

**Літературна богема, топос повсякденності і модерністський рух:  
слов'янський контекст**

Викристалізувавшись завдяки інтелектуальним зусиллям багатьох митців і критиків кінця ХІХ - першої половини ХХ ст., естетичний модернізм зазнає суттєвої переоцінки у добу постмодернізму. Постмодерна свідомість не лише легалізувала існування інших, не модерних типів мислення, але також видозмінила і саме розуміння модернізму, зокрема уможливила перехід від універсальної моделі модернізму до розуміння *інакших модернізмів* - гендерних, колоніальних, геокультурних, національних, класових. Путівник модерністською літературою та культурою, виданий за редакцією David Bradshaw і Kevin J. H. Dettmar у 2006 році, присвячує таким *іншим модернізмам* цілий завершальний розділ, додаючи до модерністської парадигми такі аспекти, як «модернізм і раса», «модернізм і гендер», «постколоніальний модернізм», «глобальний модернізм», «квір-модернізм» і т.п.

Можна говорити сьогодні про повернення інтересу до модернізму, що дало підстави Marjorie Perloff твердити, що «модернізм, і це нині широко зрозуміло, ще не закінчений»<sup>1</sup>. У новій теоретичній парадигмі значна роль належить переписуванню модерністського канону, який був вибудований на опозиції високої і популярної культур, мав ієрархічний характер, був селективним та мислився єдиним і універсальним феноменом. Із перспективи так трактованого *великого європейського модерністського канону* слов'янські його варіанти трактувалися зазвичай вторинними і маргінальними.

---

<sup>1</sup> Marjorie Perloff. Epilogue: Modernism Now. A Companion to Modernist Literature and Culture. Edited by David Bradshaw and Kevin J. H. Dettmar. – Blackwell Publishing Ltd, 2006, с. 571.

Загалом, як підсумовує Peter Childs, термін *модернізм* починає широко використовуватися лише у 1960-тих роках на позначення генерації письменників і цілого літературного періоду, який у певному сенсі вже минув, оскільки літературне коріння цього явища сягає *fin de siècle*, а кульмінація, або апогей модернізму припадає на період між двома світовими війнами<sup>2</sup>. Правда, Perry Anderson, зі свого боку, твердив, що модернізм – це найпорожніше з усіх культурних категорій поняття, оскільки насправді воно вказує на протейчну варіативність відношень до капіталістичної модерності. Відтак, як цілісний об'єкт, модернізм не існує; антителічна природа доктрин і практик модернізму суперечить будь-якому характеристичному *Stimmung*, який би визначав класичне модерністське ставлення до модерності<sup>3</sup>.

Ці та інші дискусії навколо природи самого модернізму засвідчують, що єдності у розумінні європейського модернізму досі не існує. Переписування модерністського канону, яке розпочалося на Заході, актуалізувало потребу переосмислити всю історію і теорію модерністського руху, і зокрема в різних національних літературах та цілих регіонах. Виникла навіть ідея змінити формулу «європейський модернізм» на «європейські модернізми» стосовно літератур Центральної і Східної Європи<sup>4</sup>.

Метою цієї статті є спроба осмислити категорію модернізму в термінах транснаціонального естетико-культурного руху, і зокрема розглянути його локальні форми типу «Молода Муза», «Молода Польша» та інші молодонаціональні рухи в аспекті обміну інформацією та культурною продукцією. Послуговуючись підходами культурної антропології і геокультурної критики, я намагатимуся аргументувати нове розуміння ролі богеми як соціокультурної медії, котра уможливила появу модерністських середовищ (спільнот) та створила передумови для модерністських рухів в

---

<sup>2</sup> Peter Childs. *Modernism*. Second Edition. – London; New York: Routledge, 2005, p.15.

<sup>3</sup> Perry Anderson. *Modernity and Revolution* // *New Left Review*, 1984, Vol. 144/I ( March-April), с. 103.

<sup>4</sup> Див. більше: Тамара Гундорова. *Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму*, Київ, Критика, 2009.

центрально- і східноєвропейських літературах.

### *Модернізм як канон*

Як відомо, європейський модернізм заявив про себе ще в 1890-х роках, але як особлива естетико-філософська парадигма він оформляється вже на початку ХХ століття. Поступово в європейському теоретичному дискурсі модернізм асоціювався з високою культурою, особливо під впливом складання модерністського канону. Такий канон твориться передусім на основі опозиції елітарної та масової культур. До створення модерністського канону особливо прислужилася «нова критика», яка розробила техніку «близького читання» тексту в його самодостатності і яка особливо цінувала складні з формального боку тексти, зокрема ті, в яких домінують парадокс, іронія, амбівалентність. Tim Armstrong в цілому зауважує, що «модернізм» є «ретроспективною конструцією, в широкому сенсі американською, повоєнною і академічною, пов'язаною з «історією переможців» і асоційованою з новою критикою і вузьким канonom»<sup>5</sup>. Фактично, поняття модернізм народжується як автотелічний термін у межах «нової критики», а її модерністська теорія формується через опозицію до масової культури<sup>6</sup>.

Із часом під впливом «нової критики» в університетських програмах і курсах модерністський рух редукується до певного списку авторів і до вибіркової кількості складних і тому цікавих для інтерпретації текстів. Відтак реалізовується загалом властивий для канонотворення перехід від естетичної *практики* до естетичної *цінності*. Ознакою модерністського канону стає своєрідна універсалізація модерністського дискурсу, а також побудова ієрархічної структури модерністських авторів. Упродовж ХХ століття з-поміж усіх дискусій довкола універсалій західного літературного процесу особливо значущою виявляється опублікована 1994 року праця

---

<sup>5</sup> Tim Armstrong. *Modernism: A Cultural History. Themes in Twentieth Century Literature and Culture*. Cambridge, England: Polity Press, 2005. - P.25.

<sup>6</sup> Див. зокрема: John Carey. *The Intellectuals and the Masses*. - Boston: Faber and Faber, 1992; Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. - Bloomington: Indiana University Press, 1986.

американського літературознавця Harold Bloom “The Western Canon: The Books and School of the Ages” . У ній він наголошує, що «для західного канону немає нічого більш важливого, ніж принцип селективності, котрий є елітарним настільки, наскільки він спирається на суворі мистецькі закони»<sup>7</sup>. Загалом, «західний канон» Блума виглядає систематизацією високої європейської літератури, - як зауважує дослідник, він протистоїть «спробам сучасних академічних хрестоносців увести до Канону ряд слабких письменниць дев’ятнадцятого століття, а також – рудиментарні оповідки та поезію афроамериканців»<sup>8</sup>. Слов’янські літератури у цьому каноні представлені дуже побіжно і вибірково.

Порівняно із «західним» канonom модерністський канон ще більш закритий. У його формуванні значну роль відіграв Т. С. Еліот, який висунув ідеологію нової традиції – охоронницької і новаторської водночас. У такому модерністському каноні мали втілюватися одночасність і аісторичність усієї європейської культурної традиції. Імпліцитно модернізм ототожнювався зі строгим, раціональним і елітарним дискурсом, із богемним способом життя, маскулінністю і урбанізмом, а творцями високого модернізму вважалися переважно автори-чоловіки: Кнут Гамсун, Т. С. Еліот, Езра Паунд, Дейвід Лоуренс, Луїджі Піранделло, Джеймс Джойс, Марсель Пруст, Томас Манн. Натомість стилістика, позначена емоційністю, фрагментарністю, незавершеністю, редукувалася з такого дискурсу, а оскільки ця стилістика асоціювалася з творчістю письменниць-жінок, то з модерністського канону виключалися й самі авторки-жінки.

Серед письменників слов’янських до такого модерністського канону могли належати хіба що поодинокі постаті, наприклад, Вітольд Гомбровіч, Бруно Шульц чи Владімір Набоков, і то значною мірою через їхню життєву біографію і творчість, яка відтворює цінну для естетики модернізму ситуацію

---

<sup>7</sup> Гаролд Блум. Західний канон. Книги на тлі епох. Переклад з англійської. – Київ: Факт, 2007. - с. 28.

<sup>8</sup> Там само, с.624.

переміщення, коли внутрішня еміграція та незцентрованість накладаються на зовнішню еміграцію. Важливу роль у формуванні модерністського канону загалом відіграють цінності, розгорнені на основі трансгресії, що виконує роль денатуралізації національної, мовної, гендерної ідентичностей.

Фундаментальне для розуміння модернізму в Україні дослідження Соломії Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (перше видання 1997 року, друге, доповнене видання 1999 року) засноване на рецепції західного модерністського канону та застосуванні його критеріїв, зокрема категорій «складности», «мітологізму», критичної «самосвідомості»<sup>9</sup>, сформувало і запропонувало для розгляду модерністський канон української літератури. При цьому, однак, цей модернізм трактувався вторинним порівняно з західним модернізмом, бо, як наголошувала Павличко, в українській літературі «немає постатей, співмірних за масштабом із Джеймсом Джойсом чи Альбером Камю, або руху, аналогічного “Молодій Польщі” не за назвою, а за внеском у національну літературу»<sup>10</sup>.

Можна сперечатися з перенесенням канонів західного модернізму на український ґрунт і говорити, що не лише українська література не має свого Джойса, але все одно має модернізм, і що «Молода Муза» не менше вплинула на національну літературу, аніж «Молода Польща», однак важливо підкреслити, що, як і кожен канон, український модерністський канон є селективним, відбиває смаки творця канону і має свою ідеологію, а саме – ідеї про «неповноту» української літератури Д.Чижевського та І.Костецького.

Спроби вписати національні літератури у західний канон або ж запропонувати альтернативні канони можемо спостерігати і в інших словянських літературах. Так, по своєму знаменною подією для західної

---

<sup>9</sup> Соломія Павличко. Дискурс модернізму в українській літературі. 2-е видання, перероблене і доповнене. – Київ: Либідь, 1999, с. 17.

<sup>10</sup> Там само, с. 9.

академічної спільноти стало видання антології авангардизму, неоавангардизму і пост-авангардизму в Югославії (1918-1991 роки) (2003). Тайрус Міллер сприймає таке видання як проблематизацію «неповних модерностей»<sup>11</sup>.

### *Модернізм як транснаціональний рух*

Альтернативне для розуміння модернізму як канону поняття руху натомість пропонує дещо іншу модель, коли замість вибраного ряду головних представників канону пропонується розглядати модернізм як транснаціональний і транскультурний рух, який розгортається як система взаємозв'язків і обмінів інформацією та культурною продукцією. Модернізм постає у плані геокультурному рухом, що мігрує між локалізованими і урбанізованими спільнотами (середовищами), формуючи відносно єдине референційне поле модерністської естетики і поетики. Значну роль у процесі конструювання і розгортання такого модерністського руху відіграють спільноти типу «Нова Бельгія», «Нова Польща», «Новий Відень», «Нова Скандинавія», «Нова Україна», «Нова муза» та ін., які, з одного боку, засвідчують глобальний характер руху, а з іншого, відповідають на запити різних національних суспільств і культур.

Подібний підхід дозволяє переглянути ідею про одноцентровість модернізму, столицею якого звичайно уявляється Париж, і говорити про модернізм як переміщення системи зв'язків між різними центрами - Парижем, Віднем, Берліном, Лондоном, Краковом, Львовом, Києвом<sup>12</sup>- та різними середовищами - «Нова Бельгія», «Нова Польща», «Новий Відень», «Нова Скандинавія», «Нова Україна», «Нова муза» і т.д.

Модернізм у цьому випадку постає мережею і базується на принципах властивої модерній добі технологічно-комунікативної моделі передачі інформації. Згідно з конструктивістськими теоріями, умови виникнення

---

<sup>11</sup>Tyurus Miller. Incomplete Modernities: Historicizing Yugoslavian Avant-Gardes// Modernism/Modernity, 2005, Vol.12, Issue 4, с.713.

<sup>12</sup> Сьогодні говориться про модернізм навіть у китайській, турецькій та інших літературах Сходу.

націй як модерних формацій лежать саме у технологічних змінах і можливостях, притаманних епосі нового часу (Ernest Gellner, *Nations and Nationalism* (1983)). Саме комунікація, тобто поява газет, виникнення і поширення засобів зв'язку, включно з транспортом, уніфікація шкільної системи, поява ринку праці тощо створюють умови для гомогенізації і забезпечують мобільність і обмін культурними продуктами та інформацією, що і сприяє формуванню модерних спільнот. Естетичний модернізм кінця 19 століття додає до цього також обмін естетичними цінностями, циркулювання зразків нового мистецтва, поширення феномену богемі як транснаціонального культурного продукту. Роль посередників (медій) виконують і окремі особи, і засоби комунікації (журнали, переклади, маніфести), а також форми популярної культури типу *кав'ярень* і середовища типу *богеми*. Таким чином, подібний підхід дозволяє відмовитися не лише від опозиції центру і периферії, високої і популярної культур, але і від моделі односпрямованого наслідування чи запозичення (перенесення зразків) модернізму на інонаціональний ґрунт.

Ще у 1898 році відомий український письменник і критик Іван Франко пов'язав явище модернізму з комунікацією і назвав цей феномен *загальноєвропейською модою*. Франко говорив про інтернаціоналізацію як одну з провідних тенденцій нової загальноєвропейської культурної ситуації. Ознаками її він називав «розпанахання давніших географічних і державно-етнографічних границь, величезний зріст комунікації, безмірне розширення літературних горизонтів, спільність ідей і ідеалів в писаннях одної генерації в різних краях, однаковість літературного смаку в певних суспільних верствах різних народностей, панування (...) певної літературної моди в цілому цивілізованому світі в даній добі»<sup>13</sup>.

Зауважу, що у свій віденський період (1892-93) Франко був знайомий з відомим критиком і промотором віденської модерни Германом Баром, а його виступи у Віденському університеті, де він робив свій докторат, відвідували

---

<sup>13</sup> Іван Франко. Зібрання творів у 50 томах. Київ, 1986, т. С.33.

редактори поважних газет та журналів, професори університету і такі представники «Молодого Відня», як Шніцлер і Альтенберг. Франко і сам виступив посередником нових смаків, повернувшись до рідного Львова, де він розпочав вводити у свої твори типово віденські теми, пов'язані з еротизмом, психологізмом, неврастенією («Зівяле листя», «Для домашнього огнища»).

Комунікативними каналами в сенсі поширення нового транснаціонального модерністського типу свідомості, якщо розглядати його як обмін культурними продуктами та інформацією, ставали, отже, персональні зв'язки осіб, приналежних до різних модерних спільнот. Однією з центральних постатей у німецько-польсько-чесько-українському контексті кінця 19 століття був Станіслав Пшибишевський. Приїхавши навчатися в 1889 до Берліна, він став одним із активних учасників кола Berlin-Friedrichshagen, а також постійним відвідувачем кафе «*Zum schwarzen Ferkel*», в якому збиралася творча публіка і в якому домінували імігранти зі Скандинавії. Сам імігрант, Пшибишевський близько зійшовся зі скандинавськими митцями і письменниками Августом Стрінбергом, Едвардом Мунком, Ола Гансоном, одружився з Dagny Juel і опублікував німецькою мовою свої перші романи. З одного боку, Пшибишевський був пов'язаний з Берліном, а з іншого - він встановив тісні зв'язки з чеським декадентським *Moderní revue* і зокрема Арноштом Прохазка(1869-1925). Пізніше, перебравшись до Кракова, він прилучається до журналу *Zycie* і перетворює його на рупор нового мистецтва, пролошуючи його лозунги у маніфесті під назвою *Confiteor* (1899) та маючи намір стати посередником у введенні слов'янських літератур до загальноєвропейського модернізму.

За назвою циклу статей Артура Гурського про сучасних письменників цей рух дістає назву «Молода Польша», а *Zycie* друкує найновіші переклади з творів тогочасних європейських авторів. Налагоджується активний обмін інформацією - з Відня надсилає до журналу статті Тадеуш Рітнер, з Парижа – Ян Лорентовіч і Феліція Носсіг. У формуванні середовища «Молодої



Польщі» особливу роль відіграє, так само як у Парижі, Лондоні чи Берліні, спільне культове місце зустрічі – кав'ярня, де гуртувалася краківська богема. Культовими місцями для молопопольської богеми стали *Jama Michalika* і *Paon*.

З Кракова ідеї і смаки «Молодої Польщі» циркулюють на схід до Львова: найновіші відомості про краківську моду і загалом про нові напямки у європейському мистецтві привозить до Львова Міріам (Зенон Пшесмицький). Про його лекції у Львові у 1894 році відгукнувся Іван Франко: «Новий напрямок, який намітився на полі французької поезії та її рідної сестри в Бельгії, у нас абсолютно невідомий або ж буває представлений дуже недокладно, а часто й фальшиво. У зв'язку з тим, що і в нас у Польщі цей новий рух починає впливати на вразливі душі молодих артистів і письменників, варто все ж було б почути що-небудь про нього з уст людини, яка, як бачимо, досліджувала його прояви в першоджерелі і сама, будучи поетом, має свою оригінальну і безумовно цікаву точку зору. Можна не погоджуватись як з суттю «декадентської» поезії, так і з деталями, в яких ця суть набирає видимі форми, але познайомитися з нею в усякому разі варто»<sup>14</sup>.

Водночас Богдан Лепкий (1872-1941), який навчався у Відні в 1890х роках, а потім став викладачем у Ягеллонському університеті у Кракові, де співпрацював з «Молодою Польшею» і подружився з С.Виспянським, К.Тетмаєром, В.Орканом, привозить щонеділі до Львова інформацію про молодопольську «кав'ярняну циганерію» (богему) і ділиться нею в колі «Молодої Музи». З кола Пшибишевського виходить і відомий український новеліст Василь Стефаник, який певний час мешкав разом з автором «Дітей Сатани» у Кракові і який, очевидно, не без впливу Пшибишевського переклав одне з оповідань Ола Ганссона.

Якщо звернутися до уявної географічної мапи модернізму, то тісні зв'язки існували не лише між Берліном, Краковом і Львовом. Експерес-

---

<sup>14</sup> Франко І.Я. Доповіді Міріама // Зібрання творів у 50-и томах. – К.: Наукова думка, 1981 р., т. 29, с. 116 – 121.

поїзди поєднували також Відень і Прагу, а тісні зв'язки існували між журналом чеської модернізації *Rozhledy* і віденським колом *Die Zeit*, так само як між чеським *Moderni revue* і Пшибишевським у Берліні. Як твердить Кетрін Девід-Фокс, накреслюючи культурну географію періоду модернізму в центральноєвропейському регіоні, «молоді чехи проклали «шляхи» з Праги до Відня і Берліна»<sup>15</sup>. Зі свого боку, Пшибишевський був пов'язаний з Берліном, а з іншого - він встановив тісні зв'язки з чеським декадентським *Moderni revue* і зокрема Арноштом Прохазка(1869-1925).

При цьому закономірно, що обмін культурними продуктами – перекладами та інформацією - з Парижем продовжував впливати на чеських модерністів 1890х, зокрема Йозефа Сватоплука Махара (1864-1942), Франтишека Ксавера Шалда (1867-1937), так само як на польських і українських модерністів. Принаймні, Василь Щурат у 1896 році зізнавався, що найбільше цікавить його нова французька література<sup>16</sup>. У 1881 році Махар переїздить до Відня році і нав'язує тісні стосунки з редактором *Die Zeit* і чільним представником «Молодого Відня» (Jung Wiener) Германом Баром (Hermann Bahr, 1863-1934), який, до слова, свого часу досить довго мешкав у Парижі. Віденське видання *Die Zeit* загалом служить джерелом інспірації не лише для чеських, але і загалом для багатьох слов'янських модерністів. Махар запрошував, до речі, представника краківської модернізації Зенона Пшесмицького переїхати до Відня, обумовлюючи це тим, що саме у Відні той може прилучитися до загальноєвропейського мистецького процесу.

Отже, можна виділити кілька ознак, які забезпечували міграцію угруповань і спільнот типу «молодих рухів» кінця 19 століття – «Молодої Польщі», «Молодої Бельгії», «Молодої Скандинавії», «Молодого Відня», «Молодої Музи». Так, майже всі маніфести таких угруповань з'являються в 1890х роках і засвідчують, що про себе заявляє нова генерація, яка

---

<sup>15</sup> Katherine David-Fox. Prague-Vienna, Prague-Berlin: The Hidden Geography of Czech Modernism // *Slavic Review*, Vol 59, No4, 2000, p.736.

<sup>16</sup> Франкіана Василя Щурата. Листи, статті, спогади. – Львів, 2013, с.37.

протистоїть «батькам» і має подібні ідеали, головними серед яких є свобода творчості, індивідуалізм, заперечення позитивізму та утилітаризму, зацікавленість психологією, містикою, спіритуальністю, нова техніка письма. І хоча ці маніфести апелювали до «молодості» і у своїх назвах прямо говорили про це, вони були не так генераційними деклараціями, як *деклараціями новизни*. Модернізм характеризувався передусім особливим культом «нового», і важливими фігурами для нього могли бути навіть представники старшого покоління, якщо вони втілювали ідеали нового мистецтва.

Зокрема для українських модерністів, об'єднаних навколо «Молодої Музи» (1906-1909), культовою постаттю стає Ольга Кобилянська (1863-1942), яка розпочала писати раніше і уславилася своїми творами, перейнятими неоромантичною натурфілософією, ідеями емансипації та символізмом. Їй молодомузівці присвячують свій збірник «За красою» (1905). Зі свого боку, молодий роками критик Сергій Єфремов (1876-1939) стає активним опонентом українських модерністів, яких він звинувачує в декадентстві.

Нові модерністські спільноти утворювалися передусім навколо журналів – як джерел інформації. Львівська «Молода муза» гуртувалася навколо журналу *Світ*, який почав виходити у 1906 році і спочатку став органом нового мистецтва, але через рік перетворився на журнал для родинного читання; польська модерна навколо *Zycie (1897-1900)*, віденська - *Die Zeit (1894-1904)*, чеська - *Moderni revue (1894-1925)*, бельгійська – навколо *La jeune Belgique (1881- 1897)*.

Обмін інформацією і ознайомлення з новими рухами і течіями стає ознакою народжуваної епохи модерну в різних національних літературах. Зокрема в українській літературі, починаючи з 1890-х, критика постійно намагається давати інформацію про нові напрямки (див. статтю В.Щурата «Французький декадентизм в польській і великоруській літературі», 1896). Посередником між новою західною літературою і російською публікою стає і

Леся Українка, яка, мешкаючи у Києві, виступає провідним критиком петербурзького журналу «Жизнь», де вона публікує свої статті про найновіші твори Ібсена, Метерлінка, Гапмана, Пшибишевського. В 1901 р. в "Літературно-науковому віснику" з'являється відозва М.Вороного до всіх українських письменників, зокрема молодих, взяти участь у виданні альманаху, який «міг наблизитися до новіших течій та напрямків в сучасних літературах європейських»<sup>17</sup>, що засвідчує зростаючий інтерес до нових напрямків і течій.

У цілому, «молоді» рухи ставали моделлю самоствердження для модерністськи орієнтованих сил (генерацій) і літератур. Подібна форма руху в різних національних культурах виконувала роль сецесійну і водночас конструктивну, згуртовуючи навколо себе нові сили. Існував навіть момент наслідування чи трансферу подібних моделей руху. Богдан Лепкий згадував, що одним із імпульсів до творення «Молодої Музи» стала наявність інших «молодих» рухів: "Була "Молода Скандінавія", була "Молода Польща", чому не мала бути "Молода Україна" чи там "Молода Муза"<sup>18</sup>, - писав він. Прикметно, що транскультурні імпульси були досить значними у зв'язках між «Молодою Польшею» та «Молодою Музою». «Без впливу Кракова ледве чи була б витворилася особня група митців, з власним обличчям, що добула в історії нашої літератури особну назву «Молодої Музи», - зауважував молодомузівець Перо Карманський<sup>19</sup>. Обмін інформацією засвідчує і той факт, що спроби підсумувати й узагальнити український модерн як літературний рух виходили з інших націй, як наприклад, студія польського дослідника Т.Михальського "Młoda Ukraina. Mysli i wrazenia" (1909), російськомовна антологія української новітньої поезії "Молодая Украина" (1909), яку видав І.Рукавишников, антологія молоді української прози "Молода Україна", яку підготував В.Оркан.

---

<sup>17</sup> Український альманах // Літературно-науковий вісник. — 1901. — Т.16. — Кн.11. — С.14.

<sup>18</sup> Лепкий Б. Три портрети (Франко-Стефанік-Оркан). — Львів, 1937. — С.56.

<sup>19</sup> Там само, С.52.

### *Богема як медія: поняття культурного простору*

Значну роль у поширенні молодих рухів та становленні транснаціонального модерністського руху відіграла богема, котра стала соціокультурним і психологічним середовищем, в якому народжувалася і через яку поширювалася нова модерністська чуттєвість в кінці 19 – на початку 20 ст. З'явившись як соціокультурне явище в 1830-40х роках, богема спочатку асоціювалася з маргінальними соціальними колами і набувала ознак субкультури. Оноре Бальзак називав богему країною «дипломатів, ... письменників, адміністраторів, солдатів, журналістів, артистів ! Дійсно, всі види занять, талантів репрезентовані там. Це мікрокосм. Коли б російський імператор купив Богемію за двадцять мільйонів (...) і переніс її в Одесу, через рік Одеса була б Парижем». Таким чином, він констатував, по-перше, що богема є спільнотою соціально різномірною, не винятково артистичною, а по-друге, що вона є феноменом транскультурним і має тенденцію мігрувати й повторювати свій мікросвіт в різних інонаціональних середовищах.

Богема стає новим соціокультурним явищем як форма урбаністичної популярної культури. Її місце визначають між бідністю і криміналом, мігруючою між різними особами, родами занять, націями і класами. Однією з найприкметніших ознак богемі стає її протиставлення буржуазному суспільству. «Як цигани, чужинці, вагабонди і люди, яких звичайно відносили до морально і легально підозрілих, богемісти старих часів були категоричними аутсайдерами, і це була ситуація ексцентричності в стосунку до суспільства, яка мотивувала модерну трансформацію слова «богемний» (...)»<sup>20</sup>, - підкреслює Daniel Cottom.

Поняття богемі досі вважається недостатньо обґрунтованим і проаналізованим, оскільки, як твердить Jerrold Seigel, «богема не може бути обрахована, намальована і обрахована, тому що ніколи вона не була в цілому

---

<sup>20</sup> Daniel Cottom. *International Bohemia: Scenes of Nineteenth-Century Life*. - Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013, p.4.

об'єктивною умовою»<sup>21</sup>. Прийнято вважати, що виникає богема в 1830-х роках і, правдоподібно, походить від назви бродячих чужинців-циган, які, як вважалося, прийшли до Парижа з Богемії – так називалася на той час Австро-Угорщина. Дослідники наголошують, що сама назва з'явилася завдяки своєрідному маскараду - імітації екзотичного образу циган (ромів) маргінальним середовищем декласованих прошарків, і зокрема артистами та митцями. Спільним, тим, що відрізняло нову спільноту, були незвичний спосіб життя, барвистість костюмів, неінтегрованість в суспільство, екстравагантна поведінка.

Друковані в паризьких газетах скетчі Енрі Мюрже (Henri Murger) під назвою «*Scenes de la vie de Boheme*» (1845-49) змальовували стиль життя бідних артистів і перетворили образ богемі на впізнаваний фіктивний образ. Мюрже називає богему не лише позачасовою фігурою митця, від часів Гомера до Руссо, але й основоположним модерним соціальним типом, існування якого узалежене від культурного ринку. Богема стала асоціюватися з образом модерного артиста, але в іншому, ніж за романтизму, трактуванні. Якщо романтичний артист був самодостатній і віддалений від ринку, то богема кінця 19 століття засвідчує складання повноцінного літературного поля, де мистецтво не лише набуває автономності, але й включається в процеси культурного виробництва, будучи прямо пов'язаним з комерцією і ринком. Це дозволяє розглядати богему як поле на перехресті чистого мистецтва для мистецтва і культурного ринку, оскільки богема включала не лише митців але і дарт-ділерів, видавців, журналістів, галерейників.

Саме у Франції в Латинському кварталі у кав'ярнях серед художників, бідних студентів та напівголодних інтелігентів-інтелектуалів виникає естетика і культура модернізму. Сформований на основі тем і образів, запозичених з популярної літератури початку 19 ст., образ богемі

---

<sup>21</sup> Jerrold Seigel. *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. JHU Press, 1999.

унаочнював функцію ре-естетизації популярної культури, яку здійснював модернізм<sup>22</sup>. До того ж богема стає «способом привнесення в щоденне життя своєї спраги нового, своєї енергії, свого виразного несприйняття існуючого духовного клімату»<sup>23</sup>, - так визначає близькість модерністів та богеми César Grana.

Якщо говорити про явище богеми в українській культурі, то варто звернути увагу на те, що ґрунтом для появи богеми стає суспільно-культурний рух «Молода Україна», який, за словами Івана Франка, розпочинається в кінці 1880-х та об'єднує нову генерацію діячів і письменників. «Я називаю ту генерацію, тих людей, що своєю працею збудували той замітний ступінь, який визначається у нас між роком 1880 і 1900, молодією Україною»<sup>24</sup>, - зауважував він. Найновішу генерацію, яка приходить в кінці 19 століття, Франко вважає особливим феноменом всередині цього руху і зараховує її до письменників модерністського спрямування. У студії «З остатніх десятиліть ХІХ віку» він вказує, що «молоді письменники не зупинялися перед ніякою драстичністю, перед зіпсуттям і неморальністю, а декому здавалось, що вони навіть залюбки малювали ті темні патологічні сторони життя. Появилися в літературі якісь напівдикі ідіоти, цигани, жиди, жебраки, арештанти – і всюди спосіб малювання був однаковий, то значить, не шаблонний»<sup>25</sup>.

Серед таких молодих письменників найвиразніше феномен богеми представлений об'єднанням «Молода Муза» (1907-1909). Один із учасників групи Петро Карманський у своїх спробі реконструювати українську богему початку століття подає новий образ митця і новий образ літературного побуту, що стає частиною (знаряддям і посередником) модерністського руху. Карманський змальовує досить різнобічно феномен української богеми –

---

<sup>22</sup> Mary Gluck. *Theorizing the Cultural Roots of the Bohemian Artist // Modernism/ Modernity.* – 2000. – N7.3. - p.352.

<sup>23</sup> César Grana, *Bohemian versus Bourgeois: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*, 1964.

<sup>24</sup> Іван Франко. Зібрання творів у 50 томах. Т.41. С.476.

<sup>25</sup> Іван Франко. Зібрання творів у 50 томах. Т.41, с.497.

типи, характери, оточення, спосіб життя, психологію, її різностановість і різнобарвність. Серед молодомузівської богеми – Вячеслав Будзиновський, редактор «Світу», публіцист і політик, «громадянин письменницької республіки», який вивчав у Відні медицину, був депутатом до віденського парламенту, однак лишався «брутально прямолінійним і щирим»; Осип Шпитко, «перший богеміст на львівському ґрунті»; Богдан Лепкий, «шовковий святковий поет», «все огрядно одягнений, з пещеним тембром голосу, з панськими жестами», курих дорогі сигари, пив добрі лікери, привозив з Кракова дух «Молодої Польщі» і розповідав про життя краківських жерців краси; Остап Луцький – фінансист, службовець, але також «шайнгаст» (любитель краси), проповідник «мистецтва для мистецтва»; Василь Пачовський – оптиміст і життєлюб, націоналіст і спіритуаліст; Михайло Яцків – містик, бунтар, сатаніст, закоханий у Едгара По і Новаліса, візіонер, а також іпоходрик і позер, «що залюбки виступав в ролі містика»; учитель Володимир Бирчак, «тип буржуа», як називає його Карманський, матеріаліст і практична людина, який солідаризувався багато в чому з молодомузівцями і підтримував їх матеріально, але не сприймав «екстравагантій богемістів» і кепкував з них; Степан Чарнецький, поет-трубадур, пов'язаний більше з польською артистичною богемою – товариством артисток і артистів з міського театру, котрий вносив у середовище «сентименталізм цигана» та іронію. Перекладачем і посередником між польською і українською богемою був Сидір Твердохліб, який писав вірші польською мовою і потім перекладав їх на українську.

Богема мала інтернаціональне коріння – Лепкий приїздив з Кракова і привозив краківський дух, Карманський повернувся з Італії і привіз із собою «кипариси замість верб, фантами замість марив, Тибр замість Дніпра» (М.Рудницький), Косинін приїхав з Америки. Містичної атмосфери надавали апеляція до буддизму, Гангу, Індії у творах молодомузівців, що забезпечувало їхнім творам так званий галицький орієнталізм. Важливою



ознакою Молодої Музи стає завоювання читача, реклама і дух комерційного успіху, що засвідчував складання ринку культурної продукції.

Що виокремлювало богему, так це насамперед культурна і психологічна єдність її як певної спільноти, що складалася переважно з «молодих», але об'єднувала насправді маргіналізованих осіб різного віку. Прикметною ознакою такої богемної спільноти є нехтування символічними законами буржуазного соціуму. Як зауважив Петро Карманський, автор «Української богемі», до кола молодомузівців приєдналися і «старші, яких уже раніше змонополізувала офіційна наша громада», як-от Михайло Коцюбинський, Гнат Хоткевич, Ольга Кобилянська, Катря Гриневичева, – «не згадуючи Олеся, Філянського, Христі Алчевської, Сріблянського (М. Шаповала) і інших»<sup>26</sup>. Основою сецесії стає, як писав Карманський, «колізія з “батьками народу”», а зав'язкою такої колізії є відхилення соціального статусу і свідомо маргіналізація.

Середовище богемі культивує нові форми спілкування. Виникає своєрідне побратимство споріднених душ, пов'язаних спільними уподобаннями й цінностями – перше в Україні «мистецьке братство», яке має ознаки театральності й наділене рисами платонічної «лучности» (Петро Карманський). Хоча театралізація власного життя стає складовою частиною модерністської «циганерії» – богемності, але особливо важливим є те, що спільнота ця є «товариством взаємної адорації»<sup>27</sup>.

Можна говорити, що саме в середовищі «Молодої Музи» в Україні складається повноцінний тип культурної практики, популярний іще від часів романтизму в Західній Європі, який дістав назву «богеми». Значну роль у цьому відіграло конструювання нових суспільних місць (просторів), що могли виконувати функції обміну культурними цінностями та інформацією. Таким місцем стає кав'ярня – винахід міської цивілізації, за словами Карманського. Виникає навіть особлива культура кав'ярень. Кав'ярня давала

---

<sup>26</sup> Петро Карманський. *Українська богема*. – Львів: Олір, 1996, с. 125–126.

<sup>27</sup> *Там само*, с. 121.

«фікцію добробуту» особам без певного постійного місця проживання, без статусу, часто голодним і бідним. Вона «творила з нас своєрідне братство людей одної думки і однакових змагань»<sup>28</sup>, як публічно зізнавалися пізніше молодомузівці. «Що об'єднувало моломузівців? – запитував пізніше критик Михайло Рудницький і сам же відповідав: «Передусім товариські зв'язки (...)». «Каварняний столик мав силу столика, призначеного для гіпнотичних сеансів, - хто сидів при ньому, відчував електричний струм, що об'єднував усіх». «У добу модернізму каварня стала кузнею творчості» (с. VII).

Серед цілого ряду кав'ярень у Львові в житті львівської богеми виділялися зокрема «Монополка» і «Централка», а об'єднувала всіх «Чорна Індія» - горілка, настояна на полині, що мала колір смоли і мала йти в парі з чорною кавою. Кав'ярня сприяла складанню «своєрідного братства людей одної думки і однакових змагань», і таке богемне товариство було «товариством взаємної адорації» і базувалося на почутті «зворушливої дружби».

Прикметно, що кав'ярня –сконструйований соціальний простір - стає незмінним атрибутом модерністської богеми не лише у Львові чи Кракові, але у Парижі, Берліні, Лондоні. Кав'ярня, так само як і богема виступає однією з медій, котра забезпечує транскультурний і транснаціональний характер модерністського руху. Таку роль відігравали Café Royal у Лондоні, де збиралися французькі і англійські письменники, серед яких Джордж Мур, Малларме, Поль Валері, Поль Верлен і Артюр Рембо. Французькі митці, приїхавши до Лондона, відразу ж шукали знайомих місць, окультурених ними вдома, - кав'ярень. Посередником між французькою артистичною богемою і Лондоном був Артур Саймонс, редактор *the Savoy* і автор *Symbolist Movement in Literature* (1899). У Парижі, зі свого боку, Café de la Nouvelle Athenes служило для митців-імпресіоністів – Мане, Дега, Сезанна, Ренуара та письменників Еміля Золя, братів Гонкурів, не лише місцем постійних

---

<sup>28</sup> Там само, с. 120.

зустрічей, але заміником суспільства<sup>29</sup>. «Jama Michalika» в Кракові, «Монополка» і «Централка» у Львові, «Zum schwarzen Ferkel» у Берліні, Café Rotonde, Café du Dôme, La Closerie des Lilas в Парижі, Café Central у Відні і Café Royal у Лондоні - всі ці місця набували символічного значення і ставали соціокультурним простором, де зароджувалася і стверджувалася нова культура і розгортався модерністський рух.

Феномен богемі дозволяє говорити про зміну модерністської парадигми, і зокрема про те що Marshall Berman називає «модернізмом вулиці» або «низьким модернізмом», який відбиває впливи вулиці, кав'ярні, щоденне життя міста і творить новий соціальний простір, зокрема і за рахунок ринку. У такій новій парадигмі модернізм не обов'язково має співвідноситися з культурою великих урбаністичних мегаполісів, навпаки, часто провінція служить джерелом розвитку європейського модернізму. Про провінційний модернізм нагадують і джойсівський Дублін, і вигадана Фолкнером Йокнапатофа, а такі міста, як Краків, Мюнхен, Прага, Львів, досить віддалені від метрополісів, стають справжніми лабораторіями модернізму. У парадигмі модернізму як руху важливими стають загалом процеси обміну інформацією та культурною продукцією, міграція ідей, перегук середовищ і спільнот, персональні зв'язки та переміщення. Це і дозволяє говорити про *інакші модернізми*.

---

<sup>29</sup> Див. Peter Brooker & Andrew Thacker (eds.) *Geographies of Modernism: Literatures, Cultures, Spaces* (2005); Steve Bradshaw. *Café Society: Bohemian Life from Swift to Bob Dylan* (1978).