

Улицы как топос революции в культурном контексте и художественной рефлексии русской поэмы первой трети XX в.

Осипова Нина Осиповна¹, Голенок Марина Петровна²

¹доктор филологических наук, профессор, Вятский государственный университет. Россия, г. Киров.

ORCID: 0000-0002-9247-9279. E-mail: nina.osipova@list.ru

²кандидат культурологии, доцент, Вятский государственный университет. Россия, г. Киров.

ORCID: 0000-0002-8812-9655. E-mail: gmp0889@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается художественно-литературная рефлексия «уличного текста» городского пространства как отражение революционных событий в России первой трети XX в. Теоретико-методологическая основа исследования опирается на семиотический статус улицы как совокупности символических смыслов, формирующих коммуникативное пространство улицы как транслятора городской культуры и психологии масс, что делает ее семантической территорией, обусловленной новым состоянием мира – революционной борьбой противоборствующих сил. Это нашло отражение в многочисленных художественных произведениях.

В качестве эмпирического материала привлечены наиболее значительные образцы поэтического эпоса, включающие художественное отражение топоса революционной улицы («Двенадцать» А. Блока, «Главная улица» Д. Бедного, «Крысолов» М. Цветаевой). Решая разные мировоззренческие и художественные задачи, они обнаруживают типологическую близость не только в сфере тематики, но и экспериментальной поэтики. Элементы этой поэтики (в частности, лейтмотива шествия, различных типов монтажа) сближают поэмы с художественной системой других искусств, выразительно воплотивших пафос и трагедию революционных улиц (Ю. Анненков, Б. Кустодиев, К. Петров-Водкин, П. Филонов, Б. Голопогосов). Значительная роль в характеристике обозначенной темы отводится общекультурному контексту, необходимому для понимания общего фона эпохи.

Материалы, представленные в статье, могут быть использованы в работе филологов, историков, культурологов, применяющих комплексную методологию к анализу историко-культурного процесса.

Ключевые слова: художественная культура первой трети XX в., революция, русская поэзия, семиотика улицы, Александр Блок, Демьян Бедный, Марина Цветаева.

Выражение «революция на площади» стало устойчивой формулой революционных событий, закрепившись в кинематографе, изобразительном искусстве, литературе. Однако не меньшая (если не большая) роль в пространстве революционного движения отведена улице, которая также находит отражение в литературе и искусстве, наполняясь целым комплексом символических смыслов (различные уличные виды шествий, протестов, уличных конфликтов и др.). В общекультурном смысле совокупность этих смыслов во многом определяется семиотическим статусом улицы в системе городского пространства. В границах этого пространства формируются коммуникативные практики уличной повседневности – визуальные, динамические, звукошумовые, отражающие особенности взаимодействия человека и города. Сама же улица в данном контексте воспринимается транслятором, своеобразной «выставочной площадкой» городской культуры, которая возникает в том социальном пространстве, где происходит любая социальная коммуникация, в том числе и массовая.

Мир улицы так же, как и мир города, является пространством анонимности и, следовательно, относительной свободы, что поддерживается различным уровнем вовлеченности человека в коммуникацию с окружающими людьми и собственным местом в уличной толпе. Кроме того, улица как часть городского пространства совмещает природу и цивилизацию, но граница этого совмещения подвижна и неустойчива, а значит, может быть представлена прерывистым сгустком ломаных линий, углов, перекрестков. Одной из функций уличного пространства становится

«смешивание» людей, их действий, жизненных практик, социальных статусов – тот «физиологический портрет» улицы, который с таким блеском явили читателям Гоголь («Невский проспект») и Бальзак («История и физиология парижских бульваров от площади Мадлен до Бастилии»).

Уличные практики отсылают и к «другому типу пространственности – «антропологическому и мифопоэтическому опыту пространства» [20, с. 31]. Это тоже связано с местом улицы в культуре – пространства одновременно чужого и освоенного, пространства «между», пространства, в котором одновременно могут сосуществовать представители всех социальных слоев, а следовательно, всех типов коммуникаций, в том числе и революционной... В этом контексте улица выходит из плоскости архитектурных сооружений географических ориентиров и становится *семантической территорией, обусловленной новым состоянием мира – борьбой противоборствующих сил* (такой тип коммуникации отражен в поэме А. Блока «Двенадцать», где на уличную сцену выведены представители всех социальных слоев общества). В то же время отметим антиномичные характеристики улицы: с одной стороны, она четко разделяет городской социум на «своих» и «чужих», с другой – становится «нейтральной» зоной для всех желающих, открывая возможность перехода между разными локусами. Скученность людей на улице, как правило, способна нивелировать личность, делая ее ничтожно маленькой частью толпы и погружая ее в мир уличного хаоса, – такой улица предстала в художественном восприятии рубежа XIX–XX вв.

Уличная толпа, бесконечное и беспорядочное движение, *«сутолока, трамваи, автомобили / Не дают заглянуть в плачущие глаза. / Проходят, проходя серо-случайные, / Не меняя никогда картонный взор...»* [9]. В «уличный текст» проникают демонические мотивы и апокалипсические предчувствия. Таким Невский проспект увидят символисты, воплотившие мистическое пространство Петербурга, зловещую инфернальность его улиц, создающих образ людского потока в многообразии образно-символических рядов (А. Блок, А. Белый) [см. 17], откуда эту традицию подхватят и представители других направлений (особенно последователем был в этом плане авангард). При этом улица, воспринимаясь местом отчужденности и трагического одиночества, в то же время формировала пространство преодоления этого одиночества через слияние с революционной массой.

Картинами уличных событий пронизаны многие художественные тексты, отражающие революционные катаклизмы эпохи – в поэзии или прозе, у классиков или модернистов (в «Городах и годах» и «Братьях» у Федина, в «Жизни Клима Самгина» Горького, в «Хождении по мукам» А. Толстого, «Окаянных днях И. Бунина и многих других»). Улица попадает в революционные хроники, документальную фотосъемку в виде изображения демонстраций, кровавых конфликтов [10]. Для многих писателей и художников главная улица была стимулом творчества – именно улица «диктовала» свои правила жизни, выносила вердикт о казни или помиловании, именно там решались судьбы города и даже страны, именно там многочисленные кинотеатрики, отели и рестораны источали пряные флюиды порока, и именно там толпы революционного пролетариата провозгласили рождение нового мира.

Примечательно, что описание событий протестующей и бунтующей улицы встречается во многих художественных текстах первой трети XX в. – будь то взгляд извне или непосредственная включенность в уличную революционную толпу. Не последнее место занимали здесь и поэтические жанры. Определенное воздействие на художественное отражение этих процессов оказал художественный опыт описания улиц, объятых революцией, в творчестве французских писателей. В частности, революционная улица приобрела сакрализованный характер еще у Бодлера, и особенно у Верхарна – огромной популярностью пользовалось его стихотворение «Революция», 1895 (в других переводах – «Восстание», «Мятеж»), переведенное сразу несколькими русскими, а потом и советскими поэтами. Именно в нем поэт воспел сакральную составляющую революции, придавая особый художественный статус картинам террора и насилия и открывая тем самым эру романтизации и поэтизации революции:

Улица словно летит
В топоте толп... этих тел
Струю за струею струит –
Где им конец?.. Где предел
Для этих ветвящихся рук,
Обезумевших вдруг?
Буйство и вызов на бой
В этих руках, – их прибой

Злобой горит...
Улица золотом алым блестит
В глубине вечеров,
И струит
Топот и грохот буйных шагов [7, с. 61].

Влияние Верхарна на русских поэтов этого времени вообще трудно переоценить. Его поклонниками были представители практически всех литературных течений и политических взглядов – от символистов и футуристов до Ленина, Горького, Мейерхольда и пролетарских поэтов. А приезд Верхарна в Россию в 1913 г., его многочисленные встречи с пролетарскими поэтами и последующие театральные интерпретации его пьесы «Зори» определили и глубокое восприятие его поэтики. «Нам думается, городская пролетарская поэзия будет в дальнейшем все глубже разрабатывать новую поэтику с ее свободным стихом, завещанным Эмилем Верхарном» [14, с. 165], – писал один из критиков тех лет. Во многом эта «новая поэтика», где через близость стилистике Верхарна утверждается творящая идея революции через жертвенность, стихию мирового пожара и «благородное» насилие, последовательно реализуется в поэме Д. Бедного «Главная улица».

Символом или прообразом революционной улицы в России чаще всего выступал Невский проспект (улица сама по себе знаковая для русской культуры), без которого не обходилась ни одна революционная «волна» между февралем и Октябрем 1917 г. (примечательно, что с 1918 до 1944 г. Невский носил название «Проспект 25-го октября»). «Прочитанный» когда-то Гоголем как важный элемент «петербургского текста», в художественных системах первой трети XX в. Невский обретает мистериальный статус, обусловленный синтезом эйфории, страха, агрессии, лежащих в основе насилия, борьбы сил света и тьмы, культуры и цивилизации, карнавала и похорон.

А. Блок первым почувствовал эту стихию в муках и крови рождающегося мира, будущее которого ему было неизвестно. С поэтической подачи А. Блока читатели слушали уличную «музыку революции», поэты подхватывали ее в разных вариантах и идеологических ракурсах. С такого же ракурса увидели уличное пространство и футуристы, видя в нем метафору великого пути («Из улицы в улицу», «Левый марш» В. Маяковского, *Голоса улицы* в поэме «Настоящее» В. Хлебникова). Так, Маяковский определял содержание своей «Мистерии-буфф»: «Мистерия-буфф» – дорога. Дорога революции. Никто не предскажет с точностью, какие еще горы придется взрывать нам, идущим этой дорогой» [16, с. 245].

И в это же время поэт провозглашает:

Улицы – наши кисти.
Площади – наши палитры.
Книгой времени
тысячелистой
революции дни не воспеты.
На улицы, футуристы,
барабанщики и поэты! («Приказ по армии искусства») [16, с. 15].

Этот лозунг В. Маяковского утверждал не только широкий фронт вторжения искусства революционных лет в повседневность, но и наоборот – вторжение революционной повседневности в искусство. В разных контекстах эта идея захватила практически всех мастеров искусства.

Приведем еще несколько высказываний:

А. Блок: «Улица ворвалась в мастерскую художника, и золотое время одиноких странствий миновало» [3, с. 234].

И. Зданевич: «Надо отражать большой город. Надо писать пощечины и уличные драки» [цит. по: 11, с. 397].

Б. Кустодиев (в письме к актеру В. Лужскому 6.03.1917 г.): «Здесь все еще кипит, все еще улицы полны народом... Никогда так не сетовал на свою жизнь, которая не позволяет мне выйти на улицу – ведь «такой» улицы надо столетиями дожидаться!» [12, с. 156–157].

Н. Асеев: «Революция – это «ревы улиц / Это топот толп» [1].

Революционная улица – это прежде всего динамика жизни, организуемая шествием, и если применять мифоритуальную парадигму к этому явлению, то улица предстает границей перехода с явно выраженным инициальным контекстом (неслучайно в этом контексте возникла устойчивая метафора – «пройти через горнило революции»). В этом ракурсе участие в

шествии несло ясно выраженный сакральный смысл – движение в будущее, к новому бытию по дороге исторических свершений и помогало осмыслить собственную причастность к революционной событийности. Эта событийность придает революционному уличному действию статус зрелища, что в 1938 г. подчеркивал А. В. Луначарский: «Для того, чтобы почувствовать себя, массы должны внешне проявить себя, а это возможно только когда... они сами являются для себя зрелищем...» [13, с. 166].

Свидетельством тому может служить одно из самых впечатляющих шествий, послужившее источником многих художественных описаний, – похороны жертв Февральской революции в Петербурге 23 марта 1917 г., получившие документальное отражение в фото- и кинодокументах (рис. 1).



Рис. 1. Похороны жертв Февральской революции в Петербурге 23 марта 1917 г.
(фото из открытых источников)

Описывая свое впечатление от этого шествия, Питирим Сорокин вспоминал: «Сегодня проходили похороны тех, кто умер за революцию. Какой потрясающий спектакль! Сотни тысяч людей несли тысячи красных с черным флагов с надписями: «Слава отдавшим жизнь за свободу». Похоронный марш сопровождался пением <...> Вид этой толпы, человеческого горя потряс меня до глубины души» [19, с. 85].

Репортажные съемки этого действия охватывают все этапы траурной церемонии: грандиозное шествие колонн из разных районов Петрограда с гробами погибших, обстановка на улицах города, митинг на Марсовом поле. Кинохроника, сохранившая эти события, помогает реконструировать события на Невском проспекте, с бесконечными колоннами участников траурного шествия, с плакатами и знаменами [22].

Обращаясь к литературно-художественному материалу, назовем три хрестоматийных произведения, принадлежащих представителям разных литературных и идейных позиций и воплотивших поэтику и эстетику революционной улицы в стихотворном эпосе – это поэма А. Блока «Двенадцать» (1918), поэма Д. Бедного «Главная улица» (1922) и поэма М. Цветаевой «Крысолов» (1925). И неважно, какая улица стала центром событий – Невский, как у Блока и Бедного, или главная улица немецкого городка Гаммельна, как у М. Цветаевой, – они сближаются способами передачи уличной революционной культуры, которые удивительным образом корреспондируют с общим художественным фоном эпохи. При этом все поэмы заключают в себе мистериальное начало, насыщенное аллегориями и эмблематикой уличной революции, восходящими к средневековой городской культуре.

Между тем названные произведения не рассматривались в контексте обозначенной темы, хотя в типологическом аспекте они представляют интересный разворот уличного художественного дискурса. Несомненны, например, переключки поэм Блока и Цветаевой, подчеркнутые исследователями: «Эти марширующие за флейтистом крысы сильно напоминают постаревший и сытый, но все тот же патрульный отряд пролетариев из «Двенадцати» Блока: следующая страница истории» [18].

При этом в поэмах обнаруживается принципиальная трансформация отражения «уличной революции», обусловленная временем их написания: А. Блок первым интуитивно уловил неясные гулы нового времени и воспроизвел их; Д. Бедный воспел события мучительного рождения нового мира с точки зрения уже победившей революции; М. Цветаева через 10 лет написала уже сатиру на нее (подзаголовок поэмы – «лирическая сатира»).

Отметим, прежде всего, поэтику пространственного кода революционной улицы в поэмах, в основе которого – мотив шествия, несущий отчетливо выраженный смысл, – путь из природного хаоса в светлое будущее, в социальный рай. А участие в шествии помогало ощутить собственную причастность к революционной борьбе, наполняя содержание движения символическим смыслом. Шествие – путь в рай (или ад?) в «Двенадцати», куда напряженно вглядывается патруль, шествие-борьба в «Главной улице», марш-поход в райские кущи Индии, куда, ведомые Крысоловом, устремляются сытые и жадные крысы. При этом на семиотическом уровне уличное революционное шествие сохраняет свойственные русской культуре модели религиозных шествий – крестных ходов, молебнов. Поэтому оно часто наделялось эпитетом «святой» (вспомним блоковское – «*святая злоба*», рефреном проходящее через поэму). А революционные уличные манифестации сопровождались не только революционными плакатами и лозунгами, но также иконами и хоругвями, что придавало толпе облик единого коллективного тела как организованной общности и мифологической субстанции, истоки которой М. Бахтин видел в коллективной чувственности средневековых карнавалов шествий.

Если принимать во внимание, что уличное шествие кем-то возглавляется, то у Блока – это миражный образ Иисуса, у Д. Бедного – это богатырь, рабочий, Новый Хозяин мира, у Цветаевой – это Крысолов (дьявол-искуситель, Спаситель, музыкант-дудочник/флейтист, символизирующий как гибельную, так и спасительную силу искусства). При этом во всех случаях движение-шествие имеет разрушительное начало, сопряженное с ситуацией сакрального жертвоприношения. У Блока – это гибель Катюхи, у Цветаевой – детей, у Д. Бедного – рабочих в их схватке со «злыми пьяными шайками» («Жертвы... Без жертв, моя прелесть, нельзя...» [2, с. 45]).

В то же время организованное, на первый взгляд, движение сопряжено с пространственным хаосом. При этом ощущение трагического разлома передается через поэтику «симультанности» (по Ф. Маринетти), или «сдвигологии» (по А. Крученых), или «нанизывания» (по Р. Якобсону), или «сцепленных текстов» (по З. Минц), «скрещения разнородного материала» (по М. Григару), «смещения плоскостей» (по А. Флакери), что отвечало художественным экспериментам авангарда.

Такая свободная компоновка кадров разрушала традиционные представления о времени, пространстве и действии. Ее традиции просматриваются еще в творчестве Гоголя. Его художественный опыт в освоении пространства, воспринятый символистами, а через них и авангардом, станет открытием монтажной поэтики киноавангарда – как в словесном, так и в визуальном варианте: «Герою Гоголя казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков, и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» [8, с. 24].

В поэмах точно так же меняются пропорции людей и предметов, мир выгибается и ломается, вызывая ощущение кривого зеркала (как в описании Невского у Блока и Бедного, так и в описании М. Цветаевой «правильного» сонного Гаммельна, неожиданно утратившего свою «правильность» и сорвавшегося в пропасть «крысиного», а потом и «детского» рая).

Выразительность картины разрушающегося мира достигается у поэтов разными способами. Например, в «Главной улице» панорама дробится, передавая атмосферу паники, а монументальность города и улицы с ее дворцами разбивается, превращаясь в груды осколков под «пролетарской пятой» Нового Хозяина.

И у Блока, и у Цветаевой, и даже у Бедного при помощи кубистических сдвигов и изломов из пространства творится особая материальная субстанция, которая превращает его в почти зримую, полновесно осязаемую материю, что соответствовало художественным устремлениям эпохи с ее ориентацией на материализацию, «овеществленность» духовных категорий.

Несмотря на то, что «монтажный» принцип создания уличного пространства свойственен всем обозначенным поэмам, характер этого монтажа различен. Монтаж пространства в «Двенадцати» построен узнаваемо по кинематографическому принципу, тем самым, на наш взгляд, предвосхищая стилистику советского киноавангарда 1920-х гг. (в частности, киностилистику Дзиги Вертова, реализованную в его статьях, фильмах «Жизнь врасплох» (1924), «Человек с киноаппаратом» (1929): «Я освобождаю себя... от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезаю под них, я влезаю на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу... я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами» [6, с. 56].

В поэме совмещаются два пространственных вектора – перекресток и сама улица. Круговая (панорамная) «камера» расположена вначале на перекрестке, по кругу вырывая из метели крупным планом персонажей и детали «декорации» этой драмы: старушонка, барыня, буржуй, поп, бродячий пес, обрывки плаката; затем, стремительно срываясь с места, мчится рядом с пролеткой, останавливается, схватывая по пути «простреленную голову» и мертвое лицо Катьки, и мчится дальше в неизвестность, за отрядом, за Тем невидимым в снежной вьюге (сегодня такой прием в кино называют экшн-камерой). В свою очередь, этот уличный хаос ввергается в вихрь воронки космогонического характера. Точнее всех, как представляется, стилистику блоковской уличной поэтики почувствовал Ю. Анненков, иллюстрировавший поэму. Художник-авангардист, совмещающий реализм со стилистикой кубизма и абстрактного экспрессионизма, он сумел в цикле иллюстраций вскрыть глубинные слои блоковской поэмы (рис. 2). Каждый лист этого цикла живет, вибрирует, дышит, наполняется криками толпы, личными трагедиями, драмами и коллизиями, душевным смятением одних персонажей, железной непреклонностью других...



Рис. 2. Ю. Анненков. Иллюстрация к поэме А. Блока «Двенадцать», 1918

На этих выполненных тушью рисунках (в нескольких экземплярах поэмы раскрашенных художником) все элементы композиции словно пронзают друг друга, взаимопроецируясь и прокалывая материальную оболочку вещей и предметов. В результате образуется редкая слитность, взаимосвязанность пространства и вписанных в него, объятых им персонажей, архитектуры, городских пространств.

И в то же время материя растворяется, распредмечивается, доводится до крайности, растворяется в снежной вьюге. Пожалуй, подобное распредмечивание, доведенное до формульности, свойственно работам П. Филонова на близкую тему. Пространственные формы его

«Формулы революции» (1919) и «Формулы пролетариата» (1920–1921) (рис. 3–4) состоят из первоэлементов, которые будто наложены на карту городских улиц, придавая многослойность композиции.



Рис. 3. П. Филонов. Формула революции. 1919

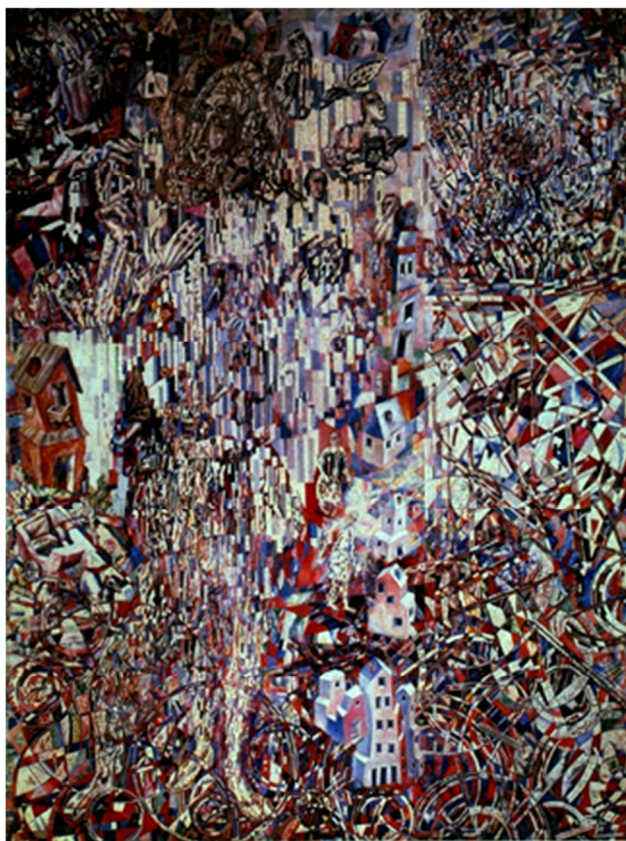


Рис. 4. П. Филонов. Формула пролетариата. 1920–1922

Сквозь эту паутину просматриваются человеческие фигуры, в свою очередь, тоже распадающиеся на отдельные кристаллы, которые растут и захватывают множасьщиеся головы, заполняющие уличное пространство. Сдвиг пропорций приобретает гротесковый характер синтеза бесконечно огромной силы (космоса, природы) и бесконечно малых толп и людей. В поэме Блока роль этой силы отводится стихии (в поэзии символистов часто воплощающей пространство перехода), куда, как в воронку, устремляются все персонажи уличной драмы.

В «Главной улице» Д. Бедного монтажные «стыки» соединяют гротесково смещенные пропорции фигуры лидера и толпы. Лидер – это футуристический человек, «весь из мяса», возвышающийся над миром:

С силами, зревшими в нем необъятными,
С волей единой и сердцем одним...
Тысячелетьями связанный, скованный,
Бурным порывом прорвав заколдованный
Каторжный круг,
Из закоптелых фабричных окраин
Вышел на улицу «Новый Хозяин»...
Стал богатырь... [2, с. 44].

Кроме смещения пропорций, панорамность картины создается через монтаж деталей общего, среднего и крупного планов, которые соединяются по принципу пазла, части которого соединяются в сознании читателя в общую картину революционного уличного действа. Подобный принцип сдвигологии отмечается и в изобразительном искусстве, в частности, у Б. Кустодиева: толпы движутся по улицам, возглавляемые смертью (гигантским скелетом), а акварели «Москва I. Вступление» (1905), опубликованной в сатирическом журнале «Жупел» (рис. 5). По мнению Е. Бобринской, Смерть здесь есть аллегория самой толпы, является ее частью, «она и есть “душа толпы” или некий дух толпы, вырвавшийся из черной бесформенной массы у нее под ногами» [4, с. 224]. Принципиально важно, что почти с абсолютной точностью композиционного решения художник повторит эту аллегорию в знаменитом «Большевике», 1920 (рис. 6) – работе, которую в свое время трактовали как символ победоносной революции, а в образе Большевика усматривали «бога» коммунистического рая, созданного в традициях былинного богатыря и народного героя. По сути, это изображение нового хозяина мира из поэмы Д. Бедного, также сочетающего скульптурность и монументальность, – создается впечатление, что поэма Бедного – это поэтический комментарий к работе Б. Кустодиева – или наоборот. В кустодиевском «Большевике» восставшая толпа, заполнившая улицы, словно раздавливается под пятой гиганта, сметающего все на своем пути, в том числе и храм, на который вот-вот наступит сапог этого монструозного человека, обладающего «непоборимым здоровьем», «стальной, рабоче-державной» волей. Эти метафоры порождают эмблематику, очень важную для выражения мифологии улицы. Так, Г. Брускин усматривает связь обоих произведений с аллегорией «Плясок смерти» [5].



Рис. 5. Б. Кустодиев. Москва I. Вступление. 1905



Рис. 6. Б. Кустодиев. Большевик. 1920

У Цветаевой мы обнаруживаем такой же принцип гипертрофированного смещения пропорций: так, в главе «В ратуше» Флейтист предстает перед толпой ратсгеров:

Губы в смех.
Брови в гнев.
Выше звезд,
Выше слов,
Во весь рост –
Крысолов [21, с. 99].

И этот принцип коллажного монтажа мы тоже увидим позже в эстетике советского киноавангарда, где он станет очень важным экспрессивным режиссерским и операторским приемом.

Еще один важный принцип монтажной поэтики, используемый в поэмах, – это ритмико-звуковой код улицы, ее портрет, представляющий контрапункт, сочетающийся с принципом антифонии: главная улица говорит с нами разными, часто контрастными жанрами и приемами – от частушки и городского романа до марша и возвышенной лексики, как у Блока (об этом написано не одно исследование), либо через интонационную энергию *асиндетонов*, отражающих стремительный бег истории (как у Д. Бедного):

Улица эта, дворцы и каналы,
Банки, пассажи, витрины, подвалы,
Золото, ткани, и снедь, и питье –
Это – мое!!) [2, с. 44].

Либо через полифонию голосов флейты и крыс в «Крысолове» («Увод»):

Крысы:

Напролом!

– У меня недостроенный дом!

– Строим – мир!

– У меня недоеденный сыр!

Флейта:

Переплюнь!

В синь! В июнь!

В новизну!.. [21, с. 75].

Как видно, поэты обращаются к различным приемам, характерным в большей степени для стилистики авангарда. Кроме «сдвигологии», это просодический рисунок стиха – звукопись и смена ритмов как воплощение исторического излома. Б. Пастернак, отзываясь о «Крысолове», одним из впечатляющих просодических принципов называет «осатанение восстающего на себя ритма, одержимость приступом ускоряющегося однообразия» [15, с. 233]. В цветаевской поэме ритм крысиного марша в главе «Увод» переходит в ритм детской «припрыжки» (глава «Детский рай»). Центральной метафоре поэмы («бунт музыки») Цветаева придает едва ли не главный смысл. И этот смысл принимает на себя не духовой оркестр, типичный для революционной улицы, а флейта, звуки которой могут мутировать, умирать. Невольно возникает ассоциация с «рождением трагедии (революции. – Н. О.) из духа музыки». И этот «дух музыки» господствует во всех трех поэмах – как на уровне звука, так и на уровне акустического портрета эпохи – барабанная дробь марша, выкрики толпы, частушка, обрывки диалогов. Стройность марша прерывается событиями, происходящими на улице: у Блока – убийством, у Цветаевой – уводом детей, у Д. Бедного – уличными боями. При этом «некрасовские» ритмы «Главной улицы» перемежаются барабанными ритмами и выкриками улицы. Сочетание «Главная Улица» раздвигает свои пространственные рамки и символизирует Главную Цель, идею – Улица как пространство революционного пролетариата противопоставлена «Мировому Проспекту» его врагов.

Сюда же можно отнести «лозунговую» стилистику, доминирующую в жизни революционной улицы – как в звуковых иллюстрациях, так и в агитационных плакатных «интертекстах», эти лозунги визуализирующих: «*Стойте ж на страже добытого муками...*» – Д. Бедный [2, с. 47]; «*Да здравствует полк! Клыков перещелк. / Довольно с нас круп! / Курков перещупн,*» «*Идем завоевывать Индию!*» – М. Цветаева [21, с. 75]; «*Вся власть Учредительному собранию!*» (А. Блок).

Обозначенные особенности поэтического эпоса, таким образом, органично интегрируются в общую систему художественного синтеза искусств конца XIX – первой трети XX в. (изобразительное искусство, музыку, театр) – улица стала фоном широкой панорамы революционных событий, ее ритмы звучали в симфониях Д. Шостаковича («Октябрю») и Н. Мясковского (6-я симфония), обнаруживались в «аналитической живописи» П. Филонова, К. Петрова-Водкина, Б. Кустодиева, И. Владимирова, Ю. Анненкова и др. Последующие парады и праздничные демонстрации 1930-х перевели улицу в иной статус, сохранив основные ее мифоритуальные функции и символическую образность на долгие десятилетия.

Список литературы

1. Асеев Н. Это революция. URL: <https://poemata.ru/poets/aseev-nikolay/revolution/>.
2. Бедный Д. Главная улица // Поэзия Октября. Стихи советских поэтов (1917–1976). М. : Изд-во МГУ, 1977. С. 43–47.
3. Блок А. Три вопроса : собр. соч. : в 8 т. Т. 5. М.; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1962. 804 с.

4. Бобринская Е. Ужасное зрелище: революционная толпа и коллапс репрезентации // Искусствознание: журнал по истории и теории искусства. 2017. № 1. С. 190–233.
5. Брускин Г. Клокочущая ярость: революция и контрреволюция в искусстве. М. : Новое издательство, 2021. 332 с.
6. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М. : Иск-во, 1966. 320 с. С. 56.
7. Верхарн Э. Стихи / перевод В. Федорова. М. : Госиздат, 1922. 131 с.
8. Гоголь Н. Полн. собр. соч. : в 14 т. Т. 3. М. : Изд-во АН СССР, 1938. 728 с.
9. Гуро Е. Город. Небесные верблюда. Избранное. М. : Лимбус-Пресс, 2001. 244 с. URL: https://royallib.com/read/guro_elena/nebesnie_verblyugata_izbrannoe.html#0.
10. Королева Г. В. Революционный 1917 в фотодокументах РГАКФД. URL: <http://www.rgakfd.ru/dok-lady-soobshheniya/2017-koroleva-revolucionnyy-1917-v-fotodokumentah-rgakfd>.
11. Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 : исторический обзор : в 3 т. Т. 1. Кн. 1. Боевое десятилетие: 1907–1917. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 784 с.
12. Кустодиев Б. М. Письма. Статьи, Заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым. Воспоминания о художнике. Л. : Художник РСФСР, 1967. 552 с.
13. Луначарский А. В. О народных празднествах // Статьи о театре и драматургии. М.; Л. : Искусство, 1938. С. 166–169.
14. Львов-Рогачевский В. Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин. М. : Книгоиздательство писателей в Москве, 1919. 192 с.
15. Марина Цветаева – Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 гг. М. : Вагриус, 2004. 720 с.
16. Маяковский В. Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 2. Стихотворения, поэма и пьесы 1917–1921 гг. М. : ГИХЛ, 1956. 538 с.
17. Минц З. Г. «Петербургский текст» и русский символизм // Блок и русский символизм : избранные труды : в 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб. : Искусство, 2004. С. 103–115.
18. Обухова Э. Флейтист и Грета (о поэме М. Цветаевой «Крысолов» на фоне «Двенадцати» Блока) // Новый берег. 2010. № 29. URL: <https://magazines.gorky.media/authors/o/emiliya-obuhova>.
19. Сорокин П. Дальняя дорога. Автобиография. М. : Моск. рабочий; ТЕРРА, 1992. 303 с.
20. Флери Антуан. Улица как географический объект // Социологическое обозрение. 2009. Т. 8. № 3. С. 30–36.
21. Цветаева М. Крысолов. Лирическая сатира : собр. соч. : в 7 т. Т. 3. Поэмы. Драматические произведения. М. : Эллис Лак, 1994. С. 51–108.
22. Чертилина М. А. Похороны жертв Февральской революции в Петрограде 23 марта 1917 г. в кинофотодокументах РГАКФД // Отечественные архивы. 2011. № 1. С. 45–51.

Main Street as a revolutionary space in the cultural context and artistic reflection of the Russian poem in the First third of the XXth century

Osipova Nina Osipovna¹, Golenok Marina Petrovna²

¹Doctor of Philological Sciences, professor, Vyatka State University. Russia, Kirov.
ORCID: 0000-0002-9247-9279. E-mail: nina.osipova@list.ru

²PhD in Cultural Studies, associate professor, Vyatka State University. Russia, Kirov.
ORCID: 0000-0002-8812-9655. E-mail: gmp0889@yandex.ru

Abstract. Featured article examines the "street text" of urban space as a reflection of the revolutionary events in Russia in the first third of the XXth century. The theoretical and methodological basis of the study is based on the semiotic status of the street as a set of symbolic meanings. They create the communicative space of the street as a transmitter of urban culture and mass psychology. This makes the street a semantic territory that reflects the new state of the world – the revolutionary struggle of opposing forces. This is reflected in numerous works of art.

As empirical material, the most significant examples of poetic epic are used, including an artistic reflection of the "topos" of the revolutionary street ("The Twelve" by A. Blok, "Main Street" by D. Bedny, "The Pied Piper" by M. Tsvetaeva). These works solve different ideological and artistic problems, but reveal typological similarity in the sphere of themes and experimental poetics. Some

elements of this poetics (the leitmotif "procession", various types of montage) bring the poems closer to the artistic system of other arts. For example, the works of B. Kustodiev, K. Petrov-Vodkin, Y. Annenkov, P. Filonov embodied the pathos and tragedy of the revolutionary streets.

A significant role in our characteristic of this topic belongs to the general cultural context. It is necessary to understand the general background of the era of Russian revolutions.

The materials of the article can be used in the work of philologists, historians, and cultural scientists who want to use a comprehensive methodology in relation to the study of the historical and cultural process.

Keywords: artistic culture of the first third of the XXth century, revolution, Russian poetry, Main Street, A. Blok, D. Bedny, M. Tsvetaeva.

References

1. Aseev N. *Eto revolyutsiya* [This is a revolution]. Available at: <https://poemata.ru/poets/aseev-nikolay/revolution/>.
2. Bednyi D. *Glavnaya ulitsa* [Main Street] // Poetry of October. Poems of Soviet poets (1917–1976). M., Lomonosov Moscow State University Publishing House. 1977. Pp. 43–47.
3. Blok A. *Tri voprosa. Sobr. soch. : V 8 t. T. 5.* [Three questions : collected works : in 8 vols. Vol. 5] M. ; L., Gos. izdatel'stvo khudozh.lit., 1962. 804 p.
4. Bobrinskaya E. *Uzhasnoe zrelishe: revolyutsionnaya tolpa i kollaps reprezentatsii* [A terrible sight: the revolutionary crowd and the collapse of representation] // *Iskusstvoznanie: zhurnal po istorii i teorii iskusstva*. 2017. No. 1. Pp. 190–233.
5. Bruskin G. *Klokochozhchaya yarost': revolyutsiya i kontrrevolyutsiya v iskusstve* [Bubbling rage: revolution and counterrevolution in art]. M., Novoe izdatel'stvo, 2021. 332 p.
6. Vertov D. *Stat'i. Dnevnik. Zamysly* [Articles. The diaries. Thoughts]. M., Iskusstvo (Art). 1966. 320 p. P. 56.
7. Verkharn E. *Stikhi* [Poems] / transl. by V. Fedorov. M., Gosizdat, 1922. 131 p.
8. Gogol' N. *Poln. sobr. soch. : V 14 t. T. 3* [Complete works : in 12 vols. Vol. 3]. M., AS USSR Publ. 1938. 728 p.
9. Guro E. *Gorod. Nebesnye verblyubzhata. Izbrannoe* [The city. Heavenly camels. Favorites]. M., Limbus-Press, 2001. 244 p. Available at: https://royallib.com/read/guro_elena/nebesnye_verblyugata_izbrannoe.html#0.
10. Koroleva G. V. *Revolutsionnyi 1917 v fotodokumentakh RGAKFD* [Revolutionary 1917 in the photographic documents of the Russian State Archives of Film and Photo Documents]. Available at: <http://www.rgakfd.ru/doklady-soobshheniya/2017-koroleva-revolucionnyy-1917-v-fotodokumentah-rgakfd>.
11. Krusanov A. V. *Russkii avangard: 1907–1932 : Istoricheskii obzor : V 3 t. T. 1. Kn. 1. Boevoe desyatiletie: 1907–1917* [The Russian avant-garde: 1907–1932 : historical review : in 3 vols. Vol. 1. Book 1. The Fighting decade: 1907–1917]. M., Novoe literaturnoe obozrenie (NLO). 2010. 784 p.
12. Kustodiev B. M. *Pis'ma. Stat'i, Zametki, interv'yu. Vstrechi i besedy s Kustodievym. Vospominaniya o khudozhnike* [Letters. Articles, Notes, interviews. Meetings and conversations with Kustodiev. Memoirs of the artist] / L., Khudozhnik RSFSR, 1967. 552 p.
13. Lunacharskii A. V. *O narodnykh prazdnestvakh* [On folk festivals] // *Stat'i o teatre i dramaturgii* – Articles on theater and drama. M. ; L., Iskusstvo (Art), 1938. Pp. 166–169.
14. L'vov-Rogachevskii V. *Poeziya novoi Rossii. Poety polei i gorodskikh okrain* [Poetry of new Russia. Poets of the fields and urban suburbs]. M., Knigoizdatel'stvo pisatelei v Moskve, 1919, 192 p.
15. Marina Tsvetaeva – Boris Pasternak. *Dushi nachinayut videt'. Pis'ma 1922–1936 godov* [Marina Tsvetaeva – Boris Pasternak. The souls begin to see. Letters of 1922–1936]. M., Vagrius, 2004. 720 p.
16. Mayakovskii V. *Poln. sobr. soch. : V 13 t. T. 2. Stikhotvoreniya, poema i p'esy 1917–1921 godov* [Complete works : in 13 vols. Vol. 2. Poetry, poems and plays 1917–1921]. M., GIKhL, 1956. 538 p.
17. Mints Z. G. *"Peterburgskii tekst" i russkii simvolizm* ["The Petersburg text" and Russian symbolism] // *Blok i russkii simvolizm: Izbrannye trudy : V 3 kn. Kn. 3: Poetika russkogo simvolizma – Blok and Russian symbolism : selected works : in 3 books. Book 3: Poetics of Russian symbolism* St. Petersburg, Iskusstvo. SPb., 2004. Pp. 103–115.
18. Obukhova E. *Fleutist i Greta (o poeme M. Tsvetaevoy "Krysolov" na fone "Dvenadtsati" Bloka)* [The Flutist and Greta (about M. Tsvetaeva's poem "The Pied Piper" against the background of the "Twelve" Block)] // *Novyi bereg*, 2010. No. 29. Available at: <https://magazines.gorky.media/authors/o/emiliya-obukhova>.
19. Sorokin P. *Dal'naya doroga. Avtobiografiya* [The Long Road. Autobiography]. M., Moskovskiy rabochii : TERRA, 1992. 303 p.
20. Fleury Antoine. *Ulitsa kak geograficheskii ob'ekt* [The street as a geographical object] // *Sotsiologicheskoe obozrenie* – Sociological review. 2009. Vol. 8. No. 3. Pp. 30–36.
21. Tsvetaeva M. *Krysolov. Liricheskaya satira : Sobr. soch. : V 7 t. T. 3. Poemy. Dramaticheskie proizvedeniya* [The Pied Piper. Lyrical satire : collected works : in 7 vols. Vol. 3. Poems. Dramatic works]. M., Ellis Lak, 1994. Pp. 51–108.
22. Chertilina M. A. *Pokhorony zhertv Fevral'skoi revolyutsii v Petrograde 23 marta 1917 g. v kinofotodokumentakh RGAKFD* [Funeral of the victims of the February Revolution in Petrograd on March 23, 1917 in the film and photographic documents of the Russian State Archives of Film and Photo Documents] // *Otechestvennye arkhivy* – Russian archives. 2011. No 1. Pp. 45–51.

Поступила в редакцию: 18.12.2024

Принята к публикации: 17.01.2025