

УДК 821.161.1-192(Летов Е.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.07.25

Ю. В. ДОМАНСКИЙ

Москва

**ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ:
ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ, ЕГОР ЛЕТОВ, БОРИС ХЛЕБНИКОВ**

Аннотация. В статье рассматривается песня 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. В качестве необходимого контекста при анализе привлекаются пьеса Антона Чехова «Вишнёвый сад» и песня Владимира Высоцкого «Что за дом притих...». Делается вывод о том, что и Шпаликов, и Летов, и Хлебников разворачивают свёрнутый в формуле «Долгая счастливая жизнь» негатив, демонстрируя тем самым свои – довольно близкие друг к другу – эстетические концепции действительности, реального мира и места человека в нём, человеческой жизни – в частности и вообще.

Ключевые слова: русский рок, художественные фильмы, киносценарий, русские поэты, поэтическое творчество, анализ стихотворения, цитаты, кинофильмы, киноискусство.

Сведения об авторе: Доманский Юрий Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Контакты: 125993, Москва, Миусская пл., 6. РГГУ, ИФИ, кафедра теоретической и исторической поэтики, e-mail: domanskii@yandex.ru

Yu. V. DOMANSKY

Moscow

**A LONG AND HAPPY LIFE: GENNADY SHPALIKOV,
YEGOR LETOV, AND BORIS KHLEBNIKOV**

Abstract. This article examines Yegor Letov's song «A Long and Happy Life» (2003) in the context of two films, one of which, albeit with some reservations, can be called a proto-text, that is to say, the text with which one can correlate the refrain and title of Letov's song, while the second may be viewed as a follow-up text, inasmuch as it was created in reference to Letov's song. Both films have the same title as the song – «A Long and Happy Life», the first being

Gennady Shpalikov's film of 1966, and the second Boris Khlebnikov's (2013). In the article the necessary context for the analysis is derived from Anton Chekhov's *The Cherry Orchard* and Vladimir Vysotsky's «What house has fallen silent...» The conclusion is drawn that Yegor Letov, Gennady Shpalikov, and Boris Khlebnikov all develop the negative meaning contained in the formula «a long and happy life», thus demonstrating the relative closeness of their aesthetic conceptions of reality, the real world, and the individual's place in it, and beyond that human life in particular and in general.

Keywords: Russian rock, feature films, screenplay, Russian poets, poetry, poem analysis, quotes, movies, motion pictures.

About the author: Domansky Yuri Viktorovich, Doctor of Philology. Professor of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Russian State University for the Humanities (Moscow).

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» [3]. И далее в этом же материале:

«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 всё 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.

Ещё 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» [3].

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 «произошла настолько сильное впечатление на одного из современных российских режиссёров, что он назвал по ней свою новую работу. Речь идёт о Борисе Хлебникове и его картине “Долгая счастливая жизнь”. Вот как он объяснил 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 финальных титрах поставить песню, но всё тут же развалилось, осталась одна “Гражданская оборона” – и я от этого отказался. Слишком мощная песня, тягаться невозможно. Я всё 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 режиссёр монтажа Иван Лебедев, подошло по смыслу”. Gazeta.ru, 2013» [3].

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 по крайней мере типологическое соотнесение фильма 1966 года и песни, созданной в 2003 году. И тут мы имеем дело с особым типом цитирования, свойственным культуре.

Принято считать, что «через цитату <...> происходит подключение текста-источника к авторскому тексту, модификация и смысловое обогащение последнего за счёт ассоциаций, связанных с текстом-предшественником»

[6, с. 10]. 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, соотносимо-му не столько с определённым источником, сколько с совокупностью источников, точнее – системой, существующей в массовом сознании как некий стереотип и, как выясняется, далёкой на первый взгляд от каких-то конкретных привязок к тем или иным произведениям-предшественникам» [4, с. 40]. 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» [10, с. 246]. Цитаты в поэтике тех или иных рокеров могут становиться своего рода формулами, повторяемыми по ходу песни, чаще всего – в припеве. Д. И. Иванов называет такие формулы «концептуальными фразами», определяя их функцию как структурообразующую для вербального компонента рок-песни [5, с. 228–233].

Такие повторяющиеся концептуальные фразы (не обязательно цитатные) весьма частотны в песнях Егора Летова, поэтику которого можно в этой связи с полным правом назвать формульной. И в такой формульной поэтике, если говорить о ней применительно к Летову, оказываются важны не только сами повторяющиеся формулы, составляющие припев, а и составляющие куплетную часть короткие фразы-«кадры», стремительно сменяющие друг друга. В синтезе таких неповторимых фраз-«кадров» и повторяемых формул, концептуальных фраз – суть формульной поэтики Летова.

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 66-го года он не помнит и даже не думал о нём, когда создавал песню. Просто где-то когда-то услышанная формула отложилась 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 «Би2»: первоначальный текст, созданный с опорой на роман Маркеса, был музыкантами группы полностью переработан, оставлена была лишь фраза «Полковнику никто не пишет, полковника никто не ждёт», весь же остальной новый текст – тот самый, который теперь всем известен, – к Маркесу

не имел никакого отношения, а соотносился с австралийским Мельбурном, где жили тогда Лёва и Шура.

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 Кишиштофа 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» [1, с. 28–31]. 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» [1, с. 74–75]. 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 разворачивается в фильм (и сценарий) и актуализируется (в разной

степени) в некоторых моментах кинотекста и текста литературного. Оговорим только, что нет оснований лишать Шпаликова права авторства формулы «долгая счастливая жизнь» 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 неё? 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 ещё большее оскорбление Марусе? Ну, хорошо. Это минута, а впереди долгая счастливая жизнь в сознании исполненного долга. Он осквернил её, и он очистил. Маруся так прекрасна. Разве не считал он её несколько часов тому назад аристократкой, богиней, снизошедшей до него? Разве не маленькие в породистых жилках у неё руки, не стройные, классической красоты ноги? Не называл ли он её час тому назад Дианой, не лобызал ли тонкого мрамора её тела? Изменилась она оттого, что оказалась сестрой солдата? Не восхищались ею на зоре с церемонией Мацнев и Гриценко и не желали иметь её в полку?”» [8].

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» [12, с. 364].

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” <...>» [12, с. 373].

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

«– Счастливый человек» [12, с. 373].

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, го-

ворят “шла баржа”, но она именно плыла, скользила по течению» [12, с. 391]. 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 ровень с водой, и ощущение того, что баржа плывёт по цветам, совершенно полное, единственное, и ничего другого не приходит в голову.

Реальным выражением счастья плывёт она среди блеска летнего дня. И я могу только добавить, что ничего другого не скажешь, никак другому не назовёшь то состояние покоя и радости, когда видишь баржу, скользющую бесшумно 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.

Виктор смотрел в окно на проплывающую мимо баржу с этим паренёком, 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 войдёт 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 ещё впереди, что всё самое лучшее ещё предстоит где-то там, в других местах и городах, где он ещё не был, но ещё побывает, наверное, и с ним произойдёт, случится то самое главное и важное, что должно случиться в жизни каждого человека, и он был убеждён в этом, хотя терял он каждый раз гораздо больше, чем находил» [12, с. 392–393].

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

«...и я-то в память – в память Вам – снял безумно длинный конец своей первой картины <...> я только мог снять длинно и – безумно длинно, –

идушую по воде баржу, воду, девочку с гармошкой <...>» [12, с. 416]. (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, какие отсылки возникают к названию непосредственно в фильме, в тех сегментах, которые не прописаны (или недостаточно 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, отчётливой 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 (в хронометраже фильма это минуты 54:00–55:42). 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 социальном.

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 названием фильма (в хронометраже фильма начинается с 45:30): «...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». И Лена отвечает: «А я тебе верю». И уже потом, когда Виктор проводил Лену и ушёл 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 продавица 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 там ни было, а на основании сказанного можно обобщить, 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 автор размышляет над проблемой счастья, задаваясь вопросом, может ли человек вообще быть счастливым? Героям был дан шанс, но Виктор выбрал свою дорогу; люди оказываются разобщены, одиноки в мире людей. 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. Это чеховский «Вишнёвый сад» и его постановка МХАТом, которую смотрят герои фильма. Естественно в этой связи задаться вопросом, насколько допустимо соотнесение 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)» [12, с. 364]. И вместе с тем и в сценарий Шпаликова, и в фильм введены вполне конкретные сегменты из чеховской комедии [12, с. 358 и далее]. В сценарии это сначала финал второ-

го действия – диалог Пети и Ани [12, с. 360], а затем начало третьего действия [12, с. 364]. 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» [12, с. 358].

«Занавес пошёл в разные стороны, разъединившись на две половины и открывая сцену, приготовленную для третьего действия “Вишнёвого сада”» [12, с. 364].

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 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! – шёпотом говорил подросток. – Я так и ду- мал! Я же знаю это окно!

– Ты что, театрал? – спросил Виктор.

– Тише! – сказал подросток, прислушиваясь к доносившимся голо- сам. – Сейчас конец второго действия... Точно...

Виктор различал уже в полутьме свешивающиеся сверху веревки, ле- стницу.

Женский голос говорил где-то рядом:

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

– Это Аня, – сказал подросток шёпотом.

– Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и ухо- дите! 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 ещё нет тридцати, я молод, я ещё 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 идёт! – 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 ещё один женский голос.

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

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

– Пойдёмте, – согласился Трофимов.

– Аня! Аня! – снова позвал женский голос.

Через несколько секунд раздались громкие аплодисменты» [12, с. 360].

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 вдалеке, 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...
- Восьмёрка пик, совершенно верно!..
- ...Какая карта сверху?..
- ...Туз червовый!
- ...Браво!
- ...А Леонида всё нет...
- ...Ярославская бабушка прислала нам пятнадцать тысяч, чтобы купить имение на её имя...

Лена обернулась. Виктор смотрел прямо на неё.

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

– Пошли отсюда. – Виктор взял её за руку и пошёл вдоль бесконечно-го ряда» [12, с. 365].

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 (в хронометраже фильма 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 «Вишнёвого 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 отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный.

Любовь Андреевна. Это что?

Лопухин. Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко.

Гаев. А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли.

Трофимов. Или филин...

Любовь Андреевна (*вздрагивает*). Неприятно почему-то.

Пауза.

Фирс. Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

Гаев. Перед каким несчастьем?

Фирс. Перед волей.

Пауза» [13, с. 224].

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

«Любовь Андреевна. Знаете, друзья, пойдёмте, уже вечерет. (*Ане.*) У тебя на глазах слёзы... Что ты, девочка? (*Обнимает её.*)

Аня. Это так, мама. Ничего.

Трофимов. Кто-то идёт.

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

Пр 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.

Пр о х о ж и й . Чувствительно вам благодарен. *(Кашлянув.)* Погода превосходная... *(Декламирует.)* Брат мой, страдающий брат... выдь на Волгу, чей стон... *(Варе.)* Мадемуазель, 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... Всё равно, вот вам золотой...

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

Смех» [13, с. 226].

Дальше вновь показывается зал вплоть до реплики Раневской «Идёмте, господа. Скоро ужинать» [13, с. 227].

А потом (в хронометраже фильма с 20:48) за кадром звучит уже собственнo финал второго действия – почти как в сценарии, только чуть раньше. 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 (в хронометраже фильма 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, насчёт 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.

Трофимов (*дразнит*). Мадам Лопихина! Мадам Лопихина!..

Варя (*сердито*). Облезлый барин!

Трофимов. Да, я облезлый барин и горжусь этим!

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

Трофимов (*Пищик*). 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 вернуть землю.

Пищик. Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно.

Трофимов. А вы читали Ницше?

Пищик. 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.

Любовь Андреевна (*напевает лезгинку*). Отчего так долго нет Леонида? Что он делает в городе? (*Дуняше.*) Дуняша, предложите музыкантам чаю...

Трофимов. Торги не состоялись, по всей вероятности» [13, с. 229-230].

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» [12, с. 372]. 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 (в хронометраже фильма 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, а чуть раньше – в песне Вадима (Димы) Кузьмина (Чёрного Лукича) «Будет весело и страшно». Но это к слову. Герои фильма уже давно в фойе, они поцеловались, но вдруг вновь в кадре оказывается сцена (в хронометраже фильма время 42:00–42:20) – эпизод уже из середины третьего действия чеховской комедии:

«Любовь Андреевна. Фирс, если продадут имение, то куда ты пойдешь?

Фирс. Куда прикажете, туда и пойду.

Любовь Андреевна. Отчего у тебя лицо такое? Ты нездоров? Шёл бы, знаешь, спать...

Фирс. Да... *(С усмешкой.)* Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом» [13, с. 236].

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 из 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, напомним, «(Происходящее на сцене лишь косвенно связано с нашим повествованием. Выбор текста “Вишнёвого сада” поэтому никак не ограничен. Он может быть любым)» [12, с. 364]. 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 счёт ассоциаций, связанных с текстом-предшественником» [6, с. 10]. 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, Лопахин 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...» [13, с. 210]. 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, – 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!» [13, с. 227, 228]; и в действии четвёртом: «Человечество идёт к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!» [13, с. 244]. Надо указать и на то, что в финале третьего действия о счастье в будущей жизни вслед друг за другом говорят Лопахин и Аня. Лопахин: «О, скорее бы всё это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь» [13, с. 241]; Аня: «...не

плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа...» [13, с. 241].

Итак, если обобщить по поводу счастья в «Вишнёвом саде», то картина получается довольно предсказуемая – человек может быть счастлив лишь в прошлом и в будущем. То есть в любом случае 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 человека 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 грезнить 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 крайней 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:

потрясениям и праздникам – нет
горизонтам и праздникам – нет
вдохновениям и праздникам – нет, нет, нет, нет
безрыбье в золотой полынье

вездесущность мышиною возни
злые сумерки бессмертного дня

ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ
ТАКАЯ ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ
ОТНЫНЕ ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ
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 [9, с. 489]

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 особом образе 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 рутинная повседневности» [7, с. 184].

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 эксплицированном отрицании того, что можно оценить в позитивном ключе (даже находящиеся в сильной позиции «потрясения»), а вот следующие три стиха:

безрыбье в золотой полынье
вездесущность мышьиной возни
злые сумерки бессмертного дня

предлагают три своего рода оксюморона: полынья золотая, но в ней безрыбье; возня мышьиная, 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 мышьиной возни»). Кроме того, этот стих строится на языковом приёме, довольно-таки характерном для поэтики Летова, – на сращении гиперболы («вездесущность») и литоты («мышьиная 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, 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». Особенно важно в этой связи, что «нет» сказано исключениям; вновь вспомним обозначенную 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 разделения времени на прошлое, настоящее и будущее; тут вообще 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

Но мы уже не раз сказали относительно 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.

Говоря об этой песне Летова, о цитации названия шпаликовского фильма в ней, нельзя хотя бы несколько слов не сказать ещё об одной цитате – о цитате из Владимира Высоцкого. Цитата эта легко узнаваема. В последнем куплете это фраза «на семи продувных сквозняках». Конечно, можно сказать, что это – в первую очередь – цитата фразеологизма: «На семи ветрах. Книжно-поэт. Экспрес. Находящийся, расположенный на пересечении всех дорог. О месте, городе и т. п. Бойкий это был перекрёсток, на семи, как говорится, ветрах. Утром немцы являются, ночью наши приходят. А то и наоборот (В. Аксёнов. Комментарии к детству)» [см.: 11]. Зная же о кинематографичности творчества Летова, уместно вспомнить и классический фильм 1962 года «На семи ветрах» (режиссёр Станислав Ростоцкий, авторы сценария Станислав Ростоцкий и Александр Галич). Кроме того, в Петербурге есть дом, который народная топонимика называет «На семи ветра» (Наличная улица, дом № 34). Однако даже если смыслы всех этих источников и имеют отношение к песне Летова, то только опосредованно через Высоцкого. Почему? Потому что ветры, ставшие у Летова сквозняками, оказались ещё и продувными. А слово «продувные» применительно к семи ветрам отсылает только к песне Высоцкого «Старый дом» («Что за дом притих...»). То есть можно смело сказать, что куплетный «кадр» из песни Летова – трансформированная цитата из песни Высоцкого. И в отличие от цитации расхожих формул, когда подключение смыслов текста-источника к смыслам текста-реципиента оказывается, мягко говоря, избыточным, здесь можно говорить как раз о наличии такого подключения; можно говорить уже потому, что фраза «на семи продувных сквозняках» не является повторяемой формулой, смыслы которой для текста-реципиента только в ней самой. Следовательно, можно рассмотреть песню Летова с учётом песни Высоцкого.

Песня-источник Высоцкого «Старый дом» является второй частью диалогии «Очи чёрные» (первая часть «Погоня») 1974 года. Цитируемые Летовым два стиха находятся в первом куплете песни:

Что за дом притих,
Погружён во мрак,
*На семи лихих
Продувных ветрах,*
Всеми окнами
Обратясь в овраг,
А воротами –
На проезжий тракт? [2, с. 462–463 Курсив в цитате мой]

Напомним, что в первой части диалогии субъект спасается от преследующих его волков, во второй же оказывается в страшном доме, обитатели которого сами о себе говорят, что они «Скисли душами, / Опрыщавели, / Да ещё вином / Много тешились, – / Разорjali дом, / Дрались, вешались» [2, с. 463]. И по их словам кажется, что никакого другого мира просто нет, а есть только вот этот старый дом: «Видать, был ты долго в пути – / И людей позабыл, – мы всегда так живём!» [2, с. 463]; «Долго жить впотымах / Привыкали мы. / Испокону мы – / В зле да шёпоте, / Под иконами / В чёрной копоти» [2, с. 464]. То есть герой Высоцкого попал в страшный мир, расположенный, напомним, «На семи лихих / Продувных ветрах». Данные два стиха являются элементом художественного пространства песни. В основе данного элемента лежит фразеологизм, который, напомним, означает «находящийся, расположенный на пересечении всех дорог». Высоцкий существенно корректирует значение фразеологизма не только всем пространственным контекстом, но и теми двумя определениями, которыми оказались снабжены ветра – лихие и продувные. Что же получилось с фразеологизмом в песне Высоцкого в плане обретенного им контекстуального значения? В какой степени сохранилось значение исконное?

Кажется, что значение фразеологизма контекстуально редуцировано – дом в песне Высоцкого не столько на пересечении путей, сколько в каком-то пограничном пространстве, попасть куда может только случайный путник, да и тот на свою беду. Ворота дома выходят «на проезжий тракт», но все окна смотрят в овраг – дом и у дороги, и на отшибе разом, как бы на границе того и этого миров. Потому закономерно, что просто не семи ветрах он находится не может, ведь такое расположение, согласно фразеологизму, предполагает открытость для внешнего мира. Впрочем, как раз эта черта в песне парадоксально сохраняется: «Двери настежь у вас», но именно парадоксально – «а душа взаперти». В этом суть использования Высоцким фразеологизма – не уничтожить его привычное значение, а сохранив – дискредитировать. Примерно тоже мы видим и в отношении формул у Летова, приём похож, даже, возможно, почти тождественен. И дискредитация значения фразеологизма у Высоцкого осуществляется и через характеристики ветров, которые становятся лихими и продувными. Через эти преимущественно негативные эпитеты формируется и соответствующая характеристика пространства – хоть это и дом, то есть исконно такое пространство, которое должно быть «своим»; но находится этот дом в таком месте, что назвать это пространство «своим» никак нельзя. Для человека, пришедшего извне, это «чужое» пространство. Таким образом, мы видим не только дискредитацию значения фразеологизма, но и инверсию традиционных представлений о пространстве, когда «свои» локусы оказываются «чужими». Между тем для обитателей дома в песне этот дом как раз в полной мере «свой», вот только надо помнить, кто эти обитатели – их характеристики инверсируют одну из важнейших составляющих традиционных представлений о доме, ту составляющую, согласно которой дом является безопасным пространством, способным защитить человека.

Итак, фразеологизм в песне Высоцкого трансформировался на лексическом уровне: было «на семи ветрах», стало «на семи лихих продувных ветрах». И трансформировался в связи с этим и в связи с контекстом на уровне семантическом, включившись в систему, создающую в песне «Старый дом» картину страшного мира, в котором нормальный человек оказывается незванным гостем и не только не обретает спасение, но и подвергается опасности. Всё это можно трактовать как метафору жизни, какого-то её момента, когда человек заблудился, но вместо спасительного своего дома вышел к страшному дому чужому (простите, что метафору объяснил метафорой).

А Летов трансформирует уже фразу Высоцкого: было «на семи лихих продувных ветрах», стало «на семи продувных сквозняках». Стало ли лучше от того, что эпитет «лихие» утратился? Полагаю, что нет, ведь этот эпитет контекстуально зачастую обретает амбивалентную семантику – не только негативные смыслы, связанные с миром разбойников, так называемых лихих людей, подстерегавших путников на дороге, но и столь любимая и приветствуемая на Руси лихость, способность идти на риск. У Летова этого слова нет, но остался куда как более негативный эпитет «продувные». И наконец, то, что ветра превратились в сквозняки. Тут не только нарочитое снижение на уровне лексики, тут ещё и семантика того, к чему сквозняки приводят. А следовательно, этот элемент в песне включается в систему элементов, связанных со смертью (напомню, это «марианские впадины глаз», «в гробовых отдалённых домах»). И в то же время тут можно увидеть уже описанный выше приём летовской поэтики, когда сращиваются гипербола и литота – в данном случае гипербола заложена и в «памяти» фразеологизма, и в «памяти» элемента песни Высоцкого, и в числе семь – довольно большом, а литота в том, что это всего лишь сквозняки (не ветры и уж тем более не ветра!).

В итоге получается, что у Высоцкого фразеологизм трансформировался в сторону актуализации негативного значения, а у Летова такая трансформация случилась уже с цитатой из Высоцкого. Из этого можно сделать вывод о качественном соотношении миров Высоцкого и Летова, о различиях в их представлениях о человеке и его месте в мире. И представления Летова носят куда как более безысходный характер, нежели представления его предшественника, тоже отнюдь не светлые и не радостные.

Однако летовское трёхстишие, содержащее рассмотренную цитату из «Старого дома», по замечанию Андрея Сёмина, содержит ещё несколько отсылок к песням Высоцкого. В двух стихах из песни Летова, следующих сразу за «на семи продувных сквозняках» – «по болотам, по пустыням, степям / по сугробам, по грязи, по земле» – можно увидеть отсылки к следующим сегментам из песен Высоцкого: «По камням, по лужам, по росе...» («Бег иноходца» [2, с. 310]), «И в пустынях, в степях и в пампасах...» («Песенка про мангустов» [2, с. 364]), «Животом – по грязи, дышим смрадом болот...» («Мы вращаем Землю» [2, с. 414]). Таким образом, в перспективе можно говорить о том, что к смыслам летовской песни «Долгая

счастливая жизнь» подключаются не только смыслы песни Высоцкого «Старый дом» («Что за дом притих...»), но и смыслы других его песен.

И ещё один момент, касающийся соотнесения песни Летова с художественным миром Высоцкого. Авторская датировка песни «Долгая счастливая жизнь» 25.01.2003. В тот день Высоцкому исполнилось бы 65 лет. Это я к тому, что случайности не случайны.

Но вернёмся к основным рассматриваемым произведениям. 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 сегодняшний день 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 (в хронометраже фильма с 59:00): на ферму приезжают два чиновника и милиционер, они просят Александра подписать бумаги, но тот убивает всех троих. Пешком, по осенней северной дороге герой 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 иллю-

зией, 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 диалогию) 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 этим не ограничиваются.

Литература

1. *Веселова Н. А.* Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Н. А. Веселова. – Тверь, 1998.
2. *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. [Текст] / В. С. Высоцкий. – М.: Художественная литература, 1991. – Т. 1.
3. Долгая счастливая жизнь. [Электронный ресурс]: Электронная статья // SongStory: Истории создания песен. – Режим доступа: <http://song-story.ru/dolgaya-schastlivaya-zhizn-go/> (дата обращения: 01.01.2017).
4. *Доманский Ю. В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст [Текст] / Ю. В. Доманский. – М.: Intrada, 2010.

5. *Иванов Д. И.* Синтетическая языковая личность в русской рок-культуре: генезис, типология, структура, межкультурные связи [Текст] / Д. И. Иванов. – Иваново: ПресСто, 2016.
6. *Козицкая Е. А.* Цитата в структуре поэтического текста [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Козицкая. – Тверь, 1998.
7. *Корчинский А. В.* Песни Егора Летова: текст и перформанс [Текст] / А. В. Корчинский. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. трудов. – Вып. 16. – Екатеринбург; Тверь, 2016. – С. 159–168.
8. *Краснов П. Н.* От Двуглавого Орла к красному знамени – 02 [Электронный ресурс]: Текст книги / П. Н. Краснов // СТИХИ и ПРОЗА – литературный портал POESIAS.RU – Режим доступа: <http://poesias.ru/proza/krasnov-petr/krasnov1042.shtml> (дата обращения: 01.01.2017).
9. *Летов Егор.* Стихи [Текст] / Егор Летов. – М.: Выргород, 2011.
10. *Скорлупкина Д. Г.* Контаминация культурных кодов: «чужое слово» в поэтике группы «Ундервуд» [Текст] / Д. Г. Скорлупкина. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. трудов. – Вып. 16. – Екатеринбург; Тверь, 2016. – С. 216–224.
11. *Фёдоров А. И.* Фразеологический словарь русского литературного языка. [Текст] / А. И. Фёдоров. – М.: Астрель, АСТ, 2008.
12. *Шпаликов Г. Ф.* Я жил как жил. Стихи. Проза, Дневники. Драматургия. Письма. [Текст] / Г. Ф. Шпаликов. – М.: Зебра Е, 2013.
13. *Чехов А. П.* Вишнёвый сад [Текст] / А. П. Чехов // Чехов А. П. Полн. собр. сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. – Т. 13. – М.: Наука, 1986.