

ОГОНЁК

№ 14 АПРЕЛЬ 1991



**Петр ВАЙЛЬ,
Александр ГЕНИС**

ЛИРИКА В ЭПОСЕ

А. Генис. Автору знаменитого фильма «Легко ли быть молодым?», лауреату советских и международных конкурсов, нашему старинному приятелю Юрису Подниексу обидно не повезло с американской премьерой его новой работы — пятисерийной документальной картины «Мы». Напрасно телевизионщики считали время показа — зима, все по домам сидят — удобным. История рассудила иначе. События в Прибалтике и в Ираке переместили зрителя к гораздо более актуальному зрелищу.

К сожалению, это не столько случайность, сколько закономерность.

Лента Подниекса — самая амбициозная попытка отразить на экране перестройку, беспрецедентная по охвату событий, географии, масштабу панорама страны за три горячих года: с 86-го по 89-й. И все же трехсот минут экранного времени не хватило на портрет перестройки: автор не поспел за историей. Те 18 месяцев, которые прошли после того, как Подниекс поставил точку, перевели его картину в другую категорию: теперь это не репортаж, а свидетельство о давно прошедшем времени. Фильм «Мы» попал в архив перестройки, не успев составить.

Такова природа революционного времени, когда спектакль еще не закончился. Никто не знает, когда опустится занавес, и даже жанр остается загадкой — драма это или трагедия. И если верно последнее, то за какой трагедией мы следим: оптимистической или шекспировской, той, что оставляет на подмостках лишь гору трупов.

Впрочем, история революции, пока не знаешь ее конца, всегда тяготеет к абсурду. Всегда кажется, что она поставляет бессмысленную груду фактов, которые никак не увязываются в стройную теорию.

Историки, как и все люди, крепки задним умом. Но пока события бурлят, действительность предстает набором анекдотов, не объединенных внутренней логикой.

Надо сказать, что Подниекс, предвидя разрушительный ход времени, вставил в свой фильм предохранительное устройство. С одной стороны, он добросовестно шел за фактами. В картине есть все перестроечные сюжеты: Карабах и Латвия, Сахаров и Ельцин, Чернобыль и армянское землетрясение, ветераны Афгана и ветераны труда, демократы и «памятники».

Но, с другой стороны, снимая эпопею по-толстовски — с подробностями и деталями, с пространными монологами и диалогами, с отступлениями и рассуждениями, — автор одновременно разрушал стили-

вое единство своей картины прямым вторжением лирики.

Если это и эпос, то написан он стихами. Вот тут — на сломе жанровой системы — и следует искать новаторство Подниекса, его удачу.

Весь фильм построен на контрасте двух ритмов — бешеный темп реальных событий и замедленный, запинаящийся, а иногда и застывающий на месте монтаж. Камера то послушно следует за бегом истории, то замирает, вглядываясь в пейзаж, в интерьер, в мизансцену.

Рваный импрессионистский ритм отрывает ленту от газеты или телевидения. Это попытка перевести документальное кино в художественное, превратить действительность в поэтическую сюиту, где рифмуются не факты, а эмоции.

На протяжении всего долгого фильма мы следим за тем, как Подниекс ищет одну главную метафору, кадр, который мог бы казаться потомкам символом перестройки.

Но коренной недостаток фильма как раз в том, что таких метафор слишком много, что автор никак не может сделать окончательный выбор. А выбирать есть из чего. Тут и излучающая радиацию икона, и обожженные трупы в Средней Азии, и пустынный, кажется, пришедший из «Земляничной поляны» город в Чернобыльской зоне, и разрушенная, оскверненная сортирным рисунком церковь, и афганский инвалид, играющий в футбол.

Но кинематографическое пространство фильма слишком обширно, чтобы зритель мог спокойно — или скорее взволнованно — смотреть экспозицию: его влекут дальше, сквозь сотни эпизодов и десятки интервью.

Отсюда и впечатление эклектики — фильм не срывается в целое, распадается на части. Это даже не коллаж, а его черновик. Или набор «Сделай сам», в котором из множества элементов зрителю предлагается собрать свой портрет перестройки.

П. Вайль. Есть такая точка зрения: тому, кто работает талантливо и добросовестно, везет во всем, даже в неудачах.

Кстати, под такой звездой до недавнего еще времени развивалась карьера Горбачева, которому шли на пользу и трагические, и фарсовые провалы (Чернобыль, полет Руста). Объяснение тому, что удача от него отвернулась, по этой схеме следует искать либо в утрате дара, либо в измене методу — кажется, имеет место и то, и другое.

Но сейчас речь о Юресе Подниексе. Американский показ его картины был нарушен январскими новостями с восточных фронтов на севере и на юге. И оттого особый смысл приобрели кадры ленты «Мы»: и шествия прибалтийских народных фронтов, и дубинки разгоняющих их людей в форме, и исступленная затаенность мусульман, и Горбачев, шагающий по воле режиссера враз-вперед по мавзолейной трибуне.

Подниекс всегда был счастливчиком. И всегда умел обратить недостаток в преимущество. Даже когда нас с ним двадцать лет назад поймали в само-волке, он выиграл оттого, что был ниже по званию. Меня, младшего сержанта, разжаловали в рядовые, его же разжаловать было некуда, а из полученных десяти суток гауптвахты Подниекс не отсидел ни минуты: больше некому было фотографировать слет отличников боевой и политической подготовки.

Прошлым летом мы впервые за полтора десятка лет встретились в Риге и поехали к своей бывшей воинской части. Она оказалась еще более бывшей, чем мы думали: на месте столовой сколачивались дома, строевой плац пророс зеленью, петух гулял по полянке, оставшейся от клуба, где в фотолаборатории мы устраивали тайные банкеты с учительницами из подшефной школы. Разлили привезенное, и я сказал: «Смотри, незатейливая символика. Съехались из разных полушарий выпить на руинах милитаризма. Замечаешь: старательно вписываемся в историю». Подниекс ответил: «Я для этого пятичасовой фильм снял».

В этой шутке — правда. Та Россия, которую мы видим в картине «Мы», не объективна, не полна и уж, конечно, не истинна. Одно несомненно — правда. И не могла не быть таковой, как не бывает лживой лирической поэзии — это оксюморон. Россия в фильме «Мы» — это Россия по Подниексу. Такая она может не устраивать, но с ней приходится считаться — и потому, что изображена она талантливо и добросовестно, и потому, что другого полотна такого масштаба нет, не создано, и это похвала человеку, который осмелился взяться за исторический труд. Ну, пусть будет лирико-исторический.

Только кажется, что история важнее, чем книга «История». Императорский Рим первого века оказался осястливен великими историками, и Нерон с Калигулой сделались персонажами комиксов. Ничуть не менее интересный третий век толком не известен по одной причине: о нем не осталось свидетельств.

Нет никакой истории, книга «История» есть. В России это понимают лучше, чем где-либо. То-то эту книгу так ревностно переписывают уж который раз за несчастные семьдесят лет.

Подниекс стал одним из первых историков перестройки, занявшись этим и вообще-то непрым делом в наиболее сложной ситуации — по ходу событий. Вот здесь-то и пригодился его лирический дар, а именно — интуиция. Подниекс многое угадал: почти все акценты картины, показанной здесь через полтора года после съемок, верны и актуальны сейчас.

Временами провидческие прорывы поражают. Сюжет о Сахарове заканчивается последними словами его прерванной Горбачевым речи: «Национальные проблемы...» И после щелчка выключенного микрофона следующий эпизод на экране открывается картой Прибалтики.

Случайностей практически нет, как нет случайных слов в хорошем стихотворении, какими бы произвольными они ни казались.

Вероятно, только такая — сугубо личная — история может быть, пока она, история, живая. А о том, чтобы она не остановилась и Подниекс не превратился в архивиста, позаботилась жизнь. Как радостно была подхвачена уставшим миром идея о конце истории, понимаемой как идеологическое противостояние! Но танки снова пошли в привычном направлении, на запад, разве что не доходя до павшей стены.

Печальное свойство эпоса, особенно современно-го, особенно лирического, — не заканчиваться.

Ничего этого автор фильма «Мы» не предвидел и предвидеть не мог, просто метод его таков, что он заведомо остается в выигрыше. Его создание принципиально открыто, точки нет, финала быть не может. Не могут уйти со сцены и герои, по той простой причине, что главный герой тут, конечно, автор.

ЛИЦО В ТОЛПЕ

А. Генис. Главный прием в фильме Подниекса — антитеза.

Наверное, это вообще свойство революционного времени: красные и белые, богатые и бедные, дворцы и хижины. Не зря же любимый знак препинания Маяковского — разъединяющее все и вся тире.

Антитеза — сильное средство, но, к сожалению, не очень разборчивое. Как писал Кафка, антитезы «замыкаются на самих себе, их нельзя развить, они указывают отправную точку, но это всего лишь пустоты, стремительный бег на месте».

Это, по сути, и отповедь революции: мир, разделенный надвое, всегда беднее того, что окрашен в цвета радуги. Сама художественная логика вызывает эмоциональный конфликт — если есть «мы», то

Я И МЫ

есть и «они», если есть друзья, есть и враги, и не может быть белого без черного, победы без поражения, жизни без смерти.

Все, что попадает в поле, созданное антитезами, получает свой знак — плюс или минус. В пропасти между ними исчезают тонкие нюансы и уникальные подробности — тот бесценный материал, из которого вырастает высокое искусство.

Среди бесчисленных антитез Подниекса самая яркая — конфликт местоимений: «мы» и «я».

Герой его фильма — народ. Другими словами, массы. Мы видим, как история обретает форму. На наших глазах ее лепят многотысячные толпы — демонстрации армян, латышей, «экологов», «патриотов», «демократов».

Все эти возбужденные, разбухшие массы объединяются чувством протеста. Они текут по улицам и площадям, как река. В них ощущается огромная энергия природной стихии. А противостоят им порядок, организация, иерархия, — одним словом, власти.

Подниекс последовательно, но ненавязчиво демонстрирует этот контраст — свободная стихия и организованное насилие. Толпа то и дело натывается на милицескую цепь или армейское заграждение. Власть всегда шагает в ногу, всегда выстраивается по ранжиру: трибуна, строй, президиум. Даже тренировка частей спецназа снята как балет: смертельный танец — апофеоз казарменной дисциплины.

Однако за этой традиционной, идущей еще от Эйзенштейна кинематофорой у Подниекса прослеживается другая, более тонкая антитеза — толпа и лицо.

Показывая массы, он то и дело меняет план и ритм, чтобы вычленил из многих одного: камера застывает на человеческом лице. И эти кадры — лучшие в картине.

Пока мы следим за перипетиями политической борьбы, фильм повторяет газету, когда вглядываемся в лица, за общими темами и знакомыми сюжетами проглядывают глубина и поэзия.

В картине много раз заходит речь о разобщенном народе, который утратил объединяющие цели и идеалы. Но за этой тоской по единству, возможно, и вопреки воле автора открывается другая тема — тема отдельной личности.

Кто бы ни появился на экране — карабахский чабан или мальчишка-призывник, бабка в очереди или милиционер, Сахаров или ташкентская девушка, — все они выглядят значительно и достойно. Пока их много, не различить лиц, но когда мы различаем лица, не видно толпы.

Подниекс показывает страшных «рокеров» на режущих мотоциклах. Но вот эти затаенные в кожу «ангелы ада» снимают шлемы и оказываются... не то чтобы другими — разными.

Камера выхватывает девушку на демонстрации, и сразу выясняется, что с такой красавицей уместнее говорить о любви, чем о политике.

Так постепенно накапливаются сомнения: о чем Подниекс снял фильм? Кто эти вынесенные в заголовки «мы»? Да и осталось ли вообще в стране это столь любимое русской культурой местоимение? У каждого своя правда. И она не в речах и лозунгах.

Толпа может только скандировать, высказаться дано лишь человеку.

П. Вайль. Сила лирического эпоса Подниекса не в метафоре, а в композиции, чем, собственно, и славен эпос. Но главную метафору он все же не только ищет, но и находит — это не случайно показанная в самом начале радиоактивная икона из Чернобыля.

Образ этот многослоен и масштабен, но я не стану заниматься расшифровкой. Более важной, чем семантика образа, мне кажется его конструкция — то есть сам факт многозначности, амбивалентности, невозможности вычленил нечто одно существенное. Короче, хаос.

Этой идее подчинена композиция фильма. Имитирует хаос автор умело, в таком безумии есть система. Увы, лишь система картин «Мы», а не той картины, которая служит оригиналом.

То, что происходит на экране, в целом соответствует тому, что творится в стране. И тут уже надо говорить не об авторской интуиции, а об авторском расчете. По-киношному — о монтаже. Подниекс монтирует вроде снова произвольно, но точно и умело воспроизводя природу и суть советских конфликтов. Впрочем, любых человеческих конфликтов, которые редко требуют немедленного ответа «да» и «нет», брошенных перчаток и телефонных трубок, сердечных признаний и капель, сожженных писем и мостов, залпов шрапнели и салюта.

Выбор — это страшно. Куда страшнее, если выбор невозможен.

Не в том смысле, что есть лишь один вариант: это

легко, как в армии, — попадай в ногу. Трагичнее — положение цугцванга: любой ход ухудшает ситуацию. Но поскольку отказаться нельзя — отказ тоже ход, — положение осложняется настолько, насколько надо умножить каждый личный хаос. В данном случае — без малого на триста миллионов.

Хаотическое брожение может быть упорядочено созданием поля, разностью потенциалов, введением полюсов. Полюса в обществе — это люди.

Тут — пессимизм. Лицо в толпе, населяющей фильм, — грустное впечатление. Впрочем, конечно, мое. Мне показались и самыми кинематографически слабыми банальные многочисленные переходы от общего плана к крупному. Расчет на очеловечивание толпы не оправдался.

При этом мастером Подниекс успел себя проявить в первые же минуты картины, в своеобразном прологе — монтируя хронику, дал миниатюрные, в две-три секунды, характеристики вождей. Сталин в президиуме делает почти незаметное движение ладошкой вниз, и от него мгновенно стихает зал. Хрущев в рубашке бьет кулаками по трибуне, как цирковой заяц в барабан. Беззвучно, по-рыбий ритмично открывает рот Брежнев в шеренге соратников. Суровый Горбачев, перед которым по дуге открывается зонт, выныривает из-за зонта лучезарно сияющим.

Но лица в самом фильме — иное дело. Даже портреты Сахарова и Ельцина — персоналии, занимающие больше других места в картине, — не дают ответа на главные вопросы, поставленные в фильме «Мы». Те полюсы, которые способны превратить хаос в направленное движение, не видны, не появляются — ни в кино, ни в жизни.

Еще безотраднее лица других персонажей. Боюсь, что их вялость и невыразительность не авторский просчет, а, безусловно, авторский отбор. Банальный прием дал банальные результаты. Но оттенил примечательнейшую оригинальную находку Подниекса: лицо толпы не менее ярко и поэтично, чем лицо человека. А ведь «в настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор» (Иосиф Бродский).

Возможно, тут сказалась принадлежность режиссера к нации, возведшей в культ хоровое пение, и распад мозаики на кусочки смальты, тусклые и непонятные по отдельности, его настораживает.

Пожалуй, я не встречал более сочувственного и одухотворенного показа человеческой массы. Как раз когда камера останавливается на конкретном лице, видишь, как в пьесах классицистов: Лицезерие, Алчность, Хитрость, Жестокость, Глупость... А те же люди вместе всего лишь растерянные и нелепые. Какими и надлежит пребывать в том бытии, которое — хаос.

ЭВОЛЮЦИЯ В РЕВОЛЮЦИИ

А. Генис. Фильм Подниекса был обречен: он не мог не устареть. Но, парадоксальным образом, чем больше не похожа на нынешнюю Россию та, которая показана в картине, тем она важнее для истории. Ножницы между днем сегодняшним и вчерашним обеспечивают зрителя, в том числе и будущего зрителя, материалом для сравнения.

Подниекс снимал процесс, а не результат, которого, наверное, дождется другое поколение. Но в нашем разочаровании отражается конфликт двух моделей сознания — революционного и эволюционного.

И автор фильма, и его персонажи ощущают себя участниками революции. А революции всегда нетерпеливы. Стоя у баррикад, герои фильма с волнением ждут конца — поражения или триумфа.

Однако занавес все не опускается, перестройка, меняя по пути свои обличья, все длится: одному обществу никак не перестроиться в другое. Революция, этот катаклизм истории, рассчитана на другой ход времени — у нее короткое дыхание. То-то мы все, замирая от ужаса, ждем решающего момента, который может ведь и не прийти.

Что ж, одно из самых распространенных заблуждений — считать хаос исключением, а порядок нормой.

На самом деле история несоразмерна человеческому веку — она работает категориями, в которые не укладывается наша жизнь. Из этого несовпадения рождается, как говорил Бродский, жалкий статус «личности как жертвы истории»: раз мы не можем дожидаться конца, не стоит к нему и стремиться, все равно ничего не успеешь.

Однако там, где проигрывает революция, выигрывает эволюция. Не может не выиграть, потому что ничто не проходит бесследно.

Люди, которых мы видим в фильме Подниекса, уже другие. И дети у них другие. И дети их детей.

Смена поколений — это всегда смена ценностей. Отцы и дети всегда не похожи друг на друга.

Подниекс запечатлел не столько революцию,

сколько эволюцию, и главные ее итоги — в сфере не политики, а культуры. Мы видим, как идет роковая коррозия культурного кода, объединяющего страну в одно «мы». Но сейчас там рождается новый язык, на котором просто нельзя будет выразить центральные в фильме понятия.

Мучительное прорастание иного языка представляется вселенской катастрофой. Мир, который изобразил Подниекс, катится в пропасть. Жизнь кажется лабиринтом без выхода. Любое движение приводит к тупику. Каждый поступок — ошибка. Куда бы «мы» ни пошли, всюду либо Афган, либо Чернобыль.

Поэтому доминирующая эмоция фильма — отчаяние: конец света в одной, отдельно взятой стране.

Но жизнь такова лишь с точки зрения революции. Крах любого общества все-таки оставляет человеку достойный выход — личную судьбу.

Там, где погибают «мы», может выжить «я».

П. Вайль. Главное достоинство свидетеля исторических событий — беспристрастность. Но Подниекс с самого начала и не собирался быть свидетелем. Весь фильм в известной мере есть поиски самоидентификации, размышления о степени тождества «мы» и «я». Вслед за автором этим — вольно или невольно — занимается и зритель. Не может не заниматься, потому что метод Подниекса — шоковая терапия. Основной его прием — гипербола.

В фильме не жалеют боеприпасов. Здесь беспрестанно грохочут взрывы: снарядов, негодования, атомные. Революция — гипербола слова «нет», и Подниекс возражает, протестует каждым кадром, каждой сценой, преувеличивая и преувеличиванием любясь. В «экологическом» эпизоде дым, вывалившийся из труб на зрителя, способен отравить все живое в обозримом пространстве. А это живое живет, работает, выходит на демонстрации против дыма.

Подниексу нужна гипербола, потому что его фильм — о революции. А в этом чреватом неожиданностями процессе неизвестно, какой именно миг — решающий. Отсюда и преувеличение каждого отдельно взятого.

Таково революционное сознание вообще, кстати, наиболее распространенное. Оттуда же столько инфарктов.

Фильм яростен и страстен. Героев перестройки сменяют ее мученики, анналы превращаются в мартирологи. Эмоция может сменить адрес, но не градус. Автор нагнетает накал до предела, до грани, до срыва. И срывы случаются: гипербола несет ответственность за сильнейшие и слабейшие моменты. Между прочим, не только в картине «Мы», но и в картине жизни любого из нас.

Однако сам факт фильма, его пространственный и временной масштабы, его многолюдность и разнообразие противостоят гиперболическим, революционным, апокалиптическим событиям, о которых фильм сделан. Живи Розанов в эпоху телевидения, он вряд ли написал бы один из своих микрошедевров:

«С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историею железный занавес.

— Представление окончилось.

Публика встала.

— Пора надевать шубы и возвращаться домой.

Оглянулись.

Но ни шуб, ни домов не оказалось».

Сейчас стоящий в квартире ящик с энтропийной дырой ежедневно убеждает в том, что так не бывает. Что жизнь развивается не от рождения к смерти, а с утра до вечера, да и смерть приходит не с громом набата, а с тиканьем часов. И шуба вроде лоснится, и дом ухожен, а занавес опускается. Или шубу снимут, но есть куда прийти, чтоб пожалели. Или негде приткнуться, но на шубу претендует только швейцар. Вариантов масса, и все — вязкие, невнятные, не требующие и не дающие скоро ответа.

Да и от кого его ждать? Толпа не даст: она живет, но не говорит, а гудит, в лучшем случае поет. Обычно про себя. Иногда про тебя. Или над тобой.

Вряд ли ответят и те, кто выделяется из толпы: чем лучше сосед тот, на котором объектив остановился, потому что оператор закуривает.

Ответа нет, но вопросы были, есть и будут. Их задает и Подниекс: «Легко ли быть молодым?» «Мы?», «Мы ли это?», «Это вправду мы?».

Ответа, к счастью, нет. Вопросы, к счастью, множатся. Потому что пока выписывается вопрос, руки заняты. И никогда заранее не известно, что сделает человек, решивший задачу или думающий, что решил. Человеческая личность эволюции не подвержена, за столетия не прибавилось клапанов, не увеличилась мощность, не вырос кпд. А что творил и творит столетиями человек — об этом можно прочесть в книжке «История», например, в той главе, которую написал Юрис Подниекс.

Нью-Йорк

Виктор ЦОЙ,
Сергей КУРЕХИН

ОДНАЖДЫ...

Однажды ночью, в городе Одесса,
В шалмане Мойши возле Молдаванки,
Сидел известный всем налетчик Жора.
И там была его подруга Лара.
Тут мимо проходил французский боцман,
Увидев Лару, он упал с каштана.
А Жора, вмиг достав перо с кармана,
Сказал, что что-то стало слишком душно.

А в это время в славном Ленинграде
Грузины отмечали День Победы.
И среди них была одна особа,
Участница войны против японцев.
Тут мимо проходил французский боцман.
Ее увидев, он пошел на Зимний.
А в это время выстрелом Авроры
До основания был разрушен Медный всадник.

А в это время молча по этапу
Шли декабристы в ссылку из Ирана.
И среди них шел гордый князь Волконский,
Продукт религиозного экстаза.
Тут мимо проходил французский боцман.
Увидев князя, он упал с жандарма.
А Пушкин шел за ним, ломая руки,
Держа в руках кровавый символ мести.

А в это время в Рио-де-Жанейро
Кишел пираньями залив Лос-Панчос.
Не зная об этом, юная креолка
Пошла купаться. Звали ее Флора.



Тут мимо проходил французский боцман.
Увидев Флору, он упал с лианы.
При перестрелке был убит Фернандо,
Хозяин местной мафии китайцев.

А в это время в Африке далекой
Пигмеи двух слонов загнали в яму.
И среди них красивая туземка,
Которая была женой шамана.
Тут мимо проходил французский боцман.
Ее увидев, он свалился с пальмы.
Шаман решил, что это Дух Кокоса,
Культурный атташе из Гондураса.

А в это время в праздничном Мадриде
Два гранда развлекались кастаньедой.
И среди них был гордый кабальеро,
Известный всей Севилье слабоумьем.
Тут мимо проходил французский боцман.
Увидев грандов, он упал с дуэны,
Которая несла ему записку
О том, что встреча будет среди мулов.

А в это время в знойных Каракумах
Вели киргизы караван верблюдов.
И среди них одна авангардистка,
Обмотанная полиэтиленом.
Тут мимо проходил французский боцман.
Ее увидев, он упал с варана.
Варан плодился посреди жасмина
И весь пропах вонючими цветами.

А в это время где-то на Чукотке
Охотились все чукчи на тюленей.
И среди них была одна чукотка,
Которую все чукчи звали просто чука.
Тут мимо проходил французский боцман,
Увидев чуку, он упал с оленя.

И чукчи все попадали на землю
По древнему обычаю туземцев.

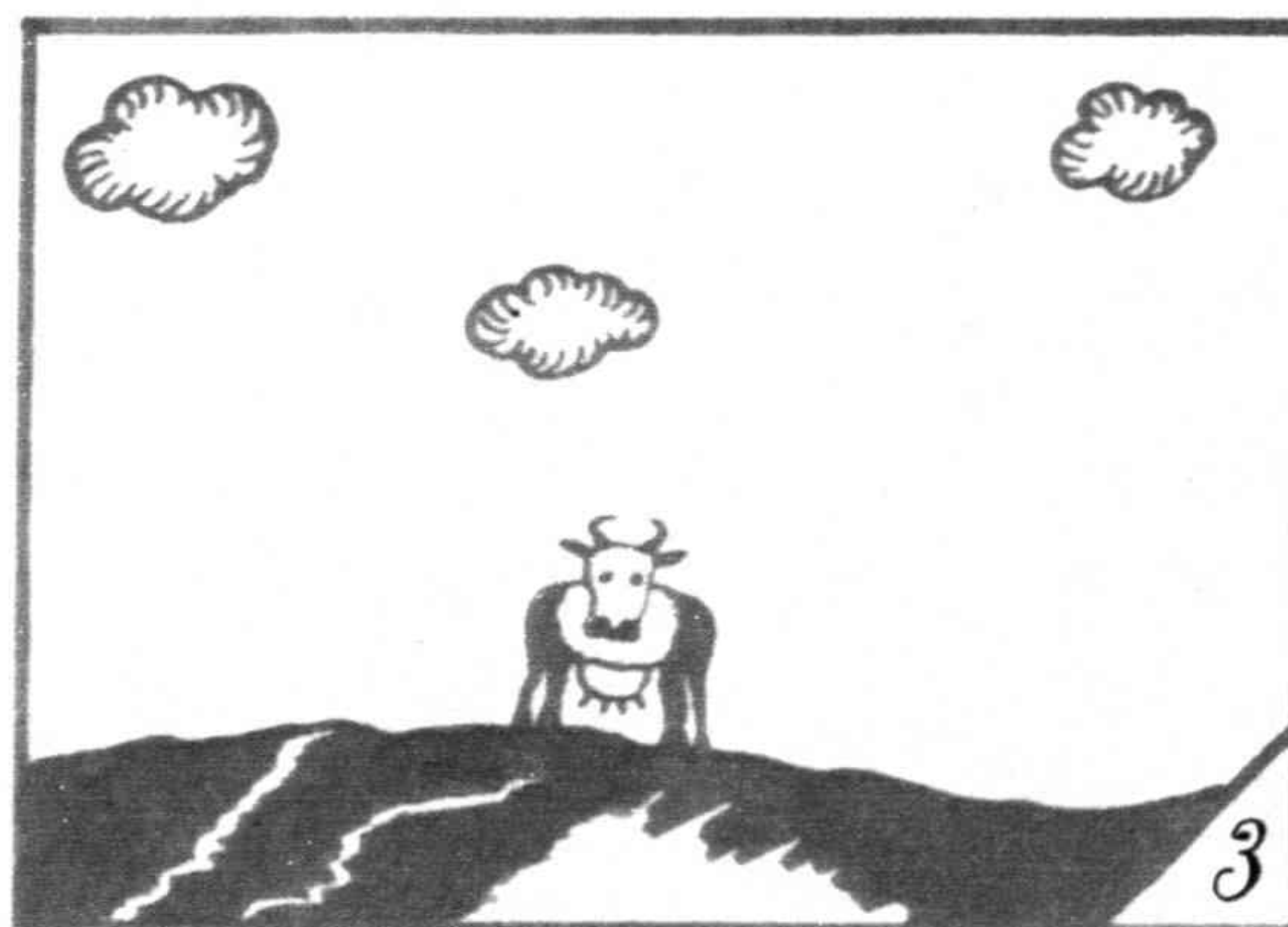
А в это время в лагере апачей
Индейцы пили огненную водку.
К столбу была привязана красotka,
Обвешанная скальпами бельгийцев.
Тут мимо проходил французский боцман.
Увидев скальпы, он упал с вигвама.
Индейцы закурили трубку мира,
Набитую картинами Гогена.

А в это время в городе Стамбуле
Вся армия турецких янычаров
Сидела рядом на блатной малине,
Разрушенной Тунгусским метеором.
Тут мимо проходил французский боцман,
Увидев турок, он решил сдаваться.
Но тут пришли связные от тунгусов,
Прося вернуть им метеор обратно.

А в это время в Тихом океане
Пираты захватили остров Пасхи.
Там находилась русская шпионка,
Пропитанная нитроглицерином.
Тут мимо проходил французский боцман.
Ее увидев, он упал с коралла
И проявил завидную сноровку,
Добытую при чтении Корана.

А в это время в Северной Пальмире
Две шайки озверевших демократов
Пытались изнасиловать корову,
Прибывшую на Игры доброй воли.
Тут мимо проходил французский боцман.
Увидев вымя, он покрылся потом,
Все детские и юношеские грезы
Слились в едином образе коровьем.

И т. д., и т. д., и т. д.



Владимир ВИШНЕВСКИЙ

Игорь ИРТЕНЬЕВ

особое оживление возникло на зюзинском базарчике, когда была введена свободно конвертируемая валюта с денежной единицей — 1 зюзь, равный 100 зюзикам.

Но окончательно зюзинцы поверили в то, что у них будет все хорошо, когда к ним в Зюзино потянулись евреи.

Японцы начали выпускать видеоманитофоны фирмы «Паназюзик». В течение дня был раскуплен миллионный тираж еженедельника «Зюзя-моден».

А доярка Клавдия разошлась до того, что разрешила снять себя в разных позах для журнала «Плейзюзь». Раньше бюст доярки Клавдии был виден с любого конца села, как и положено бюсту дважды героя. А теперь к бюсту приделали руку, поднятую вверх, и назвали это статуей Свободы.

Большие перемены произошли и в интимной жизни зюзижан. Впервые за свои последние семьдесят лет сторож Никодим нашел в себе силы и отнесся к своей жене, доярке Клавдии, не как к герою труда, а просто как к женщине. Утром на вопрос Клавдии: «Что это было?..» — Никодим ответил: «Это, наверное, и есть их проклятый секс!» Он густо покраснел и впервые почувствовал себя диссидентом.

С недавних пор сторожу Никодиму не давало покоя то обстоятельство, что он уже третий месяц мучается на задрипанной «зююте», а его сосед третий «зюзарожец» на «мерсезюзь» меняет.

Оказалось, что и у дружка Никодима,

истопника Никифора, тоже давно кипит возмущенный разум.

По вечерам в подполье у Никифора начали собираться конюх Пантелей, золотарь Мефодий, сторож Никодим и другие представители зюзинского пролетариата. Они ели блины с икрой, расстегивали под винным соусом и слушали отъезжавшего на пособие по безработице секретаря парткома, рассказывающего о том, как зюзинский капитализм жиреет на народной крови. Секретарь звал их на смертный бой за светлое будущее, в котором всех этих недобитков поставят к стенке.

И вот дождливой ноябрьской ночью Никодим с друзьями овладели почтой, телеграфом и дояркой Клавдией.

Вот тогда все и поняли, что зюзинский эксперимент провалился.

До следующего эксперимента по введению в Зюзине капитализма оставалось семьдесят два года.

* * *

...Да, столы не протёрты.
Тут у нас все на нервах!..
Пересохло в озерах.
И — урчание в недрах.
Ни подносов, ни тары.
Да и вилочки ржавые.
Несварение кадров.
И людей недержание.
И светила тут гаснут.
И сыреет тут наволочка,
Потому что у нас тут
Не частная лавочка!..

* * *

Верю в лучшую погоду,
Верю в силу конституций
Там, где поезд с теплоходом
Могут запросто столкнуться.

* * *

... опять же
с вашей демократизацией
как трудно приживаются новинки:
сержант ударил демонстранта
рацией
и доложил об этом по дубинке.

ОБРАЩЕНИЕ

ЦК КПСС, Верховного Совета СССР, Президиума ВЦСПС,
ЦК ВЛКСМ, Президента СССР
к советскому народу

Дорогие товарищи! Нам нечего вам сказать.
Марьян БЕЛЕНЬКИЙ, Киев

НА СМЕРТЬ ГЕРОЯ

За что убили Чаушеску?
Ведь он ни в чем не виноват.
С ним поступили слишком резко,
В живот направив автомат.

Невинной жертвы образ чистый
Навек впечатался в сердца,
Как подобает коммунисту,
Он им остался до конца.

Ряды героев поредели
В течение считанных недель,
Друзья, мне страшно за Фиделя!
Скажи, ты жив еще, Фидель?

Я не могу без седуksена
В тревожной мгле сомкнуть очей,
Все представляю Ким Ир Сена
В кровавых лапах палачей.

Герои смерть не выбирают,
А я лозт, считай, герой,
Поэты тоже умирают
Не так, как хочется, порой.

Но если мой черед настанет,
То я бы так вопрос решил —
Уж если умирать — как Сталин,
А жить — как Чаушеску жил.

Собирал все смешное
Игорь ДВИНСКИЙ,
разукрасил
Витя КОВАЛЬ