

НАУЧНАЯ СТАТЬЯ

УДК 82.091:82.03


<https://doi.org/10.20310/2587-6953-2025-11-4-942-953>

Шифр научной специальности 5.9.3



## Хармс и Блок: война искусства

Александр Викторович Марков  

Российский государственный гуманитарный университет  
125047, Российская Федерация, г. Москва, Миусская площадь, 6  
 [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

### Аннотация

**ВВЕДЕНИЕ.** Исследован эпизод из поэмы Ивана Елагина «Память», описывающий его встречу с Даниилом Хармсом, в ходе которой последний уравнивал поэзию Александра Блока и Василия Лебедева-Кумача как «две стороны одной медали». Данный жест рассмотрен не как частный эстетический казус, а как ключевой момент столкновения двух культурных парадигм: трагического, мифологизирующего романтизма и трезвого, анти-героического модернизма. **МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ.** Эмпирическую базу исследования составили поэтический текст Елагина, стихотворение Хармса «Почему» в двух версиях (канонической и елагинской), тексты Блока и Лебедева-Кумача, включая их переводы од Горация, а также культурный контекст фильма «Весёлые ребята» (1934). Применение интертекстуального, компаративного и риторического анализа позволило выявить общие черты поэтик Блока и Лебедева-Кумача. **РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ.** Проведённый анализ позволил прийти к следующим результатам: а) Хармс критиковал не конкретных поэтов, а общий для них принцип «жречества» в искусстве; б) Лебедев-Кумач выступает не антиподом, а наследником символистской модели, используя её риторические стратегии для задач соцреализма; в) общей основой для Блока и Лебедева-Кумача послужила их переводческая стратегия, превращающая иронию Горация в пафосное пророчество или дидактику; г) фильм Г. Александрова представляет собой интермедийный эксперимент, противостоящий авангардной интермедийности и помещающий романсовый лиризм и сатиру в единый контекст усложненной интермедийности. **ЗАКЛЮЧЕНИЕ.** Реплика Хармса представляет собой точный диагноз культурной ситуации 1930-х гг., когда жреческая патетика символизма стала частью интермедийности большого стиля. Стихотворение Хармса оборачивается в разговоре с Елагиным манифестом, предлагающим сменить парадигму с поэзии-мифа на поэзию-жест, обнажающую абсурдную механику мира.

**Ключевые слова:** Александр Блок, Даниил Хармс, Василий Лебедев-Кумач, Иван Елагин, обэриуты, символизм, соцреализм, поэтический перевод, культурный конфликт

**Финансирование.** Это исследование не получало внешнего финансирования.

**Вклад автора:** А.В. Марков – идея и дизайн исследования, поиск и анализ научной литературы, анализ художественных текстов, написание черновика рукописи.

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Марков А.В. Хармс и Блок: война искусства // Неофилология. 2025. Т. 11. № 4. С. 942-953. <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2025-11-4-942-953>


ORIGINAL ARTICLE

<https://doi.org/10.20310/2587-6953-2025-11-4-942-953>

OECD 6.02; ASJC 1208



## Kharms and Blok: The War of Art

**Alexander V. Markov**  Russian State University for the Humanities  
6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russian Federation [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

### Abstract

**INTRODUCTION.** An episode from Ivan Elagin's poem "Pamyat" ("Memory"), examined, describing his meeting with Daniil Kharms, during which the latter equated the poetry of Alexander Blok and Vasily Lebedev-Kumach as "two sides of the same coin". This gesture is considered not as a particular aesthetic incident but as a key moment of the collision of two cultural paradigms: tragic, mythologizing Romanticism and sober, anti-heroic Modernism. **MATERIALS AND METHODS.** The empirical basis of the study consisted of Elagin's poetic text, Kharms's poem "Pochemu" ("Why") in two versions (canonical and Elagin's), texts by Blok and Lebedev-Kumach, including their translations of Horace's odes, as well as the cultural context of the film "Vesyolye rebyata" ("Jolly Fellows", 1934). The application of intertextual, comparative, and rhetorical analysis made it possible to identify the common features of Blok's and Lebedev-Kumach's poetics. **RESULTS AND DISCUSSION.** The conducted analysis led to the following results: a) Kharms criticized not specific poets but the principle of "priesthood" in art common to both; b) Lebedev-Kumach acts not as an antithesis but as an heir to the Symbolist model, using its rhetorical strategies for the tasks of Socialist Realism; c) the common ground for Blok and Lebedev-Kumach was their translation strategy, which transformed Horace's irony into pathos-filled prophecy or didactics; d) G. Alexandrov's film represents an intermedial experiment that counteracts avant-garde intermediality and places romance lyricism and satire within a single context of complex intermediality. **CONCLUSION.** Kharms's remark represents an accurate diagnosis of the cultural situation of the 1930s, when the priestly pathos of Symbolism became a part of the intermediality of the "grand style". In the conversation with Elagin, Kharms's poem turns into a manifesto proposing a paradigm shift from poetry-as-myth to poetry-as-gesture, exposing the absurd mechanics of the world.

**Keywords:** Alexander Blok, Daniil Kharms, Vasily Lebedev-Kumach, Ivan Elagin, OBERIU, symbolism, socialist realism, poetic translation, cultural conflict

**Funding.** This research received no external funding.

**Author's Contribution:** A.V. Markov – research idea and design, scientific literature research and analysis, analysis of literary texts, writing – original draft preparation.

**Conflict of Interests.** The author declares no relevant conflict of interests.

**For citation:** Markov, A.V. Kharms and Blok: The War of Art. *Neofilologiya = Neophilology*, 2025;11(4):942-953. <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2025-11-4-942-953>

### ВВЕДЕНИЕ

Эпизод из автобиографической поэмы Ивана Елагина «Память», описывающий его встречу с Даниилом Хармсом в 1934 г., представляет собой не просто курьёзный литера-

турный анекдот, а концентрированное выражение ключевого эстетического конфликта эпохи. В центре этого конфликта – фигура Александра Блока как символа «сакрального», «жреческого» искусства, против которого восставали авангардисты-обэриуты. Шо-

кирующее для молодого Елагина заявление Хармса о том, что Блок и советский поэт-песенник Василий Лебедев-Кумач – *две стороны одной медали*, требует серьёзного филологического и культурологического анализа.

Проблема исследования заключается в необходимости декодировать логику хармсовского жеста и выявить те глубинные общие черты, которые позволили поэту-абсурдисту поставить знак равенства между, казалось бы, антагонистическими фигурами: последним великим символистом и интермедиальным большим стилем (советским барбизоном). Гипотеза исследования состоит в том, что Хармс увидел в творчестве обоих общую романтически-символистскую парадигму, возводящую поэта в ранг жреца, пророка и инженера человеческих душ, чьё искусство основано на пафосе, мифологизации и дидактике, а не на трезвой констатации абсурдной реальности.

Целью статьи является комплексный анализ взгляда Хармса на поэтику Блока и Лебедева-Кумача, выразившийся в этом эпизоде, для демонстрации их риторического и мировоззренческого родства. Для достижения этой цели ставятся следующие задачи:

- проанализировать стихотворение Хармса «О ветчине» как манифест, направленный против «жреческого» принципа в искусстве;
- исследовать механизмы трансформации блоковских тем и стратегий в творчестве Лебедева-Кумача;
- сравнить переводческие стратегии Блока и Лебедева-Кумача на материале их интерпретаций од Горация как ключ к пониманию их общих поэтических амбиций;
- рассмотреть культурный контекст середины 1930-х гг. (в частности, фильм «Весёлые ребята») как поле битвы между авангардной и становящейся соцреалистической эстетикой.

Актуальность работы обусловлена необходимостью переосмысления границ между «высоким» модернизмом и «низкой» массовой культурой, которые зачастую оказываются более проницаемыми, чем принято считать. Научная новизна заключается в рассмотрении фигуры Лебедева-Кумача не как

антипода, а как наследника символистской традиции в другой медийной ситуации, что позволяет по-новому взглянуть на генеалогию соцреалистического канона.

## МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

Тема отношения Хармса к символизму довольно периферийна в исследованиях поэтики обэриутов. В нём видят либо радикала, который придаёт художественную форму смутным анархическим переживаниям и интуициям символизма, при этом подрывая всякое понятие об историзме формы [1], либо провокационного театрала, индивидуализирующего театральность [2], либо такую же индивидуализацию и радикализацию пророчеств символистского типа [3]. Во всех этих авторитетных интерпретациях Хармс доводит до предела символистские мистические интуиции, тем самым взрывая их изнутри. Мы постараемся доказать, что у Хармса происходит другое, «смена аспекта» по терминологии Витгенштейна и Библихина [4], которая позволяет ему не радикализировать символизм, а производить его метакритику как медийного феномена, оспаривая литературную медийность как перешедшую в массовую киномедийность. В этом смысле работа продолжает исследования медийных экспериментов русского авангарда [5] и его медийного обеспечения [6], но смотря на них в аспекте индивидуального опыта Хармса – но на цитируемые работы мы опираемся, определяя медийный характер мультфильма «Письмо» в основном тексте работы.

Материалом исследования послужили:

Первоисточник: фрагмент поэмы Ивана Елагина «Память», содержащий центральный для работы нарратив о встрече с Хармсом и полное цитирование по памяти стихотворения «Почему». В изложении фактов биографии Елагина мы опираемся на [7]. Замечательно, что в этой поэме Елагин представляет память как прерывающийся постоянно кинопоказ, то есть мыслит кинематограф как линейное немое кино, в противоположность шоу-блокбастеру, каким стал фильм Г. Александрова – это тоже важный нюанс интерпретации.

Тексты Даниила Хармса: канонический вариант стихотворения «Почему», опубликованный в журнале «Ёж» (1928 г., № 12, с. 28)<sup>1</sup>, в сопоставлении с версией, приведённой Елагиным по памяти.

Тексты Александра Блока: избранные стихотворения урбанистического и мистического циклов, а также перевод оды Горация (II, 20), демонстрирующие ключевые черты его поэтики.

Тексты Василия Лебедева-Кумача: ранние урбанистические стихи, песенные тексты из фильма «Весёлые ребята» (1934) и переводы од Горация (I, 38; II, 10).

Культурный контекст: визуальный и идеологический ряд фильма «Весёлые ребята» (реж. Г. Александров) как антитеза авангардной эстетике.

Существенным для методологии исследования стала идея Т.В. Ковалевской о «микрической поэтике» как дополнении «полифонической поэтике» Достоевского [8]. Согласно Ковалевской, спор голосов у Достоевского является некоторым упрощением Бахтина под влиянием авангардной культуры, тогда как у Достоевского, различающего положительных и отрицательных героев, кроме полифонического принципа есть микрический – отрицательные герои оказываются плохими подражателями, тогда как положительные герои – хорошими подражателями. Мы покажем, как хорошо разработанная Ковалевской сетка ложится на наш материал: слово полифония в основной части статьи мы употребляем в смысле монографии Ковалевской.

Методологическая основа исследования является междисциплинарной и сочетает несколько подходов:

- интертекстуальный и компаративный анализ: для выявления прямых и опосредованных связей между поэтиками Блока, Лебедева-Кумача и Хармса, а также для сопоставления их переводческих стратегий;
- мотивный анализ: для прослеживания трансформации ключевых мотивов (город,

сердце, время, путь) от символистской к соц-реалистической парадигме;

- риторический анализ: для деконструкции «жреческой» позиции автора, выявления общих паттернов пафоса, гиперболизации и дидактики;

- историко-культурный анализ: для реконструкции идеологического и эстетического контекста середины 1930-х гг., в котором происходило становление «большого стиля» и ликвидация авангардных практик;

- рецептивная критика: для анализа двухуровневой рецепции текста – непосредственной реакции Ивана Елагина (как «травмированного свидетеля», по нашей терминологии) и его последующего осмысления спустя десятилетия, что позволяет говорить о длительном культурном воздействии хармсовского жеста.

Важным аспектом для анализа является тот факт, что в своей оригинальной публикации в журнале «Ёж» стихотворение «Почему» сопровождалось серией графических иллюстраций (мини-комиксом), выполненными в манере, отсылающей к комическим картинкам немецкого художника Вильгельма Буша, которого Хармс высоко ценил и чьи произведения переводил. Этот визуальный ряд, изображающий гротескно-карикатурных поварят (стоящих задом к зрителю!) и свинью, радикально меняет восприятие текста: он подчёркивает его не мистически-шокирующий, а именно сатирически-абсурдный, буффонадный характер. Елагинская интерпретация стихотворения как грубого анекдота явно означает недостаточное знакомство с визуальной культурой, значимой для Хармса, культурой, авангардной в широком смысле, включая гротеск, сатиру и площадной юмор, апроприированные для целей радикального неприятия прежней культуры.

Такой комплексный подход позволяет перейти от частного историко-литературного случая к масштабным обобщениям о природе поэтического высказывания и механизмах наследования культурных моделей в переходные эпохи.

<sup>1</sup> Факсимиле этой страницы см. напр.: <https://www.togdazine.ru/article/1972> (дата обращения: 01.06.2025).

## РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

В автобиографической поэме Ивана Елагина «Память» [9, с. 199-218] есть один из эпизодов общения Ивана Елагина (Матвеева) с семьей Ивана Ювачева – Ювачев был крестным отцом футуриста Венедикта Марта, отца Ивана Елагина, поэтому они были в духовном родстве. Упомянув о своём визите в 1934 г., в возрасте 16 лет, в Ленинград, и о сложном статусе Ювачева, одновременно персонального пенсионера, бывшего народо-вольца, и мистика и реставратора икон, Иван Елагин продолжает:

С ним в квартире жил  
Взрослый сын – писатель Даниил  
Хармс. У Дани прямо над столом  
Список красовался тех, о ком  
«С полным уважением говорят  
В этом доме». Прочитав подряд  
Имена, почувствовал я шок:  
Боже, где же Александр Блок?!  
В списке Гоголь был, и Грин, и Бах.  
На меня напал почти что страх,  
Я никак прийти в себя не мог, –  
Для меня был Блок и царь и бог!  
Даня быстро остудил мой пыл,  
Он со мною беспощадным был.  
«Блок – на оборотной стороне  
Той медали, – объяснил он мне, –  
На которой (он рубнул плеча) –  
Рыло Лебедева-Кумача!»  
«Если так, как Блок, писать нельзя,  
Спрашивал весьма наивно я, –  
То кого считать за идеал?»  
Даня углубленно помолчал,  
Но потом он в назиданье мне  
Прочитал стихи о ветчине.

«Повар – три поварёнка,  
повар – три поварёнка,  
повар – три поварёнка  
выскочили во двор!  
Свинья – три поросёнка,  
свинья – три поросёнка,  
свинья – три поросёнка  
спрятались под забор!  
Повар режет свинью,  
поварёнок – поросёнка,  
поварёнок – поросёнка,  
поварёнок – поросёнка!  
Почему?  
Чтобы сделать ветчину!»

Слушал я его, открывши рот –  
Догадался наконец! Так вот  
Чем обэриуты устроят  
Из души моей священный яд  
Блоковских стихов! В душе моей  
Всё же Блок окажется сильнее [9, с. 207-209].

В поэме прямо назван 1934 г. как время этого спора – и это сразу удивляет: ведь Лебедев-Кумач стал знаменит после фильма «Весёлые ребята», создав несколько сверххитов для него – до этого он был незаметен, его сатирические стихи проигрывали Демьяну Бедному, лирические – Безыменскому и другим комсомольским поэтам, и настоящим попаданием в десятку стали только песни для первого советского звукового блокбастера. Упоминание, что Ювачев был «лет семидесяти двух» относится скорее к 1934 г. (Ювачев родился в 1860 г.); но возможно, разговор о Блоке был в какую-то из более поздних встреч. Конечно, легче всего соотнести «рыло», свиное рыло и свинью с поросятами и сказать, что Хармс противопоставил колхозным образам благополучия, в том числе успешного свиноводства, свой безжалостный конструктивизм. Но всё чуть сложнее.

Жест Хармса легко прочитывается как что-то вроде писсуара Марселя Дюшана: реди-мейд, или в данном случае, стихотворение о прямой промышленной переработке в готовый продукт, разрушающее миф о гении как создающем продукцию особого статуса благодаря особым структурам вдохновения и избранничества. Нет, как повару нужна свинья только для ветчины, так и художнику нужны материалы для продуктов, и «почему», пытающееся выявить мистические основания эстетических и этических решений, удержать в самой структуре вопроса что-то мистическое, в конце концов распадается под действием демистифицирующей логики и самого предметного мира. Показательно, что Елагин явно не видел публикацию этого стихотворения в журнале «Ёж», где «Почему?» является вовсе не итоговым вопросом, а начальным рефреном, визуальным и интонационно выделенным. Это не Хармс даёт ответ на вопрос, а происходит условный диалог между почемучкой, любопытство которого слишком велико, и взрослым как носителем



производственной нормы, который всё может объяснить, демистифицируя и расколдовывая. Ответ «Чтобы сделать ветчину!» не удовлетворяет любознательность, а окончательно хоронит её. Это не познание, а констатация абсурдной и жестокой целесообразности мира. Это сатира на сам принцип «познавательности» как успокоения. Но заметим, что эта сатира как раз не отменяет полифонию в бахтинском смысле, а напротив, утверждает её как единственное познавательное средство, когда другие средства, от энциклопедического знания до эмпирической проверки, оказываются дискредитированы самой ситуацией одновременно системного, индустриально оправданного, но кричаще абсурдного в каждой клетке жизни насилия.

Елагин должен пониматься как «травмированный свидетель», переживший двойное разрушение мифа. В этом тексте он совершает двойное действие: сначала цитирует Хармса, чтобы разрушить свой собственный миф о Блоке («почувствовал я шок»), затем сам, цитируя по памяти, разрушает структуру стихотворения Хармса, превращая его из отточенного жеста – в грубый анекдот. Это очень важный момент. Елагин, даже спустя десятилетия, не может принять правила игры Хармса. Он бессознательно искажает текст, выхватывая только самый шокирующий смысловой удар («ветчина»), но убирая формальную структуру («Почему?»), которая и была главным художественным приёмом, заменяя при этом вопросительный знак на восклицательный. Иначе говоря, если Хармс работал со специфическим диалогизмом, о котором мы ещё скажем, требующим «смены аспекта» по Витгенштейну (Бибихин), то Елагин опознаёт только манифестативные жесты, которые он принять не может, но избавиться от которых не может и через много лет и десятилетий. Это доказывает, что «священный яд» Блока в его душе действительно оказался сильнее, так как он так и не смог увидеть Хармса, а лишь услышал его.

Отсюда проблема нашей статьи: что именно сблизило для Хармса Блока и Лебедева-Кумача, независимо от того, был ли он на момент разговора знаком с фильмом «Весёлые ребята». Следует заметить, что фильм

«Весёлые ребята» стал поневоле ответом большого стиля на авангардный мультипликационный фильм «Письмо», по стихотворению Маршака, который Хармс озвучивал. Первый звуковой блокбастер оспаривал первый звуковой мультфильм, вводя сходную тему планетарного видения миссии советского человека и кругосветного путешествия как познавательного акта. Только если в авангарде круговое путешествие письма по планете устанавливало контроль над медийной сферой, упорядочивало медийную политику, то в большом стиле контроль уже должен был быть над самой живой тканью. В самом фильме «Весёлые ребята», как все помнят, пародируется сюжет Орфея: главный герой играет на свирели, и коровы и овцы сбегаются на звук прямо в приморский дворец, и живая свинья оказывается на подносе с салатом и фруктами. Живая свинья как бы разыгрывает «живую картину» зажаренной свиньи, и конечно, трудно подобрать что-то более противоположное стихотворению Хармса 1928 года из «Ежа», чем эта оптимистическая биополитика. Где у Хармса неприкрытое насилие, там в фильме – легкомысленный водевиль на тему колхозного изобилия, в котором поэт-музыкант-жрец может не то воскрешать мёртвых животных, не то обеспечивать бесперебойные поставки мяса.

Анимация в «Весёлых ребятах» тоже есть, когда исполняется песня на стихи Лебедева-Кумача:

Чёрная стрелка проходит циферблат.  
Быстро, как белки, колёсики спешат.  
Скачут минуты среди забот и дел.  
Идут, идут, идут, идут – и месяц  
пролетел!

– сначала появляется интертитр «Прошёл месяц», а далее анимация вполне в духе символизма материализует метафору: месяц в элегантной одежде идёт среди облаков. Это радикальное возвращение от авангарда с его условными игровыми конструкциями к эмфатической натурализации символа, то есть к тому аспекту символизма, который был очень рано преодолен – ещё в пародиях Владимира Соловьёва были высмеяны «ослы раздумья», «шоколадные небеса» и горящие

на небесах паникадила как материализация метафор в астрономическом, гастрономическом или животном коде.

Сам Лебедев-Кумач в молодости писал стихи вполне в блоковском духе, например:

Силуэтно лиловится купол  
На оранжевой дымке восхода...  
Грузовик с перебоем прохлюпал,  
Прогнусавил гудок у завода.  
Дует ветер, болезненно-знобкий,  
Пробирается льдинкой за ворот.  
Неохотно, медлительно, робко  
Просыпается утранный город<sup>2</sup>.

Урбанистика здесь близка блоковской, но лишена и его морального, и эсхатологического напряжения: напротив, все сильные аффицирующие моменты приведены к усредненному описанию меланхолии, встроенной в бытовую порядок привычной аффектации. У Блока сильное чувство городского отчуждения доходит до апокалиптических колебаний. Лебедев берёт сходные детали, характерные и для блоковской, и вообще для городской лирики, но лишает их мистической ауры. Его город просыпается «неохотно, медлительно, робко» – символизм здесь сводится к простым актам оживления пейзажа, то есть к самому простому приёму. Позднее, в зрелом творчестве Лебедева-Кумача, его город станет сияющим, парадным, идеологически выверенным пространством сталинского ампира («Утро красит нежным светом / стены древнего Кремля»). Хармс не мог не видеть при этом общего – поэт-наблюдатель, который претендует на авторитетное кодирование всего, что видит – то есть на жреческую позицию.

О жречестве Блока, «Свою обедню отслужу», говорить даже излишне. Конечно, это жречество выглядело и для современников, как и для нас, надрывным, трагичным, соблазнительным и мученическим. Блоковский комплекс сразу был воспринят современниками и сохраняется в нашем изображении в неизменном виде: соединение амби-

ций и готовности к предельному страданию, эсхатологическое переживание мира, объединяющее персональную и надперсональную эсхатологию, экстатичность, которая при этом обуздывается интенсивными культурными символами, наконец, зазор между высказанным и невысказанным, который преодолевается то ситуативным мифом, то воображаемым ритуалом, то всей биографической судьбой поэта. Но для поколения авангардистов, включая обэриутов, то есть свидетелей большого числа эпигонских решений по отношению к блоковскому мифу, имажинарий был не так очевиден как сама теургическая амбиция. Для Хармса Блок и Лебедев-Кумач были двумя сторонами одной медали – медали «жреческого», патетического и мифологизирующего искусства – именно потому что для них было кристально ясно, что жреческое искусство продолжает приобретать своих эпигонов.

Для Елагина «священный яд» Блока – конечно, и общий эффект жреческого воздействия, сакрализации священного, от которой не может уклониться прочитавший его с чувством и всерьёз, но также и знак присутствия эпигонов, с которыми сам он вступает в миметическое соперничество [10] за подлинность. Елагин, в той мере, в которой не принимает позицию Хармса, в той же мере ощущает свой опыт подлинным по отношению к неподлинному опыту других. Тогда как Хармс не ставит этого вопроса о различении опыта. Для него Лебедев-Кумач – жрец, который перенял ту же модель служения как фасцинирующего самого поэта и потому убедительного для других поклонения, но сменил объект культа. Пафос, масштаб, пророческий тон остались теми же, изменилось лишь содержание.

Для Хармса явно оба поэта говорят с читателем не с позиции человека, а с позиции Голоса Высшей Силы (Бога или Партии). Оба используют возвышенную, обобщённую, лишённую бытовых деталей лексику. Оба поэта напевны, музыкальны, что у Лебедева-Кумача в конце концов инструментализируется в создании маршевого, победного, заражительного ритма, который должна повторять вся страна. Их поэзия монументальна и

<sup>2</sup> Стихи Лебедева-Кумача цитируются по изданию: *Лебедев-Кумач В. Сердце, тебе не хочется покоя*. Москва: Эксмо, 2012. 384 с. (Золотая серия поэзии).

имперсональна. В то время как хармсовские поросята представляют собой ту модель шокирующей прагматики, в которой начинают быть слышны персональные голоса – голос почемучки и голос осаждающего его знатока жизни, понимающего, что жизнь состоит из истребления и потребления. Эта почти бахтинская полифония оказывается внутри полностью прагматической заданности текста, истребляющей любой непрагматический горизонт. Хармс обнажает утилитарную, почти индустриальную подоплеку жизни, которую и Блок, и Лебедев-Кумач прикрывали мифом (мифом о Вечной Женственности или мифом о Счастливом Завтра). Свинья – это не символ благополучия, а просто сырьё. Повар – не демиург, а рабочий на мясокомбинате, и именно об этом явно догадывается Елагин после некоторой задумчивости, перебирая образы поэта и в конце концов находя образ производственника. Всё есть продукт производства. И поэзия, по Хармсу, должна быть не служением, а таким же производством – игрой с языком, конструкцией, смыслом.

И Блок, и Лебедев-Кумач – переводчики Горация<sup>3</sup>. Так, Блок перевёл оду II, 20 (*“Non usitata pes tenui ferar...”*). Гораций говорит о своём поэтическом бессмертии довольно иронично и изящно: он не умрёт, а превратится в лебедя. Это метафора, игра, уверенность мастера в своём ремесле. Блок превращает это в мистическое преображение, в акт высшего откровения, почти в религиозное вознесение. «Не на простых крылах, на мощных я взлечу, / Поэт-пророк, в чистейшие глубины». У Горация нет «пророка», *vates* это не совсем пророк – это чисто блоковское, символистское прочтение. У Блока появляется абстрактный, мистический образ, а не конкретный миф, к которому обращается Гораций. «Изучат и узрят Иберии сыны, / Не чуждые стихов, и пьющий воды Роны». Блок усиливает имперский, всемирный масштаб послания. Акцент на «изучат и узрят» делает из поэзии нечто сакральное, требующее особого fasciniрующего постижения. «Смол-

кай, позорный плач!.. Зане и смерти нет». Финальный пафос, призыв к прекращению «позорного плача» и утверждение, что «смерти нет», – это уже не классическая римская гордая уверенность, а почти христианское обетование о вечной жизни, характерное для блоковского мироощущения. Так Блок находит в античном авторе не просто коллегу, а собрата-жреца, предтечу своей концепции поэта-пророка, который говорит с миром с позиции высшей истины.

Молодой выпускник классической гимназии Лебедев выбирает и переводит иначе, но тоже миметически, находя в Горации как бы свое будущее, создавая миметическую поэтику себя-будущего, но не мистического себя, как у Блока. Его привлекает Гораций – моралист, певец «золотой середины» (*augea mediocritas*), советчик и дидакт. Таков его перевод оды II, 10 (*“Rectius vives, Licini...”*). Гораций даёт другу житейский, хотя и возвышенный совет: избегай крайностей, ищи середину, будь стойким в несчастье и умеренным в удаче. Лебедев превращает эти советы в прямое, недвусмысленное наставление, почти лозунг. «Будешь лучше жить, не стремясь, Лициний...»; «Кто златую взял середину мерой...»; «Бодрым, твёрдым встретить все несчастья жизни...». Перевод очень буквален, дидактичен, лишён той лёгкой, дружеской интонации, которая есть у Горация. Это не беседа равных, а урок. Лексика выбирается простая, почти плакатная: «бодрым, твёрдым», «подобрать разумно вздувшийся парус». Это уже готовые формулы для советского человека 1930-х: быть бодрым, твёрдым и разумным. Его перевод оды I, 38 (*“Persicos odi, puer, apparatus...”*) – это отказ от «персидской роскоши» в пользу «простого мирта». В интерпретации Лебедева это читается не как личное эстетическое предпочтение изнеженного римлянина, а как программа действий: «Роскошь брось, юнец». Это прямо перекликается с его будущим зрелым творчеством, воспевающим простоту, труд и коллективный дух.

Таким образом, Гораций оказывается тем самым «клеем», который скрепляет две стороны медали – Блока и Лебедева-Кумача. Оба они, через переводы, заявляют о своей

<sup>3</sup> Здесь и далее переводы Блока и Лебедева цитируются по материалам сайта [www.horatius.ru](http://www.horatius.ru) (дата обращения: 01.06.2025).



принадлежности к традиции «высокой» и наставительной поэзии. Хармс со своим обзорным проектом бунтует против этой традиции в принципе. Его стихотворение – это не просто насмешка над символизацией природы или искусства (поварского), это насмешка над всей поэзией как формой риторического пафоса и дидактики, будь она серебряного или советского века. Он предлагает поэзию не смысла, а жеста; не наставления, а констатации; не вечности, а сиюминутного акта.

Песни Лебедева-Кумача из «Весёлых ребят» не просто «прогремели» – они стали культурным и идеологическим катаклизмом, звуковым фоном новой советской реальности. Музыка Дунаевского ещё не двигает повествование, а лишь скрепляет клочковатый сюжет» [11, с. 94], тогда как песни, добавим, становятся метасюжетом. Анализ песенных текстов Лебедева-Кумача предстаёт не как простое заимствование, но как системная утилизация поэтики Серебряного века, в частности – мистического и урбанистического дискурса Александра Блока. Его «Сердце (Песня Анюты)» оказывается перепевом блоковской любовной лирики: где у Блока – «Глядят внимательные очи, / И сердце бьёт, волнуясь, в грудь» как символ метафизической тревоги и пленной души, там у Лебедева-Кумача оно же «бьётся, как птица» становится милым предвестником бытового счастья. Трагическая гипербола – «Если б имела я десять сердец, / Все бы ему отдала» – лишается той жертвенной безответности, которая была бы у Блока, и превращается в гарантированный успех романа. Так мистическое горение замещается приземленным объяснением, а высокая тайна делается доступной.

Другой лик Блока – поэта-урбаниста – подвергается аналогичной трансформации в «Тюх-тюх» и «Песенке о стрелках». Звукоскрип Блока была существенна для авангардных экспериментов по записи живой речи [12] и [13], но в случае звукового фильма возникала особая многократная медийная опосредованность, не подразумевавшаяся авангардом. Звукоподражательные рефрены, у Блока передающие дисгармонию города и вообще технологического мира (так, строка

«Поздней осенью из гавани...» передаёт скрежет и свист корабельных машин), здесь обращены в уютный бытовой лубок. Мотив роковой ошибки, фатальной у Блока, сводится к досадному эпизоду, а образ безысходного времени-Апокалипсиса перекодируется в продуктивное распоряжение временем («Сердце хлопчет, боится опоздать»), что смещает фоносемантику оригинала [14] и [15]. Для Хармса это могло бы быть окончательным доказательством его правоты: оба дискурса, и трагический, и оптимистический, суть две стороны одной «медали иллюзии». Его стих о ветчине, с его абсурдной констатацией («Почему? Чтобы сделать ветчину!»), был бы шоковой терапией против любой осмысленной картины мира – будь то блоковский миф о Вечной Женственности или кумачёвский миф о Счастливом Завтра. Он противопоставлял поэзию-миф – поэзии-жесту, обнажающему бессмысленную механику жизни.

Вне зависимости от того, когда произошёл разговор Хармса и Елагина, фильм «Весёлые ребята» и песни Лебедева-Кумача в 1934 г. были для таких фигур, как Хармс, не развлечением, а ярчайшим подтверждением их худших подозрений. Они видели, как блоковская патетика, которую они уже отвергли, не умерла, а была успешно ампутирована, пересажена на новое тело и превратилась в биополитическое сердце (или рыло) кинематографического мифа о всеобщем счастье. Поэтому реплика Хармса о двух сторонах медали – не просто злая острота или ненависть по отношению к коллеге на литературном поле, играющая выражением свиное рыло. Это диагноз. Это признание, что его борьба с «жречеством» Блока проиграна, потому что на свет появился новый, куда более мощный и страшный противник – поэт-инженер человеческих душ, строящий утопию всеобщего веселья на руинах индивидуальности, сложности и трагического чувства жизни. Стихотворение о ветчине в этом свете выглядит не просто детским абсурдом, а актом отчаянного сопротивления – попыткой вернуть слову его материальную, а не мифологическую плоть.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для Хармса и его круга Блок и Лебедев-Кумач были разными побегами от одного корня – романтически-символистской традиции, возводящей поэта в ранг жреца. Блок был жрецом старого, угасшего бога, Лебедев-Кумач – жрецом нового, советского. Но сам жест служения, пафос, претензия на истину в последней инстанции оставались и были для обэриутов главным врагом. Блок для Хармса был олицетворением всей дореволюционной культуры, которая, с его точки зрения, потерпела крах не только политически, но и эстетически. Бунт обэриутов, как и бунт дадаистов, был направлен против культуры, которая привела к мировой войне – *культуры старого смысла*. Блоковский катастрофизм и мистицизм были для них частью этой болезни. Хармс предлагал не новую «любовь», а смену аспекта.

Стихотворение о ветчине – это манифест. Это утверждение, что поэзия должна быть не о «вечном», а о «здесь и сейчас», не напевной, а конструктивной, не пафосной, но точной (даже в своей абсурдной точности). Это сведение высокого к низкому не из желания оскорбить, а из желания разоблачить механизм его работы. Елагин, будучи поэтом «второй волны» эмиграции, всё ещё находился внутри романтической парадигмы («Для меня был Блок и царь и бог!»), поэтому он воспринял этот акт как кощунство. Но Хармс вёл не личную войну с Блоком, а метафизическую войну с принципом «жречества» в искусстве, который, как он верно угадал, лишь сменил вывеску с «мистической» на «советскую», оставшись по сути тем же.

Лебедев-Кумач тогда должен пониматься не как антипод, а как выродившийся наследник Блока. Это центральный пункт. Хармс увидел, что советская массовая песня

унаследовала от символизма не темы, а риторические стратегии. Прежде всего, это всеобщность и безличность, растворяющая героя в коллективном «мы» (блоковские исторические стихи от «На поле Куликовом» до «Скифов»); затем, это гиперболизация, имеющая в виду измерение всё вечностью или некоторым мистически переживаемым настоящим, которое организовано самим поэтом как жрецом – замена полифонии вопрошающих и недоумевающих голосов политемпоральностью жреческого вмешательства. Наконец, это постоянная обращённость к будущему, грядущему преображению, мистическому у Блока и социальному у Лебедева-Кумача.

«Блок окажется сильней» – трагедия Елагина, а не победа Блока. Финальные строки Елагина можно было бы в первом приближении прочесть как торжество «настоящего» искусства над авангардной шуткой. Но в контексте всего его творчества (поэта-изгнанника, печального и горестного поэта второй волны эмиграции) это звучит как трагедия. Он констатирует, что остался носителем той самой «заражённой» культурной парадигмы, которую высмеивал Хармс. Он не смог принять лекарство от «священного яда», который одновременно и возвышает, и калечит, приковывая к прошлому. Его душа осталась полем битвы чужих мифов, а не территорией для создания нового языка.

Таким образом, история, рассказанная Елагиным, – это не анекдот о вкусовой ссоре, а лаконичная драма о столкновении двух несовместимых культурных кодов: трагического, мифологизирующего романтизма (Блок – Елагин) и трезвого, анти-героического, абсурдистского модернизма (Хармс). И тот факт, что мы до сих пор эту историю обсуждаем, доказывает, что удар Хармса достиг цели и попал в самую суть культурных процессов XX века.

## Список источников

1. Буренина О. Философия анархизма в русском художественном авангарде и «замкнутые конструкции» Даниила Хармса // Russian Literature. 2006. Т. 60. № 3-4. С. 293-307. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2006.12.004>

2. Иоффе Д. Даниил Хармс как Homo Ludens: игровое житнетворчество и проблема маски. К постановке вопроса о роли лудизма в деятельности поэта // *Russian Literature*. 2006. Т. 60. № 3-4. С. 325-345. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2007.01.002>
3. Шипицына А.А. Вестничество в русской постсимволистской культуре // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2024. № 71. С. 142-150. <https://doi.org/10.62625/2782-1889.2024.71.71.009>, <https://elibrary.ru/yuecel>
4. Бибихин В.В. Витгенштейн: смена аспекта. Москва: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 288 с. <https://elibrary.ru/qwitrh>
5. Курбановский А.А. Русский авангард и теории видения // *Медиафилософия*. 2010. Т. 5. С. 218-229. <https://elibrary.ru/wazhfz>
6. Чубаров И. Теория медиа Вальтера Беньямина и русский левый авангард: газета, радио, кино // *Логос*. 2018. Т. 28. № 1 (122). С. 233-260. <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2018-1-233-257>, <https://elibrary.ru/xnzrlv>
7. Хадынская А.А. Петербург Ивана Елагина // *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2020. № 3 (209). С. 45-52. <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2020-3-45-52>, <https://elibrary.ru/vnzjmg>
8. Ковалевская Т.В. Мимикрическая поэтика Достоевского. Москва: РГГУ, 2025. 305 с. <https://elibrary.ru/hkhcfy>
9. Елагин И. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 2: Стихотворения. Портрет мадмуазель Таржи / сост., подгот. текста, примеч. Е. Витковского. Москва: Согласие, 1998. 382 с.
10. Кондакова А. Насильственная (не)взаимность: мимесис и антимимесис конфликта // *Логос*. 2024. Т. 34. № 5 (162). С. 65-84. <https://doi.org/10.17323/0869-5377-2024-5-65-84>, <https://elibrary.ru/sxbjsi>
11. Салис Р. Нам уже не до смеха. Музыкальные кинокомедии Григория Александрова. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 360 с. <https://elibrary.ru/qsvwkr>
12. Золотухин В.В. Голос и воск. Звучащая художественная речь в России в 1900–1930-е годы: поэзия, звукозапись, перформанс. Москва: Новое литературное обозрение, 2024. 256 с.
13. Бранг П. Звучащее слово. Заметки по теории и истории декламационного искусства в России. Москва: Языки славянской культуры, 2010. 288 с.
14. Глухова Е.В., Торшилов Д.О. «Теория слова» Андрея Белого в годы революции и гражданской войны // *Литературное наследство*. 2018. Т. 111. С. 5-47. <https://elibrary.ru/tfsgtl>
15. Шишкова Н.М., Анкудинов К.Н. Контексты семантики и фоносемантики: сады, цветы и цвет в творчестве Александра Блока и Виктора Сосноры // *Вестник Адыгейского государственного университета*. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2023. № 1 (312). С. 46-57. <https://doi.org/10.53598/2410-3489-2023-1-312-46-57>, <https://elibrary.ru/ailvxj>

## References

1. Burenina O. The philosophy of anarchy in the Russian avant-garde and Daniil Kharms's "Closed Constructions". *Russian Literature*, 2006, vol. 60, no. 3-4, pp. 293-307. (In Russ.) <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2006.12.004>
2. Ioffe D. Daniil Kharms as Homo Ludens: ludic life-creation and the problem of the mask. on the role of ludism in the poet's activity. *Russian Literature*, 2006, vol. 60, no. 3-4, pp. 325-345. (In Russ.) <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2007.01.002>
3. Shipitsyna A.A. Vestnichestvo (prophet messengership) in russian post-symbolist culture. Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoi akademii khudozhestv = *Scientific Papers of Saint-Petersburg Academy of Fine Arts*, 2024, no. 71, pp. 142-150. (In Russ.) <https://doi.org/10.62625/2782-1889.2024.71.71.009>, <https://elibrary.ru/yuecel>
4. Bibikhin V.V. *Wittgenstein: Aspect Change*. Moscow, St. Thomas Institute of Philosophy, Theology, and History Publ., 2005, 288 p. (In Russ.) <https://elibrary.ru/qwitrh>
5. Kurbanovskii A.A. Russian avant-garde and theories of vision. *Mediafilosofiya = Media Philosophy*, 2010, vol. 5, pp. 218-229. (In Russ.) <https://elibrary.ru/wazhfz>
6. Chubarov I. Walter Benjamin's media theory and Russian left avant-garde: newspaper, radio, cinema. *Logos*, 2018, vol. 28, no. 1 (122), pp. 233-260. (In Russ.) <https://doi.org/10.22394/0869-5377-2018-1-233-257>, <https://elibrary.ru/xnzrlv>

7. Khadynskaya A.A. Petersburg of Ivan Elagin. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta = Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2020, no. 3 (209), pp. 45-52. (In Russ.) <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2020-3-45-52>, <https://elibrary.ru/vnzjmg>
8. Kovalevskaya T.V. *Dostoevsky's Mimetic Poetics*. Moscow, RGGU Publ., 2025, 305 p. (In Russ.) <https://elibrary.ru/hkhcfy>
9. Elagin I. *Collected Works: in 2 vols. Vol. 2: Poems. Portrait of Mademoiselle Targi*. Moscow, Soglasie Publ., 1998, 382 p. (In Russ.)
10. Kondakova A. Violent (non)reciprocity: mimesis and anti-mimesis of conflict. *Logos*, 2024, vol. 34, no. 5 (162), pp. 65-84. (In Russ.) <https://doi.org/10.17323/0869-5377-2024-5-65-84>, <https://elibrary.ru/sxbjsi>
11. Salis R. *The Musical Comedy Films of Grigori Aleksandrov: Laughing Matters*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012, 360 p. (In Russ.) <https://elibrary.ru/qsvwkr>
12. Zolotukhin V.V. *Voice and Wax. Spoken Artistic Language in Russia in the 1900s–1930s: Poetry, Sound Recording, Performance*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2024, 256 p. (In Russ.)
13. Brang P. *The Spoken Word. Notes on the Theory and History of the Art of Declamation in Russia*. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2010, 288 p. (In Russ.)
14. Glukhova E.V., Torshilov D.O. Andrei Bely's "Theory of the Word" in the years of revolution and Civil War. *Literaturnoe nasledstvo = Literary Heritage*, 2018, vol. 111, pp. 5-47. (In Russ.) <https://elibrary.ru/tfsgtl>
15. Shishkhova N.M., Ankudinov K.N. Contexts of semantics and phonosemantics: gardens, flowers and colors in the works of Alexander Blok and Viktor Sosnora. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya Filologiya i iskusstvovedenie = Bulletin of Adyge State University. Series: Philology and Art Studies*, 2023, no. 1 (312), pp. 46-57. (In Russ.) <https://doi.org/10.53598/2410-3489-2023-1-312-46-57>, <https://elibrary.ru/ailvxj>

## Информация об авторе

**МАРКОВ Александр Викторович**, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Российская Федерация, SPIN-код: 2436-2520, РИНЦ AuthorID: 181224, ResearcherID: Q-7934-2016, Scopus Author ID: 57215218399, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>, [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

Поступила в редакцию 05.07.2025

Поступила после рецензирования 02.10.2025

Принята к публикации 19.11.2025

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи.

## Information about the author

**Alexander V. Markov**, Dr. Sci. (Philology), Associate Professor, Professor of Cinema and Contemporary Art Department, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation, SPIN-code: 2436-2520, RSCI AuthorID: 181224, ResearcherID: Q-7934-2016, Scopus Author ID: 57215218399, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>, [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

Received 05.07.2025

Revised 02.10.2025

Accepted 19.11.2025

The author has read and approved the final manuscript.