.2016). [↑](#footnote-ref-191)
192. Семиотика культуры: антропологический поворот. Коллективная монография. СПб.: Эйдос, 2011. С. 311. [↑](#footnote-ref-192)
193. Дунина И. В. Богема с Невского проспекта. СПб.: Своё издательство, 2012. С. 6. [↑](#footnote-ref-193)
194. Дунина И. В. Богема с Невского проспекта. С. 9. [↑](#footnote-ref-194)