

**Долгая счастливая жизнь:  
Геннадий Шпаликов, Егор Летов, Борис Хлебников<sup>1</sup>**

Речь пойдёт о системе текстов, состоящей из нескольких элементов различных авторов: литературный сценарий, два фильма, драма, песня.

Наша задача в первую очередь – рассмотреть песню Егора Летова «Долгая счастливая жизнь» (2003) в контексте двух кинотекстов, один из которых, пусть и с оговорками, может быть назван текстом-предшественником, то есть тем текстом, с которым – по крайней мере, типологически – можно соотнести рефрен и заглавие летовской песни, а второй – текстом-последователем, поскольку он создавался с ориентацией на песню Летова. Оба фильма называются так же, как и песня Летова – «Долгая счастливая жизнь». Первый – фильм Геннадия Шпаликова 1966 года, второй – фильм Бориса Хлебникова 2013 года.

Прежде всего, следует сказать о том, насколько правомерно соотнесение песни (и альбома) Егора Летова с фильмом Шпаликова, ведь [«Егор Летов утверждал, что написал песню не под впечатлением от просмотра картины»](#).

*«Вскоре после выхода альбома он давал интервью журналу “Афиша”. Напоминание о фильме Шпаликова очень его удивило:*

*“Вот это да. Ох... Это, может быть, даже... Это же фильм был такой, ну да, конечно! Кузьма говорил в каком-то интервью, что у нас все творчество насквозь кинематографично, так что это, видимо, из подсознания как-то...” “Афиша”, 2004*

*В том же интервью Егор поведал, как на самом деле была написана песня “Долгая счастливая жизнь”:*

*“Песня, да и вообще образ, возникла после очередного посещения реанимации. В некий момент представилось, что однажды так случится, что станет физически, жизненно невозможно принимать, скажем так, вещества, способные изменять, расширять сознание, – а это, по-моему, вообще необходимая составляющая настоящего рок-н-ролла. Вот. И если возникает такое – то что дальше? Когда праздников нет. Тогда – Долгая Счастливая Жизнь. Каждому из нас. Навеки и навсегда”. “Афиша”, 2004*

*Еще раз Егор подтвердил, что вышеупомянутый фильм не был для него источником вдохновения, когда в Омске встречался с корреспондентом российского издания “Rolling Stone”:*

*“...у Шпаликова есть такое кино – “Долгая счастливая жизнь”. Но сочинена песня по другому поводу, тоже после реанимации. Возникла ситуация, что физически дальше продолжать употреблять алкоголь, наркотики и так далее просто будет уже невозможно, потому что это будет связано просто со смертью конкретно меня, моих друзей и любимых. И я представил, что будет, если этого не будет. И написал одну из самых страшных и кошмарных песен...” “Rolling Stone”, 2004*

*Итак, мы выяснили, что композиция “Долгая счастливая жизнь” не имеет прямого отношения к фильму Геннадия Шпаликова».*

Такой вывод делает автор [материала](#) в сети.

Кроме того, в том же материале затрагивается и третий элемент названной нами в начале системы – фильм Бориса Хлебникова. Песня произвела на режиссера сильное впечатление и он решил использовать ее название для своего фильма. Вот как он [сам объясняет](#) выбор названия:

*«В какой-то момент заголовок прирос к моему фильму, и случилось это благодаря песне “Долгая счастливая жизнь” “Гражданской обороны”. Мне кажется, и оператор Паша Костомаров, и я, мы оба снимали фильм под сильным влиянием от текстов Егора Летова. Его песни были для меня камертоном – загнанным, нервным ритмом. Я хотел даже на*

---

<sup>1</sup> Нижеследующее – текст доклада, прозвучавшего на Летовском семинаре 6 апреля 2016 года. Статья по данной теме будет опубликована позднее.

*финальных титрах поставить песню, но всё тут же развалилось, осталась одна “Гражданская оборона” – и я от этого отказался. Слишком мощная песня, тягаться невозможно. Я все думал, почему никто “Гражданскую оборону” в кино не использует, почему этого не делает тот же Балабанов. Теперь понял. Слишком мощно. Так что песни не осталось, а название, которое предложил режиссер монтажа Иван Лебедев, подошло по смыслу».*

Итак, мы имеем дело с двумя фактами. Во-первых, авторское указание на отсутствие прямой, контактной связи песни Летова и фильма Шпаликова; во-вторых, указание на наличие этой связи между фильмом Хлебникова и песней Летова. То есть, казалось бы, сопоставлять друг с другом можно только фильм 2013 года и песню Летова. (Оставим в стороне вопрос, насколько фильм Шпаликова повлиял на фильм Хлебникова, ограничившись тем, что поставим в центр внимания летовскую песню.) Однако, как бы там ни было, а перед нами всё же точная цитата из Шпаликова; следовательно, допустимо типологическое соотнесение фильма 1966 года и песни, созданной в 2003 году. И тут мы имеем дело с особым типом цитирования, свойственным культуре. Поэтому немного теории.

Принято считать, что «через цитату <...> происходит подключение текста-источника к авторскому тексту, модификация и смысловое обогащение последнего за счет ассоциаций, связанных с текстом-предшественником»<sup>2</sup>. Но зачастую это совсем не так. Например, наблюдения показывают, что «“чужое” слово у Башлачёва чаще всего отсылает не к какому-то конкретному произведению со всеми его смыслами (хотя так кажется при первом приближении), а к некоей идиоме, культурному клише, соотносимому не столько с определенным источником, сколько с совокупностью источников, точнее – системой, существующей в массовом сознании как некий стереотип и, как выясняется, далекой на первый взгляд от каких-то конкретных привязок к тем или иным произведениям-предшественникам»<sup>3</sup>.

Похожее явление отмечается исследователями и по отношению к современному року. Д. Г. Скорлупкина по поводу цитации в песнях группы «Ундервуд» пишет: «Цитата из текста может стать знаком определённого дискурса, чаще всего в том случае, когда цитата уже утратила связь с источником и превратилась в расхожее клише»; «...цитата не несёт за собой семантику своего претекста, она присутствует в тексте именно для создания эффекта контраста, смешения классики и поп-культуры, сакральных текстов и жаргонной лексики, контаминации культурных кодов. Это характерная черта поэтики постмодернизма, которая в постмодернистском тексте отражает отсутствие единой истины и дискредитацию культурных контекстов»<sup>4</sup>.

И в песне Егора Летова заглавие фильма Шпаликова выступает не как имя шпаликовского текста, не как его метонимия, не как доминанта смысла и не как свёрнутый текст, а как текст самостоятельный, оторванный от того текста, который он изначально номинировал, и получивший новое смысловое наполнение в новом для себя контексте. Потому можно смело принять на веру слова Летова о том, что фильма 1966-го года он не помнит и даже не думал о нём, когда создавал песню. Просто где-то когда-то услышанная формула осела в памяти, а потом в подходящий для этого момент всплыла оттуда. Такое и подобное зачастую случается. Самый известный пример – песня «Полковнику никто не пишет» группы «Би-2». В [Википедии](#) о ней говорится:

*«За основу песни был взят текст, написанный по мотивам «Ста лет одиночества» и «Полковнику никто не пишет» Габриэля Гарсиа Маркеса. Автор исходных стихов – Михаил Карасёв[3], дядя Шуры и творческий гуру Би-2. Предложенный Михаилом текст Лёва Би-2 полностью переработал, оставив только фразу из припева: «Полковнику никто не пишет, полковника никто не ждет». В итоге получилась песня о Мельбурне, где на тот момент жили Шура и Лёва:*

<sup>2</sup> Козицкая Е.А. Цитата в структуре поэтического текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1998. С. 10

<sup>3</sup> Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada, 2010. С. 40.

<sup>4</sup> Скорлупкина Д.Г. Контаминация культурных кодов: «чужое слово» в поэтике группы «Ундервуд» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. трудов. Вып. 16. Тверь-Екатеринбург, 2016. С. 246.

*Фраза «Большие города, пустые поезда» имеет под собой абсолютно реальную основу: мы ехали какой-то весной в метро (а метро там не подземное, а наземное), был вечер, солнце уже садилось, шёл дождь, в вагоне электрички сидело два-три человека, за окном – высотки... Всё это настроение навяло такую песню, такой текст. Песня про одиночество... (Шура Би-2)».*

Таким образом, заглавие, отрываясь от текста, который номинировало, становится формулой. И для этого совсем не обязательно, чтобы заглавие входило в какой-либо художественный контекст; оно может просто становиться формулой языка официального быта, обыденной речи, как стало это, например, с красивым названием фильма Кшиштофа Занусси «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путём». Такое случается с какими-то действительно красивыми и ёмкими заглавиями, смыслы которых существуют сами по себе и зачастую не нуждаются в самих текстах, которые они изначально номинируют. Такие экс-заглавия в смысловом плане являются самодостаточными формулами, приложимыми к концепциям других авторов через попадание в новые контексты. И тут нельзя забывать о том, что мир Летова часто как раз на использовании и повторяемости своего рода формул и строится; и в том числе, это формулы, изначально являющиеся как раз заглавиями художественных произведений – например, «Невыносимая лёгкость бытия» или «Сто лет одиночества».

Но скажем ещё несколько слов о специфике цитирования заглавий вообще. Об использовании существующих заглавий в качестве заглавий новых (а два фильма и песня, интересующие нас, названы тождественно) подробно пишет Н.А. Веселова, выстраивая типологию данного явления. Согласно этой типологии заглавие-цитата может устанавливать связь с традицией, указывать на авторское переосмысление, трансформацию известной темы или понятия, выстраивать параллель «современное – былое», иронически сопоставлять современное и классическое... Однако данная типология строится на исходном тезисе о том, что «соотнесение вновь предлагаемого текста с классическим входит в авторский замысел. Заглавие-повтор выполняет функцию цитаты, напоминая о том тексте, который послужил источником цитирования»<sup>5</sup>. Между тем подключение к тексту-реципиенту текста-источника через цитату из него (пусть даже заглавие цитирует заглавие) ещё не гарантируется при цитировании. И Н.А. Веселова, понимая это, часть диссертации посвящает проблеме самостоятельности заглавий, их оторванности от текстов, которые они номинируют, и вхождению их в разговорную речь: «Заголовок может войти в разговорную речь и употребляться во фразах типа: “Ну, прямо “Божественная комедия””, при этом важно именно само заглавие, его общеизвестность, а отнюдь не именуемый им текст. Здесь заглавие становится собственно текстом, своего рода поговоркой (так как оно значит не то, что означает лексически). Для обыденного сознания в таком заголовке привлекательна его “звучность” и относительная сочетаемость с контекстом высказывания, которое оно призвано орнаментировать»<sup>6</sup>. Во многом о таком типе цитирования идёт речь и у нас. Но раз уж формула существует и цитируется, стоит разобраться с теми смыслами, которые она содержит.

Мы пойдём по хронологии и сперва посмотрим, как шпаликовская формула<sup>7</sup> разворачивается в фильм (и сценарий) и актуализируется (в разной степени) в некоторых моментах кинотекста и текста литературного.

<sup>5</sup> Веселова Н.А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика. Дисс. на соискание ученой степени кандидата филол. наук. Тверь, 1998. С. 28-31.

<sup>6</sup> Там же. С. 74-75.

<sup>7</sup> Кажется, нет оснований лишать Шпаликова права авторства этой формулы именно как формулы. Сама же фраза, восходящая к известному «и жили они долго и счастливо», встречалась и ранее; вот пример: «Он в изнеможении опустился на подушки. “Жениться на сестре простого солдата! Какая родня у нее? Можно разве оставаться в полку после того, как он женится на сестре солдата, который уверял, что он убил его? Ясное дело, почему он женится. Солдат потребовал, и он женится на девушке с прошлым. Разве это не будет еще большее оскорбление Марусе? Ну, хорошо. Это минута, а впереди долгая счастливая жизнь в сознании исполненного долга. Он осквернил ее, и он очистил. Маруся так прекрасна. Разве не считал он ее несколько часов тому назад аристократкой, богиней, снизошедшей до него? Разве не маленькие в породистых жилках у нее руки, не

В сценарии Шпаликова проекция на название фильма в прямой экспликации встречается, например, когда Лена рассказывает Виктору о своём дяде в антракте спектакля по пьесе Чехова (этот диалог вошёл и в фильм; Лена – Инна Гулая, Виктор – Кирилл Лавров):

«– <...> А ты мне правда нравишься.

– Это только сначала, а потом всё по-другому.

– Потом – не сейчас! Потом – ещё когда будет! А может быть, его совсем не будет, или я до него не доживу, или ты не доживёшь. У меня дядька был, всё грозился: “Я вам покажу! Вы меня узнаете!” А ничего не показал. Всю жизнь прожил хорошим человеком, так и помер.

– Долго хоть жил? – спросил Виктор.

– Долго? Долго, у нас все долго живут».

Другой пример – из диалога Виктора с парнем по имени Сергей (в фильме актёр Павел Луспекаев) в театральном буфете. Парень сетует на неразделённую любовь и приводит слова своей девушки:

«– <...> Люблю. Умом понимаю, а не могу. Я для неё на всё готов. Кроме того, что мне напиться хочется, когда я её вижу, у меня ещё внутри всё как-то обрывается. А она мне говорит: “Ты мне, Серёжа, нравишься, но я только начинаю жизнь, и, может быть, я потом ещё лучше тебя кого-нибудь встречу” <...>».

Когда же Виктор говорит, что у него такого никогда не было («У меня намерения всегда очень простые, понятные»), то парень резюмирует:

«– Счастливый человек».

Это прямые экспликации заглавия в сценарий и фильм – указания на счастливую жизнь, но, заметим, относительно других людей. В качестве же примера метафорически реализующегося заглавия можно привести финал сценария и фильма: Виктор на автобусе ехал вдоль реки из города в аэропорт, «а навстречу ему по реке плыла самоходная баржа. Правда, говорят “шла баржа”, но она именно плыла, скользила по течению». На корме баржи сидел паренёк и «играл на гармошке что-то что невозможно было услышать в автобусе, но играл паренёк самозабвенно – такое уж у него было настроение.

И тут с баржей происходит превращение, которое не увидят едущие в автобусе люди, ибо для них она останется прежней, засыпанной снегом, белой, плывущей по темной воде мимо берегов, покрытых тающим снегом.

Превращение это обращено к читателям, к зрителю.

Из тёмной воды, из пасмурного ноябрьского дня баржа внезапно, без всякого перехода всплывает в ослепительный летний день.

Теперь она уже плывёт прямо по полевым цветам, по высокой свежей траве, по ромашкам и клеверу, по всей пестроте и прелести зелёного луга, над которым скользят, поблёскивая крыльями, стрекозы, взлетают птицы; проносятся на лошадях без седла босоногие мальчишки, рассекая своим движением горячий июльский воздух.

Берега здесь вровень с водой, и ощущение того, что баржа плывет по цветам, совершенно полное, единственное, и ничего другого не приходит в голову.

Реальным выражением счастья плывет она среди блеска летнего дня. И я могу только добавить, что ничего другого не скажешь, никак по-другому не назовешь то состояние покоя и радости, когда видишь баржу, скользящую бесцумно по травам и полевым цветам.

Могу только добавить, что и я бы хотел плыть на этой барже и завидую тому парню на корме, который продолжал играть свою незамысловатую мелодию, всё одну и ту же.

И так же спокойно, без всякого перехода всплывает она в те же самые снежные берега и сама становится засыпанной снегом.

---

стройные, классической красоты ноги? Не называл ли он ее час тому назад Дианой, не лобызал ли тонкого мрамора ее тела? Изменилась она оттого, что оказалась сестрой солдата? Не восхищались ею на зоре с церемонией Мацнев и Гриценко и не желали иметь ее в полку?» (Краснов П.Н. От Двуглавого Орла к красному знамени. Глава LVI. См.: <http://poesias.ru/proza/krasnov-petr/krasnov1042.shtml>).

*Виктор смотрел в окно на проплывающую мимо баржу с этим пареньком, поющим что-то, что он не мог расслышать, но когда река опустела и пропала баржа, засыпанная снегом, он вдруг с отчетливостью представил себе, как через несколько часов в этот же день она войдет в город, через который протекает река, и поплывет мимо домов, где ему не жить, мимо всего, что он оставил там, в этом городе, как уже не раз оставлял в других местах, думая, что всё еще впереди, что всё самое лучшее еще предстоит где-то там, в других местах и городах, где он еще не был, но еще побывает, наверное, и с ним произойдет, случится то самое главное и важное, что должно случиться в жизни каждого человека, и он был убежден в этом, хотя терял он каждый раз гораздо больше, чем находил.*

Об этом финале Шпаликов написал в заметке, посвящённой памяти французского кинорежиссёра Жана Виго «О волшебном»:

*«...и я-то в память – в память Вам – снял безумно длинный конец своей первой картины <...> я только мог снять длинно и – безумно длинно, – идущую по воде баржу, воду, девочку с гармошкой <...>»* (Действительно, в фильме паренёк из сценария стал девочкой.)

Тут можно указать на то, что финал песни Летова своей затянутостью (как и некоторые другие у Летова) напоминает финал фильма Шпаликова – словно саундтрек к нему. А в финале песни припев (довольно длинный) повторяется целых пять раз. Но это так, к слову. Важнее общее направление авторской интерпретации финала относительно заглавия: человек всеми своими поступками стремился к будущему счастью, но «терял он каждый раз гораздо больше, чем находил». То есть человек не способен понять то счастье, которое ждёт его здесь и сейчас, он видит счастье в будущем, но вот есть ли оно там? И, конечно, глубокие сомнения возникают относительно того, существует ли долгая счастливая жизнь.

Посмотрим, возникают ли какие-то отсылки к названию непосредственно в фильме, в тех сегментах, которые не прописаны (или не достаточно прописаны) в сценарии. Так, уже начальные кадры фильма – девочка на качелях, идущие по городу и по лесу молодые люди с гитарой, автобус, в котором потом едет молодёжная компания и где знакомятся Виктор и Лена, – всё это сделано в стилистике, если можно так выразиться, оттепельной романтики. В плане же проекции на название фильма тут можно отметить экспликацию мотива дороги, выступающую в качестве метафоры жизненного пути. Длинная дорога в начале – знак долгой жизни. Счастливой ли? В начале фильма надежда на это есть. И завершается фильм дорогой – десятиминутный уход и отъезд Виктора – герой уезжает то ли к долгой счастливой жизни, то ли от неё, но так или иначе здесь и сейчас Виктор такой жизни не нашёл. Представляется, что и начало, и финал визуально разворачивают название фильма, представляя долгую жизнь через мотив дороги.

Ещё один эпизод, в котором своеобразно реализуется заглавная формула, расположен ближе к финалу: утренняя встреча Виктора и Лены (Лена привела на плавбазу, где ночевал Виктор, маленькую дочку) сопровождается утренней гимнастикой постояльцев – под рояль люди бегут по кругу, прямо по этажам плавбазы (на 54:00-55:42 минутах фильма). Здесь сама идея долгой счастливой жизни дискредитируется через реализованную метафору «бег по кругу». Пожалуй, это единственный случай в фильме Шпаликова, когда заглавная формула разворачивается не в личностном плане, а в плане социальном; можно бы было в этот же ряд поставить и культпоход в театр, но такой трактовке активно сопротивляется то, что на провинциальной сцене выступает сам МХАТ с самим «Вишнёвым садом», то есть тут событие явно неординарное, и скорее оно из разряда большой культуры, нежели знак социальной экспликации заглавной формулы. На данном основании можно заключить, что личностный план в рассматриваемом фильме существенно преобладает над планом социальным.

А в начале фильма появляется и мотив воспоминаний – через вставные сегменты: сначала Лена вспоминает свою первую – разумеется, неразделённую – любовь; потом Виктор вспоминает, как он на лыжах съехал с высокой горы и упал. Драматичные случаи из детства теперь кажутся счастьем, но это счастье – в прошлом.

В сценарии фильма нет диалога, который происходит, когда Виктор и Лена идут из театра. Виктор произносит довольно длинную реплику о жизни, коррелирующую с названи-

ем фильма: «...мне кого-нибудь не надо, я тебя нашёл. Все мы в конце концов ищем человека, женщину. Это очень серьёзно и очень важно, в общем редко у кого удаётся, но я знал, что найду человека, найду женщину, с которой можно пройти всю жизнь, не разбрасываться по сторонам, а вот именно так – на всю жизнь. Что бы ни случилось, любые беды всегда вместе, за одно <...>. У нас с тобой всё будет хорошо» (45:30). И Лена отвечает: «А я тебе верю». И уже потом, когда Виктор проводил Лену и ушел ночевать на плавбазу (кстати, с названием «Отдых»), она говорит: «Я хочу ему и себе счастья. А не слишком ли многого хочу? Нет, в самый раз. А меньшего мне не надо». Однако все эти хорошие и красивые слова о долгой и счастливой совместной жизни уже на утро стали несбыточными мечтами – Виктор оставил Лену с дочкой в столовой и, не попрощавшись, уехал навсегда. Кстати, в сцене в столовой продавщица ставит пластинку с песней «А за окном то дождь, то снег». Виктор хочет послушать «Песенку шофёра», но такой пластинки нет. Зато есть песня «Научись на гармошке играть». Такой саундтрек поддерживает событийный ряд фильма: первая песня словно воплощает точку зрения Лены, так и не прозвучавшая «Песенка шофёра» (своего рода минус-приём) – точку зрения Виктора, спешащего в дорогу, а песенка про гармошку находит отголосок на финальных кадрах – девушка (в сценарии паренёк), играющая на гармошке на барже.

Но как бы то ни было, а на основании сказанного можно заключить, что реализация трёхчленной формулы «Долгая счастливая жизнь» в сценарии и фильме актуализирует, в первую очередь, проблему человеческого счастья. Автор не даёт ответа на вопрос, что такое счастье, и уж тем более не указывает путей к его достижению. Но он размышляет над проблемой счастья, задаваясь вопросом, может ли человек вообще быть счастлив? Героям был дан шанс, но Виктор выбрал свою дорогу; люди оказываются разобщены, одиноки в мире. Всё это реализуется в фильме. И тут нельзя не сказать, что во всём этом автор не просто опирается на опыт классиков, а инкорпорирует в сценарий классический текст иной родовой природы: драму, а в фильм – иной текст по виду: театральная спектакль.

Таким образом, нельзя не указать на важный претекст картины Шпаликова, претекст, инкорпорируемый в сценарий и фильм, – это чеховский «Вишнёвый сад» и его постановка МХАТом, которую смотрят герои фильма.

Естественно в этой связи задаться вопросом, насколько допустимо соотношение фильма Шпаликова с теми сегментами «Вишнёвого сада», которые в нём есть?

В сценарии читаем: «(Происходящее на сцене лишь косвенно связано с нашим повествованием. Выбор текста “Вишнёвого сада” поэтому ничем не ограничен. Он может быть любым)». И вместе с тем в сценарий Шпаликова и в фильм введены вполне конкретные сегменты из чеховской комедии. В сценарии это сначала финал второго действия – диалог Пети и Ани, а затем начало третьего действия. Конкретные сегменты не только процитированы, но и атрибутированы авторским указанием:

*«Итак, показывали “Вишнёвый сад”.*

*Действие этой пьесы в момент, когда мы обращаемся к ней, происходит где-то в конце второго акта.*

*Может быть, переживания героев не так уж захватывали зал, как это было в 1904 году, но актёры играли хорошо и серьёзно, и все обстоятельства неустроенности и неразберихи и то, что сад продавали ловкому человеку, и денег ни у кого не было, а студент был чист, и все сидели на чемоданах и разговаривали – всё это встречало понимание и сочувствие».*

*«Занавес пошёл в разные стороны, разъединившись на две половины и открывая сцену, приготовленную для третьего действия “Вишнёвого сада”».*

В сценарии Шпаликова происходит родовая перекодировка чеховского текста – реплики и ремарки из драмы включаются в эпический контекст и благодаря этому становятся элементами эпического текста. Вместе с тем, интересно посмотреть и на то, что реплики из спектакля соединяются в единый текст с репликами героев Шпаликова и с высказываниями повествователя. Но важны тут не только родовая перекодировка, позволяющая, кроме всего

прочего, средствами литературы транслировать театральный спектакль; не только механизмы соединения старого классического текста с новым авторским; важна та проблематика, которая вводится цитатами из Чехова. Первый сегмент – финал второго действия – включает в себя довольно обширные рассуждения Пети Трофимова о счастье. Главный герой фильма Виктор и паренёк-театрал проникли за кулисы сцены, на которой гастролирует МХАТ. Здесь в едином пространстве текста смешиваются два пространства – пространство сцены, которое реализуется только в доносящихся оттуда репликах, и пространство за кулисами, где герои слышат реплики со сцены и реагируют на них – как бы включаются в диалог с актёрами, с персонажами, с Чеховым:

*«– Мы попали за кулисы! – шепотом говорил подросток. – Я так и думал! Я же знаю это окно!*

*– Ты что, театрал? – спросил Виктор.*

*– Тише! – сказал подросток, прислушиваясь к доносившимся голосам. – Сейчас конец второго действия... Точно...*

*Виктор различал уже в полутьме свешивающиеся сверху веревки, лестницу.*

*Женский голос говорил где-то рядом:*

*– Дом, в котором мы живем, давно уже не наш дом, и я уйду отсюда, даю вам слово...*

*– Это Аня, – сказал подросток шепотом.*

*– Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите! Будьте свободны, как ветер! – предложил мужской голос.*

*– А это? – спросил Виктор.*

*– Трофимов, – сказал подросток, – студент...*

*– Как хорошо вы сказали! – с восторгом ответила Трофимову невидимая отсюда Аня.*

*– Верьте мне, Аня, верьте! – продолжал крепнущий голос Трофимова. – Мне еще нет тридцати, я молод, я еще студент, но я уже столько вынес!.. Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его...*

*– Восходит луна, – задумчиво сказал голос Ани, и тут же заиграла гитара.*

*Виктор засмеялся. Подросток показал ему кулак.*

*– Да, восходит луна, – сказал Трофимов и замолчал, а гитара играла. – Вот оно, счастье, вот оно идет! – Голос Трофимова дышал бодростью. – Подходит всё ближе и ближе, я уже слышу его шаги! И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!*

*– Аня! Где ты? – вмешался еще один женский голос.*

*– Опять эта Варя! – сердито сказал голос Трофимова. – Возмутительно!*

*– Что ж? – сказал голос Ани. – Пойдемте к реке. Там хорошо.*

*– Пойдемте, – согласился Трофимов.*

*– Аня! Аня! – снова позвал женский голос.*

*Через несколько секунд раздались громкие аплодисменты».*

Сегмент второй – из начала третьего действия – действительно, выглядит в сценарии совершенно необязательным; он призван, скорее всего, транслировать не пьесу и её проблематику, а состояние шпаликовских героев, которые хоть и слышат реплики героев чеховских, но совершенно их не слушают и не понимают, а вскоре уходят из театра:

*«На сцене была гостиная, там горела люстра, играл оркестр где-то невдалеке, и уже начались разговоры действующих лиц.*

*Зрители постепенно втягивались в развитие сюжета, который остановился двадцать минут назад и был прерван танцами, но это перемещение во времени нисколько не мешало им снова войти в мир героев пьесы.*

*Виктор занял место Лены, а она примостилась между ним и подругой на уступе между двумя креслами, который выдвигал ее несколько вперед. Эта подробность важна*

тем, что Виктор, не поворачивая головы, мог постоянно видеть Лену перед собой и не стараться особенно наблюдать за происходящим на сцене.

Впрочем, он и не старался.

До него лишь доносились реплики, обрывки фраз, к ним он тоже особенно не прислушивался.

<...>

А Лена тщетно пыталась смотреть и слушать пьесу. На сцене велись такие разговоры:

– Потерял деньги! Где деньги? Вот они, за подкладкой... Даже в пот ударило!..

– ...Дуняша, предложите музыкантам чаю!..

– Торги не состоялись, по всей вероятности.

– ...Вот вам колода карт. Задумайте какую-нибудь одну карту.

– Задумал.

– ...Теперь поищите. Она у вас в боковом кармане...

– Восьмерка пик, совершенно верно!..

– ...Какая карта сверху?..

– ...Туз червовый!

– ...Браво!

– ...А Леонида всё нет...

– ...Ярославская бабушка прислала нам пятнадцать тысяч, чтобы купить имение на ее имя...

Лена обернулась. Виктор смотрел прямо на нее.

– Ничего не понимаю, – сказала она. – Все слова мимо летят. Какие-то долги. Ярославская бабушка.

– Пошли отсюда. – Виктор взял ее за руку и пошел вдоль бесконечного ряда».

В фильме включение спектакля МХАТа существенно отличается от сценарного решения. Попробуем сделать описание включения спектакля в фильм.

Спектакль уже вовсю идёт, приближается финал второго действия, но нам в течение минуты (16:40-17:40) показывают зрителей в зале; о событиях же на сцене мы узнаём из закадрового текста. А на сцене идёт один из самых мощных эпизодов «Вишневого сада» – эпизод со звуком лопнувшей струны. Приведём его по тексту пьесы до того момента, когда на экране в фильме показ зрителей в зале сменится показом сцены:

«Вдруг раздался отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный.

Л ю б о в ь    А н д р е е в н а. Это что?

Л о п а х и н. Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко.

Г а е в. А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли.

Т р о ф и м о в. Или филин...

Л ю б о в ь    А н д р е е в н а (вздрагивает). Неприятно почему-то.

Пауза.

Ф и р с. Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

Г а е в. Перед каким несчастьем?

Ф и р с. Перед волей.

Пауза».

Следующий эпизод предстаёт уже показанным на сцене – это явление Прохожего, идущее сразу за эпизодом со звуком лопнувшей струны:

«Л ю б о в ь    А н д р е е в н а. Знаете, друзья, пойдёмте, уже вечереет. (Ане.) У тебя на глазах слезы... Что ты, девочка? (Обнимает её.)

А н я. Это так, мама. Ничего.

Т р о ф и м о в. Кто-то идет.

Показывается прохожий в белой потасканной фуражке, в пальто; он слегка пьян.

*П р о х о ж и й. Позвольте вас спросить, могу ли я пройти здесь прямо на станцию?*

*Г а е в. Можете. Идите по этой дороге.*

*П р о х о ж и й. Чувствительно вам благодарен. (Кашлянув.) Погода превосходная... (Декламирует.) Брат мой, страдающий брат... выдь на Волгу, чей стон... (Варе.) Мадмуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать...*

*Варя испугалась, вскрикивает.*

*Л о п а х и н (сердито). Всякому безобразию есть своё приличие!*

*Л ю б о в ь А н д р е е в н а (оторопев). Возьмите... вот вам... (Ищет в портмоне.) Серебра нет... Все равно, вот вам золотой...*

*П р о х о ж и й. Чувствительно вам благодарен! (Уходит.)*

*Смех».*

Дальше вновь показывается зал вплоть до реплики Раневской «Идёмте, господа. Скоро ужинать».

А потом за кадром звучит уже собственно финал второго действия – почти как в сценарии, только чуть раньше (20:48 и далее). Сцены не видно, но зато видно, как Виктор и мальчик-театрал пролезли в театр; затем мальчик объясняет, что это разговаривают Аня и Петя Трофимов. И самый финал второго действия доносится из зала, когда в кадре Виктор находится в фойе и приближается к буфету, где знакомится с парнем (Павел Луспекаев).

Третье действие (начиная с 32:20). Сначала показываются зрители, потом занавес с эмблемой МХАТа – чайкой, а следом уже тёмный зал. И дальше сцена, на которой все танцуют – это бал в доме Раневской, самое начало третьего действия. Вслед за этим длинная реплика Пищика, по ходу которой показывается, как переговариваются в зале Виктор и Лена. И потом диалог Пищика и Трофимова, проход Вари – это всё в кадре. Только когда Пищик теряет и потом находит деньги, показывается крупный план сидящих в зале Виктора и Лены. И Лена обращается к Виктору: «Ничего не понимаю, Ницше, фальшивые деньги потерял», оглядывается на Виктора, а тот говорит: «Пошли отсюда». Вот эта сцена из чеховской пьесы от начала третьего действия:

*«П и щ и к. Я полнокровный, со мной уже два раза удар был, танцевать трудно, но, как говорится, попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй. Здоровье-то у меня лошадиное. Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчет нашего происхождения говорил так, будто древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате... (Садится.) Но вот беда: денег нет! Голодная собака верует только в мясо... (Храпит и тотчас же просыпается.) Так и я... могу только про деньги...*

*Т р о ф и м о в. А у вас в фигуре в самом деле есть что-то лошадиное.*

*П и щ и к. Что ж... лошадь хороший зверь... лошадь продать можно...*

*Слышно, как в соседней комнате играют на бильярде. В зале под аркой показывается Варя.*

*Т р о ф и м о в (дразнит). Мадам Лопихина! Мадам Лопихина!..*

*В а р я (сердито). Облезлый барин!*

*Т р о ф и м о в. Да, я облезлый барин и горжусь этим!*

*В а р я (в горьком раздумье). Вот наняли музыкантов, а чем платить? (Уходит.)*

*Т р о ф и м о в (Пищику). Если бы энергия, которую вы в течение всей вашей жизни затратили на поиски денег для уплаты процентов, пошла у вас на что-нибудь другое, то, вероятно, в конце концов вы могли бы перевернуть землю.*

*П и щ и к. Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно.*

*Т р о ф и м о в. А вы читали Ницше?*

*П и щ и к. Ну... Мне Дашенька говорила. А я теперь в таком положении, что хоть фальшивые бумажки делай... Послезавтра триста десять рублей платить... Сто тридцать*

уже достал... (Ощупывает карманы, встревоженно.) Деньги пропали! Потерял деньги! (Сквозь слезы.) Где деньги? (Радостно.) Вот они, за подкладкой... Даже в пот ударило...

*Входят Любовь Андреевна и Шарлотта Ивановна.*

*Л ю б о в ь А н д р е е в н а (напевает лезгинку). Отчего так долго нет Леонида? Что он делает в городе? (Дуняше.) Дуняша, предложите музыкантам чаю...*

*Т р о ф и м о в. Торги не состоялись, по всей вероятности».*

Кстати, и в сценарии, и в фильме парень в буфете обращается к Виктору: «У тебя какой-то вид малохольный, – сказал парень очень просто и с участием. – Может быть, тебе помочь надо? У тебя такой вид, как будто ты деньги потерял». Эта реплика перекликается со сценой из начала третьего действия «Вишнёвого сада», когда Пищик думает, что он потерял деньги, и сцена эта, напомним, вошла в фильм.

Ну а на звучащих за кадром реплике Раневской «И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати...» и реплике Шарлотты «Вот вам колода карт» Виктор и Лена уходят из зала. Они уже в фойе, куда ещё доносятся несколько реплик актёров МХАТа (до 36:20). Именно там, в фойе Виктор говорит: «Сейчас смотрю на тебя и, знаешь, у меня такое состояние... мне весело и страшно». Слова «весело и страшно» потом прозвучат в «Превосходной песне» Егора Летова. Но это к слову. Герои уже давно в фойе, они поцеловались, но вдруг вновь в кадре оказывается сцена (42:00-42:20) – эпизод уже из середины третьего действия чеховской комедии:

*«Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Фирс, если продадут имение, то куда ты пойдешь?»*

*Ф и р с. Куда прикажете, туда и пойду.*

*Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Отчего у тебя лицо такое? Ты нездоров? Шел бы, знаешь, спать...*

*Ф и р с. Да... (С усмешкой.) Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом».*

Хоть Шпаликов-сценарист и настаивал на том, что не имеет значения, какие именно эпизоды из чеховской пьесы будут взяты в фильм, всё же Шпаликов-режиссёр взял вполне конкретные эпизоды самой середины пьесы, эпизоды очень высокого напряжения – со звуком лопнувшей струны и с Прохожим; эпизод, который часто называют пиром во время чумы: в городе с торгов продаётся имение, а в самом имении в это время бал; наконец, короткий диалог Раневской и Фирса – о будущем. Думается, все эти сцены с полным правом могут быть соотнесены с рассматриваемой заглавной формулой именно в плане её дискредитации. Впрочем, Шпаликов-сценарист не лукавил, когда говорил о том, что, «происходящее на сцене лишь косвенно связано с нашим повествованием» и текст может быть любым. Важен здесь оказался не выбор эпизодов, а выбор текста – комедии Чехова. Весь «Вишнёвый сад» выступает претекстом к сценарию и фильму Шпаликова и претекстом к заглавной шпаликовской формуле. И здесь в полной мере реализуется тот механизм цитирования, когда, напомним, «через цитату <...> происходит подключение текста-источника к авторскому тексту, модификация и смысловое обогащение последнего за счет ассоциаций, связанных с текстом-предшественником»<sup>8</sup>. Следовательно, есть смысл обратиться к чеховской пьесе, к тому, как в ней реализуется «тема» счастья.

Так что же говорят чеховские герои о счастье в оригинальном тексте? Прямо о проблеме счастья высказываются четыре персонажа комедии – Раневская, Трофимов, Лопухин и Аня. По порядку следования в пьесе первая реплика такого рода принадлежит Любови Андреевне (первое действие) – Раневская вспоминает счастливое время своего детства: «О, моё детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро...». Далее по ходу пьесы о счастье несколько раз рассуждает Петя Трофимов – в финале второго действия (как раз момент, прописанный в сценарии Шпаликова): «Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, –

<sup>8</sup> Козицкая Е.А. Указ. соч.. С. 10.

вот цель и смысл нашей жизни. Вперёд! Мы идём неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперёд! Не отставай, друзья! <...> Вот оно счастье, вот оно идёт, подходит всё ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!»; и в действии четвёртом: «Человечество идёт к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!» Надо указать и на то, что в финале третьего действия о счастье в будущей жизни вслед друг за другом говорят Лопухин и Аня. Лопухин: «О, скорее бы всё это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь»; Аня: «...не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа...».

Итак, относительно счастья в «Вишнёвом саде» картина получается довольно предсказуемая: человек может быть счастлив лишь в прошлом или в будущем. В настоящем счастья нет. И если действительно принять тезис о том, что жизнь – долгая, то придётся признать, что счастливой она бывает лишь тогда, когда человек вспоминает о том счастье, которое было в его жизни, или же мечтает о счастье, что ждёт в грядущем. Правда, может быть, этим – воспоминаниями и мечтами – человек и счастлив в настоящем? Однако не забудем авторское жанровое определение «Вишнёвого сада» – комедия. Из этого может следовать, что все разговоры о счастье (особенно, пожалуй, реплики Пети) могут быть поняты как выражение авторской иронии относительно того, насколько вообще жизнь человека на земле является счастливой. Герои могут вспоминать о том, как они были счастливы, могут грезить счастьем в грядущем, но всё это не более чем безуспешные попытки хоть как-то оправдать свою долгую жизнь на Земле. Что-то похожее вполне допустимо сказать и о формуле «Долгая счастливая жизнь». Сама по себе она кажется чуть ли не апогеем оптимизма, но мы воспринимаем её в контексте опыта человечества (как вообще, так и конкретно – например, в контексте лозунгов советской эпохи); и тогда получается, что формула «Долгая счастливая жизнь» является дискредитированной чуть ли не изначально. Согласно и Чехову, и Шпаликову, жизнь, может быть, и долгая, но вот счастливой её никак не назовёшь. Да, те герои, что находятся в начале пути (Петя Трофимов, Аня, шпаликовские персонажи), ещё смотрят в будущее с оптимизмом; по крайнему мере они ещё располагают временем (жизнь впереди «долгая»); видимо, поэтому им и кажется, что она будет счастливой. Но авторский взгляд, а вслед за ним и взгляд зрителя или читателя, достаточно отчётливо декларирует – это не так. И формула «Долгая счастливая жизнь» оказывается всего лишь средством выражения ироничного отношения автора к существованию человека на Земле.

В песне Егора Летова рассматриваемая формула реализует себя именно в таком значении. Сама песня относится к позднему творчеству поэта, но, как и многие песни ранние, строится на одном из привычных летовских приёмов: в куплетах монтаж кадров-мотивов, которые в целом на самом внешнем уровне оказываются противопоставлены припеву; это если отбросить всё сказанное выше по поводу того, что формула «Долгая счастливая жизнь» является дискредитированной, то есть если воспринять эту формулу, как действительно выражающую оптимистический взгляд на человеческое существование. Вот текст песни<sup>9</sup>:

*потрясениям и праздникам – нет  
горизонтам и праздникам – нет  
вдохновениям и праздникам – нет, нет, нет, нет  
безрыбье в золотой польньё  
вездесущность мышинной возни  
злые сумерки бессмертного дня*

*ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ  
ТАКАЯ ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ  
ОТНЫНЕ ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ*

<sup>9</sup> Летов Е. Стихи. М., 2011. С. 489.

*КАЖДОМУ ИЗ НАС  
КАЖДОМУ ИЗ НАС*

*беспощадные глубины морщин  
марианские впадины глаз  
марсианские хроники нас, нас, нас  
    посреди одинаковых стен  
    в гробовых отдалённых домах  
    в непроглядной ледяной тишине*

*искушениям и праздникам – нет  
преступлениям и праздникам – нет  
исключениям и праздникам – нет, нет, нет.  
    на семи продувных сквозняках  
    по болотам, по пустыням, степям  
    по сугробам, по грязи, по земле*

25.01.2003

Отметим только, что припев, содержащий заглавную формулу, повторяется, как и положено припеву, после каждого из трёх куплетов, а после третьего куплета, напомним, припев повторяется пять раз; тем самым, как и бывает в особым образом организованной песенной лирике, актуализируется диалог между сегментами – между куплетами и припевами. Только это не диалог «плохого» (куплеты) и «хорошего» (припев). Сам Летов сказал об этой песне: «Это одна из самых мрачных моих песен, если не считать “Реанимации”». А трактовку интересующей нас формулы даёт А.В. Корчинский, соотнося её с более ранней песней «Всё как у людей»: в песне «Всё как у людей» «уже нет размышлений о судьбе рока и жертвенности поэта. Она представляет собой элегическое описание того, что в позднейшей песне Летов назовет “долгой счастливой жизнью” - жизнью, в которой нет потрясений и праздников, а всё поглощает нескончаемая рутина повседневности»<sup>10</sup>.

Действительно, странно было бы толковать эту песню на основе конфронтации того, о чём поётся в куплетах, и заглавной формулы, повторяемой трижды в каждом из припевов. В большей степени через диалог куплетов и припева формула «Долгая счастливая жизнь» контекстуально дискредитируется. Кроме того, отметим, что и в самих куплетах составившие их элементы входят в диалогические отношения друг с другом. Не претендуя на тотальный разбор текста песни Летова, всё же поделимся некоторыми наблюдениями. Первые три стиха первого куплета:

*потрясениям и праздникам – нет  
горизонтам и праздникам – нет  
вдохновениям и праздникам – нет, нет, нет, нет*

структурно напоминают политические лозунги, в том числе, реализованные в советской песне («ядерному взрыву нет, нет, нет!»), и строятся на эксплицитованном отрицании того, что можно оценить в позитивном ключе (даже находящиеся в сильной позиции «потрясения»), а следующие три стиха:

*безрыбье в золотой полынье  
вездесущность мышинной возни  
злые сумерки бессмертного дня*

---

<sup>10</sup> Корчинский А. В. [Песни Егора Летова: текст и перформанс](#) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 16. Тверь-Екатеринбург, 2016. С. 184.

предлагают три своего рода оксюморона: полынья золотая, но в ней безрыбье; возня мышьяная, но её тотальной чертой оказывается вездесущность; день бессмертный, однако в нём есть сумерки и они к тому же ещё и злые. Всё это вместе формирует картину не амбивалентную, как может показаться на основе самого приёма использования оксюморонов, а в большей степени негативную; второй стих и вовсе предлагает оксюморон, где ни один из элементов не является положительным («вездесущность мышьяной возни»). Кроме того, этот стих строится на языковом приёме, довольно-таки характерном для поэтики Летова, – на сращении гиперболы («вездесущность») и литоты («мышьяная возня»). На этом же приёме строятся первые три стиха второго куплета:

*беспощадные глубины морщин  
марианские впадины глаз  
марсианские хроники нас, нас, нас*

Большое – беспощадные глубины, марианские впадины, марсианские хроники – в единстве с малым: с морщинами, с глазами («марианские впадины глаз» ещё и сращение устойчивых словосочетаний), с «нами». Последнее поясню. Согласно Брэдбери, «Марсианские хроники» являют собой презентацию весьма развёрнутой «исторической» картины жизни на красной планете, действительно – хроники, то есть нечто глобальное; у Летова же это хроники – нас, то есть всего лишь отдельных представителей рода человеческого, но никак не целой цивилизации. А дальше песня уходит в пространственные мотивы; это происходит во втором трёхстишии второго куплета:

*посреди одинаковых стен  
в гробовых отдалённых домах  
в непроглядной ледяной тишине*

а потом и во втором трёхстишии куплета третьего:

*на семи продувных сквозняках  
по болотам, по пустыням, степям  
по сугробам, по грязи, по земле*

И все эти пространственные характеристики строятся на экспликации негативных значений: замкнутость, отдаление, тьма... Даже если появляется открытость пространства, то и она лишена позитивной оценки: семь ветров из фразеологизма становятся продувными сквозняками<sup>11</sup>, ну а болота, пустыни, сугробы, грязь в единстве друг с другом формируют систему негативных локусов, которую не спасают ни степь, ни земля. Первые же три стиха третьего куплета являются вариантом начальных трёх стихов песни, но вариантом, где ближайшие друг к другу элементы оказываются лексически в отношениях конфронтации:

*искушениям и праздникам – нет  
преступлениям и праздникам – нет  
исключениям и праздникам – нет, нет, нет.*

И все три системы эксплицитно отрицаются. Тем самым и здесь достигается негативный эффект – мир, в котором вообще нет ничего неординарного, ни «хорошего», ни «плохого».

---

<sup>11</sup> Тут, кстати, возможна отсылка к песне Высоцкого «Что за дом стоит...»: дом там стоит «на семи лихих продувных ветрах»; укажем параллельно и на то, что текст, если верить датировке, закончен в день рождения Высоцкого; а может, это «говорящая дата»?

Особенно важной в этой связи, что «нет» сказано исключениям; вновь вспомним отмеченную А.В. Корчинским «рутину повседневности».

Все названные в куплетах элементы формируют систему – эволюционирующую по ходу песни, развивающуюся, но остающуюся при этом целостной. Систему эту можно охарактеризовать как картину страшного мира, в котором нет никаких просветов, а есть только серая обыденность, и в котором вся жизнь человека – это страдальческий путь к старости («беспощадные глубины морщин») и к смерти («марианские впадины глаз», «в гробовых отдалённых домах»). В этой системе мы не увидим актуального для Чехова и для Шпаликова деления времени на прошлое, настоящее и будущее; тут вовсе нет времени. Личностное и социальное тут настолько слиты, что даже говорить о каждом из них и вовсе не приходится. Однако после каждой группы элементов этого страшного мира, после каждого из трёх куплетов в эту целостную динамичную систему вторгается припев, на лексическом уровне вступающий в конфронтацию с миром, представленном в куплетах.

*ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ  
ТАКАЯ ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ  
ОТНЫНЕ ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ  
КАЖДОМУ ИЗ НАС  
КАЖДОМУ ИЗ НАС*

Выше не раз говорилось о дискредитации этого лексического уровня. Конечно, никакая жизнь не счастливая, хотя и «долгая», и «такая долгая», и «отныне долгая», и даже «каждому из нас». А возможно, как раз по всему этому она, жизнь, и не счастливая. Здесь очевидна авторская ирония, хотя чисто лексически она не прочитывается. Можно провести параллель с Единым Государством из романа Замятина «Мы»: обитатели его счастливы, но вот авторский взгляд и взгляд читателя на жизнь «нумеров» кардинально отличается от их взгляда.

Таким образом, если соотнести между собой миры пьесы Чехова, сценария и фильма Шпаликова и песни Летова, то получается, что, согласно этим мирам, человек не может быть счастлив; о счастье он может лишь мечтать, лишь надеяться на «долгую счастливую жизнь»; но мечты эти несбыточны, надежды оказываются иллюзиями; в прошлое же, где человек, как он полагает, был счастлив, возврата нет. Таков, согласно пьесе, фильму и песне (и их системе), наш мир, таково место человека в нём. Почему? Другой и отдельный вопрос. Хотя, похоже, что таков выбор самого человека и высшие силы тут ни при чём.

Мы же переходим к завершающему на сегодня элементу системы «Долгая счастливая жизнь» – к фильму Хлебникова. В самом начале мы привели высказывание режиссёра о песне Летова. Теперь несколько слов о фильме, рабочее название которого было «Конецдворье», то есть летовская формула в сильной позиции появилась далеко не сразу. Событийной основой и местом действия картина Хлебникова напоминает вышедший позднее знаменитый «Левиафан» Звягинцева – на Кольском полуострове молодой фермер сопротивляется властям, пытающимся забрать у него землю. По ходу фильма практически ничего не говорится о счастье, о жизни, преимущественно ведутся деловые и бытовые разговоры. Главный герой Александр Сергеевич (единственная, пожалуй, литературная аллюзия; актёр Александр Яценко) в кадре фактически всё время (если не считать картин северной осенней природы, крупных и общих планов бурлящей реки и нескольких эпизодов с участием только крестьян), он идёт, едет или работает – особенно долго и старательно собирает птичник. Тем временем представители власти пытаются убедить его отступить, крестьяне, сперва просившие не сдаваться и готовые к борьбе, оставляют «хозяина», бросает его и девушка. Но всё это происходит как бы между делом, вскользь; по большей же части Александр Сергеевич, повторюсь, идёт, едет или собирает птичник. Лишь в самом конце фильма крайне спокойное, почти статичное действие динамизируется (с 59:00): на ферму приезжают два чиновника и милиционер, они просят Александра подписать бумаги, но тот убивает их. Пешком, по осенней

северной дороге он идёт домой, а там его ждёт вернувшаяся девушка; они ложатся в постель и засыпают. Дальше титры, на которых, напомним, режиссёр планировал поставить песню Летова «Долгая счастливая жизнь», но отказался от этой идеи.

Если как-то пытаться соотнести хлебниковский фильм с его заглавной формулой, то можно сказать, что и здесь данная формула подвергается дискредитации: спокойный ритм жизни оказывается лишь убаюкивающей иллюзией, внутреннее напряжение всё нарастает, выливаясь в кульминацию-развязку – сцену тройного убийства. Попытка создать себе счастье – в любви, в работе – оборачивается предательством и одиночеством. То есть жизнь, возможно, и долгая, но никак не счастливая. Благостный же эпилог – герой и его девушка ложатся спать, а под самым окном шумит речка – учитывая только что случившееся на ферме, не более чем прелюдия грядущих страданий.

Теперь попробую обобщить. Три автора в разное время в разных видах искусства использовали в сильных позициях своих текстов одну и ту же словесную формулу – «Долгая счастливая жизнь». На первый взгляд, формула эта сама по себе несёт позитивное значение, но это именно на первый взгляд, ведь даже в отрыве от текстов она напоминает клише советских времён, что строились на попытках словесного улучшения негативной реальности. И текстами, идущими следом за названной формулой, и Шпаликов, и Летов, и Хлебников эту формулу дискредитируют – каждый по-своему, средствами своего искусства. Вернее, даже не дискредитируют, поскольку формула дискредитирована изначально сама по себе, а разворачивают свёрнутый в формуле «Долгая счастливая жизнь» негатив. Тем самым демонстрируя свои – довольно близкие друг к другу – эстетические концепции действительности, реального мира и места человека в нём, человеческой жизни – в частности и вообще. И мы понимаем, что эти концепции никак нельзя назвать оптимистическими, ведь даже кажущаяся позитивной формула оказывается не более чем дискредитированной и дискредитируемой иллюзией.

И буквально пара моментов, которые можно обозначить как перспективы исследования. Во-первых, в альбоме Летова (а далее речь может идти именно об альбоме, который озаглавлен той самой формулой – «Долгая счастливая жизнь»; и при этом надо учитывать, что вместе с альбомом «Реанимация» альбом «Долгая счастливая жизнь» формирует дилогию) бросается в глаза контраст мелодического и словесного рядов – общая концепция исполнения спокойная, ровная, тогда как слова резки и мрачны; такая конфронтация свойственна и фильму Шпаликова – на уровне сопоставления весьма спокойного видеоряда и общего впечатления от фильма. Во-вторых, поэтика-эстетика-концепция шпаликовского кадра близка к поэтике-эстетике-концепции обложек «Гражданской Обороны». Но это пока лишь гипотезы. И наверняка перспективы исследования этим не ограничиваются.