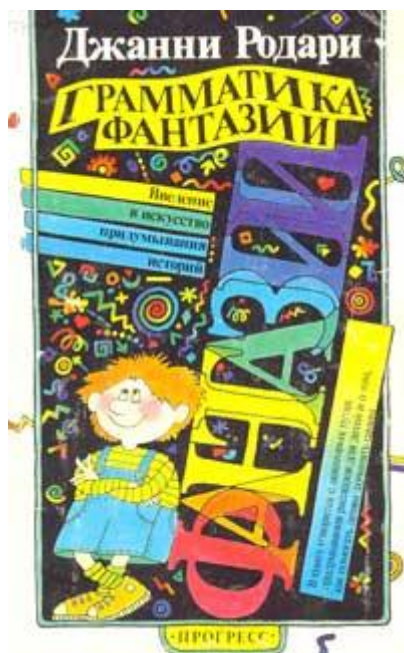


Джанни Родари Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй



OCR & SpellCheck: Zmiy (zmiy@inbox.ru), 13 мая 2003 года
«Родари Д. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй»: Прогресс; М.; 1990
Оригинал: Gianni Rodari, "Grammatica Della Fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie", 1973
Перевод: Ю. А. Добровольская

Аннотация

Итальянский писатель Джанни Родари хорошо знаком миллионам читателей как автор веселых детских сказок.

«Грамматика фантазии» не обращена непосредственно к детям, хотя в конечном счете написана для них. Основное содержание книги составляют вопросы разностороннего воспитания ребенка, формирования его неповторимой индивидуальности. Автора особенно интересует проблема развития творческих начал у детей, в частности «феномена» фантазии. Ряд глав посвящен анализу структуры сказки и различным способам ее создания.

При разработке своих методов «стимулирования воображения ребенка» Родари в основном опирается на труды психологов, педагогов, лингвистов, в частности, его внимание привлекают работы многих советских ученых.

Книга Родари представляет интерес для широкого круга читателей и, конечно, в первую очередь — для родителей и педагогов.

Джанни РОДАРИ

ГРАММАТИКА ФАНТАЗИИ. ВВЕДЕНИЕ В ИСКУССТВО ПРИДУМЫВАНИЯ ИСТОРИЙ

В книжке говорится о некоторых путях придумывания рассказов для детей и о том, как помогать детям сочинять самим.

Джанни Родари

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

«Сказка — ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок», — так писал великий Пушкин.

Многим, очень многим молодцам и молодыцам дошкольного и младшего школьного возраста преподавали благородный урок доброты, мужества, находчивости замечательные сказки Джанни Родари.

Моя первая встреча с Родари произошла в городе Веймаре, как бы озаренном именами Баха, Гете, Шиллера. Там в дни Международного симпозиума по проблемам детской и юношеской литературы я познакомился с кумиром миллионов дорогих наших мальчишек и девчонок. Если бы меня после этой встречи спросили: «Какова главная черта Джанни Родари?» — я бы не задумываясь ответил: «Любовь к детям».

Некоторые наивные люди, как мне уже доводилось писать, полагают, что «весело» и «несерьезно» — одно и то же. Еще и еще раз хочу повторить: именно юмор и занимательность — порой кратчайшее расстояние между самой серьезной проблемой и сознанием ребенка. Джанни Родари хорошо понимает это.

У его новой книги несколько неожиданное для советского читателя нарочито научное название — «Грамматика фантазии». В этом названии отражено вполне серьезное, но все же чуть-чуть ироническое отношение автора к бесчисленным фолиантам современных теоретических изысканий. Живая заинтересованность в воспитании поистине творческой, свободной личности заставляет Родари внимательно присмотреться к проблемам ее развития. Опираясь на солидные исследования ученых, он предпринимает смелую и несомненно удавшуюся ему попытку написать нечто вроде пособия для родителей и учителей, преследующего вполне практическую цель — научить взрослых тому, что иные из них разучились делать, — играть с детьми. Не поучать, не обучать, а играть и фантазировать, сочинять сказки, стихи, загадки, придумывать истории.

Книга Родари внешне подражает жанру «ученого трактата», но под пером талантливого сказочника «трактат» превращается в увлекательную игру с научными теориями. Открытия ученых он подвергает своего рода экспериментальной проверке на детской аудитории, начиная с малышей, едва научившихся ходить, и кончая старшеклассниками. Успех этих экспериментов убедительно свидетельствует, насколько точно определил Родари те «биномы» и «уравнения», воспользовавшись которыми можно проникнуть в прекрасный мир воображения ребенка.

Я не собираюсь пересказывать содержание всей книги зачем отбирать у читателей радость личного знакомства со столь необычным произведением? Скажу лишь одно как и все другие произведения Джанни Родари, эта книга одухотворена трогательной любовью к юным гражданам планеты, заботой о том, чтобы мы, взрослые люди, научились изобретательно и жизнерадостно пробуждать интерес ребят к творчеству.

«Грамматика фантазии» в высшей степени полезна для всех, кому дороги дети, кто хочет вырастить их людьми гармонически развитыми, наделенными счастливой способностью мечтать и осуществлять свои мечты.

Вот уже много лет я возглавляю жюри Всесоюзного смотра сочинений школьников. Это, мне кажется, самый массовый литературный конкурс в истории человечества: только в одном последнем смотре участвовало более девяти миллионов ребят. Я с увлечением прочитал сотни ребячьих сочинений и могу смело утверждать приобщение к творчеству дарит ребенку очень

много истинно важного, необходимого человеку, даже если он и не собирается стать в будущем литератором, композитором или живописцем.

Приобщать ребят к радости творчества должны, разумеется, мы, взрослые друзья детства и юности. Как это сделать? — спросят меня. Вместо ответа я посоветую прочитайте «Граматику фантазии» Джанни Родари!

Анатолий Алексин

К СОВЕТСКОМУ ЧИТАТЕЛЮ

История этой книги рассказана в первой главе, так и озаглавленной «Предыстория». Я и впрямь думал о ней, мечтал больше тридцати лет, а в итоге получилась кроха, которую логичнее было бы назвать не «книгой», а «тетрадь». У меня даже не хватило духу присовокупить после слова «конец» перечень чужих произведений, чтение которых служило мне подспорьем для раздумий и мечтаний. Из боязни показаться слишком амбициозным и самоуверенным я решил: никакой «библиографии». И тем не менее этой мини-книжкой, этой микро-книжкой, этой книжонкой я доволен. В Италии ее прочли десятки тысяч учителей. И даже (по ошибке) некоторые ребята; многие из них писали мне потом, просили пояснений.

Сейчас книга переводится на французский, испанский и японский языки. Но я рад, что первое переводное издание выйдет на русском. Рад, во-первых, потому, что Советский Союз был первой страной, которая с такой щедрой теплотой отнеслась к моим сказкам и детским стихам, признав их даже раньше, чем Италия, где лишь в последние годы мои сочинения стали проникать в школьные учебники. Во-вторых, — читатель сам в этом убедится — в тексте цитируется столько русских, советских авторов, что книжка держится на них, как крыша на стенах. В-третьих, мне любопытно посмотреть, каким образом игра слов, к которой я многократно прибегаю и которая в итальянском варианте напрашивается сама собой («сама собой», но сколько за каждым таким «пустячком» труда), — как эта игра слов прозвучит на русском языке, насколько мне известно, очень богатом на выдумки, очень поддающемся самообывранию.

Не надо воспринимать «Граматику фантазии» как какую-то мою «поэтику», мою «систему» или сборник рецептов для приготовления сказок; она — всего лишь скромный экскурс в область фантазии как орудия познания действительности. Путь, следуя которому окунаешься в гущу жизни, а не витаешь в облаках. Если хотите, оружие для борьбы, а не щит.

Как итальянец и писатель, пишущий по-итальянски, я, разумеется, все время исходил из реалий итальянского быта, из наших, итальянских, споров и проблем (школьных и других). Возможно, это ограничивает значение книги для советского читателя, как и для всякого зарубежного читателя. Но что поделаешь! Быть иным, чем я есть, я не могу. Единственное, о чем хотелось бы просить читателя — в данном случае советского, — это отнести к моей книге (книжечке, книжончке) как к документальному свидетельству мыслей и чувств итальянского сказочника, стремящегося быть одновременно гражданином своей страны, активным участником битвы идей.

Идея, лежащая в основе «Граматики фантазии», проста: она сводится к тому, что воображение не есть привилегия немногих выдающихся индивидов, что им наделены все. Советский психолог Л.С.Выготский сказал это на сорок лет раньше меня, так что никакой Америки я не открыл... Но дело в том, что идеи прокладывают себе путь очень медленно, и надо неустанно двигать их вперед.

Я с огромным удовольствием узнал, что у нас, в Италии, моя книга используется как пособие по методике преподавания математики (в Пизанском университете). Более того, некоторые математики толковали о ней на своем всеитальянском конгрессе. Я посетовал, что в юности недостаточно занимался математикой. И еще лучше понял: математика вездесуща, она присутствует даже в сказках; кое-какие догадки на сей счет у меня мелькали (в книжке я о них говорю). Поэтому пусть простит мне читатель, если я на вопрос ребенка: «Что надо делать и как работать, чтобы стать сказочником?» — неоднократно отвечал: «Учи как следует математику».

Мне и самому хотелось бы научиться овладеть счетными устройствами, работать с

электронным мозгом... Да вот беда: старею. А может еще не поздно? Воображение и математика, фантазия и наука — не соперники, не враги, а союзники, руки и ноги одного тела, дочки и матери одного интеллекта. Мой идеал — цельная личность. Я считаю, что нашей эпохе, нашей планете необходимы цельные люди. Тут разрешите мне поставить точку, не то я впаду в слишком торжественный тон, совершенно не подходящий для такой книжечки, как эта.

Джанни Родари

Посвящается Реджо-Эмили

1. ПРЕДЫСТОРИЯ

Зимой 1937/38 года я по рекомендации одной учительницы, жены регулировщика уличного движения, устроился преподавать итальянский язык детям немецких евреев, которые в течение нескольких месяцев обольщали себя надеждой, что избавились от расистских преследований и обрели в Италии надежное пристанище. Я жил у них дома, на ферме, в холмистой местности близ Лаго Маджоре. С детьми занимался с семи до десяти утра, а остаток дня проводил в лесу — бродил и читал Достоевского. Хорошее было время: жаль, что быстро кончилось. Подучившись немецкому, я накинута на немецкие книги с той одержимостью, безалаберностью и упоением, которые приносят изучающему язык во сто крат больше пользы, чем любые систематические занятия, длились они хоть целый век.

Однажды во «Фрагментах» Новалиса (1772-1801) я обнаружил такое высказывание: «Если бы мы располагали фантастикой, как располагаем логикой, было бы открыто искусство придумывания». Великолепная мысль! Вообще «Фрагменты» Новалиса — кладезь премудрости, почти в каждом содержится неожиданное открытие.

Несколько месяцев спустя, когда я познакомился с французскими сюрреалистами, мне показалось, что в их методе я обнаружил ту самую «фантастику», которую искал Новалис. Правда, отец и пророк сюрреализма в первом же манифесте движения писал: «К какой именно технике будут прибегать сюрреалисты в будущем, меня не интересует». Между тем его друзья, писатели и живописцы, изобретали изрядно. К тому времени, когда мои беженцы отбыли в поисках новой родины в дальние края, я стал преподавать в начальной школе. Учителем я был скорее всего никудышным, к педагогической деятельности не подготовленным, но интересовался я буквально всем — от индоевропейской лингвистики до марксизма. Достопочтенный кавалере Ремусси, директор публичной библиотеки города Варезе, хоть и повесил на самом видном месте, над своим рабочим столом, портрет дуче, не моргнув глазом выдавал мне любую книгу. Я думал о чем угодно, только не о школе. Но, смею утверждать, скучным учителем не был. Я рассказывал в классе — и потому, что любил детей, и потому, что сам был непрочь позабавиться, — истории, не имевшие ни малейшего отношения к реальной действительности и к здравому смыслу, — истории, которые я придумывал, пользуясь техникой, предложенной и одновременно осужденной Бретоном.

Именно тогда я дал своей весьма немудреной писанине помпезное название «Тетрадь Фантастики». Я заносил в нее не сами истории, которые рассказывал детям, а то, как эти истории складывались, к каким я прибегал ухищрениям, чтобы оживлять слова и образы.

Потом все это было забыто и похоронено надолго, до тех пор, пока я году в 1948 не начал нечаянно писать для детей. Тогда-то снова всплыла в моей памяти «Тетрадь Фантастики»; она стала опять пополняться и оказалась мне полезной для этого нового и непредвиденного рода занятий. Только лень, нелюбовь к систематизации и нехватка времени мешали мне выступать публично; сделал я это лишь в 1962 году, опубликовав в римской газете «Паэзе Сера» в два приема (9 и 19 февраля) «Учебное пособие по выдумыванию сказок».

В статьях этих я держался от своего материала на почтительном расстоянии: изобразил дело таким образом, будто получил от одного молодого японского ученого, с которым якобы

познакомился во время Олимпийской игр в Риме, рукопись, содержащую перевод на английский язык труда, опубликованного в Штутгарте в 1912 г. издательством Новалис-Ферлаг, и принадлежавшую перу некоего Отто Шлегеля-Камнитцера. Труд этот именовался так: «Основы Фантастики — Искусство писать сказки». Прикрываясь сей далеко не оригинальной версией, я в полусерьезном-полушутливом тоне описал некоторые простейшие приемы придумывания сказок, те самые, которые я впоследствии на протяжении долгих лет пропагандировал во всех школах, где мне доводилось выступать и отвечать на ребячьи вопросы. Ведь в любой школе всегда находится парнишка, который вас спросит: «А как придумываются сказки?» И он заслуживает честного ответа.

Впоследствии я вернулся к этой теме в «Газете для родителей», чтобы подсказать читателям, как самим придумывать «сказки на сон грядущий». («Если дедушка вдруг обернется котом», декабрь 1969; «Полное блюдо сказок», январь — февраль 1971; «Смешные истории», апрель 1971.)

Хорошо ли, что я привожу все эти даты? Кого они могут заинтересовать? Подумаешь, исторические вехи! А все-таки приятно. Пусть читатель решит, что я играю в игру, значащуюся в традиционной психологии под девизом: «Мама, мама, посмотри, я катаюсь без рук!» Всякому хочется чем-нибудь похвастаться.

В 1972 году муниципалитет города Реджо-Эмилия предложил мне провести с 6 по 10 марта несколько встреч с учителями приготовительных (бывших «материнских») и начальных классов, а также с преподавателями средней школы, и я официально продемонстрировал, так сказать в завершенном виде, весь свой арсенал.

Три обстоятельства ознаменовали эту неделю как одну из самых счастливых в моей жизни. Первое — на расклеенных муниципалитетом афишах черным по белому было написано: «Встречи с Фантастикой», и я воочию мог увидеть на изумленных стенах города слово, с которым неразлучно прожил тридцать четыре года своей жизни. Второе обстоятельство: все та же афиша уведомляла, что число участников не должно превышать пятидесяти; в противном случае получится не семинар с дискуссией, а ряд докладов, что куда менее полезно; таким образом, явно высказывалось опасение, что на зов «Фантастики» сбегутся несметные толпы и что предоставленное нам муниципалитетом помещение — бывший гимнастический зал пожарной команды с колонками фиолетового цвета — будут брать приступом. Это было потрясающе. Третье обстоятельство, вернее, самое существо причины моего счастья, заключалось в том, что у меня появилась возможность рассуждать вслух и в течение нескольких дней регулярно, путем постановки экспериментов, наглядно демонстрировать не только роль воображения и приемы его стимулирования, но способы широкого распространения этих приемов. Прежде всего для того, чтобы с их помощью развивать у детей речевые (и не только речевые) навыки.

К концу этого «краткого курса» у меня на руках оказался текст пяти бесед — благодаря магнитофону, на который они были записаны, и терпению машинистки, которая их расшифровала.

Предлагаемая книжка есть не что иное, как обработка этих реджо-эмилианских собеседований. Она не представляет собой — теперь как раз время это уточнить — ни попытки создать «Фантастику» по всем правилам науки, препарировав ее так, чтобы ее можно было преподавать и изучать в школах как геометрию, ни завершенной теории воображения и изобретательности — для этого нужны крепкие мускулы и кто-нибудь поученнее меня. Это и не эссе. Я сам как следует не знаю, что это такое. В книжке говорится о некоторых путях придумывания рассказов для детей и о том, как помогать детям сочинять самим; но кто знает, сколько можно было бы найти и описать других способов! Причем здесь речь идет только об изобретательности с помощью слова и лишь попутно, по ходу дела, о том, что та же техника может быть без труда перенесена на иные виды детского творчества. Ведь историю может рассказывать и один рассказчик, и целый класс, она может быть театрализована или стать канвой для кукольного представления, развиваться в виде комикса или кинофильма, ее можно записать на пленку и отослать друзьям — короче говоря, техника этого дела может послужить основой для любой детской игры. Оговорюсь, однако, что на сей счет у меня сказано довольно

мало.

Я надеюсь, что эта книга сможет быть в равной степени полезна всем, кто считает необходимым, чтобы воображение заняло должное место в воспитании, кто возлагает большие надежды на творческое начало у детей, кто знает, какую освободительную роль может сыграть слово. «Свободное владение словом — всем!» — на мой взгляд, это хороший девиз, девиз добротного демократического звучания. Не для того, чтобы все были художниками, а для того, чтобы никто не был рабом.

2. КАМЕНЬ, БРОШЕННЫЙ В ПРУД

Если бросить в пруд камень, по воде пойдут концентрические круги, вовлекающие в свое движение, на разном расстоянии, с различными последствиями, кувшинку и тростник, бумажный кораблик и поплавок рыболова. Предметы, существовавшие каждый сам по себе, пребывавшие в состоянии покоя или дремоты, как бы оживают, они вынуждены реагировать, вступать во взаимодействие друг с другом. Движение распространяется вширь и вглубь. Камень, устремляясь вниз, расталкивает водоросли, распугивает рыб; достигая дна, он вздымает ил, натывается на давно забытые предметы; некоторые из них оголяются, другие, напротив, покрываются слоем песка. За кратчайший миг происходит множество событий или микрособытий. Даже при наличии желания и времени вряд ли можно было бы зафиксировать их все без исключения.

Также и слово, случайно запавшее в голову, распространяет волны вширь и вглубь, вызывает бесконечный ряд цепных реакций, извлекая при своем «западании» звуки и образы, ассоциации и воспоминания, представления и мечты. Процесс этот тесно сопряжен с опытом и памятью, с воображением и сферой подсознательного и осложняется тем, что разум не остается пассивным, он все время вмешивается, контролирует, принимает или отвергает, созидает или разрушает.

Возьмем, к примеру, слово *sasso* <сассо> (камень). Дойдя до сознания, оно либо застревает в нем, либо наталкивается на что-то, или обходит что-то, в общем, вступает в различные сочетания:

— со всеми словами, начинающимися с буквы "s", но после которой идет не "a", а какая-нибудь другая буква, например, *semina* (сев), *silenzio* (тишина), *sistole* (ситечки);

— со всеми словами, которые начинаются со слога *sa*, например, *santo* (святой), *salame* (колбаса), *salso* (соленость), *salsa* (соус), *sarabanda* (сарабанда), *sarto* (портной), *salamandra* (саламандра);

— со всеми словами, рифмующимися с *asso*, например, *basso* <ассо> (бас), *masso* <массо> (глыба), *contrabbasso* <контрабассо> (контрабас), *ananasso* <ананассо> (ананас), *tasso* <Тассо> (налог), *grasso* <грассо> (жир);

— со всеми словами, соседствующими с ними в лексической кладовой по значению: камень, мрамор, кирпич, скала, туф, известняк, вулканический туф и т.д.

Это ассоциации «ленивые», приходящие в голову сразу. Одно слово сталкивается с другим по инерции. Маловероятно, чтобы это дало искру. (Впрочем, всякое бывает.)

Тем временем слово продолжает свое стремительное движение в других направлениях, погружается в мир прошлого; на поверхность всплывает то, что лежало на дне. У меня, например, слово *sasso* (камень) ассоциируется с Санта Катерина дель Сассо — храмом, возвышающимся над Лаго Маджоре. Мы с Амедео ездили туда на велосипеде. Усаживались в холодке под портиком, потягивали белое вино и рассуждали о Канте. Студенты-"загородники", мы встречались с Амедео и в поезде. Амедео ходил в длинной синей накидке. Иной раз под ней угадывались очертания футляра со скрипкой. У моего футляра оборвалась ручка, и я носил его под мышкой. Амедео потом служил в альпийских частях и погиб.

В другой раз воспоминание об Амедео возникло у меня в связи со словом «кирпич», оно напомнило мне низкие печи для обжига кирпичей в Ломбардии и наши с ним долгие прогулки — в туман, в дождь; мы могли бродить часами, разговаривали о Канте, о Достоевском, о Монтале, об Альфонсо Гатто. Дружба шестнадцатилетних оставляет глубокий след. Но сейчас

речь не об этом. Речь о том, как случайно произнесенное слово может сыграть магическую роль, разгрести залежи, покоившиеся в памяти, припорошенные пылью времени.

Совершенно такое же действие возымело слово «madeleine» на Пруста¹. После него все «писатели по памяти» научились (даже слишком хорошо научились!) вслушиваться в далекие отголоски слов, запахов, звуков. Но наша задача — придумывать сказки для детей, а не сочинять рассказы ради встречи с утраченным прошлым. Впрочем, и с детьми было бы забавно и полезно затеять иногда игру с памятью. Самое обычное слово может подсказать, «что было в тот раз, когда», может содействовать самовыражению, измерить расстояние между днем сегодняшним и вчерашним, хотя вчерашних дней у ребенка, к счастью, еще немного и содержимого в них мало.

Если отправной точкой может служить одно-единственное слово, то «фантастическая тема» наверняка возникает при весьма странных словосочетаниях, когда в водовороте образов, в их причудливых переплетениях появляется непредвиденное родство между словами, принадлежащими к совершенно различным рядам. Так, *mattone* <маттонэ> (кирпич) повлекло за собой: *canzone* <канцонэ> (песня), *marrone* <марронэ> (каштан), *massone* <массонэ> (каменщик), *torgone* <торронэ> (нуга), *panettone* <панэттонэ> (кулич).

Слова *mattone* (кирпич) и *canzone* (песня) представляются мне интересной парой, хотя и не такой «прекрасной и неожиданной, как зонтик со швейной машинкой на анатомическом столе» («Песни Мальдорора»). Эти слова для меня соотносятся, как *sasso* (камень) с *contrabbasso* (контрабас). Видимо, скрипка Амедео, добавив элемент положительных эмоций, содействовала рождению музыкального образа.

Вот музыкальный дом. Он построен из музыкальных кирпичей и из музыкальных камней. Стены его, если ударять по ним молоточками, могут издавать любые звуки. Я знаю, что над диваном есть до-диез; самое высокое фа — под окном; весь пол настроен на си-бемоль мажор, очень волнующую тональность. В доме имеется замечательная серийная электронная дверь: достаточно притронуться к ней пальцами, и раздается нечто в духе Ноно, Берно или Мадерны. Сам Стокхаузен мог бы позавидовать! (У него прав на этот образ больше, чем у кого бы то ни было, ведь слово «house» (дом) составная часть его фамилии.) Но музыкальный дом — еще не все. Существует целый музыкальный городок, где есть дом-фортепьяно, дом-челеста, дом-фагот. Это городок-оркестр. По вечерам, перед сном, его обитатели музицируют: играя на своих домах, устраивают настоящий концерт. А ночью, пока все спят, узник в камере играет на перекладинах тюремной решетки... И так далее и тому подобное.

Думаю, что узник попал в рассказ благодаря рифмующимся *prigione* <приджонэ> (тюрьма) и *canzone* <канцонэ> (песня); этой рифмой я сознательно пренебрег, но она, конечно же, затаилась и ждала удобного момента. Железная решетка вроде бы напрашивалась сама собой. Впрочем, может быть, это и не так. Наиболее вероятно, что мне ее подсказало промелькнувшее в памяти название одного старого фильма: «Тюрьма без решеток».

Воображение может устремиться и по другому руслу:

Рухнули решетки всех тюрем мира. Узники выходят на волю. И воры тоже? Да, и воры. Ведь тюрьма плодит воров. Не будет тюрем — не будет и воров...

Хочу заметить, что в этом, на первый взгляд машинальном, процессе участвует некий стереотип — мое мировоззрение, которое одновременно этот стереотип и преобразует. Сказывается влияние давно или недавно прочитанных книг. Настоятельно заявляет о себе мир отверженных: сиротские приюты, исправительные дома, богадельни, психиатрические больницы, неуютные школьные классы. В сюрреалистические экзерсисы вторгается реальность. И в конце концов вполне вероятно, что когда образ музыкального городка выльется в рассказ, то это уже не будет фантазией на отвлеченную тему, а один из способов раскрытия действительности и изображения ее в новых формах.

Но наше исследование слова «*sasso*» (камень) не закончено. Мне надо еще раз к нему «принюхаться», как к организму, обладающему определенным значением и звучанием, надо

¹ Речь идет о романе Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». — Прим. перев.

разложить его по буквам, обнаружить слова, которыми я до сей поры пренебрегал.

Напишем буквы, из которых состоит это слово, одну под другой:

— A
— S
— S
— O

Теперь возле каждой буквы я могу написать первое пришедшее мне в голову слово, выстроив таким образом новый ряд, например:

Sardina — Сардина
Avvocato — Адвокат
Sigaretta — Сигарета
Sifone — Сифон
Ortolano — Огородник

Или — так будет интереснее — напишем возле пяти букв пять слов, образующих законченное предложение:

Sulla — На
altalena — качелях
saltano — катаются
sette — семь
osche — гусынь.

В данный момент я не знаю, к чему мне семь гусынь на качелях — разве лишь для того, чтобы выстроить рифмованную белиберду вроде:

*Семь гусынь на качелях
пообедать захотели...*

Но не следует ждать более или менее интересного результата с первой же попытки. И я по той же системе нащупываю еще один ряд:

Settecento — Семьсот
avvocati — адвокатов
suonavano — играли
settecento — на семистах
oscarine — окаринах.

Эти «семьсот» — автоматическое продолжение предыдущих «семи». *Oscarine* (окарины) возникли явно под влиянием *osche* (гусынь), но появлению их, безусловно, содействовала и близость с упомянутыми выше музыкальными инструментами. Шестивие из семисот адвокатов, играющих на окаринах, — недурной образ!

Я лично придумал множество историй, начав с одного случайно выбранного слова. Так, однажды оттолкнувшись от слова *cucchiàio* <куккьяйо> (ложка), я получил следующий ряд: *cucchiàio* (ложка) — *Cocchiàra* (Коккьяра) — прошу простить меня за столь вольное, хотя и не совсем неуместное, поскольку речь идет все же о сказке, обращение со знаменитым именем — *chiara* <кьяра> (светлая) — *chiara d'uovo* <кьяра д'уово> (яичный белок) — *ovale* <овале> (овал) — *orbita* <орбита> (орбита) — *uovo in orbita* <уово ин орбита> (яйцо на орбите). Тут я сказал себе «стоп» и написал историю под названием «Мир в яйце» — нечто среднее между фантастикой и розыгрышем.

Теперь со словом «sasso» (камень) можно и распрощаться. Но не думайте, что мы исчерпали его возможности. Поль Валери сказал: «Если заглянуть поглубже, нет такого слова, которое можно было бы понять до конца». То же говорит и Виттгенштайн: «Слова подобны верхнему слою воды над омутом». Чтобы сочинять истории, нужно как раз и нырять под воду.

В связи со словом «кирпич» напомним американский тест на определение творческих способностей, о котором говорит Марта Фаттори в своей прекрасной книге «Творческие способности и воспитание». Детям при проведении этого теста предлагают перечислить все случаи употребления слова «кирпич», какие они знают или могут вообразить. Возможно, слово кирпич потому так настойчиво и лезет мне в голову, что я недавно прочел книгу Фаттори. К сожалению, такого рода тесты ставят целью не стимулировать творческое начало у детей, а лишь определять степень их развития, чтобы отбирать «отличников-фантазеров» так же, как с помощью других тестов отбирают «отличников-математиков». Спору нет, наверное, это тоже полезно. Но детям от этого ни тепло ни холодно. Напротив, игра с «камнем в пруду», которую я здесь вкратце описал, должна приносить пользу самим детям.

3. СЛОВО «ЧАО!»

В дошкольных детских учреждениях Реджо-Эмилии несколько лет тому назад родилась «Игра в рассказчика». Дети по очереди поднимаются на возвышение, своего рода трибуну, и рассказывают своим товарищам, усевшимся на полу, выдуманную историю. Учительница ее записывает, ребенок внимательно следит за тем, чтобы она ничего не пропустила и не изменила. Затем он иллюстрирует свой рассказ большим рисунком. Дальше я проанализирую одну из этих историй-экспромтов. А сейчас эта «игра в рассказчика» мне нужна лишь как отправная точка для следующего разговора.

После моего рассказа о том, как придумывать истории, отталкиваясь от одного заданного слова, преподавательница Джулия Нотари из приготовительной школы «Диана» спросила у детей, не хочется ли кому-нибудь из них придумать сказку по этому новому методу, и в качестве исходного предложила слово «Чао!» (Привет!). И вот пятилетний малыш рассказал следующее:

Один мальчик растерял все хорошие слова, остались у него только плохие: дерьмо, какашка, зараза и все такое прочее. Тогда мама отвела его к доктору (у доктора были огромные усищи), тот сказал:

— Открой рот, высунь язык, посмотри вверх, посмотри в себя, надуй щеки.

И потом велел мальчику пойти поискать хорошее слово. Сначала мальчик нашел вот такое слово (показывает расстояние сантиметров в двадцать); это было «у-у-уф!», то есть нехорошее слово. Потом вот такое (сантиметров в пять-десять) — «отстань!». Тоже плохое. Наконец, он обнаружил розовое словцо «Чао!», положил его в карман, отнес домой и научился говорить добрые слова, стал хорошим мальчиком.

Во время рассказа маленькие слушатели дважды сами включались в игру — подхватывали и развивали затронутые темы. В первый раз, когда зашла речь о «плохих» словах, ребята весело, задиристо стали продолжать перечень: плюс к уже упомянутым выдали целый набор известных им непристойностей; всем, кто имеет дело с детьми, знакомо их пристрастие к пищеварительной лексике во время «игры-отдушины». Технически игра в ассоциации протекала согласно схеме, которую современные лингвисты называют «осью выбора» или парадигматикой, то есть поиски близких слов шли вдоль смыслового ряда. Но это не было отвлекающим моментом, не уводило от темы рассказа, а, напротив, проясняло и определяло ее развитие. В работе поэта, по словам американского лингвиста Р.Якобсона, «ось выбора» проецируется на «ось сочетания» (синтагматику); звук (рифма) может вызвать к жизни значение, словесная аналогия может породить метафору. То же самое происходит, когда историю сочиняет ребенок. Речь идет о творческой операции, имеющей также и эстетический аспект, однако нас она интересует с точки зрения выявления творческого начала, а не

поэтического искусства.

Во второй раз слушатели прервали рассказчика, чтобы обыграть тему врача: предлагали варианты традиционного «высунь язык». Развлечение это имело двойной смысл: психологический, поскольку оно, осмешняя, дедрамотизировало образ врача, всегда вызывающего у детей опаску, и спортивный — каждый стремился вырваться вперед, найти такой вариант, который оказался бы самым метким и неожиданным («посмотри в себя»). Такого рода игра — это уже зарождение театрального действия, первая стадия драматизации.

Но поговорим о структуре рассказа. В сущности, она основана не только на самом слове «Чао!», на его значении и звучании. Ребенок, начавший рассказывать историю, взял в качестве темы словосочетание — "слово «Чао!» — как единое целое... Потому-то в его воображении не выступил на первый план, хотя в какой-то другой момент это и имело место, поиск близких слов или ситуаций, при которых данное слово находило бы то или иное применение; даже простейшее его употребление, в качестве приветствия, маленький рассказчик, в сущности, никак не обыграл. Словосочетание "слово «Чао!», напротив, тотчас дало повод построить вдоль «оси выбора» две категории слов: «слов хороших» и «слов плохих», и затем, с помощью жеста, две другие категории — «слов коротких» и «слов длинных».

Этот жест-показ не импровизация, а апроприация. Ребенок наверняка видел передававшуюся по телевидению рекламу фирмы кондитерских изделий: две руки хлопают в ладоши, и, пока они разводятся в стороны, между ними появляется название рекламируемых конфет. Ребенок извлек этот жест из памяти и своеобразно, по-своему, его воспроизвел: рекламное значение отбросил, воспринял «сообщение» лишь в его имманентном, непредусмотренном значении, как показ длины слова с помощью жеста. Порой не знаешь, чему учится ребенок, сидя перед экраном телевизора. Никогда не следует поэтому недооценивать способность ребенка творчески реагировать на увиденное.

В определенный момент придумываемая история подвергается цензуре — ее осуществляет культурная модель. Ребенок определяет как «плохие» те слова, которые считаются неприличными дома. «Плохими» их считают родители и внушают ему это. Но сейчас, во время сочинения истории, ребенка окружает такая атмосфера, которая располагает к преодолению определенных ограничений: никто не подавляет его инстинктов, даже если он будет употреблять «плохие» слова, его не станут ругать. В этой связи самым поразительным было то, что под конец юные авторы рассказа от употребления известного рода слов, произносившихся ими вначале, полностью отказались.

«Плохие» слова, на которые ребенок наталкивается в своем поиске, — «у-у-уф!», «отстань!» — согласно репрессивной мерке плохими не считаются; однако это слова отчуждающие, обидные, слова, не помогающие приобретать друзей, проводить вместе время, вместе играть. Они — антонимы не абстрактно «хороших» слов, а слов «добрых и ласковых». Так родилась новая категория слов, в которой выявляют себя новые понятия, впитываемые ребенком в школе. Вот чего достиг интеллект, реагируя на им же созданные образы, давая им оценку, управляя ассоциациями, — и все это при активном участии введенной в действие ребячьей личности. Ясно также, почему словечко «Чао!» непременно розовое: розовый цвет нежный, тонкий, неагрессивный. Цвет — показатель сущности. И все-таки жаль, что мы не спросили у мальчика: «А почему розовое?» Ответ его разъяснил бы нам что-то такое, чего мы не знали и что узнать теперь уже невозможно.

4. БИНОМ ФАНТАЗИИ

Мы видели, как тема для фантазии — отправная точка рассказа — возникла из одного-единственного слова. Но то был, скорее, оптический обман. В действительности для возникновения искры одного электрического заряда недостаточно — нужно, чтобы их было два. Одно слово («Буффало. И название сработало...») — говорит Монтале) оживает лишь тогда, когда оно встречает другое, его провоцирующее, заставляющее сойти с рельсов привычки, раскрыть новые смысловые возможности. Нет жизни без борьбы. Воображение отнюдь не составляет некую обособленную часть ума, оно — сам ум, одно с ним целое и реализуется

путем одних и тех же приемов в самых различных областях. Ум же рождается в борьбе, а не в покое. Анри Валлон в своей работе «Истоки мышления у детей»²

пишет, что мысль возникает из парных понятий. Понятие «мягкий» появляется не до и не после появления понятия «жесткий», а одновременно с ним, в процессе их столкновения, который и есть созидание. «Основа мысли — это ее двойственная структура, а не составляющие ее отдельные элементы. Пара, двойка, возникла раньше, чем единичный элемент».

Итак, вначале было противопоставление. Того же мнения придерживается Поль Кли, когда пишет в своей «Теории формы и изображения», что «понятие немисливо без своей противоположности; не существует понятий самих по себе, как правило, мы имеем дело с „бинамами понятий“».

Рассказ может возникнуть лишь из «бинама фантазии».

«Конь — пес», в сущности, не представляет собой «бинама фантазии». Это всего лишь простая ассоциация внутри одного вида животных. При упоминании этих двух четвероногих воображение остается безразличным. Это — аккорд типа терции мажор, и ничего заманчивого он не сулит.

Надо, чтобы два слова разделяла известная дистанция, чтобы одно было достаточно чуждым другому, чтобы соседство их было сколько-нибудь необычным, — только тогда воображение будет вынуждено активизироваться, стремясь установить между указанными словами родство, создать единое, в данном случае фантастическое, целое, в котором оба чужеродных элемента могли бы сосуществовать. Вот почему хорошо, когда «бином фантазии» определяется случаем. Пусть два слова будут продиктованы двумя детьми так, чтобы один не знал, что сказал другой; или можно прибегнуть к жеребьевке, или пусть ребенок, не умеющий читать, ткнет пальцем в далеко отстоящие друг от друга страницы словаря.

Когда я был учителем, я вызывал к доске двух учеников, одного просил написать слово на видимой стороне доски, другого — на оборотной. Этот небольшой подготовительный ритуал имел определенный смысл. Он создавал атмосферу напряженного ожидания, сюрприза. Если ребенок писал на виду у всех слово «пес», то оно уже было особым словом, готовым к определенной роли в необычной ситуации, к тому, чтобы стать участником некоего непредвиденного события. «Пес» уже был не просто четвероногим, он был героем приключения, вымышленным персонажем, полностью находящимся в нашем распоряжении. Повернув доску, мы обнаруживали, предположим, слово «шкаф». Дети встречали его взрывом смеха. Слово «утконос» или «четырёхгранник» не имело бы такого успеха. Отдельно взятое, слово «шкаф» не заставит ни смеяться, ни плакать. Оно инертно, бесцветно. Но «шкаф» в паре с «псом» — это совсем другое дело. Это уже открытие, изобретение, стимул.

Много лет спустя я прочел у Макса Эрнста обоснование его идеи «систематического смещения». Эрнст воспользовался как раз изображением шкафа, каким его нарисовал Де Кирико, — посреди классического пейзажа, в окружении оливковых деревьев и греческих храмов. Будучи «смещенным», попав в необычный контекст, шкаф превращался в какой-то загадочный предмет. Возможно, в этом шкафу висела одежда, а быть может, нет. Факт таков, что шкаф был полон притягательности.

Виктор Шкловский описывает эффект «остранения», достигаемый Л.Н.Толстым, когда тот говорит об обычном диване словами, которые употребил бы человек, никогда дотол дивана не видевший и никакого понятия о том, как им пользоваться, не имевший.

В «бине фантазии» слова берутся не в их обычном значении, а высвобожденными из языкового ряда, в котором они фигурируют повседневно. Они «остранены», «смещены», выхвачены и витают на невиданном дотол небосводе. Таковы, на мой взгляд, оптимальные условия для появления на свет занимательного рассказа.

Итак, возьмем все те же два слова: «пес» и «шкаф».

Самый простой способ их сочлнить — это прибегнуть к помощи предлога (а по-русски

² См. А.Валлон. От мысли к действию. М., 1956.

еще и падежа. — Ю.Д.). Таким образом мы получим несколько картин:

пес со шкафом
шкаф пса
пес на шкафу
пес в шкафу
и т.д.

Каждая из этих картин может послужить основой для придумывания конкретной ситуации:

1. *По улице бежит пес со шкафом на спине. Это его будка — значит, в этом нет ничего особенного. Он всегда ее таскает на себе, как улитка раковину. И так далее и тому подобное, по вашему разумению.*

2. *Шкаф пса: подобная идея, скорее всего, способна вдохновить архитектора, дизайнера, специалиста по богатым интерьерам. «Шкаф пса» предназначен для хранения собачьей одежды, набора намордников и поводков, теплых тапочек, нахвостника с помпончиками, резиновых костей, игрушечных котят, путевода по городу (чтобы пес ходил за молоком, за газетой и за сигаретами для хозяина). Никакой сюжет на эту тему мне в голову не приходит.*

3. *Пес в шкафу: вот это многообещающая тема. Доктор Полифемо, придя домой, лезет в шкаф за домашней курткой, а в шкафу — собака. Нас сразу ставят перед необходимостью найти объяснение этому явлению. Но объяснение можно отложить и на потом. В данный момент интереснее проанализировать создавшееся положение с близкого расстояния. Пес неопределенной породы. Может быть, натаскан для охоты за шампиньонами, а может, за цикламенами, а может, за рододендронами. Он добродушен, приветливо виляет хвостом, вежливо подает лапу, но о том, чтобы вылезти из шкафа, и слушать не желает; как его доктор Полифемо ни спрашивает, пес неумолим.*

Доктор Полифемо отправляется в ванную принимать душ и там, в шкафчике, обнаруживает другую собаку. Третья сидит в кухонном шкафу среди кастрюль, четвертая — в посудомойке, еще одна, в полузамороженном виде, — в холодильнике. Симпатичный щенок прячется в закутке для половых щеток, а маленькая болонка — в ящике письменного стола. Доктор Полифемо мог бы, конечно, вызвать лифтера и с его помощью выдворить непрошенных гостей из квартиры, но доктор Полифемо собачник, и сердце подсказывает ему другое решение. Он побежал в мясную лавку и купил десять килограммов вырезки, чтобы накормить своих гостей. Отныне он ежедневно берет по десять килограммов мяса. Это не может пройти незамеченным. Хозяин мясной лавки почувал что-то неладное. Пошли разговоры, пересуды, начались и клеветнические измышления. А не прячет ли доктор Полифемо в своей квартире шпионов, гоняющихся за атомными

секретами? Не производит ли каких-нибудь дьявольских опытов — иначе зачем ему столько мясных полуфабрикатов? Бедняга-доктор стал терять клиентуру. Поступил донос в полицию. Начальник полиции распорядился произвести у доктора обыск. И только тут выяснилось, что доктор Полифемо претерпел все эти неприятности исключительно из-за любви к собакам.

На этой стадии рассказ представляет собой лишь «сырье». Обработать его, превратить в законченный продукт — задача писателя. Нас же интересовало одно: привести пример «бинома фантазии». Бессмыслица может и остаться бессмыслицей. Важен процесс: дети владеют им в совершенстве и получают от него истинное удовольствие — я имел возможность наблюдать это во многих школах Италии. Описанное упражнение, конечно же, дает вполне ощутимые плоды, мы потом еще поговорим об этом. Но не следует недооценивать и развлекательный момент. Особенно если учесть, как мало в наших школах смеются. Одно из самых закоренелых и трудно преборимых представлений о педагогическом процессе заключается как раз в убеждении, что процесс этот должен протекать угрюмо. Кое-что знал на сей счет еще Джакомо Леопарди,

писавший в своем «Дзибальдоне»³ 1 августа 1823 года: «Прекраснейшая, счастливейшая пора жизни, детство, сопряжена с тысячью мучений, с тысячью тревог и страхов, со столькими тяготами воспитания и ученья, что взрослый человек, несмотря на все свои мытарства, даже если бы мог, никогда не согласился бы вновь стать ребенком, дабы не пережить заново пережитое когда-то».

5. «СВЕТ» И «БОТИНКИ»

Приводимая ниже история была придумана мальчиком пяти с половиной лет при участии еще трех его товарищей в подготовительной школе «Диана» города Реджо-Эмилия. «Бином фантазии», из которого она родилась, — «свет» и «ботинки» — был подсказан воспитательницей (на следующий день после того, как мы обсуждали этот метод на нашем семинаре). Вот эта история без лишних предисловий:

Жил-был однажды мальчик, который любил надевать папины ботинки. Папе надоело, что сын забирает его ботинки, и вот как-то вечером он взял и подвесил сына к люстре; в полночь сын свалился на пол, тогда папа сказал:

— Кто это, уж не вор ли?

Глянул — сын лежит на полу. И весь горит. Тогда папа крутанул его голову, но он не погас, потянул за уши, а сын все горит, нажал на кончик носа — опять горит, потянул за волосы — горит, нажал на пупок — горит. Тут папа снял с сына ботинки, и тогда он погас.

Финал, придуманный, кстати, не основным рассказчиком, а другим малышом, настолько пришелся по вкусу ребятам, что они сами себе зааплодировали: действительно, находка точно и логично замыкала круг и придавала рассказу завершенность; но было здесь и кое-что другое.

Я думаю, сам Зигмунд Фрейд, если бы он мог незримо при сем присутствовать, разволновался бы, услышав рассказ, столь легко поддающийся интерпретации в духе теории о «комплексе Эдипа», начиная с завязки, с мальчика, надевающего отцовские ботинки. Ведь «снять с отца ботинки» — значит занять его место возле матери! Борьба эта неравная, отсюда неизбежность всякого рода призраков смерти. Судите сами:

«Подвесить» близко по значению к «повесить». А где же все-таки оказался мальчик — на полу или в земле?⁴ Все сомнения отпадут, если правильно прочесть слова «он погас», знаменующие трагическую развязку. «Угаснуть» и «умереть» — синонимы. «Угас во цвете лет» — пишется в некрологах. Побеждает более сильный, более зрелый. Побеждает в полночь, в час духов... А перед концом — еще и пытки: «крутанул его голову», «потянул за уши», «нажал на кончик носа»...

Я не буду слишком увлекаться этим произвольным опытом из области психоанализа. На то есть специалисты: им и карты в руки. Но если «глубинное», подсознательное действительно завладело «биномом фантазии» как подмостками для своих драм, то в чем же это проявилось? В резонансе, вызванном в детском сознании словом «ботинки». Все дети любят надевать папины ботинки и мамины туфли. Чтобы быть «ими». Чтобы быть выше ростом. И просто для того, чтобы быть «другими». Игра в переодевание, помимо ее символики, всегда забавна в силу возникающего из нее гротескного эффекта. Это театр: интересно облачиться в чужой костюм, играть какую-то роль, жить не своей жизнью, перенимать чужие жесты. Жаль, что только для карнавала детям позволяют надевать отцовский пиджак или бабушкину юбку. В доме следовало бы всегда иметь корзину с вышедшей из употребления одеждой — для игры в переодевание. В детских учреждениях Реджо-Эмилии для этого имеются не только корзины, но целые костюмерные. В Риме на улице Саннио есть базар, где торгуют подержанными вещами, вышедшими из моды вечерними туалетами; именно туда мы ходили, когда дочка наша была

³ Zibaldone (ит.) — «Литературная смесь». — Прим. перев.

⁴ Per terra по-итальянски означает и на полу, и на земле; nella terra — в земле. — Прим. перев.

маленькой, пополнять вышеозначенную корзину. Я уверен, что ее подруги любили наш дом, в частности, благодаря этой «костюмерной».

Почему мальчик «горит»? Наиболее очевидную причину следовало бы искать в аналогии: если мальчика «подвесили» к люстре, как электрическую лампочку, то он и ведет себя как лампочка. Но это объяснение было бы достаточным, если бы мальчик «загорелся» в тот момент, когда отец его «ввернул». Однако в этом месте рассказа ни о каком «зажигании» речи нет. Мы видим, что мальчик «зажегся» только после того, как упал на пол. Я думаю, что если воображению ребенка понадобилось некоторое время (несколько секунд), чтобы обнаружить аналогию, то произошло это потому, что аналогия выявилась не сразу с помощью «видения» (маленький рассказчик «увидел» «ввинченного» мальчика «зажженным»), а сначала прошла по оси «словесного отбора». В голове ребенка, пока шел рассказ, происходила своя самостоятельная работа вокруг слова «подвешен». Вот эта цепочка: «подвешен», «включен», «зажжен». Словесная аналогия и не произнесенная вслух рифма дали ход аналогии зрелищного образа. Короче говоря, имела место та работа по «конденсации образов», которую все тот же доктор Фрейд так хорошо описал в своем труде о творческих процессах во сне. С этой точки зрения рассказ и впрямь выступает перед нами как «сон с открытыми глазами». Такова вся атмосфера сцены, ее абсурдность, наложение тем.

Из этой атмосферы мы выходим с помощью попыток отца «погасить» «мальчика-лампочку». Вариации на данную тему навязаны аналогией, но развиваются в разных планах: так подключается и опыт движений, необходимых для того, чтобы погасить лампочку (вывинтить ее, нажать кнопку, потянуть за шнурок и т.д.), и знание собственного тела (от головы переход к ушам, носу, пупку и т.д.). На этой стадии игра становится коллективной. Главный рассказчик сыграл лишь роль детонатора, взрыв же вовлек всех, его результат кибернетики назвали бы «амплификацией».

В поисках вариантов дети рассматривают друг друга, обнаруживают на теле соседа новые находки; жизнь подключается к рассказу, наталкивает на открытия, происходит нечто аналогичное тому, что делает рифма, когда она диктует поэту, сочиняющему стихи, содержание, как бы привносимое ею в лирическую ситуацию извне. Описанные движения тоже рифмуются, хотя и не совсем точно, причем это рифмы соседние, то есть простейшие, типичные для детского стишка.

Заключительный вариант — «папа снял с сына ботинки, и тогда он погас» — знаменует еще более решительный разрыв со сном. И это логично. Именно отцовские ботинки удерживали мальчика в «зажженном» состоянии, ведь с них все началось; стоит снять с мальчика ботинки, и свет пропадет — рассказ может на этом закончиться. Зародыш логической мысли руководил магическим орудием — «папиными ботинками» — в направлении, противоположном первоначальному.

Делая это открытие, дети вводят в вольную игру воображения математический элемент «обратимости» — пока еще как метафоры, а не как идеи. К идее они придут позже, а пока сказочный образ, видимо, создал основу для структурализации идеи.

Последнее замечание (то, что оно последнее, получилось, разумеется, случайно) касается включения в рассказ нравственных критериев. С моральной точки зрения эта история предстает как наказание за непослушание, более того, она выдержана в духе соответствующей культурной модели. Отца надлежит слушаться, он имеет право наказывать. Традиционная цензура позаботилась о том, чтобы рассказ был выдержан в рамках семейной морали. Ее вмешательство поистине дает основание сказать, что к рассказу «приложили руки и небо и земля»: подсознательное с его противоречиями, опыт, память, идеология и, конечно, слово во всех его функциях. Чисто психологического или психоаналитического прочтения было бы недостаточно для того, чтобы осветить значение рассказа с различных сторон, как это попытался, хотя бы вкратце, сделать я.

6. ЧТО БЫЛО БЫ, ЕСЛИ...

Гипотеза, — писал Новалис, — подобна сети: забрось ее, и, рано или поздно, что-нибудь да выловишь".

Сразу же приведу знаменитый пример: что было бы, если бы человек вдруг проснулся в обличье отвратительного насекомого? На этот вопрос с присущим ему мастерством ответил Франц Кафка в своем рассказе «Превращение». Я не утверждаю, что рассказ Кафки родился именно как ответ на этот вопрос, но ведь факт таков, что трагедийная ситуация создается здесь именно как следствие совершенно фантастической гипотезы. Внутри нее все становится логичным и по-человечески понятным, наполняется смыслом, поддающимся различным толкованиям. Нечто символическое живет самостоятельной жизнью, и его можно представить во многих реальных ситуациях.

Техника «фантастических гипотез» предельно проста. Она неизменно выражена в форме вопроса. Что было бы, если?

Для постановки вопроса берутся первые попавшиеся подлежащее и сказуемое. Их сочетание и дает гипотезу, на основе которой можно работать.

Пусть подлежащим будет «город Реджо-Эмилия», а сказуемым — «летать». Что было бы, если бы город Реджо-Эмилия начал летать?

Пусть подлежащим будет «Милан», а сказуемым «окружен морем». Что было бы, если бы Милан внезапно оказался посреди моря?

Вот две ситуации, внутри которых повествовательные элементы могут сами по себе множиться до бесконечности. Чтобы запастись подсобным материалом, мы можем представить себе реакцию разных людей на необычайную новость, вообразить всякого рода происшествия, вызванные тем или другим событием, возникающие в связи с ними споры. Получилось бы целое эпическое полотно в стиле позднего Палаццески. Главным героем можно было бы сделать, например, мальчика, вокруг которого каруселью завертится вихрь самых непредвиденных событий.

Я заметил: когда подобную тему дают деревенским детям, они заявляют, что первым, кто обнаружил новость, был сельский пекарь — ведь он встает раньше всех, даже раньше церковного служки, которому надо звонить в колокол, сзывать к заутрене. В городе открытие совершает ночной сторож; в зависимости от того, что в ребятах развито сильнее, гражданственность или привязанность к семье, сторож сообщает новость либо мэру, либо жене.

Городские дети часто вынуждены манипулировать персонажами, которых они лично не знают. Деревенским детям лучше, они не должны придумывать какого-то отвлеченного пекаря, им сразу приходит в голову пекарь Джузеппе (иначе как Джузеппе я его назвать не могу: мой отец был пекарем и звали его Джузеппе); это помогает им вводить в рассказ знакомых, родственников, друзей, отчего игра сразу становится веселее.

В упомянутых мною статьях в «Паэзе Сера» я ставил следующие вопросы:

— Что было бы, если бы у Сицилии оторвались и потерялись пуговицы?

— Что было бы, если бы к вам постучался крокодил и попросил одолжить ему немного розмарина?

— Что было бы, если бы ваш лифт рухнул — провалился в сердцевину земного шара или взлетел на Луну?

Только третья тема вылилась у меня впоследствии в настоящий рассказ, героем которого стал официант из бара.

То же самое и с детьми: больше всего их увлекают самые нелепые и неожиданные вопросы, именно потому, что последующая работа, то есть развитие темы, есть не более как освоение и продолжение уже сделанного открытия; хотя бывают, конечно, и случаи, когда тема, совпав с личным опытом ребенка, будучи созвучна обстановке, в которой он растет, его окружению, побуждает ребенка вторгаться в нее самостоятельно, подойти к реальности, уже заполненной знакомым содержанием, с непривычной стороны.

Недавно в одной средней школе мы с ребятами придумали такой вопрос: Что было бы, если бы в телецентр для участия в викторине «Рискуй всем» явился крокодил?

Вопрос оказался весьма продуктивным. Мы как бы обнаружили новый ракурс, позволяющий смотреть телевизор со своей точки зрения и судить о своем опыте телезрителей. Чего стоила одна беседа крокодила с растерявшимися работниками телецентра на бульваре Мадзини! Он требовал, чтобы его допустили к участию в викторине как специалиста по ихтиологии. Крокодил показал себя непобедимым. После каждого удвоения ставки он проглатывал конкурента, забывая при этом проливать слезы. Под конец он съедал даже ведущего — Майка Бонджорно, но крокодила в свою очередь проглатывала ведущая — Сабина; дело в том, что ребята были пламенными ее поклонниками и хотели, чтобы она любой ценой вышла победительницей.

Впоследствии я этот рассказ переделал и со значительными изменениями включил в свою «Книгу машинных новелл». В моем варианте крокодил выступает как эксперт по кошачьему помету; пусть я погрешил пищеварительным натурализмом, но зато рассказ приобрел заряд демистификации. В конце рассказа Сабина не съедает крокодила, а заставляет его выплюнуть в обратном порядке всех, кого он проглотил. Здесь уже, как мне кажется, не бессмыслица. Здесь фантазия используется для установления активной связи с действительностью более отчетливо. На мир можно смотреть прямо, но можно смотреть и с заоблачной высоты (в век самолетов это нетрудно). В действительность можно войти с главного входа, а можно влезть в нее — и это куда забавнее — через форточку.

7. ДЕДУШКА ЛЕНИНА

Эта главка — лишь продолжение предыдущей. Но я выделил ее, потому что мне показалось заманчивым вынести в заголовок дедушку В.И.Ленина — отца Марии Александровны Ульяновой.

Дом дедушки В.И.Ленина находится неподалеку от Казани, столицы Татарской АССР, на вершине небольшой горюшки, у подножия которой течет речка. Место красивое, татарские друзья угощали меня там вкусным вином.

Три больших окна столовой выходят в сад. Дети, и среди них Володя Ульянов, будущий Ленин, любили лазить в окна, вместо того чтобы ходить через дверь. Мудрому дедушке Ленина даже в голову не приходило запрещать детям эту невинную забаву, он только велел поставить под окнами прочные скамьи, чтобы ребята лазили без риска сломать себе шею. По-моему, это образец того, как надо поощрять детское воображение.

Прививая вкус к вымыслу и умножая способы выдумывания историй, мы помогаем детям проникать в действительность через окно, минуя дверь. Раз это интереснее, значит, — полезнее.

Впрочем, ничто нам не мешает приближать детей к действительности и путем постановки более серьезных вопросов.

Например: Что было бы, если бы во всем мире, от полюса до полюса, внезапно исчезли деньги?

Это — тема для развития не только детского воображения; поэтому я считаю, что она особенно подходит детям, ведь дети любят решать задачи, которые им не по плечу. Для них это единственная возможность расти. А что больше всего на свете им хочется поскорее вырасти, тут не может быть двух мнений.

Однако право расти мы признаем за ними только на словах. Всякий раз, когда они хотят им воспользоваться, мы пускаем в ход всю свою власть, чтобы этому воспрепятствовать. По поводу же «фантастической гипотезы» мне остается лишь заметить, что в конечном итоге она представляет собой частный случай «бинома фантазии», выраженного произвольным соединением некоего подлежащего с неким сказуемым. Меняются компоненты «бинома», а не их функция. В примерах, описанных в предыдущих главах, мы рассматривали «биномы» из двух существительных. В «фантастической гипотезе» можно соединять существительное и глагол, подлежащее и сказуемое или подлежащее и определение. Я не сомневаюсь, что могут существовать и другие формы «фантастических гипотез». Но для целей данной книжки упомянутых выше хватит с избытком. (Явно натянутая рифма играет провокационную роль — надеюсь, это понятно.)

8. ПРОИЗВОЛЬНЫЙ ПРЕФИКС

Один из способов словотворчества — это деформирование слова за счет ввода в действие фантазии. Дети любят играть в эту игру, она веселая и в то же время очень серьезная: учит исследовать возможности слов, овладевать ими, принуждая их к неизвестным раньше склонениям, стимулирует речевую свободу, поощряет антиконформизм.

Одна из разновидностей этой игры — произвольное добавление префикса. Я сам неоднократно прибегал к этому методу.

Достаточно подставить префикс "s", имеющий отрицательное значение, чтобы превратить *temperino* (перочинный нож), предмет обыденный и не заслуживающий внимания, к тому же небезопасный, агрессивный, в «*stemperino*», предмет фантастический и миролюбивый, применяемый не для того, чтобы точить карандаши, а для того, чтобы исписанный, сточенный конец карандаша наращивать. В пику хозяевам писчебумажных магазинов, вразрез с идеологией общества потребления. Не без намека сексуального свойства, глубоко запрятанного, но все же детьми (в подсознании) воспринимаемого.

Тот же префикс "s" мне дает «*staccaranni*», то есть нечто обратное *attaccaranni* (вешалке) и служащее не для того, чтобы вешать одежду, а чтобы ее снимать — где-нибудь в краю незастекленных витрин, магазинов без касс и раздевалок без номерков. От префиксов к утопии. А что, разве кому-нибудь запрещается мечтать о городе будущего, где пальто будут бесплатными, как вода и воздух?.. Утопия воспитывает не хуже, чем дух критицизма. Достаточно перенести ее из мира разума (которому Грамши резонно предписывает методический пессимизм) в мир воли (главной отличительной чертой которого, согласно тому же Грамши, должен быть оптимизм).

Потом я придумал целую «страну с отрицательным префиксом», где вместо пушки в ходу «непушка», применяемая не для ведения войны, а для ее «отведения». «Осмысленная бессмыслица» (выражение Альфонсо Гатто) — вот что это такое.

Префикс *bis* (дважды) дарит нам двойное перо, то есть перо, которое служит двойной срок (а может быть, двум школьникам-близнецам), двойную трубку — трубку для заядлых курильщиков, вторую Землю...

Есть еще одна Земля. Мы живем и на этой и на той одновременно. То, что здесь получается шиворот-навыворот, там удаётся, и наоборот. У каждого из нас там есть двойник. (Научная фантастика широко использовала подобные гипотезы, что, по-моему, лишний раз говорит о закономерности такого разговора с детьми.)

В одну свою давнюю повесть я уже ввел «архипсов», «архикости» и «тринокль» — производное от префикса *tri* (три), — так же как и «трехкорову» (животное, к сожалению, зоологии не известное).

В моем архиве имеется также «антизонт», но я пока не сумел придумать ему практическое применение...

Для разрушительных целей удивительно подходит префикс *dis* (раз), с помощью которого легко получить «раззадание», то есть такое домашнее задание, которое ученик, вместо того чтобы выполнять, разрывает в клочья.

Кстати о зоологии: высвободив ее из скобок, в которых она только что у нас фигурировала, мы получим «вице-пса» и «замкота» — пожалуйста, если такие животные могут вам пригодиться для сказки, я вам их дарю.

Между прочим, могу предложить Итало Кальвино, автору «Полувиконта», такую штуку, как «полупривидение», нечто среднее между живым человеком и призраком, закутанным в простыню и громыхающим цепями; появившись такое чучело, вот было бы смеху!

«Супермен», уже утвердившийся в комиксах, — яркий пример «префикса фантазии» (хотя и слизанный со «сверхчеловека» у бедняги Ницше). Но стоит вам захотеть, и у вас появятся свой «суперзабывальщик голов» или «суперспичка» (способная зажечь целый Млечный Путь).

Особенно продуктивными представляются наиболее свежие префиксы, родившиеся в

двадцатом веке. Такие, как «микро». Или «мини». Или «макси». Вот вам — как всегда, безвозмездно — «микрогиппопотам» (выращивается дома, в аквариуме) и «мини-небоскреб», целиком помещающийся в «мини-ящике» и заселенный исключительно «мини-миллиардерами». Или «макси-одеяло», способное в зимнюю стужу укрыть всех, кто погибает от холода...

Вряд ли стоит пояснять, что «фантастический префикс» — частный случай «фантастического бинома»: один элемент — префикс — рождает новые образы, а второй — заурядное слово, которое за счет этого превращения облагораживается.

Если бы мне сказали: посоветуй какое-нибудь упражнение на эту тему, я бы предложил написать префиксы и любые существительные в два столбика, а затем как попало их комбинировать. Я лично уже пробовал. Девяносто девять брачных союзов, заключенных с помощью такого ритуала, распадаются уже во время свадебного обеда, но сотый оказывается удачным и плодотворным.

9. ТВОРЧЕСКАЯ ОШИБКА

То, что из ляпсуса может получиться рассказ, не ново. Если, отстукивая на машинке статью, мне случается написать «Лампония» (lamponе — малина) вместо «Лаппония» (Лапландия), передо мной возникает новая, душистая и лесистая страна, и даже не хочется браться за резинку — стирать ее с реальной географической карты; куда лучше было бы облазить ее вдоль и поперек туристом-фантазером.

Если ребенок пишет у себя в тетрадке вместо «Lago di Garda» (озеро Гарда) l'ago di Garda (иголка Гарды), я оказываюсь перед выбором — то ли пустить в ход красно-синий карандаш и исправить ошибку, то ли воспринять ее как смелую подсказку и сочинить историю и географию этой настолько важной иголки, что она даже обозначена на карте Италии. Интересно, луна будет отражаться на ее кончике или в ушке? И не уколет ли она себе нос?..

Замечательный пример творческой ошибки можно найти, по мнению Томпсона («Сказки в народной традиции»), в «Золушке» Шарля Перро, где башмачок поначалу должен был быть из «vaige», то есть из меха, и лишь по счастливой оплошности превратился в башмачок из «verre», то есть из стекла. Стекланный башмачок, конечно же, необыкновеннее, чем тапочка на меху, а следовательно, намного притягательнее, несмотря на то что обязан своим появлением то ли каламбуру, то ли описке.

Орфографическая ошибка, если к ней как следует присмотреться, может стать поводом для множества забавных и поучительных историй, иной раз не лишенных идейной подоплеки, как это я пытался доказать в своей «Книге ошибок». «Itaglia» <Италья> с буквой "g" вместо Italia <Италия> — это не просто вольность школьника. На самом деле есть люди, которые кричат и даже скандируют: «l-ta-glia» <И-та-ля>; эта добавочная буква отвратительна, в ней слышится избыток национализма и даже фашистский душок. Италия нуждается не в лишней букве, а в честных, порядочных людях и в умных революционерах.

Если из всех слов итальянского словаря исчезнет "h", буква, которую дети, учась грамоте, так часто пропускают, могут возникнуть интересные сюрреалистические ситуации: cherubini — херувимы, низведенные до «cerubini» — «черувимов», перестанут быть небожителями, начальник станции Chiusi-Chianciano <Кьюзи-Кьянчано>, услышав, что его перегон называют «Ciusi-Cianciano» <Чузи-Чанчано>, сочтет себя оскорбленным и подаст в отставку. Или обратится в профсоюз с просьбой за него заступиться.

Многие из так называемых «детских ошибок» на поверку оказываются чем-то совсем иным: самостоятельным творчеством, с помощью которого дети усваивают незнакомые реалии. Слово pasticchina <пастиккина> (таблетка) ничего детскому уху не говорит; ребенок такому слову не доверяет и, уподобляя слово заложенному в нем действию, употребляет mastichina <мастиккина> (жвачка). Все дети горазды на подобные выдумки.

Вернувшись из детского сада, одна девочка спросила у мамы: «Я не понимаю, монахиня нам всегда твердила, что святой Иосиф очень добрый, а сегодня утром вдруг говорит, что он самый плохой отец Иисуса Христа». По-видимому, putativo <путативо> (приемный) ничего

девочке не говорило, и она интерпретировала незнакомое слово по-своему, переделав в *il più cattivo* <иль пью каттиво> (самый плохой) на основе форм, которыми уже владела. У каждой матери имеется целый запас подобного рода анекдотов.

В любой ошибке заложена возможность создания рассказа.

Как-то раз мальчику, который сделал необычную ошибку: вместо *casa* (дом) написал *cassa* (ящик, касса и т.п.), я посоветовал придумать историю о человеке, жившем в «*cassa*». Тему подхватили и другие ребята. Получилось много историй: один человек жил в *cassa da morto* (в гробу); другой был настолько мал, что для сна ему хватало ящика, в котором держат зелень, в результате чего он очутился на рынке среди цветной капусты и моркови, и какой-то покупатель во что бы то ни стало хотел его приобрести по столько-то за килограмм.

Что такое «*libbro*» с двумя "b" вместо *libro* (книга)? Будет ли это книга более тяжелая, чем другие, или неудачная, или сугубо специальная?

А «*rivoltela*» с одним "l" вместо «*rivoltella*» (револьвер), чем он будет стрелять: пулями, пухом или, может быть, фиалками?

Помимо всего прочего, смеяться над ошибками — это уже значит отмежевываться от них. Правильное слово существует лишь при противопоставлении его неправильному. Таким образом, мы снова возвращаемся к «биному фантазии»: использование ошибки, вольной или невольной, есть лишь одна из его интересных и тонких разновидностей. Первый компонент «бинома» сам порождает второй как бы путем партеногенеза. «*Serpente bidone*» (змея бидон) появляется из «*Serpente pitone*» (змеи питона) явно иначе, чем из «*sasso*» (камень) — «*contrabbasso*» (контрабас). А два существительных, например «*acqua*» (вода) и «*acqua*» (без q), становятся ближайшими родственниками: значение второго можно вывести только из значения первого, оно как бы «болезнь» первого значения. Это ясно видно из примера с «*cuore*» (сердце) и «*cuore*»: «*cuore*» — это, без всякого сомнения, больное сердце, нуждающееся в витамине С.

Ошибка может содействовать выявлению скрытой истины, как это было в упомянутом примере с «*Italia*» (с буквой g).

В одном и том же слове может быть сделано много ошибок, следовательно, из него может получиться много историй. Например, из *automobile* (автомобиль) — *ottomobile* (*otto* — восемь), видимо, восьмиколесный автомобиль; *altomobile* (*alto* — высокий) «высотомобиль»; *ettomobile* (*etto* — сто граммов) «стограммобиль»; *autonobile* (*nobile* — аристократ) "автоаристократ, ну по меньшей мере герцог: стоять в каком-нибудь простеньком гараже он не согласится. Есть старая поговорка: на ошибках мы учимся. Новая могла бы звучать так: на ошибках мы учимся фантазировать.

10. СТАРЫЕ ИГРЫ

Темы для фантазии можно черпать и из игр, которыми так увлекались дадаисты и сюрреалисты, но которые возникли, конечно, намного раньше этих течений в искусстве. Сюрреалистическими эти игры можно назвать скорее для удобства, чем из несколько запоздалого желания воздать должное Бретону.

Одна из таких игр заключается в следующем: вырезаются из газет заголовки статей, вырезки тасуются и группируются — получаются сообщения о нелепейших, сенсационных или просто забавных событиях вроде:

*Купол собора святого Петра,
Раненный ударом кинжала,
Ограбив кассу, сбежал в Швейцарию.
Серьезное столкновение на шоссе А-2
Между двумя танго
В честь Алессандро Мандзони.*

Таким образом, всего лишь с помощью газеты и ножниц можно сочинять целые поэмы — согласен, не очень осмысленные, но и не лишённые шарма.

Я не утверждаю, что это самый полезный способ читать газету или что газету следует приносить в школу только для того, чтобы ее кромсать. Бумага — вещь серьезная. Свобода печати — тоже. Но уважения к печатному слову игра отнюдь не подорвет, разве что несколько умерит его культ, только и всего. И в конце концов, придумывать истории тоже дело серьезное.

Несуразности, получающиеся в результате вышеописанной операции, могут дать и кратковременный комический эффект, и зацепку для целого повествования. На мой взгляд, для этого все средства хороши.

Техника игры такова, что процесс «остранения» слов доводится до крайности, рождая самые настоящие «биномы фантазии». В данном случае, может быть, уместнее называть их «полиномами фантазии...».

Есть еще одна игра, известная во всем мире, — в записочки с вопросами и ответами. Начинается она с ряда вопросов, заранее намечающих некую схему, канву повествования.

Например:

Кто это был?

Где находился?

Что делал? Что сказал?

Что сказали люди?

Чем кончилось?

Первый член группы отвечает на первый вопрос и, чтобы никто не мог прочесть его ответ, край листа загибает. Второй отвечает на второй вопрос и делает второй загиб. И так, пока не кончатся вопросы. Затем ответы прочитываются вслух как слитный рассказ. Может получиться полная несуразица, а может наметиться зародыш комического рассказа. Например:

Покойник

На Пизанской башне

Вязал чулок.

Он сказал: сколько будет трижды три?

Люди пели: «Услышь мою боль!»⁵

Кончилось со счетом три — ноль.

(Эта отменная рифма получилась случайно.)

Участники игры зачитывают ответы, хохочут, и на том все кончается. Или же полученная ситуация подвергается анализу, с тем чтобы из нее вышел рассказ.

В сущности, это похоже на выбор в качестве темы случайных слов. Основное различие в том, что при данном методе наличествует «случайный синтаксис». Вместо «бинома фантазии» — «фантастическая канва».

Каждому ясно, что, набив руку, варьируя и усложняя вопросы, можно получить весьма обнадеживающие результаты.

Есть знаменитая сюрреалистическая игра: рисунок в несколько рук. Первый участник группы изображает нечто подсказывающее образ, делает набросок, который может иметь какой-то смысл, а может и не иметь смысла. Второй участник игры, непременно отгалкиваясь от первоначальной наметки, использует ее в качестве элемента другого изображения, с иным значением. Точно так же поступает третий: он не восполняет рисунок первых двух, а меняет его направленность, трансформирует замысел. Конечный результат чаще всего представляет собой нечто непонятное, поскольку ни одна из форм не завершена, одна переходит в другую — настоящий перпетуум мобиле.

Я видел, как дети увлекаются этой игрой, на лету схватывая ее правила. Первый рисует, предположим, овал глаза. Второй, интерпретируя овал по-своему, пририсовывает к нему

⁵ Из оперы Верди «Набукко» («Навуходоносор»). — Прим. перев.

куриные ноги. Третий вместо головы изображает цветок. И так далее.

Конечный продукт интересует играющих меньше, чем сама игра, чем борьба, возникающая при попытке завладеть чужими формами и навязать свои, чем неожиданности и открытия, случающиеся на каждом шагу, в виде движения, которое Умберто Эко назвал бы, наверное, «миграцией содержания».

Однако в итоге изображение может заключать в себе и целый рассказ. Ненароком появляется необычный персонаж, эдакое чудо-юдо, или фантастический пейзаж. Тут игру можно продолжить словесно, опять-таки в направлении от бессмыслицы к смыслу. Стимул к воображению и в этой игре тоже рождается интуитивным улавливанием новой связи между двумя элементами, волей случая поставленными рядом; позаимствовав лексикон у лингвистов, это можно было бы назвать «формами выражения» или «формами содержания», по-разному себя проявляющими; но в основе взаимодействия — все тот же двойной ритм. Власть диалектики распространяется и на область воображения.

11. ДЖОЗУЭ КАРДУЧЧИ ТОЖЕ МОЖЕТ ОКАЗАТЬСЯ ПОЛЕЗНЫМ

В своих поисках фантастической темы мы обязаны сюрреалистам и техникой разбора стиха для анализа всех заключенных в нем звуковых ресурсов, ассоциаций, смысловых единиц.

Возьмем первую строку известного стихотворения Кардуччи:

Семь пар ботинок износил я

Попытаемся переписать ее, образно говоря, зажмурившись, с ошибками, неуважительно меняя силлабику, как если бы перед нами была просто мешанина из звуков, заготовка, ожидающая, чтобы ей придали окончательную форму.

Семь карпов в тине: ишь, засилье

Или:

Семь швабр один я не осилю

Минут через десять, подходя к каждой следующей строке, как к непочатому краю новых поэтических объектов, мы могли бы сочинить такой, например, несуразный стишок:

*Семь пар ботинок износил я,
Извел семь швабр,
Съел торт из ила,
Форель, семь шарфов,
«Немую из Портичи»⁶
И штраф, семь штрафов...*

Польза от этого упражнения в том, что воображение приучается соскальзывать со слишком накатанных рельсов обычного смысла, улавливать малейшие вспышки зарницы, которая может полыхнуть из каждого, даже самого заурядного слова в любом направлении. Пародийный эффект содействует ощущению игры. Стишок случайно может обрести собственный ритм и законченность.

То тут, то там, по воле случая, может возникнуть интересный персонаж. Возможно, я ошибаюсь, но в строке «и штраф, семь штрафов» вырисовывается некто, коллекционирующий штрафы. Человек хочет побить мировой рекорд по штрафам. Ездит по всему свету — собирает

⁶ Роман итальянской писательницы Каролины Инверницио (1851-1916). — Прим. перев.

квитанции, подписанные на всех языках мира блюстителями порядка пяти континентов: за стоянку в недозволенном месте в Лондоне, за то, что создал пробку в Буэнос-Айресе, за то, что швырял банановые корки на тротуар в Москве, и т.п. На мой взгляд, неплохая история.

Возьмем другое стихотворение Кардуччи:

*Верден, конфетный город гадкий,
Город варенья, напитков сладких,
Конфекциона и конфитюра,
Город префектов и префектуры.*

Здесь я сделаю остановку. «Конфитюр» и «префектура» подарили мне рифмованный «фантастический бином», который, на мой взгляд, подходит для того, чтобы из него получился такой стишок:

*Синьор Конфета
Сидит в буфете
Весь в конфитюре.
С Вице-Конфетой,
С мадам Конфетессой,
И с Главой кабинета.*

(И так далее. Но мне пришла в голову еще другая идея: в конце стишок мог бы ополчиться против префектуры как института, который, согласно итальянской Конституции, давно должен был быть отменен; под занавес может появиться новый персонаж, который, присмотревшись к синьору Конфете, решит: «А ну-ка я его съем».)

Третий пример — еще на одну знаменитую строку distinguished профессора Кардуччи:

А вот и зелень распушилась

Она с первого же взгляда дает нам замечательный вариант:

В субботу села, надушилась

Здесь тема не просто подсказана, она прямо-таки напрашивается сама: «суббота» влечет за собой все другие дни недели, а глагол «надушилась» — целую гамму ароматов. Достаточно приплюсовать ароматы к дням недели, как получится новелла об элегантной даме, которая каждый день душится новыми духами... У нее есть духи для понедельника, духи для среды, для пятницы. Люди узнают, какой сегодня день, по запаху духов в универсаме, где синьора покупает полуфабрикаты. Жасмин? Значит, пятница. Покупается рыба. Пармская фиалка? Значит, суббота. Покупаются потроха.

Но случилось так, что в том же городке поселилась другая элегантная дама, с другим календарем духов. Пармской фиалкой она душится по пятницам, а не по субботам. Люди начинают путать дни и запахи. Возникают недоразумения, междоусобица, хаос. Нагромождается масса событий — вариант мифа о вавилонской башне. Впрочем, если взглянуть попристальней, может оказаться, что еще далеко не все возможности исчерпаны, что имеется много других смысловых линий.

Приведенные примеры, по-моему, являются лишним доказательством непреходящей пользы наследия Джозуэ Кардуччи. Но должно быть ясно также и другое, что техника нонсенса прямо связана с игрой, которую любят все дети и которая состоит в обращении со словами, как с игрушками. Следовательно, у этой техники имеется психологическая мотивировка, выходящая за пределы грамматики фантазии.

12. СОЗДАНИЕ ЛИМЕРИКА

«Limerick» — это английский вариант организованного и узаконенного нонсенса, нелепицы. Знамениты лимерики Эдварда Лира. Вот один из них:

*Жил да был старик болотный,
Вздорный дед и тягомотный,
На колоде он сидел,
Лягушонку песни пел,
Въедливый старик болотный.*

С очень небольшим количеством авторизованных изменений лимерик испокон веков калькирует одну и ту же структуру, которая была с большой точностью проанализирована советскими семиотиками.

Первая строка содержит указание на героя — «старик болотный».

Во второй дана его характеристика — «вздорный дед и тягомотный».

В третьей и четвертой строках мы присутствуем при реализации сказуемого:

*"На колоде он сидел,
Лягушонку песни пел".*

Пятая строка предназначена для появления конечного, нарочито экстравагантного эпитета («Въедливый старик болотный»).

Некоторые варианты лимерика в действительности являются альтернативными формами структуры. Например, во второй строке характер персонажа может быть обозначен не просто определением, а принадлежащим ему предметом или совершаемым действием. Третья и четвертая строки могут быть предназначены не для реализации сказуемого, а для описания реакции окружающих. В пятой — герой может подвергнуться более суровым репрессиям, нежели простой эпитет.

Рассмотрим другой пример:

1) герой:

Старый дед в Граньери жил,

2) сказуемое:

Он на цыпочках ходил.

3) и 4) реакция присутствующих:

Все ему наперебой:

Обхохочешься с тобой!

5) конечный эпитет:

Да, чудной старик в Граньери жил .

Калькируя эту структуру, то есть используя ее как самое настоящее пособие по композиции и сохраняя сочетание рифм (первая, вторая и пятая строки рифмуются между собой; четвертая рифмуется с третьей), мы можем сами сочинить лимерик в манере Лира:

Первая операция — выбор героя:

Крохотный комский синьор

Вторая операция — указание на черту характера, выраженную действием:

Вскарабкался раз на собор,

Третья операция — реализация сказуемого:

Но, даже взобравшись на крышу,

Не стал он нисколечко выше,

Четвертая операция — выбор конечного эпитета:

Микрокрохотный комский синьор.

Еще один пример:

*Раз в Ферраре некий доктор поутру
Удалить надумал гланды комару.
Насекомое взвилось
И куснуло прямо в нос
Гландодера из Феррары поутру.*

В данном случае к третьей и четвертой строкам мы продвигались с учетом «реакции присутствующих». Кроме того, мы свободно оперировали метрической структурой, хоть и придерживались рифмы. (Последняя, как вы, наверное, заметили, попросту повторяет первую.) Мне кажется, когда речь идет о том, чтобы придумать нелепицу, излишний педантизм неуместен. Структуру лимерика несложно калькировать именно потому, что она легкая, многократно апробированная и результативная: это же не школьное задание.

Дети в два счета овладевают вышеописанной техникой. Особенно интересно подыскивать вместе с ними конечный эпитет — слово, наиболее емкое по смыслу, чаще всего какое-нибудь только что придуманное прилагательное, лишь одной ногой стоящее в грамматике, другой же — в пародии. Многие лимерики обходятся и без него. Но дети настаивают, чтобы такое слово было.

Вот пример:

*Синьора звали Филиберто,
В кафе он обожал концерты:
Под мелодичный чашек звон
Съедал кларнет, трубу, тромбон —
Музыкалюб дон Филиберто.*

Определение «музыкалюб», то есть меломан, — обычное, в нем нет ничего особенного. Но один мальчик, услышав его, обратил мое внимание на то, что пожирателю музыкальных инструментов больше подошло бы слово «музыкоед». И он был прав.

Другой наблюдатель, не детского возраста, заметил, что лимерики моего производства, хотя и содержат довольно сносные абсурдные истории, подлинными «nonsenses» не являются. Он тоже был прав. Но как тут быть, я не знаю. Видимо, дело в различии языков, итальянского и английского. Или в нашей, вернее, моей тенденции все рационализировать. У детей, в их же интересах, тягу к абсурду ограничивать не следовало бы.

Не думаю, что она может нанести ущерб формированию их научного мышления. Тем более, что и в математике бывают доказательства «от противного».

13. КОНСТРУИРОВАНИЕ ЗАГАДКИ

Что приводится в действие при создании загадки, логика или воображение? Пожалуй, и то и другое одновременно. Давайте выведем соответствующее правило, проанализировав одну из самых простых народных загадок, ту, в которой говорится или, вернее, говорилось когда-то, когда еще в ходу были колодцы: «Вниз — смеется, кверху — плачет» (ведро).

В основе «герметического», туманного определения — процесс «остранения» предмета, изолируемого от его значения, вырываемого из обычного контекста. Предмет опускается и поднимается — вот все, что мы о нем узнаем.

Но при этом заработали ассоциации и сравнения, объектом которых является не предмет в целом, а одна из его характеристик, в данном случае звуковая. Ведро поскрипывает... При спуске в колодец звук не такой, как при подъеме.

Ключ к новому определению — в метафоре, подсказавшей глагол «плакать». Поднимаясь

вверх, ведро раскачивается, вода расплескивается... Ведро «плачет»... «кверху — плачет». Из этой метафоры, по контрасту, возникает предыдущая: «Вниз — смеется». Теперь двойная метафора готова к тому, чтобы представлять вещь, одновременно ее маскируя, возводя заурядный, будничней предмет домашнего обихода в ранг чего-то таинственного, дающего пищу воображению.

Проделанный анализ дает нам, таким образом, следующую картину-кадр: «остранение — ассоциация — метафора». Таковы те три обязательных этапа, которые надо пройти, чтобы сформулировать загадку. Действие этого правила можно продемонстрировать на любом предмете. Возьмем, к примеру, перо (наиболее вероятно, что сегодня это будет не так называемое вечное перо, а шариковая авторучка).

Первая операция: остранение. Мы должны дать перу такое определение, словно видим его впервые в жизни. Перо — это, как правило, пластмассовая палочка в форме цилиндра или многогранного параллелепипеда с конусным окончанием, особенность которого состоит в том, что если провести им по светлой поверхности, то оно оставляет отчетливый след. (Определение дано в общих чертах, весьма приблизительно, за более исчерпывающими формулировками просьба обращаться к романистам — приверженцам «школы взгляда»⁷.)

Вторая операция: ассоциация и сравнение. «Светлую поверхность», упомянутую в нашем определении, можно толковать по-разному, ибо образов и значений вырисовывается множество. Мало ли «светлых поверхностей» помимо листа бумаги! Это может быть, например, стена дома или снежное поле. По аналогии то, что на белом листе выглядит как «черный знак», на «белом поле» может чернеть в виде тропинки.

Третья операция: завершающая метафора. Теперь мы готовы дать перу метафорическое определение: «Это нечто такое, что прочерчивает черную тропу на белом поле».

Четвертая операция. — необязательная — состоит в том, чтобы облечь таинственное определение предмета в максимально привлекательную форму. Нередко загадке придают форму стиха.

В нашем случае это несложно:

*Он на белом-белом поле
Оставляет черный след.*

Необходимо подчеркнуть решающее значение начальной, на первый взгляд лишь подготовительной, операции. На деле остранение — самый существенный момент, оно рождает наименее избитые ассоциации и самые неожиданные метафоры. (Чем замысловатее загадка, тем интереснее ее разгадывать.)

Почему дети так любят загадки? Ручаюсь, что главная причина в следующем: загадки в концентрированной, почти символической форме отражают детский опыт познания действительности. Для ребенка мир полон таинственных предметов, непонятных событий, непостижимых форм. Само присутствие ребенка в мире — тайна, в которую ему еще предстоит проникнуть, загадка, которую еще надо отгадать с помощью вопросов, прямых и наводящих.

И процесс этот, процесс познания, зачастую происходит именно в форме неожиданного открытия, сюрприза.

Отсюда то удовольствие, которое ребенок получает от самого поиска и от ожидающего его сюрприза; в процессе игры он как бы тренируется.

Если не ошибаюсь, с тем же пристрастием к загадкам связана и игра в прятки. Но основное содержание игры в прятки иное: безотчетное желание испытать чувство страха от того, что тебя бросили, потеряли или что ты заблудился. Это всякий раз игра в Мальчику-с-Пальчик, заблудившегося в лесу. А когда тебя находят — это все равно что снова

⁷ «Школа взгляда» (фр. — «ecole du regard») — литературное течение, возглавляемое французским писателем и кинорежиссером Алэном Роб-Грийе, проповедующим сугубо «визуальный» подход к действительности, отказ художника от анализа психологии, внутреннего мира человека. — Прим. перев.

явиться на свет, вернуть утраченные права, заново родиться. Только что я пропал, а сейчас я есть. Меня уже не было, а оказывается — вот он я. Благодаря преодолению такой «запланированной» опасности в ребенке укрепляется чувство уверенности в себе, его способность расти, радость бытия, радость познания. На сей счет можно сказать еще многое, но это увело бы нас в сторону от цели данных заметок.

14. ЛЖЕЗАГАДКА

Лжезагадка — это такая загадка, которая так или иначе уже содержит в себе ответ. Вот ее простейший вариант:

*А и Б сидели на трубе.
А упало,
Б пропало.
Кто остался на трубе?
(Ответ: И.)*

Здесь речь идет не о том, чтобы, собственно, «отгадывать», а о том, чтобы сосредоточить внимание на стишке, чутко уловить каждый составляющий его звук.

Лжезагадок бродит немало, их куда больше семи и больше четырнадцати. Я предлагаю следующую, совершенно новую:

*Синьор Освальд в разгар летней поры
Направился в Африку, где погибал от жары.
Возникает вопрос: почему он страдал от жары:
Потому что родился в Форли
Иль потому что Освальдом его нарекли?*

Структура загадки та же, что в лимерике.

Ответ содержится в самом стишке: синьору Освальду было жарко, потому что он находился в Африке, то есть в таком месте, где высокая температура — нормальное явление. В лжезагадке этот факт замаскирован тем, что внимание слушателя уводится в сторону с помощью некоего альтернативного «или-или», совершенно произвольно выраженного двумя «потому что». В данном случае для правильного ответа только усиленного внимания недостаточно, необходима еще некоторая работа мысли, логика.

Вот еще пример:

*Слово «редиска» один недоумок
В своем огороде посеять надумал.
Вопрос возникает такого порядка:
Слова иль редиски взошли на грядке?*

В этом стишке прямой ответ (ничего не взошло: чтобы вырастить редиску, надо посеять семена, слова в огороде не растут) не заключен, навести на мысль об ответе может лишь глагол «взойти». Над решением здесь надо потрудиться больше, чем в предыдущем примере. Но путь тот же: надо отбросить ложное «или-или». Я считаю, что такого рода упражнения играют и воспитательную роль, ибо в жизни очень часто, чтобы принять правильное решение, надо уметь отбросить ложную альтернативу. Само собой разумеется, что если загадать детям подряд две-три подобные лжезагадки, то на следующих они уже так легко в ловушку не попадутся и правильный ответ дадут намного раньше. Но удовольствие получат не меньшее.

15 НАРОДНЫЕ СКАЗКИ КАК СТРОИТЕЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ

Народные сказки вошли в качестве основы, строительного материала в целый ряд фантастических операций, начиная от литературной игры (Страпарола)⁸ и кончая играми «при Дворе» (Перро); народными сказками пользовались все, от романтиков до позитивистов; наконец, в нашем веке великое дело сделала «фантастическая филология», позволившая писателю Итало Кальвино дать итальянскому языку то, что ему недодал девятнадцатый век, поскольку в Италии не было своих братьев Grimm. О всякого рода подражаниях, жертвами которых стали народные сказки, о злоупотреблении ими в педагогике, о коммерческой эксплуатации (Дисней), которой они, без вины виноватые, подверглись, я умалчиваю.

К миру сказок по-разному, но оба удачно, приобщились Андерсен и Коллоди.

Андерсен, подобно братьям Grimm, шел от сказок своей страны. При этом Grimмы, будучи истинными немцами, стремились, записывая тексты народных сказителей, создать в Германии, стонавшей под игом Наполеона, живой памятник немецкому языку (сам прусский министр просвещения воздал им должное за их подвиг на благо отечества). Андерсен же обратился к народным сказкам не для того, чтобы зазвучал во всеуслышание голос его народа, а для того, чтобы восстановить в памяти и оживить собственное детство. «Я и сказки» — таков был «фантастический бином», служивший Андерсену путеводной звездой во всем его творчестве. Потом он отошел от сказки традиционного типа, чтобы создать новую, населенную романтическими образами и одновременно бытовыми реалиями, используемую им иной раз и для того, чтобы выместить на ком-нибудь досаду. Опыт народных сказок, согретый солнцем романтизма, понадобился Андерсену для полного высвобождения фантазии; кроме того, он стремился выработать такой язык, которым можно было бы разговаривать с детьми, не сюсюкая.

В «Пиноккио» Коллоди тоже живут ландшафты, оттенки, колорит народной тосканской сказки, составляющие, однако, по отношению к сюжету лишь глубокий субстрат, а с точки зрения языковой фактуры — один из компонентов изначального сырья, материала по природе своей весьма сложного. Потомкам это стало ясно из множества толкований, которым «Пиноккио» многократно подвергался и подвергается.

Братья Grimm, Андерсен, Коллоди как сказочники сыграли роль великих освободителей детской литературы от назидательности, приданной ей с момента ее возникновения, то есть с тех самых пор, как появилось народное образование. Бесценными союзниками детей стали и герои приключенческих книг — индейцы, пионеры Америки, следопыты, а также авангард колониализма — пираты, корсары и тому подобные персонажи.

Андерсена можно считать основоположником современной сказки, той сказки, где темы и образы прошлого из вневременных эмпирей спускаются на грешную землю. Коллоди пошел еще дальше, в роли героя вывел мальчишку — таким, каков он есть, а не каким его хотели видеть учитель или священник, и придал новый облик персонажам классической сказки. Его Девочка (впоследствии Фея) с Голубыми Волосами — это лишь дальняя родственница традиционных волшебниц; в образах Пожирателя Огня Манджафуоко или Зеленого Рыбака прежний Леший почти неузнаваем, Человечек из Сливочного Масла — это лишь забавная карикатура на Волшебника.

Андерсен неподражаем, когда, оживляя зауряднейшие предметы, он добивается эффекта остранения; эти его образы уже стали хрестоматийными. Коллоди — большой мастер диалога: набил руку на сочинении комедий, которые кропал много лет.

Но ни Андерсен, ни Коллоди — и это доказывает, что они были гениальными поэтами, — не знали сказочного материала так, как его знаем сегодня мы, после того, как он был каталогизирован, рассортирован и изучен под микроскопами психологии, психоанализа,

⁸ Страпарола (1480-1557) — итальянский писатель, автор «Приятных вечеров», сборника новелл, якобы рассказанных во время венецианского карнавала группой гостей на острове Мурано; в новеллах много мотивов, почерпнутых из народных сказок. — Прим. перев.

формального, антропологического, структуралистского и других методов. Это значит, что мы превосходно оснащены всем необходимым для того, чтобы «обрабатывать» классические сказки, популяризируя их в форме игр, развивающих фантазию. Об этих-то играх, без всякой системы, в том порядке, в каком они будут приходить мне на ум, я и расскажу в следующих главках.

16. «ПЕРЕВИРАНИЕ» СКАЗКИ

- *Жила-была девочка, которую звали Желтая Шапочка...*
- *Не Желтая, а Красная!*
- *Ах да, Красная. Так вот, позвал ее папа и...*
- *Да нет же, не папа, а мама.*
- *Правильно. Позвала ее мама и говорит сходи-ка к тете Розине и отнеси ей...*
- *К бабушке она ей велела сходить, а не к тете...*

И так далее.

Такова схема старой игры в «перевирание» сказок; ее можно затеять в любой семье, в любую минуту. Я тоже к ней прибежал много лет назад в своих «Сказках по телефону».

Игра эта серьезнее, чем может показаться на первый взгляд. Необходимо лишь выбрать для нее нужный момент. Дети в отношении сказок довольно долго остаются консерваторами. Им хочется, чтобы сказка рассказывалась теми же словами, что и в первый раз, им приятно эти слова узнавать, усваивать в первоначальной последовательности, снова испытывать волнение, как при первой встрече с ними, в том же порядке: удивление, страх, вознаграждение.

Детям необходимы порядок и успокоение, мир не должен слишком часто сходить с рельсов, на которые ребенок с таким трудом его водружает.

Поэтому вполне возможно, что поначалу игра в «перевирание» сказок будет раздражать, будоражить. К появлению волка малыш подготовлен, появление же незнакомого персонажа настораживает: неизвестно, кто он, друг или недруг.

Но наступает момент, когда Красной Шапочке больше нечего ему сказать: ребенок может с ней и расстаться. Как со старой игрушкой, от долгого употребления пришедшей в негодность. Вот тогда он соглашается, чтобы сказка превратилась в пародию, — отчасти потому, что пародия как бы санкционирует расставание, но еще и потому, что новый угол зрения возобновляет интерес к самой сказке.

Переставленная на другие рельсы, знакомая сказка заставляет ребенка переживать ее заново. Дети играют теперь не столько с Красной Шапочкой, сколько сами с собой; бесстрашно позволяют себе вольности, рискуют брать на себя ответственность за все то, что может случиться. Тут взрослому надо быть готовым к здоровому избытку детской агрессивности, ко всякого рода нелепицам.

В некоторых случаях эта игра будет оказывать оздоровительное воздействие. Она поможет ребенку избавиться от иных навязчивых идей: научит не бояться волка, представит в менее гнусном свете лешего и в смешном виде ведьму, установит более четкую грань между миром подлинным, где известные вольности недопустимы, и миром вымысла. Это рано или поздно должно произойти: конечно, не раньше, чем волк, леший и ведьма выполнят свою традиционную миссию, но, разумеется, и не слишком поздно.

Второй серьезный аспект игры состоит в том, что участник ее должен интуитивно произвести самый настоящий анализ сказки. Альтернатива или пародия могут иметь место лишь в определенных пунктах, а именно в тех, которые являются характерными для данной сказки, определяют ее структуру, а не в ходе плавного развития повествования от одного смыслового узла к другому. Операции декомпозиционные и композиционные происходят в этой игре одновременно. Вот почему такое вмешательство можно назвать оперативным, а не абстрактно-логическим. В результате вымысел получается «точечный» и лишь изредка приводит к новому синтезу с иной логикой; это, скорее, блуждание среди сказочных тем без определенной цели, подобно тому как ребенок, вместо того чтобы рисовать, просто выводит

каракули. Но ведь мы уже уяснили себе, какое это полезное занятие — выводить каракули.

17. КРАСНАЯ ШАПОЧКА НА ВЕРТОЛЕТЕ

В некоторых школах я наблюдал такую игру. Детям дают слова, на основе которых они должны придумать какую-нибудь историю. Например, пять слов, подсказывающих сюжет Красной Шапочки: «девочка», «лес», «цветы», «волк», «бабушка», плюс шестое слово, постороннее, например «вертолет».

Учителя или другие авторы эксперимента исследуют с помощью такой игры-упражнения способность детей реагировать на новый и по отношению к определенному ряду фактов неожиданный элемент, их умение использовать такое слово в уже известном сюжете, заставлять привычные слова реагировать на новый контекст.

При ближайшем рассмотрении игра эта есть не что иное, как разновидность «фантастического бинома»: с одной стороны, Красная Шапочка, с другой — вертолет. Второй элемент «бинома» состоит из одного слова. Первый — из ряда слов, которые, однако, по отношению к слову «вертолет» ведут себя как единое целое. Итак, с точки зрения фантастической логики все ясно.

Наиболее интересные для психолога результаты достигаются, по-моему, тогда, когда фантастическая тема дается без подготовки, после минимального пояснения.

Узнав об этом опыте от одного учителя из Витербо (имя и адрес которого я, к сожалению, затерял), я решил провести его на второклассниках, детях, довольно-таки заторможенных худшим вариантом школьной рутины, бесконечным переписыванием текстов, диктантами, — словом, на детях, находившихся в наименее благоприятных условиях.

Поначалу все мои попытки заставить их разговориться оказались тщетными. Трудное это дело, когда попадаешь в детский коллектив неожиданно, как посторонний человек, — дети не понимают, чего ты от них добиваешься. К тому же в моем распоряжении были считанные минуты, меня ждали в других классах. И все-таки, думал я, жалко бросать этих ребят ни с чем, оставив о себе впечатление как о каком-то чуде, который то садился на пол, то верхом на стул (а иначе как было разрушить натянутую атмосферу, создавшуюся из-за присутствия учителя и школьного инспектора). Что бы мне прихватить с собой губную гармошку, свистульку или барабан...

Наконец мне пришло в голову спросить, не хочет ли кто-нибудь рассказать сказку о Красной Шапочке. Девочки закивали на одного из мальчиков, мальчики — на одну из девочек.

— А теперь, — говорю я после того, как один мальчуган оттараторил мне «Красную Шапочку», но не ту, которую наверняка рассказывала ему бабушка, а другую, в форме бездарных виршей (вспомнил, бедняжка, свое выступление на школьном утреннике), — а теперь, — говорю, — назовите мне любое слово.

Ребята, естественно, сначала не поняли, что значит «любое». Пришлось вдаваться в объяснения. Наконец мне называют слово «лошадь». И я получаю возможность рассказать историю про Красную Шапочку, которая повстречала в лесу лошадь, взобралась на нее и прискакала к бабушкиной избушке раньше волка...

После чего я подошел к доске и в полной тишине (наконец-то в классе затеплился огонек ожидания!) написал: «девочка», «лес», «цветы», «волк», «бабушка», «вертолет». Я обернулся... Новую игру не надо было даже объяснять. Наиболее сообразительные уже сосчитали, сколько будет дважды два, уже подняли руки. Получилась прекрасная многоголосая история, в которой волка в момент, когда он стучался к бабушке, заметил вертолет дорожной полиции. «Что это он там делает? Чего ему надо?» — недоумевали полицейские. Вертолет ринулся вниз, а волк — наутек, прямо навстречу охотнику.

Можно было бы поговорить об идейном содержании новой версии, но, по-моему, в данном случае не стоит. Гораздо ценнее другое: что ребята расшевелились. Я уверен, теперь они сами будут просить поиграть с ними в Красную Шапочку с добавлением нового слова и вкусят радость творчества.

Эксперимент с изобретательностью хорош при условии, что дети получают от него

удовольствие, даже если ради поставленной цели (а цель всегда одна — благо ребенка) нарушаются правила самого эксперимента.

18. СКАЗКИ «НАИЗНАНКУ»

Один из вариантов игры в «перевертывание» сказок состоит в умышленном и более органичном «выворачивании наизнанку» сказочной темы.

Красная Шапочка злая, а волк добрый...

Мальчик-с-Пальчик сговорился с братьями убежать из дому, бросить бедных родителей, но те оказались дальновидными и продырявили ему карман, в карман насыпали риса, который понемножку сыплется вдоль всего пути бегства. Все — согласно первоначальному варианту, но — как в зеркале: то, что было справа, оказывается слева...

Золушка, дрянная девчонка, довела до белого каления покладистую мачеху и отбила у мирных сводных сестер жениха...

Белоснежка встретила в дремучем лесу не семь гномов, а семь великанов и стала сообщницей их бандитских набегов.

Метод ошибки наводит, таким образом, на новую мысль, намечает контуры некоего рисунка. Получится результат новым частично или полностью — это уж зависит от того, будет ли принцип «выворачивания наизнанку» применен к одному или ко всем элементам данной сказки.

Метод «выворачивания сказки наизнанку» годится не только для пародирования, с его помощью можно нащупать исходную точку для вольного рассказа, самостоятельно развиваемого в любом другом направлении.

Один мальчик, ученик четвертого класса — правда, с ярко выраженной творческой жилкой, — вместо того, чтобы применять метод «выворачивания наизнанку» к сказке, ударился в область истории, вернее, исторической легенды: Рем у него убивает Ромула, новый город назван не «Рома» (Рим), а «Рема», и обитатели его стали называться древними «ремани» — «ремлянами». В таком переименованном виде древние римляне уже вызывают не страх, а смех Ганнибал, победив их, становится «ремским» императором. И так далее. Упражнение это с историей как таковой имеет мало общего, ибо принято считать, что историю со слова «если» не пишут. Кроме того, в этой легенде больше от Вольтера, чем от Борхеса. Быть может, наиболее ценным, хотя и непредвиденным результатом этой игры явилось то, что в смешном виде предстали метод и сама идея преподавания истории древнего Рима первоклашкам.

19. А ЧТО БЫЛО ПОТОМ?

— А потом? — спрашивает ребенок, когда рассказчик умолкает.

Сказка кончилась, и тем не менее место для того, что было потом, всегда найдется. Действующие лица потому и называются действующими: мы знаем, как они себя ведут, в каких они отношениях друг с другом. Простое введение нового элемента приводит в движение весь механизм, как это хорошо знают те, кто писал или придумывал бесконечные «продолжения» Буратино-Пиноккио. Группа ребят — учеников пятого класса, заранее решив: «давайте сделаем шаг назад», — ввела новый элемент сказки непосредственно в брюхо акулы. В тот день, когда Пиноккио превратился в настоящего мальчика, старик Джеppetто вдруг вспомнил, что, когда он томился в плену, сиречь во внутренностях чудовища, он там обнаружил драгоценный клад. Пиноккио немедленно организует охоту на акулу — иначе говоря, поиски клада. Но не он один: Зеленый Рыбак, став корсаром, тоже зарится на богатство: о существовании сокровища он узнал от Кота и Лисы, составивших потом его причудливую команду. Из многих приключений и схваток Пиноккио выходит победителем. Но финал имеет еще и «коду»: акулу, после того как ее выловили и по всем правилам забальзамировали, будут показывать за деньги всему честному люду, и ведать этим делом будет Джеppetто: он уже стар, столяром работать ему не под силу, а

билеты отрывать нетрудно.

«Фантастический бином», приводящий в движение пружину новой сказки, — это «Пиноккио — тайный клад». Если разобраться, то этот рассказ вознаграждает героя за неудачу, которую он потерпел, когда был еще Буратино и по наивности сеял золотые монеты в надежде, что из них вырастут деревья с золотыми листьями.

Существует знаменитое «продолжение» Золушки в пародийном ключе. (А может, и нет? Как бы там ни было, я его знаю, а сам, насколько мне помнится, не придумывал.) Золушка и после того, как вышла замуж за Принца, не расстается со своими старыми привычками: неряшливая, простоволосая, в засаленном фартуке, она вечно торчит на кухне у плиты, не выпускает из рук метлы. Стоит ли удивляться, что не прошло и нескольких недель, как такая жена Принцу надоела. Куда веселее проводить время со сводными сестрами Золушки — любительницами танцев, кино и поездок на Балеарские острова. Да и мачеху — женщину моложавую, с широким кругом интересов (она играет на рояле, посещает лекции о странах «третьего мира», литературные вторники) — тоже не надо сбрасывать со счетов. И разыгрывается настоящая, со всеми перипетиями, трагедия на почве ревности.

Суть игры снова в интуитивном анализе сказки. Обыгрывается ее структура, организующая ее система, причем отдается предпочтение одной из тем. Во всем известной сказке положение Золушки, хранительницы очага, воспринимается как наказание; в «продолжении» же эта линия утрируется до карикатуры, из-за чего другие мотивы, например «светскость» сводных сестер, приобретают новый смысл.

Когда рассказываешь сказку о Мальчике-с-Пальчик, случается, кто-то из детей в конце тебя спросит: «А что сделал Мальчик-с-Пальчик с семимильными сапогами потом?» Из всех мотивов сказки этот произвел наибольшее впечатление и, следовательно, стимулировал интерес к продолжению. Типичный пример «предпочтения темы».

Если из всех тем «Пиноккио» мы отдадим предпочтение мотиву носа, удлиняющегося от каждой лжи, мы без труда можем придумать новую сказку, в которой деревянный мальчишка будет лгать нарочно, чтобы у него образовались целые штабеля дров, на продаже которых можно нажиться; в результате он разбогатеет и ему поставят памятник при жизни. Скорее всего, деревянный.

В приведенных примерах возникает некая сила инерции воображения, имеющая тенденцию не ослабевать, а, напротив, усиливаться, приобретать некоторый автоматизм. Однако новая сказка рождается не потому, что ребенок отдает себя во власть этого автоматизма, а потому, что он ее рационализирует, то есть проявляет способность подметить в стихийном ходе повествования определенное направление, конструктивное начало. Даже в лучших опытах сюрреалистов автоматизм постоянно перекрывается неудержимой тягой воображения к упорядоченному синтаксису.

20. САЛАТ ИЗ СКАЗОК

Красная Шапочка повстречала в лесу Мальчика-с-Пальчик с братьями: приключения их переплетаются и устремляются по новому руслу, некоей доминанте, образующейся из двух сил с одной точкой приложения — как в знаменитом параллелограмме, который, к моему великому удивлению, появился на классной доске в 1930 году по воле учителя Феррари из Лавено.

Небольшого роста, с русой бородкой, в очках, Феррари к тому же еще прихрамывал. Однажды он поставил «десять» — высший балл — за сочинение по итальянскому языку моему сопернику, написавшему: «Человечеству намного нужнее добрые люди, чем люди великие». Отсюда можно заключить, что учитель наш был социалистом. В другой раз, чтобы меня, «кладезь премудрости», подзадорить, он сказал: «Например, спроси я у Джанни, как будет „красивая“ по-латински, он ни за что не ответит». Но поскольку я незадолго до этого слышал, как в церкви пели «*Tota pulchra es Maria*», и не успокоился до тех пор, пока не выяснил, что именно эти благозвучные слова означают, я встал и, краснея, ответил: «Красивая по-латински *pulchra*».

Ребята дружно рассмеялись, учитель тоже, и я понял, что выкладывать все, что знаешь, не

всегда обязательно. А посему и в этой книге я стараюсь по возможности воздерживаться от употребления всех ученых слов, какие мне известны. Слово «параллелограмм», на первый взгляд трудное, я употребил лишь после того, как вспомнил, что усвоил его еще в пятом классе.

Если Пиноккио очутится в домике Семи Гномов, он будет восьмым питомцем Белоснежки, привнесет в старую сказку свою жизненную энергию, и сказка волей-неволей даст среднеарифметическое, где суммируются два характера, Пиноккио и Белоснежки.

То же произойдет, если Золушка выйдет замуж за Синюю Бороду, если Кот в сапогах поступил в услужение к Нино и Рите, героям совсем другой сказки.

Подвергнувшись такой обработке, даже самые стертые образы оживут, дадут новые ростки, и из них нежданно-негаданно произрастут новые цветы и плоды. Есть свое очарование и у гибрида.

Первые признаки такого «салата из сказок» можно заметить на иных детских рисунках, где фантастически уживаются персонажи различных сказок. Я знаю одну женщину, которая воспользовалась этим методом, когда ее тогда еще совсем маленькие и ненасытные по части сказок дети требовали все новых и новых историй. Взрослея, дети не унимались, и мать научилась импровизировать, стала рассказывать им сказки собственного сочинения, в которых фигурировали уже знакомые персонажи. При этом она просила, чтобы дети сами давали ей тему. Я слышал из ее уст причудливый детектив, в котором тот самый Принц, что женился на Золушке, на следующий день разбудил поцелуем усыпленную злой колдуньей Белоснежку... Разыгралась жуткая трагедия, где страшно конфликтовали между собой гномы, сводные сестры, волшебницы, колдуньи, королевы...

«Фантастический бином», главенствующий в этой игре, отличается от типового лишь тем, что состоит из двух имен собственных, а не нарицательных, не просто из подлежащего и сказуемого и т.п. Имен собственных из сказки, разумеется. Таких, которые нормативная грамматика фиксировать не обязана. Как если бы Белоснежка и Пиноккио были вполне равнозначны какой-нибудь Розине или Альберто.

21. СКАЗКА-КАЛЬКА

До сих пор в качестве объекта игры выступали, хотя и в вывернутом наизнанку, забавно переименованном виде, старые сказки, открыто назывались и использовались известные персонажи. Темы сказок перемежались, использовалась сила инерции привычных сюжетов, не вырванных из родной стихии.

Сложнее игра в сказку-кальку, когда из старой сказки получается новая, с различными степенями узнаваемости или полностью перенесенная на чужую почву. Тому имеются знаменитые прецеденты, из коих самый знаменитый — «Одиссея» Джойса. Но нетрудно обнаружить кальку с греческого мифа и в романе Робб-Гриее «Резинки». При внимательном подходе можно было бы распознать кое-какие библейские мотивы и в сюжетах некоторых рассказов Альберто Моравиа. Приведенные примеры, разумеется, не имеют ничего общего с бесчисленными романтическими историями, кочующими из романа в роман и отличающимися только именами и датами.

«Одиссея» служила Джойсу лишь как сложная система фантастических координат, как канва, на которой ему хотелось изобразить жизнь своего Дублина, и вместе с тем как система кривых зеркал, отразивших те толщи реальной действительности, которые невооруженным глазом не увидишь. Сведенный к игре, метод этот не утрачивает ни благородства, ни силы воздействия и поныне.

Берется популярная сказка и сводится к голой схеме, к основным сюжетным линиям:

Золушка живет с мачехой и сводными сестрами. Сестры едут на пышный бал, оставив Золушку одну дома. Благодаря волшебнице Золушка тоже попадает на бал Принц в нее влюбляется... и т.д.

Вторая операция состоит в том, чтобы еще более абстрагировать сюжет:

"А" живет в доме "Б" и находится с "Б" в иных отношениях, нежели "В" и "Г", тоже живущие с "Б". "Б", "В" и "Г" отправляются в "Д", где происходит нечто, обозначаемое буквой "Е". "А" остается одна (или один, род не имеет значения). Но благодаря вмешательству "Ж" "А" тоже может отправиться в "Д", где производит неизгладимое впечатление на "З". И т.д.

А теперь интерпретируем эту абстрактную схему по-новому. Может получиться, например, следующее:

Дельфина — бедная родственница владелицы красильни в Модене и матери двух кривляк-гимназисток. Покуда синьора с дочками совершают путешествие на Марс, где происходит большой межгалактический фестиваль, Дельфина торчит в красильне и гладит вечернее платье графини Такойто. Размечтавшись, Дельфина облачается в платье графини, выходит на улицу и, недолго думая, забирается в космический корабль Фея-2..., тот самый, на котором летит синьора Такаята, тоже направляющаяся на марсианский праздник. Дельфина, разумеется, едет зайцем. На балу президент марсианской республики замечает Дельфину, танцует только с ней одной. И т.д. и т.п.

В приведенном примере вторая операция — абстрагирование формулы данной сказки — представляется почти излишней, настолько точно новый сюжет калькирует прежний; вводятся лишь некоторые варианты. Излишней, но не совсем, ибо благодаря этой второй операции произошел отход от сказки и, следовательно, появилась возможность ею маневрировать.

Имея готовую схему, попытаемся выбросить из головы первоначальный сюжет, и тогда вот что может у нас получиться:

Мальчик Карло работает конюхом у графа Золушкина, отца Гуидо и Анны. Граф и его дети решают совершить во время каникул кругосветное путешествие на собственной яхте. Карло с помощью матроса тайно забирается на яхту. Далее яхта терпит крушение; на острове, где живут дикари, Карло оказывает потерпевшим крушение неоценимую услугу: у него с собой газовая зажигалка, которую он дарит местному шаману. Мальчику Карло начинают поклоняться как богу Огня, и так далее.

Таким образом, мы отошли от первоначального варианта «Золушки» довольно далеко. В новом сюжете старая сказка запрятана вглубь, снаружи ее не видно, она живет где-то в чреве рассказа и оттуда диктует самые неожиданные повороты. Как говаривали в старину: «глазам не верь, руками пощупай...»

Приведем еще один пример:

Нино и Рита, братик с сестричкой, заблудились в лесу, их приютила в своем доме ведьма, которая задумала испечь детишек в печке...

Давайте сведем рассказ к схеме:

"А" и "Б" заблудились в "В"; "Г" их приютила в "Д", где имеется печь "Е"...

А вот и новый сюжет:

Брат и сестра (родители их, скорее всего, южане, переселившиеся на север Италии) очутились одни в миланском соборе: отец, в отчаянии от того, что не может их прокормить, бросил сына и дочку, надеясь, что государство возьмет их на свое попечение.

Напуганные дети долго бродили по городу. К ночи они спрятались в чьем-то дворе, в гряде пустых ящиков, и заснули. Обнаружил их пекарь, зачем-то выйдя во двор. Он приютил ребят и согрел у жарко натопленной печки...

На вопрос, в каком месте рассказа блеснула искорка и заработала та сила, которая нужна для создания новой истории, ответить нетрудно: это слово «печь». Как я уже говорил, отец мой был пекарем — «Хлебобулочные изделия и продовольственные товары». Со словом «печь» у меня ассоциируется большое помещение, заваленное мешками с мукой; слева — тестомешалка, прямо — белая изразцовая печь, то разевающая, то закрывающая пасть, и отец — хлебопек: вот он замешивает тесто, формует булки, сует их в печь, вынимает. Специально для нас с братом, зная, что мы до них очень охочи, он каждый день выпекал дюжину особых, непременно поджаристых булочек.

Последнее, что мне запомнилось об отце, — это как он пытался и не мог согреть у печи озябшую спину. Он весь промок и дрожал. Потому что бегал в грозу, под проливным дождем, выручать котенка, жалобно мяукавшего среди луж. Через неделю отец умер от воспаления легких. Пенициллина в те времена еще не было.

Потом меня водили с ним прощаться: он лежал бездыханный на своей кровати, со сложенными на груди руками. Я запомнил именно его руки, а не лицо. И когда он грелся у печки, прижимаясь к теплым изразцам, я тоже запомнил не лицо, а руки; зажженной газетой он специально их подпаливал, чтобы, не дай бог, ни один волосок не попал в тесто. Газета называлась «Гадзетта дель пополо». Это я помню точно, потому что там была страница для детей. Шел 1929 год.

Слово «печь» нырнуло в мою память и вынырнуло с примесью тепла и грусти. В эти тона окрашена и старая и новая сказка о детях, покинутых в лесу и среди колонн миланского собора. Все прочее вытекает из сказанного выше (как плод фантазии, конечно, а не логического мышления).

Конец у сказки будет неожиданный, потому что в печи пекут не детей, а хлеб. Столь же неожиданно сказка пригласит нас посмотреть как бы снизу, глазами двух растерявшихся ребят, на большой промышленный город; сквозь призму воображения, через игру, мы увидим суровую социальную действительность. Сегодняшний мир властно ворвется в нашу абстрактную формулу-кальку: "А", "Б", "В", "Г"... Мы окажемся на земле, в гуще земных дел. И кальку заполняют политические и идеологические понятия, отмеченные определенным знаком, конечно, ибо я — это я, а не какая-нибудь дама-патронесса. Это неизбежно. И всякий раз будут рождаться образы и ситуации, в свою очередь подлежащие изучению и толкованию.

Перед разными людьми калька откроет разные пути, и в конце каждого возникнет — если возникнет — свое «сообщение». В своих попытках мы из готового «сообщения» не исходили... оно появилось само собой, невзначай.

Наиболее существенный момент кальки — анализ заданной сказки. Данная операция носит одновременно характер и анализа и синтеза, от конкретного к абстрактному и снова к конкретному.

Возможность такого рода операции сопряжена с природой самой сказки, зависит от ее структуры, в значительной мере характеризующейся наличием, возвратом, повторяемостью некоторых компонентов, которые можно, конечно, называть «темами». Советский фольклорист Владимир Пропп называл их «функциями». А при анализе игры, дабы осознать, что она собой представляет, и застись новым инструментарием, мы должны ориентироваться именно на него, на Владимира Яковлевича Проппа.

22. КАРТЫ ПРОППА

Характерной чертой гения Леонардо, очень верно подмеченной автором одной статьи, является то, что он, впервые в истории, стал рассматривать машину не как нечто органически цельное, а как сочетание более простых устройств.

Леонардо да Винчи «расчленил» машины на отдельные элементы — «функции»; так, например, он специально изучил «функцию» трения, что позволило ему сконструировать подшипник, шариковый и конусный, он даже придумал устройство, которое стало производиться лишь в самое последнее время для гироскопов, применяемых в авиации.

Великому Леонардо эти занятия явно служили еще и развлечением. Недавно был обнаружен один его рисунок шуточного содержания: «амортизатор на случай падения человека с большой высоты». На рисунке изображен человек, откуда-то падающий, откуда — неизвестно, и целая система тормозящих падение перепонок; в конечной точке падения — кипа шерсти: ее амортизационные возможности регулируются самой нижней перепонкой.

Таким образом, вполне вероятно, что Леонардо, помимо всего прочего, занимался изобретением «бесполезных машин», которые он конструировал забавы ради, просто чтобы дать волю своей фантазии; рисовал он их с улыбкой — в противовес и в пику утилитаристским установкам научно-технического прогресса своего времени.

Нечто подобное леонардовскому расчленению механических устройств на «функции» проделал с народными сказками советский фольклорист Владимир Яковлевич Пропп в своей книге «Морфология сказки»⁹ и в своем исследовательском труде «Трансформации волшебных сказок»¹⁰. Пропп снискал заслуженную славу также благодаря своей работе «Исторические корни волшебной сказки»¹¹, где он увлекательно и убедительно, по крайней мере с поэтической точки зрения, изложил теорию, согласно которой волшебная сказка уходит своими корнями в первобытное общество и связана с обрядами инициации, сопровождавшими вступление человека в пору зрелости.

То, о чем сказки повествуют, или то, что они, в результате целого ряда метаморфоз, в себе таят, некогда происходило на самом деле. Детей, по достижении определенного возраста, изымали из семьи и уводили в лес (как Мальчика-с-Пальчик, как Нино и Риту, как Белоснежку), где шаманы племени в одеждах, наводивших ужас, в страшных масках (у нас сразу вызывающих ассоциации со злыми волшебниками и с ведьмами) подвергали их тяжелым, подчас гибельным испытаниям (все герои сказок так или иначе подвергаются испытаниям)... Дети выслушивали мифы племени и получали оружие (вспомним волшебные дары, которые сказочные герои получают от сверхъестественных существ в момент опасности)... Наконец они возвращались домой, нередко уже под другими именами (герой сказки тоже зачастую возвращается неузнанным), достаточно взрослыми, чтобы идти под венец (то же самое в сказках: девять историй из десяти кончаются свадьбой)...

Структура сказки повторяет структуру древнего ритуала. На этом наблюдении Владимир Яковлевич Пропп (и не он один) построил теорию, согласно которой сказка, как таковая, обрела жизнь после того, как древний ритуал отмер, оставив по себе лишь воспоминание в виде рассказа. Сказители на протяжении тысячелетий все больше и больше отклонялись от конкретного воспоминания и все больше и больше заботились о потребностях самой сказки, а та, переходя из уст в уста, обогащалась вариантами, сопровождала народы, в частности индоевропейские, в их скитаниях, впитывала в себя плоды исторических и социальных преобразований. То же было и с языками: люди говорили на них и, говоря, преобразовывали их настолько, что в течение каких-нибудь нескольких столетий из одного языка получался другой: много ли понадобилось веков, чтобы из латыни эпохи упадка Римской империи родились романские языки?

Словом, рождение сказки, судя по всему, — это результат упадка мира верований; аналогичным образом причалили к берегу детства и низведены были до роли игрушек аксессуары древних ритуалов, предметы культа. Например, такие, как кукла или волчок. А разве у истоков театра не тот же процесс перехода от культового к светскому?

Сказки сосредоточили вокруг изначальной магической сердцевины и другие десакрализованные мифы, рассказы о приключениях, легенды, анекдоты; рядом со сказочными

⁹ См. В.Я.Пропп. Морфология сказки. М., 1969.

¹⁰ См. В.Я.Пропп. Трансформации волшебных сказок. Сб. Фольклор и действительность. М., 1976.

¹¹ См. В.Я.Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.

образами поместили персонажей из крестьянского мира (например, пройдоху и балду). Так образовалась плотная и многослойная порода, намотался клубок из ниток ста цветов, однако самая главная из них, как говорит Пропп, — это та, о которой мы сейчас ведем речь.

Что касается теорий, то их немало и каждая по-своему хороша, хотя на исчерпывающее объяснение происхождения сказки ни одна из них, видимо, претендовать не может. Теория, выдвинутая В.Я.Проппом, обладает особой притягательностью еще и потому, что только она устанавливает глубокую (кое-кто сказал бы, «на уровне коллективного подсознания») связь между доисторическим мальчиком, по всем правилам древнего ритуала вступающим в пору зрелости, и мальчиком исторически обозримых эпох, с помощью сказки впервые приобщающимся к миру взрослых. В свете теории Проппа тождество, существующее между малышом, который слышит от матери сказку о Мальчике-с-Пальчик, и Мальчиком-с-Пальчик из сказки, имеет не только психологическую основу, но и другую, более глубокую, заложенную в физиологии.

Проанализировав структуру народной сказки, причем особенно тщательно — ее русский вариант (являющийся в значительной мере частью индоевропейского наследия, к которому принадлежат также немецкие и итальянские сказки), В.Я.Пропп сформулировал следующие три принципа:

- 1) *«Постоянными, устойчивыми элементами сказки служат функции действующих лиц, независимо от того, кем и как они выполняются».*
- 2) *«Число функций, известных волшебной сказке, ограничено».*
- 3) *«Последовательность функций всегда одинакова».*

Согласно системе Проппа, этих функций — тридцать одна, а если учесть, что внутри они еще варьируются и видоизменяются, то материала вполне достаточно для того, чтобы дать описание формы сказки. Вот она:

- 1) *отлучка кого-либо из членов семьи*
- 2) *запрет, обращенный к герою*
- 3) *нарушение запрета*
- 4) *выведывание*
- 5) *выдача*
- 6) *подвох*
- 7) *невольное пособничество*
- 8) *вредительство (или недостача)*
- 9) *посредничество*
- 10) *начинающееся противодействие*
- 11) *герой покидает дом*
- 12) *даритель испытывает героя*
- 13) *герой реагирует на действия будущего дарителя*
- 14) *получение волшебного средства*
- 15) *герой переносится, доставляется или приводится к месту нахождения предмета поисков*
- 16) *герой и антагонист вступают в борьбу*
- 17) *героя метят*
- 18) *антагонист побежден*
- 19) *беда или недостача ликвидируется*
- 20) *возвращение героя*
- 21) *герой подвергается преследованиям*
- 22) *герой спасается от преследования*
- 23) *герой неузнанным прибывает домой или в другую страну*
- 24) *ложный герой предъявляет необоснованные притязания*
- 25) *герою предлагается трудная задача*

- 26) задача решается
- 27) героя узнают
- 28) ложный герой или антагонист изобличается
- 29) герою дается новый облик
- 30) враг наказывается
- 31) герой вступает в брак.

Разумеется, не во всех сказках наличествуют все функции; строгая последовательность функций может и нарушаться, возможны перескоки, добавления, синтез, однако это не противоречит основному ходу. Сказка может начинаться с первой функции, с седьмой или с двенадцатой, но — если, конечно, сказка достаточно старинная — вряд ли она будет возвращаться вспять, восстанавливать пропущенные куски.

Функция, именуемая «отлучкой» и поставленная Проппом на первое место, может осуществляться любым персонажем, почему-либо покидающим родной дом: это может быть принц, отправляющийся на войну, отец на пороге смерти, купец, собравшийся в дальний путь по делам, один из родителей, уходящий на работу (наказав детям — это и есть «запрет» — никому не открывать дверь или не притрагиваться к какому-нибудь предмету), и т.п. В каждой функции может содержаться ее антоним: скажем, вместо «запрета» — «приказание» положительного свойства.

На этом мы свои наблюдения над «пропповскими функциями» закончим; посоветуем лишь — тем, у кого появится охота, — поупражняться, сравнить приведенный перечень с сюжетом любого приключенческого фильма; удивительно, как много обнаружится совпадений и как будет почти в точности соблюден тот же порядок: вот что значит традиция сказки, как она нетленна, как вечно живет в нашей культуре. Той же канвы придерживаются и многие приключенческие книги.

Нас эти функции интересуют потому, что на их основе мы можем строить бесконечное множество рассказов, подобно тому как можно сочинять сколько угодно мелодий, располагая двенадцатью нотами (не считая четверть-тонов, то есть оставаясь в рамках принятой на Западе строго ограниченной звуковой системы периода доэлектронной музыки).

На своем семинаре в Реджо-Эмилии, чтобы испытать «пропповские функции» на продуктивность, мы свели их произвольно к двадцати, кое-какие опустив, а иные заменив тем же количеством тоже сказочных тем. Два наших друга-художника изготовили двадцать игральных карт, на каждой из которых значилось краткое название соответствующей функции и был изображен рисунок — условный или карикатурный, но всякий раз очень точный:

- 1) предписание или запрет
- 2) нарушение
- 3) вредительство или недостача
- 4) отъезд героя
- 5) задача
- 6) встреча с дарителем
- 7) волшебные дары
- 8) появление героя
- 9) сверхъестественные свойства антагониста
- 10) борьба
- 11) победа
- 12) возвращение
- 13) прибытие домой
- 14) ложный герой
- 15) трудные испытания
- 16) беда ликвидируется
- 17) узнавание героя
- 18) ложный герой изобличается

19) наказание антагониста

20) свадьба.

Затем группа приступила к работе над придумыванием рассказа, построенного по системе «пропповского ряда», из двадцати «пропповских карт». Должен сказать, проходила она превесело, с заметным уклоном в пародию.

Я видел, что с помощью этих «карт» ребятам ничего не стоит сочинить сказку, потому что каждое слово ряда (обозначающее функцию или сказочную тему) насыщено сказочным материалом и легко поддается варьированию. Помню, как своеобразно был истолкован однажды «запрет»: уходя из дома, отец запретил детям бросать с балкона горшки с цветами на головы прохожих... Когда речь зашла о «трудных испытаниях», кто-то не преминул предложить, чтобы герой отправился в полночь на кладбище: до определенного возраста ребенку это представляется верхом мужества — страшнее ничего быть не может.

Но ребята любят также тасовать карты и придумывать свои правила; например, строить рассказ на вытасненных наугад трех картах, или начать сочинять с конца, или поделить колоду пополам и действовать двумя группами, соревнуясь, у кого рассказ получится занимательнее. Бывает, что на мысль о сказке наводит и одна-единственная карта. Так, карты с изображением «волшебных даров» оказалось достаточно одному ученику четвертого класса, чтобы придумать историю о пере, которое само делает уроки.

Колоду «пропповских карт» — из двадцати штук или тридцати одной, а то и из пятидесяти, как кому вздумается, — может сделать каждый: достаточно написать на картах названия функций или сказочных тем; без иллюстрации можно и обойтись.

Кое-кто впадает в ошибку, полагая, что эта игра напоминает головоломку, где тебе дают двадцать (или тысячу) кусков какого-нибудь рисунка с заданием этот рисунок-мозаику восстановить. Как уже было сказано, карты Проппа позволяют создать бесчисленное число завершенных рисунков, ибо каждый отдельный элемент неоднозначен, каждый поддается множеству толкований.

Почему я настаиваю именно на картах Проппа? Казалось бы, можно использовать и другие элементы игры, тоже сделанные с выдумкой, можно взять наугад несколько иллюстраций или выудить несколько слов из словаря. На мой взгляд, преимущества «пропповских карт» очевидны: каждая из них — целый срез сказочного мира; для детей, хоть сколько-нибудь приобщенных к сказкам, к сказочной лексике, к сказочным темам, в одной такой карте звучит полифоничный хор волшебных голосов.

Кроме того, каждая «функция» Проппа изобилует переключками с собственным миром ребенка. Прочитав слово «запрет», он тотчас ассоциирует его со своим личным опытом — с разного рода запретами, практикуемыми в семье («не трогай», «с водой не играют», «оставь молоток»). Сам того не сознавая, ребенок заново переживает свое первое соприкосновение с вещами, когда одно только материнское «да» или «нет» помогало ему отличить дозволенное от недозволенного. «Запрет» для ребенка — это также его столкновение с авторитетом или авторитарностью школы. Но в запрете есть и положительное (ведь «запрет» и «предписание» по функции своей равнозначны), например, знакомство с правилами игры: «так можно, а так нельзя» — и есть начало осознания ребенком границ своей свободы, определяемых жизнью и обществом; это — один из путей приобщения его к коллективу.

По идее Проппа, структура сказки калькирует не только ритуал инициации, но некоторым образом переключается со структурой детского опыта, неизбежно включающего в себя и выполнение задания, и поединки, и трудные испытания, и разочарования. Есть у ребенка и опыт получения «волшебных даров»: в Италии, например, от Бефаны и от младенца Христа. Мать и отец долго остаются для ребенка «волшебными дарителями» и всемогущими существами (прекрасно сказал об этом Алэн). Ребенок в течение долгого времени населяет свой мир могущественными союзниками и свирепыми противниками.

Так что, по-моему, «функции» в известном смысле помогают ребенку разобраться и в себе самом. Они всегда рядом, под рукой, многократно апробированные, а потому и легко применимые; пренебрегать ими, пожалуй, было бы слишком большим расточительством.

К этой и без того уже затянутой главе мне хочется добавить еще два замечания.

Первое касается интересного наблюдения, которое Владимир Яковлевич Пропп делает, изучая трансформацию одной из тем русских сказок. Он берет тему «лесной избушки на курьих ножках» и прослеживает, как она конкретизируется в форме различных вариантов: путем редукции («избушка на курьих ножках», избушка в лесу, избушка, лес, бор); путем амплификации («избушка на курьих ножках» в лесу, подпертая пирогами и крытая блинами); путем замены (вместо избушки появляется пещера или замок); путем интенсификации (целая волшебная страна). Мне показалось занятным, что при перечислении типичных вариантов у Проппа встречаются почти те же выражения, в каких описывается работа воображения у святого Августина: «Образы надо располагать, умножать, сокращать, расширять, упорядочивать и снова слагать любыми способами».

Второе замечание — из разряда воспоминаний. Я видел дома у Антонио Фаэти — учителя и художника, автора оригинальнейшей книжки «Смотреть картинки» («Guardare le figure», Einaudi, Torino, 1972) — серию больших картин, посвященных «функциям» Проппа. Каждая из них — многоплановое повествование с одним и тем же героем — мальчиком. В каждой картине отражены детские фантазии, комплексы, вся толща детского подсознания, но в то же время дает о себе знать и взрослый человек, сам художник, его культура. Заполненные фигурами, аллюзиями, цитатами, густо зарисованные, эти картины всеми своими щупальцами тянутся и к лубку, и к сюрреализму. Это — «карты Проппа», выполненные художником, видящим в сказках поразительно богатый мир, которым люди по недомыслию пренебрегают. Каждая такая картина включает в себе массу информации; кое-что можно было бы выразить и словами, только слов понадобилось бы слишком много, а кое о чем словами и не скажешь.

23. ФРАНКО ПАССАТОРЕ «ВЫКЛАДЫВАЕТ КАРТЫ НА СТОЛ»

Настаивая в предыдущей главе на сохранении народных сказок в играх, стимулирующих воображение, я вовсе не хотел этим сказать, что сказочный элемент должен присутствовать неукоснительно. Наряду с «картами Проппа» могут существовать и другие, используемые иначе, но не менее продуктивно.

Приведу в качестве примера великолепную игру, которую придумали Франко Пассаторе и его друзья из ансамбля «Театр — Игра — Жизнь». Игра называется «Выложим карты на стол». В книжке, озаглавленной «Я был деревом (а ты конем)» («Io ero l'albero (tu il cavallo)», Guaraldi, Bologna, 1972), эта игра описана теми, кто ее придумал, — Франко Пассаторе, Сильвио де Стефанис, Аве Фонтана и Флавией де Лучис — в главе «Сорок с лишним игр для школьной жизни»; там, на странице 153, мы читаем:

«Игра состоит в том, чтобы коллективно придумать и проиллюстрировать рассказ. Толчок к рассказу может дать специальная колода карт, подготовленная „воодушевителем“ игры путем наклеивания на пятьдесят картонных карточек разнообразных картинок, вырезанных из газет и журналов. Прочтение этих картинок всякий раз иное, ибо каждая карта может быть связана с предыдущей лишь путем вольных ассоциаций и в любом случае благодаря игре фантазии. „Воодушеvitель“, сидя в окружении детей, предлагает вытащить из колоды, не глядя, одну карту; вытащивший карту начинает интерпретировать рисунок, остальные внимательно слушают, готовясь продолжить интерпретацию, — возникает коллективное творчество. То, что первый ребенок будет рассказывать, явится материалом для наглядного изображения первой части истории — с помощью красок или в виде коллажа на белом фоне, на специальном стенде. Сосед, которому достанется продолжить рассказ, интерпретируя следующую карту, должен связать свою часть с предыдущей и проиллюстрировать дальнейший ход повествования рисунком или коллажем, расположенным рядом с уже начатым. Игра длится до тех пор, пока не обойдет всех участников, причем на последнего рассказчика возлагается задача придумать конец. В результате получается длинное панно-иллюстрация, глядя на которое дети могут свой коллективный рассказ перерассказать».

Когда эта игра-зрелище описывалась в книге, она еще нигде не проводилась. Но с тех пор, надеюсь, уже сотни ребят «выложили карты на стол» и дали взрослым «воодушевителям» достаточно пищи для размышлений.

На мой взгляд, это прекрасная игра. Настолько прекрасная, что я хотел бы быть ее автором. Но я не завистлив — хорошо, что ее придумали Франко Пассаторе и его друзья. Я видел, как они работали в Риме во время праздника газеты «Унита». Они неистощимы на выдумки; игр, стимулирующих воображение, у них множество, и свою технику «воодушевления» они опробовали в десятках экспериментов. Например, они дают играющим три ничем не связанных между собой предмета: кофеварку, пустую бутылку и мотыгу, и предлагают найти им применение — придумать и разыграть какой-нибудь эпизод. Это почти то же, что рассказать историю на основе трех слов, — впрочем, нет, намного лучше: ведь реальные вещи — гораздо более прочное подспорье воображению, нежели слова, их можно осмотреть, потрогать, повертеть в руках, это будит воображение, рассказ может родиться благодаря случайному жесту, звуку... Коллективный характер игры лишь содействует ее живости: вступают в соприкосновение и творчески сталкиваются разные натуры, опыт, темперамент, приходит в действие критическое начало группы в целом.

«Театр — Игра — Жизнь» верит в вещи. Например, чтобы заставить детей рисовать, каждому выдается таинственная коробочка: в одной — ватка с запахом бензина, в другой — леденец, в третьей — что-то пахнущее шоколадом. Ведь вдохновение может прийти и через нос.

Что бы в этих играх ни происходило, дети всегда выступают одновременно как авторы, актеры и зрители. Ситуация содействует развитию творческого начала ежеминутно и в самых разных направлениях.

24. СКАЗКИ «В ЗАДАННОМ КЛЮЧЕ»

Ради игры «Выложим карты на стол» мы на время расстались с народными сказками. Давайте, однако, вернемся к ним напоследок еще раз, чтобы описать один технический прием. Возможно, этот разговор надо было завести раньше, до того, как мы остановились на «функциях» Проппа. Это было бы правильнее. Но исключения из правил тоже нужны — где это видано, чтобы грамматика обходилась без неправильностей! С другой стороны, техника, о которой пойдет речь, может быть с успехом применена и к самим «картам Проппа», а те в свою очередь будут содействовать ее уяснению.

Внутри каждой сказочной «функции» возможны, как уже говорилось, бесчисленные варианты. Но техника варьирования применима и ко всей сказке в целом, ведь вполне можно себе представить ее в ином ключе, транспонировать ее из одной тональности в другую.

Возьмем такую фантастическую тему: «Расскажите историю волынщика из Геймлима, но местом действия должен быть Рим 1973 года». Чтобы история зазвучала в новом ключе (точнее, в двух новых ключах, временном и пространственном), мы должны порыться в старой сказке и поискать место, с которого можно было бы начать модуляцию. Рим 1973 года, заполоненный крысами, можно вообразить, даже не особенно впадая в абсурд. Но зачем? Рим действительно заполонен, но не крысами, а автомобилями: машины запрудили все улицы, загромождали малые и большие площади, они залезают на тротуары, пешеходам не пройти, детям негде играть. Таким образом, в нашем распоряжении оказывается фантастическая гипотеза, влекущая за собой в сказочную схему большой кусок реальности, — что может быть лучше? Вот примерная канва повествования в новом ключе:

Рим наводнен автомобилями. (Тут полезно было бы поупражняться — изобразить автомобильное «наводнение» по-сказочному, со стоянками аж на куполе собора святого Петра, но нет времени.) Тому, кто придумает выход из отчаянного положения, мэр обещает награду и собственную дочь в жены. Является к мэру волынщик, один из тех, что бродят со своей волынкой по Риму накануне рождества; он согласен освободить Великий город от

автомашин, если мэр пообещает, что самые просторные площади Рима будут отданы детям для игр. Ударили по рукам. Парень заиграл на своей волынке. И со всех сторон, из всех районов, кварталов, предместий, из всех закоулков за волынщиком потянулись автомобили... Волынщик направляется к Тибру... Но тут автомобилисты — на дыбы (они тоже по-своему правы, ведь автомашины — плод человеческого труда, губить их вроде бы нехорошо). Волынщик спохватывается и меняет маршрут, направляется в подземелье. Под землей автомобили смогут и ездить, и стоять, предоставив городские улицы и площади детям, банковским служащим, торговцам овощами...

В одной из предыдущих глав мы уже изобразили Золушку в «межпланетном ключе», а Нино и Риту — в миланском. Теоретически возможностей для придумывания таких «ключей» сколько угодно. Все они или почти все подразделяются по принципу времени и места.

Старая сказка в новом ключе, приспособившись к новому типу исполнения, неожиданно зазвучит в совершенно необычных тональностях. В ней может даже объявиться «мораль», которую мы примем, конечно, если она будет органична и правдива; мораль никогда не следует навязывать сказке насильно только потому, что мы бы этого хотели.

В одной средней школе, где в результате «бюрократического» подхода к изучению «Обрученных»¹² (пересказы, разбор предложений, опросы, сочинения) царила довольно-таки унылая атмосфера, ребята сперва отнеслись к моему предложению изложить содержание романа в современном ключе без особого восторга. Но, обнаружив, какие в предлагаемой игре таятся возможности, — кстати, все, не сговариваясь, провели параллель между мандзониевскими ландскнехтами и нацистами, — они взялись за дело вполне серьезно.

Лучия (в новом варианте — работница текстильной фабрики) все там же, в ломбардской провинции. Но время действия — 1944 год, год нацистской оккупации, и Ренцо вынужден уйти в партизаны, иначе бы его угнали в Германию. Чуму заменили бомбежки. Местный князек, досаждавший Лучии своими ухаживаниями, оказался не кем иным, как местным главарем «черных бригад». Священник дон Аббондио остался верен себе, никак не мог решить, на чьей он стороне, с партизанами или с фашистами, с рабочими или с хозяевами, с итальянцами или с чужеземцами. «Безмянный» превратился в крупного промышленника, в прошлом пособника фашистского режима, а теперь, во время оккупации, предоставившего свою виллу беженцам, людям, оставшимся без крова...

Не думаю, чтобы Алессандро Мандзони, окажись он с нами, был бы в претензии за то, как ребята обошлись с его героями. Наверное, только помог бы им чуть тоньше оттенить некоторые аналогии. И лишь он один мог бы подсказать реплики, подходящие для новой ситуации дону Аббондио.

25. АНАЛИЗ ОБРАЗА БЕФАНЫ

Давайте назовем «фантастическим анализом» сказочного персонажа расчленение его на «первичные факторы» — расчленение, необходимое для того, чтобы обнаружить те элементы, которыми мы будем оперировать для создания новых «фантастических биномов», то есть для придумывания новых историй с участием данного персонажа.

Возьмем Бефану¹³. Бефана — не совсем сказочный персонаж, но это неважно, это даже лучше: производя наш эксперимент на ней, а не на обычной ведьме из сказки, мы докажем, что

¹² «Обрученные» — роман итальянского писателя Алессандро Мандзони (1785-1873). — Прим. перев.

¹³ Бефана — популярный в Италии персонаж детского фольклора. Согласно легенде, каждый год, 6 января, Бефана, уродливая, но добрая старуха, проникает через печную трубу в дом и хорошим детям оставляет подарки, а плохим — угольки. — Прим. перев.

наш анализ применим к любому персонажу, от Мальчика-с-Пальчик до Улисса и Пиноккио.

С точки зрения «функций» Проппа мы можем зачислить Бефану в категорию «дарительниц». При ближайшем рассмотрении оказывается, что она состоит из трех частей — как «Галлия» Юлия Цезаря и «Божественная Комедия». Это:

*Метла,
мешок с подарками,
рваные башмаки (упоминаемые, причем весьма кстати, также в популярной песне итальянских партизан «Белла, чао!»).*

Кто-нибудь другой расчленил Бефану иначе — пусть, я не возражаю. Мне важен принцип тройственности.

Каждый из трех «первичных факторов» — источник творческого вдохновения, но при одном условии: надо владеть соответствующим методом, чтобы знать, как использовать заключенные в них возможности.

Метла. Как правило, Бефана она нужна, чтобы на ней летать. Но если мы изыдем предмет из его обычного контекста, встанет вопрос: а что делает Бефана с метлой после того, как крещенская ночь миновала? На этот вопрос можно ответить множеством предположений.

а) Завершив облет Земли, Бефана направляется в иные миры Солнечной системы и Галактики.

б) Бефана пользуется метлой у себя дома, во время уборки. А где она живет? И чем потом весь год занимается? Получает ли письма? Любит ли кофе? Читает ли газеты?

в) Бефана не одна, Бефан много. Живут они в стране Бефан, где самый главный магазин — это, само собой разумеется, тот, который торгует метлами. Им пользуются Бефана из Реджо-Эмилии, Бефана из Омены, Бефана из Сараева. Метел расходуется порядочно. Бефана, владелица магазина, увеличивает товароборот, все время вводит новые фасоны: сегодня модны «мини-метлы», через год «макси-метлы», потом «миди» и т.д. Разбогатева, хозяйка магазина стала торговать пылесосами. Отныне Бефаны летают только на этих электроприборах, отчего в космосе начинается порядочная неразбериха: пылесос всасывает звездную пыль, засасывает птиц, кометы, целый самолет вместе с пассажирами (которые будут доставлены домой через дымовые трубы, а где нет труб — через кухонные балконы).

Мешок с подарками. Первое предположение, какое мне приходит в голову: в мешке появилась дыра. Каким образом, я, чтобы не терять времени, уточнять не стану и, не долго думая, примусь развивать свою идею.

а) Бефана летит, а из дырявого мешка сыплются подарки. Одна кукла упала возле волчьей норы, волки обрадовались: «Ах, — воскликнула волчица, — это как тогда, с Ромулом и Ремом! Слава не за горами». И волки принимают нежно за куклой ухаживать; но та почему-то не растет. Не помышляющие о славе волчата с ней играют. Но если мы предпочтем, чтобы кукла росла, перед ней откроется лесная карьера: из нее может получиться кукла-Тарзан или кукла-Маугли...

б) Заготовим список подарков и список тех, кому они предназначены. Соединим попарно, наугад подарок и имя. (Дыра в мешке может быть залогом удачного случая, а не только неразберихи.) Норковое манто, которое крупный делец хотел подарить даме сердца, вывалилось в Сардинии и оказалось у ног пастуха, стерегущего овец в холодную, зимнюю ночь. Очень кстати...

в) А теперь давайте мешок залатаем и вернемся к предположению, что Бефан множество. Значит, много и мешков. А что, если, разлетевшись кто куда, в суматохе Бефаны перепутали адреса: реджо-эмилианская доставит свои игрушки в Домодоссолу, масса-ломбардская — в Минервино-Мурдже. Обнаружив ошибку, Бефаны всполошились, не находят себе места и вынуждены делать контрольный облет, чтобы установить, какой ими

нанесен ущерб. Оказывается, никакого: дети везде одинаковые, все дети мира любят одни и те же игрушки.

Впрочем, не исключается и менее поэтичная концовка: дети всего мира привыкли к одинаковым игрушкам потому, что игрушки изготавливаются одними и теми же крупными промышленными предприятиями; дети выбирают одинаковые игрушки потому, что выбор уже сделал кто-то за них.

Рваные башмаки. В качестве фантастического предмета рваные башмаки, при анализе, как правило, игнорируемые, не менее продуктивны, чем метла и подарки.

а) Бефана, в надежде разжиться парой новых башмаков, обшаривает все дома, куда она доставляет подарки, и в конце концов лишает единственной пары обуви бедную пенсионерку-учительницу. б) Детишки, узнав, что у Бефаны рваные башмаки, пожалели ее и написали об этом в газеты; по телевидению объявлен сбор средств. Банда мошенников, выдавая себя за сборщиков пожертвований, ходит по домам и собирает деньги; насобирав двести миллионов лир, мошенники отправляются кутить в Швейцарию и Сингапур.

в) Дети, пожалевшие Бефану, вечером 6 января рядом с чулком, приготовленным для подарков, ставят пару новых башмаков. Бефана из Виджевано узнала об этом раньше, чем другие Бефаны, сделала свой облет прежде установленного времени, собрала двести тысяч пар ботинок (у стольких детей оказалось доброе сердце), вернувшись в свой город, открыла обувной магазин и разбогатела. После чего тоже укатила в Швейцарию и Сингапур.

На исчерпывающий анализ образа Бефаны я не претендую. Я хотел лишь показать, что фантастический анализ может заставить заработать воображение, зацепившись за простейший предлог: иногда достаточно одного слова, встречи-столкновения двух слов или двух элементов, одного сказочного, другого реального; иначе говоря, достаточно элементарного противопоставления, и фантазия зафонтирует, начнут роиться фантастические гипотезы, откроется возможность транспонирования в иные «ключи» и тональности (например, в «космическую»). Одним словом, речь идет об упражнении, где одновременно пускается в ход множество приемов развития воображения. Что это поистине так, можно было бы без труда доказать хоть сейчас, произведя «анализ анализа». Но не будет ли это излишним педантизмом?

26. СТЕКЛЯННЫЙ ЧЕЛОВЕК

Из характерных особенностей данного персонажа, будь он уже знакомым (как Бефана и Мальчик-с-Пальчик) или только что придуманным (как только что пришедший мне на ум человек из стекла), можно логически вывести и его приключения «Логически», с точки зрения фантастической логики или просто логики? Не знаю, возможно, с учетом обеих.

Пусть, раз уж на то пошло, нашим героем будет стеклянный человек. Он должен будет действовать, двигаться, заводить знакомства, подвергаться всякого рода случайностям, быть причиной определенных событий в строгом соответствии с материалом, из которого он, согласно нашему замыслу, сделан.

Анализ материала, в данном случае стекла, подскажет, с какой меркой мы должны подходить к своему герою.

Стекло прозрачно. Стеклянный человек прозрачен. Можно читать его мысли. Чтобы общаться, ему нет нужды разговаривать. Он не может говорить неправду, это сразу бы увидели; один выход — надеть шляпу. Несчастливый это день в краю стеклянных людей, когда входит в моду носить шляпу; ведь это значит, что входит в моду скрывать свои мысли.

Стекло хрупкое. Раз так, то, значит, дом стеклянного человека должен быть весь обит чем-нибудь мягким. Тротуары будут застелены матрацами. Рукопожатия отменены(!). Тяжелые работы — тоже. Врачом в подлинном смысле этого слова будет не медик, а стеклодув.

Стекло может быть цветным. Стекло можно мыть. И так далее. В моей энциклопедии стеклу отведено целых четыре страницы, и почти в каждой строке встречается слово, которое

могло бы приобрести особое значение, задайся мы целью сочинить рассказ о стеклянных людях. Вот оно, написано черным по белому, рядом с прочими словами, составляющими описание химических и физических свойств стекла, содержащими данные о его производстве, истории, сбыте, — стоит себе и не догадывается, что для него уже приготовлено место в сказке.

Персонаж деревянный должен опасаться огня: он может ненароком спалить себе ноги; в воде он не тонет, ткнет кулаком — будто огрел палкой, попробуй его повесь, он не умрет, рыбе его не съест; все эти вещи и произошли с Пиноккио именно потому, что он деревянный. Будь он железный, приключения его были бы совсем иного свойства.

Человек из льда, из мороженого или из сливочного масла может жить только в холодильнике, иначе он растает, а посему его приключениям суждено происходить где-то между морозилкой и отделением для овощей.

То, что будет происходить с человеком из папиросной бумаги, не произойдет с человеком из мрамора, из соломы, из шоколада, из пластмассы, из дыма, из миндального пирожного. В данном случае анализ товароведческий и анализ фантастический почти целиком совпадают. Пусть мне не говорят, что вместо сказок — из стекла лучше делать окна, а из шоколада — пасхальные яйца: в такого рода историях простора для фантазии больше, чем в каких бы то ни было. Я эти «качели» между реальностью и вымыслом считаю в высшей степени поучительными, более того, даже обязательными: переиначивая реальность, фундаментальнее ею овладеваешь.

27. БИЛЛ-РОЯЛЬ

Так же, как наши стеклянные или соломенные человечки, действуют и персонажи комиксов, следующие логике какой-либо отличительной черты — именно она обеспечивает персонажу комикса все новые и новые приключения или одно и то же приключение, повторяющееся в разных вариантах до бесконечности. Отличительная черта в данном случае не внешняя, а, как правило, морально-этическая.

Учитывая характер Паперон деи Паперони — прижимистого и хвастливого богача, а также характеры его приспешников и антагонистов, можно легко напридумывать о нем хоть тысячу историй. Истинное изобретение этих «постоянно действующих» персонажей происходит лишь один раз; все прочие в лучшем случае — варианты, а в худшем — штамп, беспардонная эксплуатация темы, продукт серийного производства.

Прочитав десяток, а то и сотню рассказов о Паперон деи Паперони (независимо ни от чего это — увлекательное занятие), ребята вполне могут придумывать такие же рассказы и сами.

Выполнив свой долг потребителей, они должны были бы получить возможность действовать как создатели. Жаль только, что мало кто об этом печется.

Сочинить и изобразить на бумаге комикс — дело во всех отношениях куда более полезное, чем написать сочинение на тему «день рождения мамы» или «в лесу родилась елочка». Для этого требуется: придумать сюжет, сообразить, как его подать и построить, как расположить картинки; надо сочинить диалоги, дать внешнюю и психологическую характеристику персонажам и так далее. Дети — народ смысленый, это занятие их очень увлекает, а тем временем по родному языку в школе они получают плохие отметки.

Иногда главный атрибут персонажа может быть материализован в виде предмета — например, у Попейе это банка со шпинатом.

Вот два близнеца, одного зовут Марко, другого Мирко, у каждого в руке по молотку; отличить одного близнеца от другого можно только по ручке молотка, у Марко молоток с белой ручкой, а у Мирко — с черной. Их приключения можно предсказать заранее, о чем бы ни шла речь — о том ли, как они наткнулись на вора или как к ним явились привидения, вампир или матерый волк. Уже из одного того, что близнецы не расстаются со своими молотками, можно сделать вывод: эти ребята не пропадут. Им от рождения неведомы никакие страхи и опасения, они напористы, задиристы и ни одному чудовищу спуску (любыми средствами, иногда и не совсем безупречными) не дадут.

Прошу обратить внимание: я сказал «молотки», а не «резиновые дубинки». Чтобы кто-нибудь не подумал, что речь может идти о каких-нибудь неофашистских...

Идейный заряд, содержащийся в этом варианте, — да будет мне позволено сделать и такое отступление — не должен вводить в заблуждение. Он не был запрограммирован, он возник сам. Дело было так: я собирался написать что-нибудь о близнецах своего друга Артуро, которых зовут Марко и Америго. Написав их имена на листе бумаги, я сам не заметил, как начал называть их Марко и Мирко, — не правда ли, симметричнее и больше подходит близнецам, чем Марко и Америго? Слово *martello* <мартэлло> (молоток), третье по счету, видимо, было детищем слога «*ma*», первого слога имени Марко, отчасти сглаживаемого, но одновременно и усиливаемого первым слогом имени Мирко — «*mi*». Множественное число *martelli* <мартэлли> (молотки) возникло не логически, а как рифма к *gemelli* <жемэлли> (близнецы), вслух не произнесенная, но негласно присутствующая. Так получился образ: «*жемэлли*» (близнецы), вооруженные «*мартэлли*» (молотками). А дальше уже все пошло само собой.

Существуют также персонажи, характер которых «задан» самим их наименованием: например, каков «Пират», «Разбойник», «Следопыт», «Индеец», «Ковбой», объяснять не надо...

Зайдем мы целью ввести какого-нибудь нового ковбоя, необходимо было бы тщательно продумать, какими будут его отличительная черта или атрибут — характерный предмет, с которым он не расстается.

Просто храбрый ковбой банален. Ковбой-враль тоже уже стертый образ. Ковбой, играющий на гитаре или на банджо, традиционен. Не поискать ли какой-нибудь другой музыкальный инструмент... А что, если изобразить ковбоя играющим на рояле? Но, наверное, надо, чтобы он свой инструмент всегда таскал за собой, пусть у него будет конь-носильщик.

Как бы ковбоя ни звали, Джек-Рояль или Билли-Пианино, при нем всегда два коня: на одном ездит он сам, на другом — его музыкальный инструмент. Наездившись по горам Тольфы, ковбой устраивает привал, устанавливает свой рояль и играет себе колыбельную Брамса или вариации Бетховена на вальс Диабелли. На звуки вальса сбегутся волки и кабаны — послушать, как ковбой играет на рояле. Коровы, известные любительницы музыки, начнут давать больше молока. Во время неизбежных стычек с бандитами и шерифами Джек-Рояль не пользуется пистолетом, он своих врагов обращает в бегство фугами Баха, атональными диссонансами, отрывками из «Микрокосмоса» Белы Бартока... И так далее.

28. ПРОСТО ЕСТЬ И «ИГРАТЬ В ЕДУ»

"Мыслительная деятельность, — пишет Л.Выготский в своей работе «Мышление и речь»¹⁴, — начинается со словесного или «двигательного» диалога между ребенком и его родителями. Самостоятельное мышление начинается тогда, когда ребенку впервые удастся начать «поглощать» эти беседы, переваривать их внутри себя".

Почему, приступая к кратким наблюдениям по поводу «домашней фантастики», которая делает свои первые шаги, отталкиваясь от материнской речи, я из множества высказываний на данную тему процитировал именно это? А вот почему: мне представляется, что Выготский сказал просто и ясно то, что другие говорят и пишут, прилагая невероятные усилия к тому, чтобы их не понимали.

Диалог, который имеет в виду советский психолог, это прежде всего монолог, произносимый матерью или отцом; он состоит из ласковых причмокиваний, поощрительных возгласов и улыбок, из тех мелочей, что от раза к разу приучают ребенка узнавать родителей, подавать им своеобразные знаки: дрыганьем ножек — полное понимание, мелодичным гуканьем — обещание скоро заговорить.

¹⁴ См. Л.С.Выготский. Избранные психологические исследования. М., 1956.

Родители, особенно матери, разговаривают с ребенком без устали с первых же недель его жизни, как бы стараясь обволакивать свое дитя теплым облаком нежных слов. Ведут они себя так непроизвольно, хотя можно подумать: начитались Марии Монтессори, которая пишет о «впитывающих способностях» младенца — да, да, ребенок именно «впитывает» все, что говорится вокруг него, поглощает слова и все прочие сигналы, поступающие извне.

— Он не понимает, но радуется же, значит, что-то в его головенке происходит! — возражала слишком рационалистически мыслящему педиатру молодая мать, имевшая обыкновение вести со своим ребенком младенческого возраста совершенно взрослые разговоры. — Что бы вы ни говорили, но он меня слушает!

— Он тебя не слушает, он просто смотрит на тебя и радуется, что ты рядом, радуется тому, что ты возишься с ним...

— Нет, он хоть чуть-чуть, да понимает, что-то в его головенке происходит, — твердила свое мать.

Установить связь между голосом и обликом — это ведь тоже труд, плод некоей элементарной умственной работы. Мать, разговаривая с ребенком, который пока еще не в состоянии ее понимать, все равно делает полезное дело, — не только потому, что, находясь возле него, обеспечивает ему ощущение безопасности, тепла, но и потому, что дает пищу его «потребности в стимулах».

Зачастую изобретательная, поэтичная материнская речь превращает обычный ритуал купания, переодевания, кормежки в игру вдвоем: каждое свое движение мать сопровождает какой-нибудь выдумкой, присказкой:

— Я уверена, что, когда я надеваю ему башмачки на ручки, а не на ножки, ему смешно.

Шестимесячный малыш очень веселился, когда мать, вместо того чтобы поднести ложку к его рту, делала вид, будто хочет накормить собственное ухо. Он радостно елозил, требовал повторить шутку.

Иные из этих забав стали традиционными. Например, истари повелось, кормя ребенка, уговаривать его съесть еще одну ложку «за тетю», «за бабушку» и так далее. Обычай, видимо, не очень разумный — я на сей счет уже высказался, и, по-моему, довольно убедительно, в следующем стихике:

Это — за маму,

Это — за папу,

Это — за бабушку, благо

Она живет в Сантьяго,

А это за тетю во Франции... И вот

У малыша разболелся живот.

Но ребенок, по крайней мере до определенного возраста, охотно откликается на эту игру, она будит его внимание, завтрак населяется образами, превращаясь в нечто вроде «завтрака короля». Игра придает обычному приему пищи, путем извлечения его из цепи рутинных повседневных дел, некий символический смысл. Еда становится «эстетическим» фактором, «игрой в еду», «спектаклем». Одевание и раздевание тоже интереснее, если они превращаются в «игру-одевание» и «игру-раздевание». Тут очень кстати было бы спросить у Франко Пассаторе, не распространяется ли его «Театр — Игра — Жизнь» и на эти простые события, но, к сожалению, у меня нет номера его телефона...

Матери — те, что потерпеливее, — имеют возможность каждый день констатировать действенность принципа «давай поиграем в...». Одна из них мне рассказывала, что ее сын очень рано научился самостоятельно застегивать пуговицы, потому что в течение некоторого времени она, одевая его, повторяла историю про Пуговку, которая все искала свой Домик и никак не могла его найти; когда же наконец попала в Дверь, то была довольна-предовольна. Мамаша наверняка говорила при этом не «дверь», а «дверочка», злоупотребляя, как водится, уменьшительными суффиксами, что вообще-то не рекомендуется. Но сам факт отраден и знаменателен, он лишний раз подчеркивает, какую важную роль в процессе воспитания играет

воображение.

Правда, было бы ошибкой считать, что история Пуговицы сохранит свою прелесть в письменном и печатном виде; нет, это одна из тех историй, которые — возьмем на вооружение термин, придуманный Наталией Гинзбург, — входят в бесценное сокровище «семейного лексикона»¹⁵. Зачем ребенку такая сказка в книжке, если он давным-давно научился сам застегивать пуговицы, делает это бездумно, а от печатного слова ждет более сильных ощущений! Кто хочет сочинять истории для самых маленьких, еще не доросших до «Мальчика-с-Пальчик», по-моему, должен заняться тщательнейшим анализом «материнской речи».

29. РАССКАЗЫ ЗА СТОЛОМ

Мать притворившаяся, будто она хочет сунуть ложку в ухо, применила, сама того не ведая, один из главных принципов художественного творчества: она «остранила» ложку, лишила ее обыденности, чтобы придать ей новое значение. То же самое делает ребенок, когда садится на стул и говорит, что едет на поезде, или берет (за неимением другого сухоходного транспортного средства) пластмассовый автомобильчик и пускает его плавать в ванной, или заставляет тряпичного мишку изображать самолет. Именно так превращал Андерсен в героев приключений иголку или наперсток.

Рассказы для самых маленьких можно сочинять, оживляя во время кормления предметы, находящиеся на столе или на полочке креслица. Если я приведу сейчас несколько таких рассказов, то вовсе не для того, чтобы учить мам быть мамами — боже меня упаси, — а лишь исходя из неукоснительного правила: если ты что-нибудь утверждаешь, докажи примерами.

Вот вкратце несколько вариантов:

Ложка. Нарочито ошибочное движение матери влечет за собой другие. Ложка заблудилась. Лезет в глаз. Натывается на нос. И дарит нам бином «ложка — нос», которым просто жаль не воспользоваться.

Жил-был однажды один синьор, нос у него был как ложка. Суп он есть не мог, потому что ложкой-носом не доставал до рта...

А теперь давайте видоизменим наш «бином», подставив на место второго его элемента другое слово. Так может получиться нос-кран, нос — курительная трубка, нос-электролампочка...

У одного синьора нос был в виде водопроводного крана. Очень удобно: хочешь высморкаться, открой, потом закрой... Однажды кран потек... (В этой истории ребенок со смехом обнаружит кое-что из своего опыта: не так-то легко справиться с собственным носом.)

У одного синьора нос был как курительная трубка: синьор был заядлым курильщиком... Был еще нос-электролампочка. Он зажигался и гас. Освещал стол. От каждого чиха лампочка лопалась, и приходилось ее заменять...

Ложка, подсказав нам все эти истории, не лишены, видимо, известного психоаналитического смысла, а стало быть, близко касающиеся ребенка (ближе, чем кажется на первый взгляд), может стать и самостоятельным персонажем. Она ходит, бегаёт, падает. Крутит любовь с ножиком. Ее соперница — острая вилка. В этой новой ситуации сказка раздваивается: с одной стороны, следуют или провоцируются реальные движения ложки как предмета; с

¹⁵ Наталия Гинзбург (род. в Палермо в 1910 г.) — итальянская писательница, прозаик и драматург. Одна из наиболее известных ее книг так и называется «Семейный лексикон». — Прим. перев.

другой — возникает персонаж «госпожа Ложка», где от предмета осталось одно название.

Госпожа Ложка была высокая, худая; голова у нее была такая тяжелая, что на ногах Ложка не держалась, ей удобнее было ходить на голове. Поэтому весь мир представлялся ей в опрокинутом виде; стало быть, и рассуждала она обо всем шиворот-навыворот...

«Оживление» приводит к персонификации, как в сказках Андерсена.

Блюдце. Дайте только ребенку волю, и он превратит вам его во что угодно. В автомобиль, в самолет. Зачем ему это запрещать? Что за беда, если блюдце иной раз и разобьется? Лучше давайте активизируем игру — ведь мы-то с вами видим дальше...

Блюдце летает. Летает в гости к бабушке, к тете, на завод к папе... Что оно должно им сказать? Что они ему ответят? Мы, взрослые, встаем, помогаем (рукой) «полету» блюдца по комнате: вот оно направляется к окну, через дверь — в другую комнату, возвращается с конфетой или с каким-нибудь другим немудреным сюрпризиком...

Блюдце — самолет, а чайная ложка — летчик. Вот оно облетает лампу, как планета — солнце. «Совершает кругосветное путешествие», — подскажите вы малышу.

Блюдце — черепаха... Или улитка. Чашка — это улиткина раковина. (Чашку оставим в распоряжение читателя, пусть поупражняется с ней сам.)

Сахар. Напомнив свои «исходные данные» («белый», «сладкий», «как песок»), сахар перед нашим воображением открывает три пути: один определяется «цветом», второй «вкусом», третий «формой». Когда я писал слово «сладкий», я подумал: а что бы случилось, если бы сахара вдруг вовсе не стало на свете?

Все, что было сладким, ни с того ни с сего стало горьким. Бабушка пила кофе: он оказался до того горьким, что она подумала, уж не положила ли по ошибке вместо сахара перца. Горький мир. По вине злого волшебника! Горький волшебник... (Дарю этого героя первому, кто поднимет руку.)

Исчезновение сахара дает мне возможность вставить сюда, не беря в скобки, дабы он приобрел должное значение, разговор об одной операции, которую я назову «фантастическим вычитанием». Она заключается в том, чтобы постепенно изымать все, что существует на свете. Исчезает солнце, оно больше не восходит: в мире воцаряется тьма... Исчезают деньги: столпотворение на бирже... Исчезает бумага маслины, так надежно упакованные, рассыпались по земле... Изымая один предмет за другим, мы оказываемся в пустоте, в мире, где ничего нет...

Жил-был однажды человек из ничего, шел он по дороге из ничего, которая вела в никуда. Повстречал кота из ничего с усами из ничего, с хвостом из ничего и с когтями из ничего...

Я уже однажды эту историю излагал. Полезна ли она? Думаю, что да. «Игрой в ничего» дети занимаются сами, зажмурившись. Она учит видеть вещи «во плоти», учит отличать видимость от реального факта существования предмета. Стол с того самого момента, как, посмотрев на него, я говорю: «Стола больше нет», приобретает особое значение. Смотришь на него другими глазами, будто видишь впервые, — не для того, чтобы разглядеть, как он сделан, ты это уже знаешь, а просто для того, чтобы удостовериться, что он «есть», что он «существует».

Я убежден, что ребенок улавливает довольно рано эту взаимосвязь между бытием и небытием. Иной раз вы можете застать его за таким занятием: он то зажмурит глаза (предметы исчезают), то откроет (предметы возникают вновь), и так — терпеливо, много раз подряд. Философ, задающийся вопросом о том, что такое Бытие и Ничто (с большой буквы, конечно, как и положено столь почтенным и глубоким понятиям), в сущности, лишь возобновляет,

только на более высоком уровне, ту самую детскую игру.

30. ПУТЕШЕСТВИЕ ПО СОБСТВЕННОМУ ДОМУ

Что такое для годовалого ребенка стол, независимо от того, как им пользуются взрослые? Это крыша. Можно залезть под него и чувствовать себя как дома, вернее, как в доме, который тебе по плечу, не такой большой и устрашающий, как дома взрослых людей. Стул интересен тем, что его можно толкать в разные стороны, сколько хватит сил, опрокидывать, таскать, лазить через него. Если он со зла ударит вдруг по голове, можно его и стукнуть: «Фу, какой ты, стул, нехороший!»

Стол и стул для нас — вещи обыденные, почти незамечаемые, вещи, которыми мы пользуемся машинально, в течение долгого времени остаются для ребенка загадочными и многогранными объектами повышенного интереса, в котором переплетаются, служа друг другу подспорьем, знание и выдумка, опыт и символика.

Познавая во время игры внешнюю сторону вещей, ребенок строит предположения относительно их сути. Положительные сведения, откладываемые в его сознании, все время подвергаются фантастической обработке. Так, он усвоил, что, если повернуть водопроводный кран, потечет вода; но это не мешает ребенку предполагать, что «с той стороны» сидит некий «синьор», который наливает в трубу воду, чтобы она могла течь из крана.

Что такое «противоречивость», ему неизвестно. Ребенок одновременно и ученый, и «анимист» («Какой ты, стол, нехороший!»), и выдумщик — «артефактист» («Есть такой синьор, который наливает в водопроводную трубу воду»). Эти противоречивые черты, меняя свое соотношение, уживаются в ребенке довольно долго.

Из констатации данного факта возникает вопрос: хорошо ли мы поступаем, рассказывая детям истории, в которых действующими лицами выступают предметы домашнего обихода, или, поощряя их «анимизм» и «артефактизм», мы рискуем нанести ущерб их научным знаниям?

Я ставлю этот вопрос не столько потому, что он меня беспокоит, сколько по обязанности. Ибо уверен: играть с вещами — значит лучше их узнавать. И я не вижу смысла ограничивать свободу игры — это было бы равносильно отрицанию ее воспитательной роли, ее познавательного значения. Фантазия не «злой волк», которого надо бояться, и не преступник, за которым нужен глаз да глаз. Задача в том, чтобы вовремя сообразить, на чем в данный момент сосредоточены интересы ребенка, ждет ли он от меня, взрослого, «сведений о водопроводном кране» или хочет «играть в водопроводный кран», чтобы получить нужную ему информацию, играя на свой, детский лад.

Исходя из сказанного, я попробую сформулировать несколько положений, которые помогут обогатить наш разговор с детьми о предметах домашнего обихода.

I. Для начала я должен иметь в виду, что первое приключение, ожидающее ребенка, как только он научится слезать со своего креслица или выбираться из «манежа», состоит в знакомстве с квартирой, с мебелью и с бытовыми приборами, их формой и применением. Это — объект его первых наблюдений, первый источник эмоций; эти предметы помогают ему накопить кое-какой словарь и в мире, в котором он живет, служат ему ориентирами. Я расскажу ребенку — в масштабах, которые он сам определяет и допускает, — «подлинные истории» вещей, памятуя о том, что эти «подлинные истории» прозвучат для него в основном как набор слов, будут пищей для воображения не в большей и не в меньшей степени, чем сказки. Если я стану рассказывать ему, откуда берется вода, и начну оперировать такими словами, как «источник», «водохранилище», «водопровод», «река», «озеро» и им подобными, он их не воспримет до тех пор, пока они не обретут наглядности, пока он их не увидит воочию, не потрогает. Хорошо было бы иметь в нашем распоряжении серию иллюстрированных альбомов: «Откуда вода», «Как появился стол», «Как появилось оконное стекло» и так далее, с помощью которых ребенок мог бы составить себе хотя бы визуальное представление о вещах. Но таких альбомов нет. «Литературу» для детей от нулевого до трехлетнего возраста еще никто систематически не изучал и не создавал, если не считать нескольких небольших опусов, подсказанных авторской интуицией.

II. Для меня «анимизм» ребенка и его «артефактизм» — неизменный источник вдохновения, и я при этом нисколько не боюсь вызывать и поощрять ребячьи заблуждения. По-моему, «анимистская» сказка некоторым образом подскажет ребенку, что его тенденция «одушевлять» неодушевленные предметы уязвима. Наступает момент, когда сказка, в которой персонифицируется стол, электрическая лампочка, кровать, покажется ему, в силу своей условности, похожей на игру, где он распоряжается предметами по своему усмотрению, следуя собственной фантазии: игру в «как если бы», когда реальные свойства предмета не принимаются в расчет. Он сам сформулирует антоним «реальное — вымышленное», «существующее взаправду и понарошку», что позволит ему заложить для себя основы реального мира.

III. Теперь я поразмышляю о сегодняшней специфике ребячьего «путешествия по дому», сильно отличающегося от моего путешествия по дому моего детства.

Насчет этого стоит поговорить подробнее.

Электрические лампочки, газовая плита, телевизор, стиральная машина, холодильник, фен, миксер, проигрыватель — таковы лишь некоторые ингредиенты домашнего интерьера, которые доступны сегодняшнему ребенку и которых не знал его дед, выросший на деревенской кухне между печкой и ведром с водой. Все эти предметы говорят ребенку о том, что мир заполнен машинами. Куда ни глянь, повсюду розетки, выключатели, и, хотя ребенок знает, что трогать их нельзя, нечего и думать о том, чтобы помешать ему делать свои выводы — о человеке, о его возможностях, о силах, зажигающих огни, заставляющих гудеть и рокотать моторы, превращающих тепло в холод, сырое в вареное и так далее. Стоя на балконе, он видит мчащиеся автомобили, пролетающие вертолеты и самолеты. Среди прочих игрушек у него есть и машины, имитирующие в миниатюре те, которыми пользуются взрослые.

Внешний мир проникает в дом самыми различными путями и способами, еще пятьдесят лет тому назад детям неведомыми: звонит телефон — и раздается папин голос; включают радиоприемник — и слышны звуки, шумы, пение; нажимают на клавиши телевизора — и на экране появляется изображение, причем каждому изображению вторит слово, которое надо ухватить и заприходовать, поступает информация, которую надо расшифровать и с должной осмотрительностью присовокупить к уже приобретенной.

Представление, которое нынешний ребенок составляет себе об окружающем мире, неизбежно отличается от того, которое составлял себе даже его отец, хотя он старше сына всего на два-три десятилетия. Опыт, накопленный нынешним ребенком, дает ему возможность совершать операции совершенно иного свойства — видимо, в интеллектуальном отношении более сложные; жаль, что не производятся соответствующие измерения, чтобы можно было утверждать это с полной уверенностью.

И еще: домашние предметы несут информацию, в которой содержатся и материалы, из которых они изготовлены, и цвета, в которые они окрашены, и формы, которые им придумали (уже не кустари, а дизайнеры). Осваивая эти предметы, ребенок узнает нечто такое, чего дед его, живший при керосиновой лампе, не знал. Иначе говоря, ребенок вписывается в совершенно новую культурную модель.

Дедушке кашку варила его мама, а внуку — крупное промышленное предприятие, втягивающее малыша в свой кругооборот задолго до того, как он выйдет из дому на собственных ногах.

Следовательно, теперь в нашем распоряжении намного больше материала для изготовления историй, и словарем мы можем пользоваться гораздо более богатым. Воображение есть производное от опыта, а опыт сегодняшнего ребенка обширнее (не знаю, можно ли назвать его более насыщенным, это уже другой вопрос), чем опыт вчерашних детей.

Доказательства в данном случае почти излишни. Нет такого предмета, природа которого не давала бы зацепки для сказки. Я, со своей стороны, уже повесил несколько таких историй на вешалку фантазии. Например, придумал принца Мороженое, который жил в холодильнике; один тип, которого невозможно было оторвать от телевизора, провалился у меня в телевизионное нутро; я сочетал законным браком одного молодого человека, который до этого был влюблен в свою красную японскую мотоциклетку, со стиральной машиной; я придумал

заколдованную пластинку, слушая которую люди не могли не танцевать, а два мошенника их тем временем обворовывали. И так далее и тому подобное.

Что касается самых маленьких, то им, как мне кажется, следует прежде всего рассказывать о вещах, с которыми они имеют непосредственный контакт. Например, о кровати. Чего только ребенок не делает на своей кроватке, он и прыгает на ней, и играет, лишь бы не спать. Если его заставляют спать, когда он занят чем-то для него важным, он свою кроватку готов возненавидеть. Давайте спроецируем это отношение на предмет, и получится...

...История о кровати, которая не давала мальчику спать: опрокидывалась, скакала под потолок, выбегала на лестничную площадку и падала с лестницы; подушка непременно хотела лежать в ногах, а не в изголовье... Бывают кровати с мотором: они ездят в дальние страны охотиться за крокодилами... Бывает говорящая кровать, кровать-рассказчица, среди прочих историй она рассказывает сказку про кровать, которая не давала мальчику спать, и так далее...

Следование природе вещи, однако, не мешает нам обходиться с нею и более произвольно, беря пример с ребенка, иной раз заставляющего объекты своей игры выступать в самых немислимых ролях.

Стул, перебирая четырьмя ножками, бежал за трамваем. Он опаздывал и очень спешил. Вдруг одна ножка отвалилась, и стул чуть не потерял равновесие. К счастью, молодой прохожий ловко подхватил отвалившуюся ножку и приставил ее. Делая это, он внушал стулу: «Никогда не надо торопиться, поспешишь — людей насмешишь». «Молодой человек, оставьте меня в покое, я опаздываю на трамвай!» И стул помчался быстрее прежнего... И так далее...

Учитывая назначение такой истории — как правило, ее рассказывают во время кормежки или перед сном, — не обязательно следовать железным канонам «сонатной формы», хватит и более гибких, «экспромтных». Такого рода история может ограничиться «запевкой», отрывком, быть зигзагообразной, иметь только начало — без конца; одна история может переходить в другую, забывать, о чем вела речь, — словом, вести себя как обезьяны в клетке зоопарка. Такие истории могут иметь тот же характер, что и первые детские игры, почти никогда не отличающиеся завершенностью, а чаще имеющие форму блужданий сразу по нескольким путям, усеянным разнообразными предметами, которые берут, бросают, на ходу подбирают, тут же теряют.

31. ИГРУШКА КАК ПЕРСОНАЖ

Между миром игрушек и миром взрослых существуют отношения, которые в действительности не так уж ясны, как может показаться на первый взгляд; с одной стороны, игрушки — результат «упадка», с другой — результат завоевания. То, что некогда в мире взрослых имело большое значение, по окончании определенной эпохи свелось к игрушке, чтобы сохраниться хотя бы в таком виде. Например, лук и стрелы: списанные со счета на полях сражений, они превратились в предметы для игр. Или маски: они на наших глазах отказываются играть прежнюю роль на карнавалах для взрослых и становятся монополией детей. Куклы и волчок, до того как они стали забавой для детишек, были священными предметами, ими пользовались при отправлении религиозного культа. Впрочем, сойти с привычного пьедестала может и заурядный предмет, но старый, поломанный будильник, опустившийся до положения игрушки, может отнестись к этому событию как к повышению в ранге. А когда дети обнаруживают на чердаке забытый сундук и вместе с погребенными в нем сокровищами возвращают его к жизни — «пал» он или «возвысился»?

По воле детей-"завоевателей" происходит и обратное явление: игрушками, путем определенных превращений, становятся предметы, животные и машины. К услугам игры —

художники, умельцы, люди различных профессий. Конечно, изготовлением игрушечных поездов, автомобильчиков, приданого для кукол и наборов «маленький химик» занимается целая отрасль промышленности, без устали воспроизводящая в миниатюре мир взрослых, все, что в нем есть, вплоть до мини-танков и мини-ракет. Но потребность ребенка подражать взрослым придумала не промышленность, изготавливающая игрушки, эту потребность ребенку не навязали, она отражает детское желание расти.

Следовательно, мир игрушек — мир сложный. Нельзя назвать простым и отношение ребенка к игрушке. С одной стороны, он подчиняется ее голосу, учится с нею играть согласно правилам игры и старается исчерпать все ее возможности; с другой стороны, игрушка для ребенка — средство самовыражения, своего рода передатчик его переживаний. Игрушка — это внешний мир, который ребенок хочет завоевать и к которому он примеряется (отсюда — неизменное желание разобрать игрушку на части, чтобы посмотреть, как она сделана, или вовсе ее сломать); но игрушка — и проекция, продолжение личности ребенка.

Девочка, играя со своими куклами и с их приданным — а оно теперь богатое (тут и одежда, и мебель, и предметы домашнего обихода, и чайный сервиз, и электроприборы, и макет домика), — повторяет все, что она знает о домашнем укладе. Она учится обращаться с вещами, с бытовыми приборами, собирать макеты и разбирать, находить для всего нужное место, использовать вещи по назначению. Но в то же время куклы нужны ей и для того, чтобы театрализовать свои отношения с окружающими, порой даже конфликтные. Девочка, ругая куклу в тех же выражениях, в каких мать ругала ее, как бы перекладывает на игрушку свою вину. Она баюкает ее, ласкает, выражая тем самым свою потребность в любви. Бывает кукла любимая, а бывает ненавистная, олицетворяющая, например, братика, к которому девочка ревнует родителей. Эти игры с символами, как писал Пиаже¹⁶, представляют собой «самую настоящую мыслительную деятельность».

Нередко, играя, ребенок разговаривает сам с собой; излагая содержание игры, подзадоривая игрушки или, наоборот, отреагировав вдруг на прозвучавшее слово, на протелькнувшее воспоминание, отвлекается, умолкает.

Если не считать удачнейших наблюдений, которые сделал Франческо де Бартоломеис над «коллективным монологом» детей, играющих сообща в детском саду (сообща, но не вместе, потому что каждый играет самостоятельно, ни с кем не «диалогизируя», почти всегда «монологизируя» вслух), так вот, если не считать наблюдений де Бартоломеиса, насколько мне известно, «монолог» ребенка во время игры никогда как следует не изучался. А такая работа, видимо, многое бы нам сказала об отношениях ребенка с игрушкой, многое из того, чего мы еще не знаем и что для «грамматики фантазии» может оказаться весьма существенным. Я уверен, что из-за своей невнимательности мы упускаем сотни интересных находок.

Сколько слов в час произносит ребенок, играющий с деревянным конструктором? И какие это слова? Сколько из них касаются плана, стратегии и тактики игры, а сколько не имеют к ней прямого отношения? Какие детали конструктора становятся вдруг персонажами, получают имена, начинают действовать самостоятельно, как герои приключений? Какие ассоциации возникают у ребенка во время игры? Внимательно понаблюдав за ним, какое толкование могли бы мы дать его жестам, придуманной им символике и просто расположению деталей? Мы знаем только одно — благодаря терпеливому труду ученых, доказавших это опытным путем, — что мальчикам свойственно строить по вертикали, а девочкам создавать замкнутое пространство; это устанавливает прямую взаимосвязь структуры воображения с физиологией: вывод интереснейший, хотя нам, профанам, и трудно в него поверить. К тому же этого по сравнению с тем, что мы хотели бы знать, еще очень мало.

Придумывать истории, играя в игрушки, — занятие совершенно естественное: когда возишься с детьми, это получается само собой; рассказ — не более чем продолжение, развитие, ликующий триумф игрушки. Это известно всем родителям, находящим время поиграть с детьми в куклы, повозиться с конструктором, с автомобильчиками; надо было бы найти способ

¹⁶ См. П.Фресс, Ж.Пиаже. Экспериментальная психология, вып. I-VII. М., 1966-1976.

вменить это занятие родителям в обязанность (разумеется, предварительно предоставив им соответствующие возможности).

У взрослого, играющего с ребенком, есть то преимущество, что он располагает более обширным опытом и, стало быть, большим простором для воображения. Поэтому дети так любят, когда родители принимают участие в их играх. Скажем, когда они вместе что-нибудь строят, взрослый, лучше разбираясь в пропорциях, поможет обеспечить равновесие сооружения, у него большой запас представлений о формах, которые можно воспроизвести, и так далее. Игра обогащается, выигрывает с точки зрения органичности и продолжительности, открывает новые горизонты.

Речь отнюдь не идет о том, чтобы играть «вместо ребенка», отводя ему роль простого наблюдателя. Речь идет о том, чтобы предоставить себя в его распоряжение. Распоряжаться должен он. Взрослый играет «с ним» и «ради него», чтобы стимулировать изобретательность ребенка, вооружить его новыми средствами, которые он пустит в оборот, играя один. В общем, чтобы научить его играть. Пока идет игра, происходит разговор. И ребенок учится у взрослого, как надо обращаться с игрушечными деталями, как их называть, как распределять роли, как из ошибки сделать находку, как, придравшись к случайному движению, сочинить целый рассказ — словом, как применять принцип, который Брунер¹⁷ называет «свободой поступать во власть вещи». Взрослым же надо делать то, что делает по своему почину ребенок, а именно — поручать игрушечной детали негласное задание, чтобы через нее дать ребенку понять, что мы его любим, что он может на нас рассчитывать, что наша сила — это и его сила.

Так во время игры рождается «театрик», в котором выступают тряпичный медведь и мини-подъемный кран, фигурируют домики и автомобильчики, на сцену выходят друзья и родственники, появляются и исчезают сказочные персонажи.

Эта игра может наскучить и ребенку, и взрослому, если игрушке отводится только техническая роль, которая весьма скоро становится слишком очевидной и сама себя исчерпывает. Необходимы частая смена декораций, сценические эффекты, абсурдные ситуации, тогда будут и открытия.

Взрослый, стоит ему захотеть, без труда переймет у ребенка основные принципы «театрализации», объединенными усилиями они поднимут «действие» на более высокий уровень и добьются большей продуктивности, нежели это может сделать своими еще не окрепшими силеньками располагающий пока ограниченными возможностями выдумщик-малыш.

32. МАРИОНЕТКИ И КУКЛЫ

В самом слове «театрик» уже прозвучал намек на марионеток, театральных кукол, в специальном раскрытии не нуждающийся. Куклы выступают на сцене собственной персоной. Сколько в них обаяния... К этой расплывчатой характеристике я больше не добавлю ни слова, иначе могут подумать, что я хочу соревноваться ни более ни менее как с Гете и Клейстом.

Я был кукольник три раза в жизни: мальчишкой, в чулане под лестницей, где имелось оконце, очень подходившее для того, чтобы служить просцениумом; в ранней молодости, когда учительствовал в городке на берегу Лаго Маджоре (помнится, один из учеников, которым я устраивал кукольные представления, заносил в «вольный дневник» содержание своей беседы со священником: и вопросы, и ответы); и уже взрослым человеком, когда в течение нескольких недель выступал перед крестьянами, которые одаривали меня за это яйцами и колбасой. Кукольник — самая прекрасная профессия на свете.

Марионетки и куклы, если не вдаваться в уточнение чисто филологических деталей, пришли к детям в результате двойного «падения». Самые отдаленные их предки — это ритуальные маски первобытных народов. Таково было первое падение: от священного к мирскому, от ритуала к театру. Второе падение — из театра в мир игр. Эта метаморфоза происходит на наших глазах. Спрашивается, кто старается у нас, в Италии, сохранять эту

¹⁷ См. Дж.Брунер. Психология познания. М., 1977.

поразительную разновидность народного театра — после Отелло Сарци и немногих его сподвижников?

Мариано Дольчи, долго работавший с Сарци, написал для Совета по культурным учреждениям при муниципалитете Реджо-Эмилии (в каком другом городе Италии это было бы возможно?!) небольшой, но драгоценный трактат с практическим уклоном под названием «Куклы на службе педагогики», где он так комментирует кукольный «декаданс»:

«Эти театрики сыграли величайшую роль в формировании народной культуры; просматривая названия пьес, поражаешься, до чего богат был их репертуар, исполнявшийся вплоть до начала XX века, и как полно в нем отражались самые разнообразные запросы: тут были и пьесы на библейские темы, и пьесы с мифологическими сюжетами, и сокращенные варианты знаменитых драматических спектаклей, и инсценировки всемирно известных литературных произведений, исторические пьесы, комедии социально-политического содержания, остро полемические, антиклерикальные, злободневные...»

Я сам еще успел посмотреть кукольную инсценировку «Аиды». Правда, из «серьезных» кукольных спектаклей мне запомнился лишь один, называвшийся «Джиневра дельи Альмьери, или Заживо погребенная, при участии кладбищенского вора Джиопино». Запомнил я его потому, что в тот вечер влюбился в одну кременскую девушку. Как ее звали, я уже не помню, ибо случилось это задолго до первой любви, а только она, как известно, забываема.

Сарци и его друзья много сделали для кукольного театра. Но самая важная их заслуга состоит, по-моему, в том, что, начав разъезжать по школам, они не только давали представления, но и учили детей изготавливать свои куклы, манипулировать ими, строить павильончики, делать декорации, обеспечивать освещение, музыкальное сопровождение, придумывать истории, инсценировать их и разыгрывать. У Мариано Дольчи — великолепная борода Пожирателя Огня Манджафуоко. Завидев его, ребята уже знают: сейчас начнется что-то необыкновенное. Мариано вытаскивает из мешка круглые белые шарики и показывает, как делаются нос, глаза, рот, как кукле придается определенный характер и объемность, как и куда продеваются пальцы...

В дошкольных учреждениях Реджо-Эмилии кукольный театрик — просто часть мебелировки. Ребенок может в любой момент взобраться на «трибуну», найти свою любимую куклу и начать ею орудовать. Если к нему присоединится еще кто-то из детей — значит, будут разыграны одновременно два спектакля. Ребята могут между собой предварительно договориться и установить очередность: сначала палку возьмет кукла А и поколотит куклу Б, а потом кукла Б — куклу А. Есть дети, способные разговаривать только через куклу. Иной ребенок, «показывая» крокодила, с таким испугом от него отворачивается (как бы не проглотил!), словно кто-то другой, а не он сам засунул пальцы в конечности игрушечного зверя и двигает ими; сам-то сам, а все-таки, на всякий случай...

Безвременно ушедший из жизни учитель Бонанно, преподававший в школе «Бадини» в Риме, завел в созданном им театрике своего пятого класса куклу, изображавшую учителя. Дети высказывали ей все то, что не решились бы сказать настоящему учителю, а тот сидел среди зрителей, перед сценой, и все это слушал, узнавая таким образом истинное мнение о себе ребят. Мне он признавался: «Так я узнаю свои недостатки».

В Италии в школе чаще всего в ходу куклы, дома — марионетки. Наверное, на то есть причина, но я ее не улавливаю. Самый прекрасный кукольный театр из всех, какие я знаю, — это английский: он сплошь из картона, его вырезают и монтируют; вырезаются и декорации, и действующие лица; с таким театром чрезвычайно легко работать — именно потому, что он сведен к минимуму, к остову; тут все, от начала до конца, надо придумывать самим.

Язык кукол и марионеток — это язык жеста. Они не предназначены ни для длинных диалогов, ни для слишком пространственных монологов. (Если, конечно, не подослать к Гамлету, пока он произносит свои знаменитые слова, черта, чтобы он попытался украсть у принца череп и подменить его помидором.) Но умеючи кукла может беседовать с детской аудиторией и в одиночку — часами, не уставая сама и не утомляя зрителей.

Преимущество театра кукол перед театром марионеток в том, что у него больше возможностей с точки зрения динамики. Преимущество театра марионеток — в больших сценических и постановочных возможностях. Пока девочки расставляют на сцене мебель своей куклы, проходит столько времени и происходит столько всяких событий, что уже и спектакля не нужно.

Возможности, содержащиеся в том и другом типе кукольного театра, можно постичь лишь на практике. Тут ничего не скажешь. Максимум, что я могу посоветовать, — прочесть книжечку Мариано Дольчи. Меня больше занимает другой вопрос: какие истории можно придумывать для марионеток и кукол?

Народные сказки и их обработка, о чем мы говорили раньше, — неисчерпаемый клад тем. Но почти обязательно надо вводить комический персонаж — это всегда очень продуктивно.

Две куклы, на которые пал выбор, будут представлять собой «фантастический бином»; того, кто нуждается в дополнительных пояснениях, мне остается адресовать к предыдущим главам.

Но есть другое соображение: ввиду возможности давать кукольному театру «негласное поручение» мне хотелось бы описать по крайней мере два упражнения на развитие фантазии. Первое заключается в использовании материала телевидения — это позволяет вырабатывать критический подход или хотя бы задатки его в противовес пассивному восприятию любой телепрограммы; второе состоит в том, чтобы заставить известный персонаж играть свою роль в несвойственном ему окружении. Сейчас объясню, что я имею в виду и в первом и во втором случае.

У нас в Италии практически нет такой телепередачи, которая не могла бы быть использована в качестве исходного материала для кукольного представления. Я вовсе не хочу этим сказать, что кукольное представление во что бы то ни стало должно вылиться в «контртелепередачу», хотя в конечном счете это неизбежно. Дай им только волю, и куклы позаботятся об этом сами — с помощью жестов они способны окарикатурить, высмеять сверхсамоуверенного диктора, плохого певца, ретивого участника телевикторины, непогрешимого детектива, трафаретного злодея из телефильма. А можно просто объединить привычные персонажи телеэкрана с персонажем «из совсем другой оперы» — скажем, изобразить в последних известиях Пиноккио, ведьму в казначействе, черта на фестивале песни в Сан-Ремо.

В одной начальной школе я видел конкурс «Рискуй всем», где в качестве основного претендента на приз выступал черт. Правда, незадолго до этого я сам рассказал историю о крокодиле, который явился в телецентр и проглотил диктора Майка Бонджорно. Крокодила среди кукол у ребят не нашлось, но нашелся черт. В «чертовском» ключе история прозвучала куда забавнее, чем моя.

Для разбора второго упражнения заглянем в семью, к самым маленьким. То, что школьники делали со своим учителем, обращаясь к нему через куклу-учителя, мы можем повторить на малышах, разговаривая с ними через марионеток. Следует учитывать, что марионетки поддаются до некоторой степени постоянному узнаванию. Король, что бы он ни делал, — это, как правило, отец, власть, сила, старший, в котором нуждаешься, но которого иной раз и побаиваешься: он подавляет, но и ограждает от всех опасностей. Королева — это мать. Принц — это он сам, мальчик (принцесса — девочка). Фея — это «нечто прекрасное», доброе волшебство, надежда, удовлетворение желаний, будущее. Черт — средоточие и олицетворение всех страхов, притаившихся чудовищ, всех и всяческих врагов. Памятуя об этих эквивалентах, можно поручить марионеткам, разыгрывающим свои приключения, воздействовать на ребенка успокаивающе. Общение с помощью символов имеет не меньшее значение, чем общение с помощью слов. Порой это единственный путь общения с ребенком.

Не знаю (не довелось проверить на опыте), придется ли ребенку по душе кукла, заведомо задуманная как его копия, действующая на сцене под его же именем. Возможно, ребенок и примет такую игру, ведь принимает же он сказки, в которых фигурирует в качестве главного действующего лица. А возможно, и не захочет, чтобы его выставляли на всеобщее обозрение, в

форме реального предмета, который можно досконально рассмотреть и пощупать. «У детей тоже есть свои тайны» — именно таково название книжечки для детей, написанной Штемпелем и Рипкенсом (*Auch Kinder haben Geheimnisse*, Munchen, 1972).

33. РЕБЕНОК КАК ГЛАВНОЕ ДЕЙСТВУЮЩЕЕ ЛИЦО

- *Жил-был когда-то мальчик, которого звали Карлетто.*
- *Как меня?*
- *Да, как тебя.*
- *Значит, это был я.*
- *Ну, конечно, ты.*
- *И что я делал?*
- *А вот сейчас расскажу.*

В этом классическом диалоге между матерью и сыном дается первое объяснение той очаровательной глагольной формы несовершенного вида прошедшего времени, к которой ребята обычно прибегают, чтобы сговориться насчет предстоящей игры:

- *Я был еще сыщиком, а ты удирал...*
- *А ты кричал...*

Это — как занавес, раздвигающийся перед началом спектакля. По-моему, такая записка берет свое начало прямехонько от традиционного несовершенного вида начала сказки: «Жил-был однажды...» Впрочем, за более детальными сведениями на этот счет я отсылаю читателя к специальному комментарию в конце книги. (См. главу «Глагол для игры».)

Все мамы имеют обыкновение рассказывать ребенку истории, в которых главное действующее лицо он сам. Это отвечает его эгоцентризму. Но мамы пользуются этим в назидательных целях:

— *Карлетто опрокидывал солонку с солью. Не хотел пить молоко... Отказывался ложиться спать...*

А ведь жалко расходовать «несовершенную форму глагола» сказок и игр на нотации и угрозы. Это все равно, что взять золотые часы и начать выковыривать ими ямки в песке.

Или вот:

- *Карлетто был великим путешественником, он ездил по всему свету, смотрел на обезьян, львов...*
- *А слона он видел?*
- *И слона видел.*
- *А жирафа?*
- *И жирафа.*
- *А ослика?*
- *Конечно.*
- *А что было потом?*

Так, по-моему, много лучше. Игра всегда неизмеримо продуктивней, если мы с ее помощью ставим ребенка в приятные ситуации, которые позволяют совершать героические поступки и, слушая сказку, видеть свое будущее полноценным и многообещающим. Конечно, я прекрасно знаю, что его будущее никогда не будет таким прекрасным, как в сказке. Но не в этом дело. Важно, чтобы ребенок накапливал запас оптимизма и веры для борьбы с неизбежными житейскими трудностями, которых, увы, ему не избежать. Кроме того, нельзя недооценивать воспитательной роли утопии. Не верь мы, несмотря ни на что, в лучшее

будущее, кто бы нас заставил пойти к зубному врачу?

Если реальный Карлетто боится темноты, то Карлетто из сказки не боится ее нисколечко, он совершает то, на что ни у кого другого не хватает смелости, ходит туда, куда все опасаются ходить...

В историях подобного рода мать передает ребенку свой опыт, помогает ему ориентироваться, уяснить свое место в мире вещей, понять систему связей, центром которой он является. Чтобы познать себя, надо иметь возможность себя вообразить.

Значит, дело вовсе не в том, чтобы поощрять пустопорожние фантазии (если в отличие от психоаналитиков считать, что могут быть фантазии совершенно пустые, бессодержательные); речь идет о том, чтобы протянуть ребенку руку помощи, чтобы он смог представить себе и самого себя, и свое будущее.

Карлетто был сапожником; не было на всем свете ботинок красивее тех, что изготовлял Карлетто. Карлетто был инженером и строил самые длинные, самые высокие, самые прочные мосты в мире.

Для трехлетних-пятилетних детей это отнюдь не «запретные мечты», а совершенно необходимые упражнения.

Истории, в которых ребенок выступает как главное действующее лицо, чтобы быть «всамделишными», непременно должны иметь и свой частный аспект: если говорится, что пришел дядя, то это должен быть реальный дядя данного ребенка; если фигурирует лифтерша, то это должна быть та самая, что служит в доме, где живет ребенок; место действия в ключевые моменты должно быть ребенку знакомо; в тексте должны содержаться намеки на знакомые вещи. Думаю, приводить примеры нет смысла.

Ребенок любит быть причастным к рассказу, чтобы в нем звучало хотя бы его имя. Сколько раз, выполняя в школе свой долг рассказчика, я давал действующим лицам имена своих слушателей и менял географические названия на те, которые детям были знакомы. Имена и названия работали: усиливались интерес и внимание, так как играл свою роль и механизм узнавания. А ведь именно этот механизм, приходящий в действие и когда человек читает, и когда он смотрит фильм или телеспектакль, есть залог того, что «послания», которыми ты, автор, начинаешь свои истории, дойдут по назначению.

34. ИСТОРИИ — «ТАБУ»

Я буду обозначать словом «табу» определенную группу историй, которые лично я считаю полезным рассказывать детям, но от которых многие воротят нос. Речь идет о попытке разговаривать с ребенком на темы, которые его волнуют, но о которых, согласно традиционной системе воспитания, «говорить вслух некрасиво»: речь идет о естественных отправлениях и об отношениях полов, неизменно вызывающих у детей любопытство. Нет нужды пояснять, что для меня такого рода «табу» спорно и что я всячески призываю его нарушать.

Мне кажется, что не только в семье, но и в школе следовало бы говорить об этих вещах совершенно свободно и не только научным языком, ибо не наукой единой жив человек. Я знаю также, как солоно приходится педагогам — и в дошкольных учреждениях, и в школах, — если они пытаются добиться, чтобы дети всех возрастов могли высказывать вслух все, чем они живут, помогают им освободиться от страхов, справиться с комплексом вины, если он почему-либо возникает. Та часть общественного мнения, что стоит на страже «табу», тотчас выдвигает обвинение в аморальности, требует вмешательства школьного начальства, ссылается на уголовный кодекс. Пусть только мальчишка попробует нарисовать обнаженное тело — не важно, мужское или женское, важно, что со всеми атрибутами, — и люди добрые выльют на учителя такой ушат сексофобии, глупости и жестокости, что бедняге несдобровать.

Вы думаете, много найдется у нас учителей, которые признают за своими учениками право написать, в случае необходимости, слово «дерьмо»?

Народные сказки на этот счет олимпийски невозмутимы и лишены какого бы то ни было

лицемерия. Языковая свобода их такова, что они, ничтоже сумняшеся, прибегают и к так называемому «пищеварительному натурализму», вызывающему «непристойный» смех, и совершенно однозначно толкуют о половых отношениях. Нельзя ли и нам приобщиться к этому отнюдь не «непристойному», а освободительному смеху? Честно говоря, думаю, что можно.

Мы знаем, какое значение имеет для ребенка, по мере его роста, приобретение навыка контролировать отправление своих естественных нужд. На сей раз психоанализ сослужил нам поистине великую службу, разъяснив, что это завоевание всегда сопряжено с интенсивной и тонкой работой эмоций. Впрочем, нет такой семьи, в которой не накопился бы свой опыт, связанный с долгим периодом, когда у ребенка складываются свои особые отношения с «горшочком», отношения, в которые втягиваются все родственники, так или иначе участвующие в ритуале. Только и слышишь грозное: «Не сделаешь а-а, я тебе задам», или посулы: «Сделаешь а-а, получишь то-то»; когда же наконец «а-а» сделано, победитель, награжденный и расхваленный, с гордостью демонстрирует свидетельство того, какой он молодец. Но это еще не все, содержимое горшка внимательно изучается, взрослые члены семьи обсуждают, что значит тот или иной признак, консультируются с врачом, звонят всезнающей тете. Стоит ли удивляться поэтому, что «горшочек» и все, что с ним связано, на определенное время приобретает в жизни ребенка почти драматическое звучание; с ним ассоциируются и какие-то противоречивые, подчас непостижимые впечатления. Почему? Да потому что, оказывается, на такую насущную тему вслух говорить нельзя, а уж пошутить — избави боже.

Взрослые, желая сказать о чем-то нехорошем, до чего нельзя дотрагиваться, на что нельзя даже смотреть, употребляют слово «какашка». И вокруг этого слова возникает атмосфера подозрительности, запретности, а подчас и вины. Возникают напряженность, беспокойство, кошмары. Взрослый человек безотчетно таит все это в себе, как что-то недозволенное, за семью замками. Но он по крайней мере может искать и находить отдушину в комической стороне того, что считается грязным, непристойным и запретным: свидетельств тому множество в сказках, а еще больше — в анекдотах, которые при детях не рассказывают. Их распространяют по городам и весям, как некогда — преданья старины далекой или жизнеописания святых. Ребенку этот смех заказан, хотя ему он необходим в еще большей степени, чем взрослому...

Ничто так, как смех, не может помочь ребенку «обесстрашить» эту тему, восстановить в этом вопросе равновесие, вырваться из тисков будоражащих впечатлений, поломать теоретические выкладки о неврозе, как о чем-то неизбежном. Есть период в жизни ребенка, когда придумывать для него и вместе с ним истории про «какашку», про «горшочек» и тому подобное просто необходимо. Я это делал. И я знаю многих других родителей, которые это делали и потом не раскаивались.

Среди моих воспоминаний как отца, не признававшего — по крайней мере в этом вопросе — никаких табу, фигурирует множество соответствующих стишков и песенок — экспромтов, сочиненных на потребу детям близких и дальних родственников. Исполнялись они почему-то всякий раз, когда мы ехали в автомобиле; будто срабатывал какой-то условный рефлекс: стоило сесть в воскресенье утром в машину, как дети начинали исполнять именно этот репертуар. (Вечером, на обратном пути, им, уставшим за день, было не до песен.) Если бы и я сам, как все мы, грешные, не был до известной степени рабом условностей, я бы включал эти «пищеварительные» сочинения в свои сборники. Надо полагать, что писатели отважатся на такой подвиг не раньше двухтысячного года...

Автомобильные песенки оказали прямое влияние на мою «Историю про царя Мидаса»: лишенный дара превращать все, чего он ни коснется, в золото, царь, в силу несчастного стечения обстоятельств, вынужден превращать все в «какашку»; естественно, первое, к чему он прикоснулся, был автомобиль...

В рассказе нет ничего особенного, но, когда я выступаю в школах, меня часто просят прочесть именно его, при этом в классе воцаряется атмосфера лукавого ожидания. Ребятам не терпится услышать, как я во всеуслышание произнесу слово «какашка». Из того, как они в этом месте хохочут, мне становится совершенно ясным, что у бедняжек нет возможности отводить душу — произносить это слово самим, вволю, пока не надоест.

Как-то, гуляя за городом с ребятней — дочками и сыновьями нашей компании, мы

коллективно сочинили целый пищеварительный роман; длилось это занятие часа два и имело поразительный успех. Но не менее поразительным оказалось другое: нахохотавшись до коликов в животе, все о «романе» забыли, никто потом о нем ни разу не вспомнил. Он выполнил свое назначение — довел протест против так называемых «условностей» до крайнего предела, со всей проистекающей из ситуации агрессивностью.

Если кому-нибудь интересно, могу вкратце изложить его содержание. В Таркуинии происходят, один за другим, несчастные случаи: однажды на прохожего свалился с балкона цветочный горшок, в другой раз сорвалась водосточная труба и проломила автомобиль... И все это — возле одного и того же дома... Всегда в один и тот же час. В чем причина? Может, дом был заколдован или его кто-то сглазил?

Пенсионерка, бывшая учительница, произвела тщательное расследование и установила, что все злоключения непосредственно связаны с «горшочком» некоего Маурицио, которому от роду три года и пять месяцев, но из-за него же происходят и многие счастливые события: люди выигрывают по лотерейным билетам, обнаруживают этрусские клады и т.д. Короче, все эти случаи, счастливые и несчастные, оказывается, зависят от конфигурации, количества, консистенции и цвета содержимого маурициевого горшочка. Это недолго оставалось секретом. Родственники, а затем и другие группы людей, друзей и недругов, ищут способ повлиять на ход событий. Плетут интриги, устраивают заговоры в связи с питанием Маурицио: цель оправдывает средства... Соперничающие группировки воюют за то, чтобы захватить контроль над маурициевым кишечником и добиться осуществления, каждая своего, плана. Подкупают врачей, фармацевта, прислугу... Один немецкий профессор, проводивший в Таркуинии отпуск, узнав про все это, решил сочинить научный труд, таким образом прославиться и разбогатеть, но в результате опрометчивого применения слабительного превратился в коня и, преследуемый своей секретаршей, ускакал в Маремму. (К сожалению, я не помню концовки этого «романа», которая приобретала космические масштабы; а присочинять ее теперь, не под горячую руку, мне что-то не хочется.)

Если я когда-нибудь напишу эту историю, я вручу рукопись нотариусу с завещательным распоряжением опубликовать ее году эдак в 2017-м, когда такое эстетическое понятие, как «дурной вкус», претерпит необходимую и неизбежную эволюцию. В то далекое будущее время «дурным вкусом» будет считаться эксплуатировать чужой труд и сажать в тюрьму ни в чем не повинных людей; дети же, напротив, будут иметь право придумывать «про кашку» поистине нравоучительные истории. Дошкольники, когда им на самом деле дают волю (придумывайте любые истории и разговаривайте обо всем, что вас интересует!), какое-то время употребляют так называемые «плохие слова» беспрестанно, агрессивно, почти маниакально. Это документально засвидетельствовано в следующей истории, рассказанной пятилетним мальшом в реджо-эмилианской школе «Диана» и записанной воспитательницей Джулией Нотари.

35. ПЬЕРИНО И ПОНГО

Как-то раз Пьерино лепил из понго (пластилина) человечков и играл с ними.

...Вот идет падре, священник, и спрашивает:

— Ты кто?

— Священник, как и ты.

Проходит ковбой и спрашивает у Пьерино:

— Ты кто?

— Ковбой, как и ты.

Появляется индеец.

— Ты кто?

— Индеец, как и ты.

Тут подошел дьявол, сначала он был добрый, а потом разозлился, потому что Пьерино всего его... обкакал. Дьявол захныкал — еще бы, он был весь в дерьме, — а потом опять

подобрел.

Первое, что бросается в глаза в этой, на мой взгляд, замечательной истории, — как раз применение «пищеварительного языка» в освободительных целях. Как только Пьерино очутился в «неподцензурной» обстановке, он тотчас поспешил этой свободой воспользоваться, чтобы избавиться от чувства вины, связанного с какими-то представлениями об отправлении естественных нужд. То были «запретные слова», «неприличные выражения», которые с точки зрения принятой в семье культурной модели «произносить нельзя»; мальчик отважился употребить их, а значит, отказался следовать репрессивной модели, обратив при этом чувство вины в смех.

Тот же механизм срабатывает и при более обширной операции, когда речь идет о самоосвобождении от страха, от всякого рода страхов. Ребенок персонифицирует своих врагов, все, что сопряжено с чувством вины и угрозой, и сталкивает эти персонажи между собой, получая удовольствие от того, что он может их принизить.

Следует заметить, что процедура эта не так уж прямолинейна. Вначале Пьерино вводит дьявола с известной осмотрительностью. Это «добрый дьявол». На всякий случай... кто его знает. Заклинание злого духа, угадываемое за лестным эпитетом, усиливается действием: чтобы совладать с дьяволом, Пьерино пачкает его дерьмом — в некотором смысле чем-то противоположным святой воде. Но ведь и во сне, случается, видишь одно, а означает оно совсем противоположное, не так ли? (Доктор Фрейд одобрительно кивает головой).

Теперь успокоительная маска доброты с дьявола сорвана. Он выступает таким, каков он есть, — «злым». Но окончательная констатация факта происходит лишь тогда, когда его, злого дьявола, можно подразнить, высмеять за то, что он «весь обкакан», «весь в дерьме».

«Смех свысока», «от сознания собственного превосходства», позволяет ребенку торжествовать над дьяволом победу, помогает поставить все на свои места: раз дьявол больше не страшен, он может снова «подобреть», но уже на уровне марионетки. Пьерино «бомбардировал кашками» настоящего дьявола; этого же, переименованного, превращенного в игрушку, можно и простить... Не для того ли отчасти, чтобы простили и его, Пьерино, за то, что он произносил «плохие слова»? Или это отголосок беспокойства, мести внутренней цензуры, которую сказке приглушить до конца не удалось?

Но такого прочтения, предпринятого в связи с тем, о чем говорилось в предыдущей главе, для исчерпывающего объяснения рассказа все-таки недостаточно. Раз на то пошло, давайте продолжим разговор, не будем складывать оружие.

Говоря о литературном творчестве, Роман Якобсон заметил, что «поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси выбора (словесного) на ось сочетаний». Так, например, рифма может вызвать к жизни звуковые эквиваленты и навязать их стиху: звук предшествует смыслу. То же самое, как мы уже видели, происходит и в детском творчестве. Но еще до «оси словесного выбора» мы в рассказе «Пьерино и понго» наблюдаем проецирование личного опыта; в данном случае это игра с понго и то, как ребенок ее сопереживает. В самом деле, рассказ имеет форму «монолога», которым ребенок сопровождает вылепливание фигурок. Форма, а не выразительное средство: в игре выразительное средство — это понго, слова идут потом; в рассказе же выразительным средством служат слова.

Короче говоря, в рассказе язык полностью обретает свою символическую, знаковую функцию, ему вещная поддержка игры не нужна. Возникает вопрос: быть может, слово обеспечивает менее многообразную связь с реальностью, чем обычная игра? Может быть, игра, учитывая ее двухвалентность (игра — работа), оказывает более конкретное формирующее воздействие, чем рассказ? Выливаясь всего лишь в словесное фантазирование, не является ли рассказ формой отхода от действительности? Думаю, что нет. Рассказ представляется мне, напротив, более продвинутым этапом овладения действительностью, свидетельством более свободного владения материалом. Рассказ — это уже рефлексия, а она идет дальше, чем игра. Это — попытка осознать накопленный опыт, подступ к абстрактному мышлению.

При игре с пластилином или с глиной у ребенка всего один антагонист: материал, над которым он работает. В рассказе же он может придумать их себе несколько, с помощью слов

можно сделать то, чего из пластилина не сделаешь...

Во время игры с понго в рассказе отражаются и другие стороны опыта ребенка, персонажи, населяющие его реальный мир и мифы. Элементы эти выступают попарно, согласно «парному мышлению», проиллюстрированному Валлоном (а также согласно нашему принципу «фантастического бинома»). Понго противопоставлен «какашке», она появляется лишь благодаря случайным аналогиям, тем не менее подсказанным ребенку именно в ходе игры, — материалом, его формой, цветом и т.п. (Кто знает, сколько раз он уже эту «какашку» лепил.) «Ковбой» противопоставлен «индейцу» и сопряжен с ним. «Священник» спаровался с «дьяволом».

Правда, дьявол появляется не сразу, а с многозначительным запозданием. Можно предположить, что мальчику он пришел на ум одновременно со священником или немедленно после, но он решил дьявола попридержать, чтобы выпустить поэффектнее, под конец... В действительности могло быть и иначе; возможно, Пьерино сначала вообще о дьяволе не помышлял, а предполагал выпустить кого-нибудь нестрашного — ковбоя или индейца... Страх в первый момент разлучил пару «священник — дьявол»... Позднее опасный персонаж все же появился, и тогда мальчик придумал такой способ введения его в рассказ, при котором дьявола можно было обуздать и высмеять.

Однако нельзя исключить и другое предположение — не будем выпускать из поля зрения «ось словесного выбора», — что толчком к тому, чтобы мальчик призвал «diavolo» (дьявола), послужило сочетание букв «dia» в слове «indiano» (индеец), а затем «сработала» и тенденция парности.

Что касается самого дьявола, то, как мы уже видели, он раздваивается на «добраго» и «злого». Параллельно раздваивается с точки зрения выразительных средств и «какашка»: она названа так только в первый раз, во второй она уже фигурирует как «дерьмо», то есть детский вариант переходит во взрослый, более смелый, откровенный, что свидетельствует о растущей уверенности, с какой воображение формирует рассказ. А вместе с большей свободой выразительных средств возрастает и уверенность ребенка в себе.

В случае с данным конкретным ребенком нельзя исключить и другое, что это «crescendo» каким-то образом связано с его музыкальностью: признаки ее можно уловить и в выборе слов, и в структуре рассказа.

Отметим начальную "п" (кое-где заглавную): «Пьерино», «понго», «проходит», «падре». Откуда она? Неужели от слова «папа», которое все время просится на язык и неизменно отгоняется прочь? Здесь может быть заключен свой особый смысл. А может быть и иначе — эта аллитерация приятна детскому уху, как бывает с простейшей музыкальной темой, поэтому звук "п" — причина того, что первым прошел падре. Иначе говоря, сначала звук, а лишь потом персонаж, как нередко бывает во время работы над стихом. (Перечитайте то, что я написал, и вы увидите, что меня эти "п", "п", "п" тоже захороводили.)

Словосочетание «добрый дьявол» в свою очередь требует пояснения, хотя любой психолог счел бы его излишним. На мой взгляд, это не собственное изобретение ребенка, а отголосок услышанного дома разговора, воспоминание о весьма распространенной метафоре: «добрым дьяволом» («un buon diavolo» — добрый малый) зовут в народе добродушного, скромного, незлобивого человека. Мальчик мог слышать это выражение дома и запомнить его, но истолковать буквально — не без некоторого недоумения и замешательства, конечно. («Если дьявол злой, то как он может быть добрым?») Творческий процесс стимулируется, среди прочего, и за счет таких недоразумений, двусмыслиц — у поэта, у ребенка, у всякого человека. Маленький рассказчик взял метафору и поменял местами ее компоненты: вместо «buon diavolo» («добрый малый») сделал «diavolo buono» («добрый дьявол»)... И снова возникает искушение провести параллель с музыкой...

С точки зрения структуры рассказ явно делится на две четко обозначенные части, каждая из которых состоит из терцета:

Первая часть

- 1) падре
- 2) ковбой
- 3) индеец

Вторая часть

1) добрый дьявол

2) злой дьявол

3) добрый дьявол

Более аналитична первая часть, трижды повторенная мелодически, по схеме А-Б:

А. Ты кто?

Б. Падре, как и ты.

А. Ты кто?

Б. Ковбой, как и ты.

А. Ты кто?

Б. Индеец, как и ты.

Вторая часть подвижнее, динамичнее, столкновение в ней уже не словесное, а физическое — мальчика с дьяволом.

Первая часть — «andantino», затем следует «allegro presto» — конфигурация, явно продиктованная врожденным чувством ритма.

Приведу — не столько для ясности, сколько из добросовестности — возражение, которое было высказано по поводу этого рассказа: с появлением дьявола понго как бы перестает существовать, это лишает рассказ логики, а финал — напрашивавшегося умиротворяющего аккорда.

Это совершенно неверно. Ведь «понго» и «какашка» — одно и то же. Ребенок мог бы занудно объяснять, что Пьерино кидал в дьявола понго, который на вид совершенно такой же, как та, другая штуковина, и что дьявол по невежеству своему принял одно за другое. Но такой педантизм ни к чему.

Ребенок сконденсировал оба образа, сработало его воображение — по закону «онирической конденсации», о которой уже шла речь на страницах этой книги. Никакой ошибки тут нет. Логика фантазии соблюдена на все сто процентов.

Из проведенного анализа должно бы быть ясно, что рассказ впитал в себя элементы самого различного происхождения: слова, их звучание, их значение, их неожиданное родство, личные воспоминания, нечто возникающее из глубины сознания, из общепринятой культурной модели. Все вместе с точки зрения выразительных средств вылилось в операцию, которая доставила ребенку неизмеримое удовлетворение. Орудием было воображение, но в акте творчества участвовала вся личность ребенка.

Давая оценку детским сочинениям, школа, к сожалению, сосредоточивает внимание преимущественно на орфографии, грамматике и синтаксисе, то есть даже не на языке как таковом, уже не говоря о таком сложном моменте, как содержание. Дело в том, что в школе книги читают не для того, чтобы понять, о чем в них говорится, а для того, чтобы «проходить». Когда текст просеивают через сито «правильности», то остаются и ценятся камешки, а золото уходит...

36. СМЕШНЫЕ ИСТОРИИ

Когда ребенок видит, как мама, вместо того чтобы поднести ложку ко рту, подносит ее к уху, он смеется, смеется потому, что «мама ошиблась» — большая, а не умеет правильно пользоваться ложкой! Этот «смех свысока» (смотри Рафаэль Ла Порта «Чувство юмора у ребенка») — одна из первых разновидностей смеха, на какой способен ребенок. Что мама ошиблась нарочно, не имеет никакого значения: как бы там ни было, она промахнулась. Если мать повторит жест два или три раза, выдаст другой вариант — поднесет ложку к глазу, то «смех свысока» будет усилен «смехом удивления». Эта немудреная механика хорошо знакома изобретателям кинематографических трюков. А психологи подчеркнут, что здесь «смех свысока» — тоже одно из орудий познания, поскольку основан на противопоставлении правильного и неправильного пользования ложкой.

Простейшая возможность придумывать смешные истории для малышей — это строить их на ошибке. Сначала такие истории будут больше «двигательными», чем «словесными». Папа

надевает ботинки на руки. Ставит ботинки на голову. Собирается есть суп молотком... Ах, если бы синьор Мональдо Леопарди, папа будущего поэта Джакомо, там, в родном захолустье, хоть немножко покаялся перед своим маленьким сыном, может быть, выросши, сын и отблагодарил бы его — посвятил бы ему стихотворение. Но нет, только начиная с Камилло Збарбаро появляется в итальянской поэзии образ живого отца...

Вот он, маленький Джакомо Леопарди, сидит на своем высоком стульчике и ест кашку. Вдруг открывается дверь и входит граф-папа, наряженный крестьянским парнем, играет на дудке и приплясывает...

Но ничего этого не было. Ничего-то ты, брат граф, не понял!

Из «ошибочных» движений возникают интереснейшие истории со множеством «ошибочных» персонажей.

Некто отправляется к сапожнику заказывать пару башмаков... для рук. Дело в том, что этот человек ходит на руках. А ногами он ест и играет на аккордеоне. Это — «человек наоборот». Он и говорит все наоборот. Воду называет хлебом, а глициериновые свечи лимонными леденцами...

Пес не умеет лаять. И думает, что его научит лаять кот; но кот, конечно, научил пса мяукать. Потом пес пошел к корове и научился мычать: му-у-у!..

Лошади захотелось научиться печатать на машинке. Несколько дюжин пишущих машинок изуродовала она копытами. Пришлось соорудить ей пишущую машину величиной с дом, и теперь она на ней печатает, скача галопом...

Однако у «смеха свысока» есть один особый аспект, который нельзя упускать из виду. Иначе такой смех может приобрести консервативную окраску, стать союзником самого обыкновенного и неприглядного конформизма. Ведь именно в нем коренится тот реакционный «юмор», который высмеивает все новое, необычное, юмор, который пускается в ход, чтобы поднять на смех человека, задумавшего летать, как птица, женщину, желающую участвовать в политической жизни, да и вообще всех, кто думает иначе, чем другие, говорит не так, как другие, не так, как требуют традиции и нормативы... Чтобы этот смех играл положительную роль, он острием своим должен быть направлен прежде всего против устаревших представлений, против страха перед новшествами, против ханжеской приверженности к норме. «Ошибочные» персонажи антиконформистского типа должны всегда в наших историях брать верх. Их «неповиновение» силам природы или существующим нормам должно вознаграждаться. Ведь только благодаря им, «непослушным», мир и идет вперед!

Разновидность «ошибочных» персонажей — персонажи, носящие смешные имена. «Синьор Ухват жил в городишке под названием Кастрюлька»; в таком случае уже само имя подсказывает сюжет истории: банальный смысл имени нарицательного расширяется и проецируется на более благородную почву имени собственного, где оно возвышается, как жираф в хоре монахов. Даже если назвать героя без особых претензий, скажем «Перепешка», он наверняка будет смешнее, чем какой-нибудь Карлетто. По крайней мере для начала. А уж что будет потом, выяснится впоследствии.

Комический эффект может быть получен и путем оживления метафор. Еще Виктор Шкловский подметил, что иные эротические новеллы «Декамерона» — не что иное, как перенос общеупотребительных метафор в область секса («Дьявол в аду», «Соловей» и др.).

В своей повседневной речи мы пользуемся метафорами, истрепанными, как старые ботинки. Мы говорим, что часы «ходят минута в минуту» (по-итальянски «*sprassa il minuto*» — «рубят минуты»), и не испытываем никакого удивления, потому что этот образный оборот мы слышали и употребляли сотни раз.

Для ребенка же он внове: ведь «рубить» для него имеет только одно значение: раскалывать на части, например «рубить дрова».

Жили-были часы, которые рубили минуты. И не только минуты, но и дрова, и камни. Все, что пошло...

(По чистой случайности нонсенс зазвучал многозначительно, ибо времени действительно все подвластно, оно — известное «рубило»...)

Если случается удариться о камень, то «сыплются искры из глаз». Это образное выражение тоже можно обыграть:

Жил-был король, который любил смотреть на звезды. До того любил, что, будь на то его воля, он бы не прекращал этого занятия и днем, но как? Придворный врач посоветовал воспользоваться молотком. Ударил король молотком себе по ноге, и, хотя солнце светило вовсю, он действительно увидел звезды: искры из глаз посыпались; но способ этот ему не понравился. Лучше, говорит, пусть придворный астроном стукнет себя по ноге и опишет, какие он увидел звезды. «Ой! Вижу зеленую комету с фиолетовым хвостом... Ой! Вижу девять звезд, три группы по три...» Но астроном сбежал — уехал за границу. Тогда король — возможно, под влиянием Массимо Бонтемпелли¹⁸ — решил следовать за звездами, чтобы всегда видеть только ночное звездное небо и ничего другого. Двор короля разместился на сверхскоростном воздушном лайнере...

Повседневная речь, бытовая лексика полным-полна метафорами, которые только того и ждут, чтобы их восприняли буквально и развернули в виде рассказа. Тем более что на неискушенный детский слух многие обычные слова тоже звучат как метафоры, поддающиеся раскрытию.

Очень продуктивен для сочинения смешных историй метод насильственного включения заурядного персонажа в необычный для него контекст (или, наоборот, необычайного персонажа в заурядный контекст). Им пользуются постоянно, комический эффект достигается при этом за счет фактора неожиданности и такого элемента, как «отклонение от нормы».

Примером может служить говорящий крокодил — участник телевикторины. Еще один всем известный пример — анекдот о лошади, которая явилась в бар выпить пива. Для тренировки заменим лошадь курицей, а бар — мясной лавкой...

Как-то поутру молоденькая курочка входит в мясную лавку и просит взвесить ей без очереди баранины. Покупатели скандалят: какое нахальство, а все потому, что перестали верить в бога, до чего докатились... и так далее. Но младший продавец в два счета обслужил курочку и в мгновение ока, покуда взвешивал баранину, в нее влюбился. Попросил у курицы-наседки курочкиной руки и взял ее в жены. Опишите свадебное пиришество, во время которого курица на минутку отошла в сторонку, чтобы снести молодожену свежее яичко... (В этой истории нет ничего антифеминистского, как раз наоборот, надо только взять правильный тон.)

Дети охотно откликаются на подобные задания. Обычно они пускают в ход предлагаемый метод для развенчивания многочисленных авторитетов, которым вынуждены подчиняться: учитель у них попадает в плен к людоедам, в клетку зоопарка, в курятник. Если учитель умный, он посмеется, и дело с концом; если же он человек недалекий, то рассердится. Тем хуже для него.

Метод полнейшего, резкого опрокидывания норм тоже вполне доступен и по душе детям. Тот самый мальчик, о котором я уже говорил (когда раздваивал его на Марко и Мирко), не только не боится привидений и вампиров, но охотится за ними, помышляет ими, загоняет их в мусорный ящик...

¹⁸ Массимо Бонтемпелли (1878-1960) — итальянский писатель, основатель «магического реализма», призывал извлекать из повседневной реальности как можно больше фантастического, ирреального. — Прим. перев.

В данном случае избавление от страха происходит путем «агрессивного смеха» — близкого родича любимца немого кино — кремowego торта, запускаемого в физиономию, и «смеха жестокого», которому дети подвержены и который тоже таит в себе известную опасность (как это бывает, например, когда смеются над физическим недостатком, мучают кошек, отрывают головы мухам).

Знающие люди объяснили нам, что над человеком, который упал, смеются потому, что он повел себя не по правилам, принятым у людей, а по правилам, действующим при игре в кегли. Выведем из этого наблюдения, если воспринять его буквально, правило «овеществления».

а) У Роберто есть дядя, он работает вешалкой — стоит, подняв руки, в вестибюле шикарного ресторана, и посетители вешают на него пальто и шляпы, а в карманы суют зонты и трости...

б) Синьор Дагоберто по профессии — конторка. Когда хозяин завода делает обход, он идет рядом с ним и, если тому надо что-нибудь записать, нагибается, подставляет спину, и хозяин пишет...

Смех, поначалу жестокий, мало-помалу приобретает оттенок тревоги. Ситуация смешная, но в то же время несправедливая. Смех смехом, но ведь и грустно... Однако, чтобы не усложнять дела, давайте поставим на этом точку.

37. МАТЕМАТИКА ИСТОРИЙ

Знаменитую сказку Андерсена о гадком утенке, то есть о лебедь, случайно очутившемся в стае уток, можно изобразить математически как "приключения элемента "А", который случайно очутился в среде, состоящей из элементов "Б", и не успокоился до тех пор, пока не вернулся в свою естественную среду, а именно состоящую из элементов "А"..."

Тот факт, что Андерсен не мог мыслить подобными категориями, не имеет значения. Совершенно несущественно и то, что ему, наверняка знавшему о систематике Линнея, видимо, даже в голову не приходило, что он именно ею и оперирует. Андерсена занимало совсем другое: прежде всего — история его собственной жизни, превращение из «гадкого утенка» в лебедя Дании. Но разум един, и нет в нем ни одного местечка, которое могло бы оставаться инертным, безучастным, на что бы ни была направлена мыслительная деятельность. Сказка волей-неволей есть упражнение в логике. И трудно установить грань между полем действия фантастической логики и просто логики, без эпитета.

Слушая или читая сказку, переходя от жалости к восторгу и догадываясь о том, что гадкого утенка наверняка ждет победа, ребенок не осознает, что сказка запечатлела в его мозгу зародыш логической структуры, но факт остается фактом.

Спрашивается, дозволено ли идти обратным путем, от рассуждения к сказке, использовать логическую структуру для придумывания фантастической? Я думаю, что да.

Когда я рассказываю детям историю о заблудившемся цыпленке (разыскивая клушку, цыпленок встретил кошку и принял ее за маму: «Мама!» — «Мяу, поди прочь, не то я тебя съем!»); потом он принял за маму корову, мотоцикл, трактор... наконец, появилась клушка: она обыскалась сыночка и, вымещая на нем свою тревогу, отшлепала его, но цыпленок на сей раз отнесся к взбучке благодушно), — так вот, когда я рассказываю историю про заблудившегося цыпленка, я ориентируюсь на одну из самых глубоких детских потребностей, на потребность ежеминутно быть уверенным в том, что мать где-то тут, поблизости. Прежде чем подвести маленького слушателя к счастливой развязке, я заставляю его переживать напряженное состояние опасения, что он потерял или теряет родителей; я прибегаю к некоторым приемам, вызывающим смех, но в то же время делаю все для того, чтобы в ребячьем мозгу начался определенный процесс, без которого выработка навыков познания неосуществима. Слушая меня, дети упражняют свою способность классифицировать, создавать возможные и исключать невозможные сочетания животных, предметов. Воображение и сообразительность в процессе слушания делают одно общее дело, и мы не можем предсказать, что именно по окончании

рассказа удержится дольше: некоторая взволнованность или определившееся отношение к действительности.

А вот еще одна игра, которую в этой связи полезно предлагать детям: я бы озаглавил ее "Игра в «кто я?».

Мальчик спрашивает у матери:

— *Кто я?*

— *Ты мой сын, — отвечает мать.*

На тот же вопрос разные люди ответят по-разному: «Ты мой внук», — скажет дедушка; «Ты мой брат», — скажет брат; «Пешеход», «Велосипедист», — скажет регулировщик уличного движения; «Ты мой друг», — скажет друг. Для ребенка — увлекательное занятие выяснять, к какому человеческому сообществу он принадлежит. Так он обнаруживает, что он — сын, внук, брат, друг, пешеход, велосипедист, читатель, школьник, футболист; иначе говоря, уточняет свои многообразные связи с внешним миром. Главная мыслительная операция, какую он производит при этом, — это операция логического порядка. Эмоциональная сторона — лишь подспорье.

Я знаю учителей, которые сами придумывают и помогают придумывать детям прекрасные истории с помощью «логических блоков», «строительных материалов» для арифметики, жетонов для «ансамблистики», персонифицируя их, заставляя различные детальки играть роли выдуманных персонажей: в этом методе нет ничего нового, он не идет вразрез с «оперативно-ручной системой», которую «ансамблистика» предусматривает для начальных классов. Он совершенно тот же, но несколько обогащен: в результате находит себе применение не только способность детей «понимать руками», но и другая, не менее ценная их способность — «понимать воображением».

В сущности, история Синего Треугольника, который разыскивает свой дом где-то между Красными Квадратами, Желтыми Треугольниками, Зелеными Кругами и т.д., — это все та же сказка о гадком утенке, но переосмысленная, перепридуманная и пережитая с несколько большим волнением, поскольку в нее привнесен личный момент.

Более трудна мыслительная операция, подводящая ребенка к пониманию того, что "А" плюс "Б" равно "Б" плюс "А". Не всем детям удастся постичь ее раньше, чем в шесть лет.

Заведующий учебной частью одной из школ города Перуджи Джакомо Сантуччи имеет обыкновение задавать учащимся первого класса вопрос: «У тебя есть брат?» — «Есть». — «А у твоего брата есть брат?» — «Нет». Этот великолепный категорический ответ дают девять ребят из десяти. Возможно, им мало рассказывали волшебных сказок, в которых волшебная палочка доброй феи или колдовство злого волшебника могут с одинаковой легкостью производить диаметрально противоположные действия, превратить человека в мышь, а мышь снова в человека. Такого рода истории могут с успехом (давайте, во избежание недоразумений, добавим: «помимо всего прочего») помочь ребенку выработать способность к неоднозначному восприятию предметов и явлений.

А чем плоха такая история? Одному бедолаге, попавшему в город из какой-то глухомани, надо было добраться до Соборной площади, для чего требовалось сначала сесть в трамвай Э 3, а потом в трамвай Э 1, но провинциал решил, что можно на одном билете сэкономить, и сел в трамвай Э 4 (3 + 1); такая история может помочь детям уловить разницу между сложением правильным и недопустимым. Но главное и прежде всего — она их повеселит.

Лаура Конти писала в «Газете для родителей», что в детстве неотступно твердила следующую историю: «В маленьком саду стоит большой дом, в большом доме есть маленькая комната, в маленькой комнате — большой сад...»

Это обыгрывание понятий «большого» и «маленького» — первый шаг на пути к пониманию относительности. Придумывать истории в таком роде, где бы фигурировали соотношения-противопоставления «маленький — большой», «высокий — низкий», «худой — толстый», наверняка очень полезно.

Жил-был маленький гиппопотамчик. И жила-была большая муха. Большая муха часто подшучивала над гиппопотамчиком — высмеивала его за малый рост... И т.д. (Под конец выясняется, что самый маленький гиппопотамчик всегда больше самой большой мухи.)

Можно придумать путешествия «на поиски чего-нибудь самого маленького» или «самого большого». Всегда найдется персонаж меньше самого маленького персонажа. Или толстая синьора (эту историю рассказала Энрика Агостинелли), которая еще толще другой синьоры, расстраивающейся из-за того, что она толстая...

Вот еще пример, иллюстрирующий соотношение и относительность понятий «мало» и «много». У одного синьора было тридцать автомобилей. Люди говорили: «У-у, сколько у него автомобилей!..» На голове у этого синьора было столько же волос. И люди говорили: «Хи-хи, как у этого синьора мало волос...» Дело кончилось тем, что ему пришлось купить себе парик... И так далее.

В основе всякой научной деятельности лежит измерение. Есть такая детская игра, придуманная, видимо, крупным математиком: игра в шаги. Водящий приказывает играющим сделать то «три львиных шага», то «один муравьиный», то «шагнуть один раз, как рак», то «три раза, как слон»... Таким образом, игровое пространство все время измеряется и переизмеряется, создается и заново пересоздается в соответствии с особым, «фантастическим» мериллом.

Эта игра может послужить отправной точкой для очень интересных математических упражнений: «скольким ботинкам равна длина нашего класса», «скольким ложкам равен рост Карлетто», «сколько штопоров уместится на расстоянии от стола до печки»... А от игры до рассказа — один шаг.

Мальчик измерил в девять утра тень от сосны в школьном дворе: длина тени была равна тридцати ботинкам. Другой мальчик, из любопытства, в одиннадцать часов тоже спустился во двор и тоже смерил тень: она была равна всего десяти ботинкам. Стали спорить, пререкаться и в два часа дня пошли мерить тень вдвоем: обнаружилось, что не прав ни тот ни другой. «Тайна сосновой тени», по-моему, хорошее название для истории, которую можно всем вместе изобразить и рассказать.

Техника придумывания истории математического содержания с «исполнительской» точки зрения ничем не отличается от той, что мы уже проиллюстрировали на других примерах. Если героя зовут «Синьор Высокий», то судьба его предначертана самим именем, оно определит его характер, его приключения и злоключения: достаточно проанализировать имя, и канва повествования наметится сама собой. «Высокий» будет олицетворять определенную единицу измерения мира, особую точку зрения, имеющую свои преимущества и недостатки; он будет видеть дальше всех, но то и дело разваливаться на части, и его придется терпеливо собирать заново. Он тоже будет что-нибудь символизировать — как всякая игрушка или персонаж. Со временем он может и забыть о своем математическом происхождении, приобрести другие признаки: фантазию обуздывать не надо — пока не иссяк ее заряд, пусть она устремляется вслед за «Высоким», не надо, чтобы наша воля или интеллект ее сковывали. Сказке, для того чтобы она вышла удачной, надо служить преданно, веря в то, что преданность вознаграждается сторицей.

38. РЕБЕНОК, СЛУШАЮЩИЙ СКАЗКИ

Чтобы по-настоящему вникнуть в ощущения трех-четырехлетнего ребенка, которому мать читает или рассказывает сказку, у нас слишком мало точных и заслуживающих доверия данных, поэтому нам, в свою очередь, тоже приходится пускаться в ход воображение. Мы бы совершили, однако, ошибку, если бы за исходную точку взяли самую сказку или ее содержание: основные моменты жизни ребенка никак не перекликаются с содержанием сказки.

Сказка для ребенка прежде всего — идеальный способ удержать возле себя взрослого. Мать вечно занята, у отца свой непостижимый ритм жизни, что для ребенка является постоянным источником тревоги. Редко, когда у взрослых находится время поиграть с ним, как хотелось бы ему, то есть самозабвенно, с полной отдачей, не отвлекаясь. Гарантировать это может только сказка. Пока сказка длится, мама рядом, она принадлежит своему ребенку целиком, надолго, а это так приятно — чувствовать себя под крылышком у мамы. Если ребенок, прослушав одну сказку, просит рассказать ему еще — это отнюдь не значит, что она его действительно заинтересовала или что его заинтересовала только сказка — вполне возможно, что он просто хочет растянуть удовольствие, чтобы мама как можно дольше оставалась возле его кровати или сидела, уютно устроившись вместе с ним в кресле. И чтобы ей тоже было удобно — иначе она, того гляди, вскочит и убежит...

Пока струится плавный поток повествования, ребенок может наконец вволю насмотреться на свою маму, как следует разглядеть ее лицо, глаза, рот... Он, конечно, слушает, но при этом охотно позволяет себе отвлекаться — например, если сказка уже ему известна (потому-то он, хитрюга, наверное, и попросил ее повторить), то от него требуется только следить, чтобы ее читали или рассказывали правильно. А пока что главное его занятие — рассматривать маму или другого взрослого, ведь такая возможность предоставляется довольно редко.

Голос матери говорит ребенку не только о Красной Шапочке или о Мальчике-с-Пальчик, он рассказывает и о себе. Семиотик мог бы сказать, что ребенка интересуют в данном случае не столько содержание и форма, сколько содержание выражения: голос матери, его оттенки, громкость, модуляции, тембр; от материнского голоса исходит нежность, он развязывает все узелки тревог, отгоняет призраки страха.

Потом — точнее, одновременно — происходит знакомство с родным языком, со словами, их формами и структурой. Мы никогда не сможем уловить тот миг, когда ребенок, слушая сказку, впитывая ее, овладевает определенным соотношением лексических единиц, открывает для себя употребление глагольной формы, роль какого-нибудь предлога, и тем не менее сказка, видимо, дает ему обильные сведения о языке. Силясь понять сказку, он одновременно прилагает усилия и к тому, чтобы понять слова, из которых она состоит, проводить между ними аналогии, делать выводы, расширять или сужать, уточнять или корректировать границы морфемы, протяженность синонимического ряда, сферу влияния прилагательного. В этом процессе «расшифровки» момент языковой активности — отнюдь не побочный, а такой же решающий, как и другие. Я говорю об «активности», чтобы лишний раз подчеркнуть: ребенок берет из сказки, из данной ситуации, из каждого жизненного события то, что его интересует, в чем он нуждается, ни на минуту не прекращая работы по отбору.

Для чего еще ему нужна сказка? Для того, чтобы создавать структуру своего интеллекта, устанавливая разного рода связи: «я и другие», «я и вещи», «вещи подлинные и выдуманные». Сказка нужна ему для того, чтобы создать себе представление о пространстве («далеко — близко») и о времени («давно — сейчас», «сначала — потом», «вчера — сегодня — завтра»). Традиционное начало сказки «жил-был когда-то» ничем не отличается от «это было тогда-то» подлинной истории, хотя мир сказки — и ребенок очень скоро это обнаруживает — иной, чем тот, в котором он живет.

Я вспоминаю разговор с трехлетней девочкой, спрашивавшей меня:

— *А что я буду делать потом?*

— *Потом ты пойдешь в школу.*

— *А потом?*

— *А потом в другую школу, чтобы узнать еще больше полезных вещей.*

— *А потом?*

— *Вырастешь, выйдешь замуж...*

— *Ну уж нет...*

— *Почему?*

— *Потому что я живу не в сказке, а по-всамделишному.*

«Выйти замуж» прозвучало для нее по-сказочному, ведь свадьба — это традиционная концовка сказки, участь всех принцесс и принцев, живущих в ином мире, не в том, в котором жила моя собеседница.

Следовательно, сказка полезна и с этой точки зрения, она — средство приобщения ребенка к жизни людей, к миру человеческих судеб, к миру истории, как писал когда-то Итало Кальвино в предисловии к «Итальянским сказкам».

О том, что сказка — это кладезь характеров и судеб, откуда ребенок черпает сведения о реальности, которой он еще не знает, черты будущего, о котором еще не умеет задумываться, говорилось неоднократно. Говорилось и другое, и тоже правильно, что сказки чаще всего отражают архаичные, отсталые культурные модели — по сравнению с социальной действительностью и техническими достижениями, с которыми будет сталкиваться, взрослея, ребенок. Но эти возражения отпадут, если принять во внимание, что сказки составляют для ребенка особый мир, некий театрик, отделенный от нас плотным занавесом. Мир не для подражания, а лишь для лицезрения. Но лицезрения активного, когда на первый план выступает не столько содержание сказки, сколько интересы слушателя. Примечательно, что, когда детство вступает в реалистическую пору, когда важнее всего содержание, сказка перестает интересовать ребенка; и происходит это именно потому, что ее «формы» перестали поставлять сырье для его жизнедеятельности.

Создается впечатление, что в структуре сказки ребенок видит структуру собственного воображения и что он в то же время его в себе развивает, создавая одно из необходимейших средств познания мира, овладения реальностью.

Слушание — это тренировка. Сказка для ребенка такое же серьезное и настоящее дело, как игра: она нужна ему для того, чтобы определиться, чтобы изучить себя, измерить, оценить свои возможности. Например, чтобы измерить свою способность противостоять страху. Все разговоры о том, что сказочные «ужасы», всяческие чудовища, ведьмы, кровь, смерть (например, Мальчик-с-Пальчик, отрубаяющий головы семерым дочкам Лешего) якобы оказывают отрицательное воздействие на ребенка, мне представляются неубедительными. Все зависит, образно говоря, от обстоятельств, при которых ребенок встречает волка. Если он слышит о нем из уст матери, в мирной домашней обстановке, никакой волк ему не страшен. Ребенок может делать вид, что он боится (эта игра имеет свой смысл для выработки самозащитной реакции), но он уверен: стоит папе показать свою силу или маме запустить в волка туфлей, как тот, поджав хвост, убежит.

— Если бы ты в это время была, ты бы его прогнала, да?

— Конечно! Надавала бы ему как следует, и дело с концом.

Если же ребенка гнетет страх, от которого он не может избавиться, то напрашивается вывод, что страх этот сидел в нем раньше, до того, как волк появился в сказке, сидел где-то внутри, глубоко укоренившись. Значит, волк — не причина страха, а симптом его проявления.

Если историю о Мальчике-с-Пальчик, покинутом с братьями в лесу, рассказывает ребенку мать, то он не станет опасаться, что подобная участь может постигнуть и его, а сосредоточит все свое внимание на знаменитой находчивости крошечного героя. Вот если мамы нет дома или оба — и мама, и папа — в отлучке и ту же сказку рассказывает кто-нибудь другой, ребенка она может напугать только потому, что подчеркнет его положение «покинутого». А вдруг мама больше не вернется? Таков мотив внезапно нахлынувшего страха. Такова проекция на «ось слушания» подсознательных опасений и опыта уже испытанного одиночества; однажды уже так было: он проснулся, звал, звал, но никто не откликнулся. Стало быть, законы «расшифровки» сказки не одинаковы для всех, они особые, частные, сугубо личные. О «типовом» маленьком слушателе можно говорить лишь в общих чертах, фактически же совсем одинаковых не найдется даже двух.

39. РЕБЕНОК, ЧИТАЮЩИЙ КОМИКСЫ

Если имеется «ось слушания», то имеется и «ось чтения». Попытаемся ее исследовать. Прослеживая или воображая мыслительную деятельность ребенка, читающего комикс, можно сделать интересные открытия.

Ребенку шесть или семь лет. Он уже вышел из того возраста, когда комиксы ему читал отец или когда он придумывал текст сам, интерпретируя рисунок по признакам, доступным ему одному. Теперь он умеет читать. Комикс — его первое самостоятельное и мотивированное чтение. Он читает потому, что хочет узнать, о чем в комиксе идет речь, а не потому, что ему это задано. Читает для себя, а не для других (не для учителя), не для того, чтобы отличиться (получить хорошую отметку).

Прежде всего от него требуется уметь находить и распознавать в чередующихся ситуациях персонажи, твердо помнить, кто есть кто, несмотря на меняющиеся позы, выражения лиц, а иной раз и цвет, значение которого ребенок сам же и истолкует: красный — злость, желтый — страх... Но закон «психологического цвета» не постоянен, рисовальщик волен всякий раз вводить свой, новый — значит, надо заново его и открывать, и интерпретировать.

Каждому персонажу необходимо дать собственный голос. Правда, почти всегда видно, откуда тянется ниточка, заканчивающаяся облачком с текстом: если это реплика, то ниточка идет изо рта, если мысль, то из головы персонажа (кстати, для того чтобы отличить текст, высказанный вслух, от текста-мысли, тоже нужен навык).

Когда между персонажами происходит диалог, ребенок должен уметь определить, кому принадлежат реплики, понять, в каком порядке они следуют (в комиксе хронология событий не всегда соответствует ходу типографской строки слева направо), не одновременно ли произносятся — может быть, пока один персонаж говорит, другой думает, или думает одно, а говорит другое, и так далее.

Кроме того, ребенок должен узнавать и различать место действия — в помещении происходит дело или на улице; отличать, что появилось нового, как это новое сказывается на персонажах, схватывать детали, наталкивающие на мысль о будущих поступках персонажа, о которых сам персонаж не догадывается, ибо он, в отличие от внимательного читателя, не всеведущ. В комиксе фон почти никогда не служит декоративным целям, он всегда функционально связан с повествованием и его структурой.

Чтобы восполнить пустоту между одним рисунком и другим, требуется активная, сверхактивная работа воображения. В кино или на телевизионном экране образы сменяются непрерывно, действие — сплошное. В комиксе же действие, начавшееся на первом рисунке, уже на втором, минуя промежуточные стадии, может завершиться. Персонаж, на первом рисунке горделиво гарцевавший на коне, на втором — валяется в пыли: момент падения — целиком плод воображения. Само действие не показано, виден только его конечный результат. Предметы все время меняют ракурсы, надо представить себе, какой они проделали путь от первоначального положения к новому. Всю эту работу должен проделать мозг читателя. Если кинематограф можно уподобить обычному тексту, то комикс — стенографической записи: чтобы получить текст, ее еще надо расшифровать.

Одновременно читатель не должен упускать из виду обведенных «облачками» надписей, он обязан ухватывать их стилистические оттенки (не спутать «плюх» со «вжжик») и определять их происхождение. В наиболее банальных комиксах палитра звуков весьма ограничена и груба. В юмористических же или в более замысловатых комиксах к основным звукам нередко добавляются придуманные, их тоже надо уметь расшифровывать.

Полностью же сюжет слагается лишь после того, как воображение соединит воедино все компоненты — субтитры, диалоги, звуковые комментарии, рисунок и цвет, выстроив в сплошную линию многочисленные черточки сценария, канва которого в течение долгого времени оставалась неуловимой. Читатель — главная фигура, только благодаря его усилиям приобретает смысл все, что содержится в комиксе: характеры действующих лиц — они не описаны, а выявляются через поступки, вытекающие отсюда взаимоотношения и, наконец, само действие, представляющее перед читателем скачкообразно.

Для шести-семилетнего ребенка это, как мне кажется, занятие достаточно трудоемкое, требующее усиленной работы мысли и фантазии, независимо от уровня и содержания самого комикса, сейчас не о том речь. Воображение ребенка не остается пассивным, комикс его все время подстегивает, заставляет анализировать и синтезировать, классифицировать, делать вывод. Раз от ребячьей головы требуется усиленное внимание, а от фантазии — выполнение самого высокого ее назначения, для пустопорожних домыслов места нет.

Я бы даже сказал, что до некоторых пор главный интерес ребенка к комиксу определяется не содержанием, он тесно сопряжен с формой и сутью комикса как выразительного средства. Ребенку важно овладеть техникой этого дела, вот и все. Он читает комиксы, чтобы научиться читать комиксы, чтобы усвоить соответствующие правила и условия. Ему доставляет больше удовольствия сама работа воображения, нежели знакомство с приключениями персонажа. Игра собственного ума, нежели сюжет. Конечно, категорическому делению эти два момента не поддаются. Но различать их стоит, это лишний раз поможет нам избежать недооценки возможностей ребенка, недооценки той серьезности и прилежания, с какими он относится к любому делу. Все остальное о комиксах уже было говорено-переговорено, плюсы их и минусы известны, и в повторении я не вижу смысла.

40. КОЗА МСЬЕ СЕГЕНА

Однажды ученики Марио Лоди прочли в классе историю о бедной козочке господина Сегена, которой надоело ходить на привязи, и она убежала в горы, где, несмотря на ее героическое сопротивление, ее съел волк. Я сохранил старый номер классной газетки «Инсьеме» («Сообща»), которую вот уже много лет, из поколения в поколение, сочиняют и рассылают друзьям школьники городка Во. В этом номере приводится дискуссия, вызванная чтением рассказа. Вот она:

Вальтер: Доде написал рассказ о козе; мы его обсудили, потому что мы с автором не согласны.

Эльвина: Коза, описанная Доде, сбежала, потому что рвалась на свободу, а волк ее съел. Мы переделали рассказ по-своему.

Франческа: Хозяин предупредил козу, что в горах живет волк, но — только потому, что хотел держать ее в неволе и доить.

Данила: Мы написали, что коза убежала и нашла свое счастье в горах, на воле.

Мириам: Человеку хочется жить свободным; точно так же и козе.

Марио: Она имела на это право. Пусть бы волк только сунулся, козы бы объединились и забодали его насмерть.

Мириам: Я думаю, Доде хотел показать, что, когда не слушаешься, может стрястись беда.

Вальтер: Но ведь наша коза перемахнула через забор потому, что хозяин держал ее в неволе, чтобы ее доить, то есть обкрадывать; значит, речь идет не о непослушании, а о бунте против вора.

Марио: Правильно, он крал у нее молоко, а она хотела на свободу.

Мириам: А если хозяин нуждался в козьем молоке...

Франческа: Пусть бы хозяин водил ее гулять в горы, а она давала бы ему за это молоко.

Вальтер: Но сам Доде говорит, что коза вовсе не желала, чтобы ей удлиннили веревку, она вообще не хотела на шее веревки, ни короткой, ни длинной.

Франческа: Эта сказка напомнила мне о борьбе, которую итальянцы вели, чтобы освободиться от австрийцев.

Мириам: Когда итальянцы освободились, они были счастливы, как коза, когда она убежала в горы.

Далее в газетке следовал рассказ в том виде, в каком его пересочинили ребята. В нем мечта козочки увенчалась победой содружества свободных коз в свободных горах.

Я избрал эту историю для того, чтобы продолжить — в несколько ином направлении — исследование «оси чтения», начатое с мальчика, читающего комиксы, а также потому, что это ярчайшая иллюстрация тезиса, выдвигаемого специалистами по теории информации, согласно которому «для расшифровки сообщения у каждого адресата есть свой код».

Откровенно говоря, рассказ Доде можно было бы интерпретировать и более тонко. Речь идет не просто о случае наказания за непослушание. Коза в конце рассказа встречает смерть в славном бою. Ей можно было бы даже приписать слова: «Лучше умереть, чем жить в рабстве»... Но ребята из Во предпочли обойтись без нюансов — нюансы, так же как юмор, штука обоюдоострая. Они попросту вычленили из рассказа реакционную мораль и вынесли ей обвинительный приговор. Трагический финал в виде славной гибели — не по ним: герой, с их точки зрения, непременно должен победить, справедливость — восторжествовать...

И хотя все участники дискуссии были привязаны только к содержанию, а к прелестям выразительных средств были одинаково глухи, каждый тем не менее занял свою особую позицию.

Мириам, видимо, не склонна начисто отрицать, что, «когда не слушаешься, может стрястись беда»; проявляя чисто женскую способность поставить себя на место другого человека, она говорит: а что, если хозяин «нуждался в козьем молоке»...

Франческа — реформистка, она могла бы удовольствоваться и компромиссным решением: «Пусть бы хозяин водил козу гулять в горы, а она давала бы ему за это молоко».

Вальтер — самый последовательный и самый радикальный из всех: «Коза вообще не хотела веревки, ни короткой, ни длинной»...

В итоге берет верх идея коллективизма с ее основополагающими понятиями: «свобода», «право», «сообща» (в единении сила).

Эти дети много лет живут и работают сообща, небольшим демократическим коллективом, который требует от них творческого участия в деле, стимулирует, а не подавляет, не уводит в сторону, не учит быть конъюнктурщиками. Прочтите две замечательные книги Марио Лоди «Если это происходит в Во, то есть надежда» и «Край, где все не так». В них объяснено, что дети, произнося такие слова, как «свобода», «право», «вместе», вкладывают в них смысл, подсказанный их собственным жизненным опытом. Это не заученные слова, а слова прочувствованные, завоеванные. Свобода совести и право голоса действительно даны им. Они привыкли упражняться в критике на любом материале, включая печатное слово. Что такое опросы, отметки, им неведомо; над чем бы они в данный момент ни работали, они работают не по бюрократическим программам, не потому, что так заведено испокон веков рутинной системой, продиктованной требованиями школы как государственного установления, а потому, что этого требует жизнь. Их работа — «момент жизни», а не «момент школы».

Вот почему спор о рассказе Доде для них не классная работа, а потребность.

Большинство этих ребят — сыновья и дочери сельскохозяйственных рабочих, обслуживающих небольшую ферму в районе падуанской равнины; в этих местах — крепкие традиции социальных и политических битв, здешние люди внесли свой вклад в Соппротивление. Слово «хозяин» звучит однозначно: это хозяин фермы. Хозяин — значит, враг. Поэтому при расшифровке «послания» ключевым словом и послужило слово «хозяин».

Франческа и Мириам, подстраиваясь под существующие представления, пытаются вывести это слово из сферы классово-политической борьбы — вспоминают «борьбу итальянцев за освобождение от австрийцев», апеллируя к расплывчато-декламационным образам школьных учебников. Но решающее сравнение уже было проведено Вальтером, когда он поставил знак равенства между «хозяином» и «вором». На основе этого уравнения оказалось возможным подчеркнуть различие между «непослушанием» и «бунтом».

Франческа говорила о хозяине, который держал козу в неволе, «чтобы ее доить». Но Вальтер энергично отверг глагол «доить» и все связанные с ним школьные ассоциации («овца дает шерсть...»), дабы безоговорочно заменить его бичующим «обкрадывать». Так, в ходе дискуссии слова прочитанного текста утрачивают первоначальную весомость, их место занимают другие слова, и в результате создается иная сказка, основанная на своих правилах.

В древности говорили: «de te fabula narratur» (лат. — «о тебе речь»). Не знающие латыни

дети тоже примеряют к себе сказки, которые они слушают. Ребята из Во практически уже позабыли о козе и поставили в ее положение самих себя и «хозяина»; своего отца, сельскохозяйственного рабочего, и «хозяина».

На воображение ребенка-читателя (так же, как и ребенка-слушателя) сообщение действует отнюдь не подобно острию иглы, вонзающемуся в воск, оно наталкивается на энергичную ребячью личность. Это особенно наглядно видно на примере с учениками Марио Лоди, которые были поставлены в условия, благоприятные для проявления вдумчивого аспекта чтения, для творческого самовыражения. Но столкновение происходит всегда. Оно может протекать подсознательно и не дать непосредственных плодов, если ребенок поставлен в условия, при которых он слушает пассивно, лишь приспособляясь к тому, что ему читают, и, читая сам, не выходит за рамки культурной и нравственной модели, навязываемой текстом. Однако в большинстве подобных случаев ребенок только притворяется, что со всем согласен, — просто он так воспитан...

Расскажите ему историю козы мсье Сегена, сделав акцент на «бедах», которые ждут всех тех, кто не слушается, и ребенок поймет, что вы ждете от него сурового осуждения всякого непослушания. Дайте ему соответствующее задание, и он вам изложит вашу идею письменно. Он даже может подумать, что сам в нее верит. Но это неправда. Он вам солжет, как лгут ежедневно все дети, когда пишут в сочинениях то, чем они, по их убеждению, могут угодить взрослым. Сам же постарается как можно скорее выкинуть историю про козу из головы, забыть ее, как забываются все нравоучительные истории...

Решающая встреча ребят с книгами происходит за школьной партой. Если эта встреча протекает в творческой обстановке, где главное — жизнь, а не зубрежка, то может появиться вкус к чтению: с ним не рождаются, любовь к чтению — не врожденный инстинкт. Если же это происходит в бюрократической обстановке, если книге уготована печальная участь объекта «проработки» (переписывание, изложение, скучный грамматический разбор и т.п.), если ее будет душить привычная схема «опрос — отметка», то ребенок может овладеть техникой чтения, но вкуса к чтению не приобрести. Дети будут уметь читать, но читать будут только по обязанности. А помимо заданного урока, даже если им по плечу куда более сложные и разнообразные задачи, начнут увлекаться комиксами — возможно, по той простой причине, что в них нет ничего «школьного».

41. ИСТОРИИ ДЛЯ ИГР

Я рассказываю группе детей (для радиопрограммы «Куча историй для игр») историю о привидениях.

Привидения живут на Марсе. Вернее, владят жалкое существование, потому что никто там не принимает их всерьез — и взрослые, и дети смеются им в лицо, даже греметь старыми ржавыми цепями неохота... И тогда привидения решают эмигрировать — отправиться на Землю, где, по слухам, многие еще их боятся.

Ребята хохочут и уверяют, что они-то привидений не боятся нисколько. На этом месте мой рассказ обрывается.

Надо придумать продолжение и конец. Что бы вы посоветовали? Вот какие последовали ответы:

— *Пока привидения летели на Землю, кто-то в космосе переставил дорожные знаки, и привидения очутились на далекой звезде.*

— *Зачем было переставлять дорожные знаки, если привидения из-под простынь все равно ничего не видят: просто они сбились с пути и оказались на Луне.*

— *Некоторым привидениям все-таки удалось добраться до Земли, но только очень немногим, так что это не страшно.*

Итак, пятеро детей в возрасте от шести до девяти лет, всего за минуту до этого дружно потешавшихся над привидениями, теперь с таким же единодушием стараются не допустить, чтобы привидения заполонили Землю. В качестве слушателей ребята чувствовали себя в безопасности и смеялись, но как рассказчики вняли внутреннему голосу, призывавшему к осторожности. Подсознательно их воображение теперь во власти страха (перед привидениями и, стало быть, перед всем тем, что с ними сопряжено).

Так влияют эмоции на математику воображения. Рассказ может быть продолжен, только пройдя через множество фильтров. И хотя началась история явно как гротеск, дети почували в ней угрозу. По «закону адресата» зазвонил сигнал тревоги, несмотря на то что по «закону передатчика» должен был бы раздаваться смех.

Тут рассказчик может выбрать одно из двух: счастливый конец («привидения затерялись где-то на Млечном Пути») или будоражащий воображение финал («они высадились на Земле и пошли куролесить»). Лично я в данном случае выбрал путь, который вел к неожиданности: неподалеку от Луны бежавшие с Марса привидения столкнулись с привидениями, сбежавшими по тем же причинам с Земли, и все они провалились в тартарары. Иначе говоря, я попытался, в виде противовеса страху, вызвать «смех свысока». Если я ошибся, то постараюсь исправиться.

Другой группе детей, для того же цикла радиопередач, я предложил рассказ о человеке, который совершенно не спал, потому что каждую ночь до него доносились жалобные голоса, а он не мог успокоиться до тех пор, пока не прибегал на помощь к тому, кто в ней нуждался, какое бы расстояние их ни разделяло. (Герой рассказа мог за несколько мгновений перелететь из одного конца Земли в другой.) Простейшая формула солидарности. Но когда мы стали обсуждать конец, то первый мальчик, к которому я обратился, не колеблясь ответил: «Ой, я бы на его месте заткнул себе уши!»

Проще всего было из этого ответа заключить, что перед нами эгоист, антиобщественный элемент. Но мы бы ничего не доказали. Все дети по природе своей эгоцентричны, дело не в этом. В действительности упомянутый мальчик «перекодировал» ситуацию и патетическому тону предпочел юмористический: он не прислушался к жалобам, а представил себя на месте бедняги, которому ночи напролет не дают сомкнуть глаз, неважно, по какой причине.

Добавлю, что дело было в Риме, а римляне сызмала остры на язык. К тому же этих ребят нисколько не сковывала обстановка (в радиоцентре встречались уже не раз), и они не стеснялись говорить первое, что приходило на ум. Наконец, надо учитывать и присущее детям желание порисоваться.

Во время дискуссии тот же самый паренек сразу признал, что в мире много страданий, явных и скрытых, много неурядиц, но если стремиться поспеть всюду, где плохо, времени на сон действительно не останется. Однако его первая реакция все равно оказалась для меня ценной, подсказала, что рассказ о слишком добром человеке не надо кончать на патетической ноте, лучше придумать какое-нибудь приключение, сделать так, чтобы герой не был страдающей стороной, а оказывался победителем. (На том и порешили: рассказ кончился тем, что человека, который каждую ночь уходил из дому помогать людям, приняли за вора и посадили в тюрьму, но те, кому он когда-то помог, примчались к нему на выручку со всех частей света.)

Никогда нельзя заранее знать, какая деталь рассказа, какое слово, какой абзац поведет к «перекодированию».

В другой раз я рассказывал одну из историй о Пиноккио, разбогатевшем на продаже дров, которыми он запасся благодаря тому, что непрерывно врал — ведь от каждой лжи его деревянный нос удлинялся. Когда открылась дискуссия по поводу концовки, мысль всех ребят заработала в одном направлении: как наказать вруна. Уравнение «ложь — зло» — неотъемлемая часть незыблемой шкалы ценностей, которые не подлежат обсуждению. К тому же этот Пиноккио заведомо известен как плут, а справедливость требует, чтобы порок был наказан. Словом, вволю повеселившись, ребята сочли своим долгом Пиноккио-пройдоху осудить. Ни у кого из присутствующих еще не было достаточно житейского опыта, чтобы знать, что есть категория воров, которые не только не попадают за решетку, но еще и становятся гражданами первого сорта, столпами общества: финал, при котором Пиноккио бы

сделался самым богатым и знаменитым человеком на свете и ему бы еще воздвигли памятник при жизни, ребятам в голову не пришел.

Спор стал более оживленным и плодотворным, когда зашла речь о том, какое выбрать наказание. Тут вступило в действие устойчивое парное понятие: «ложь — правда». Дети решили, что в тот самый миг, когда плут скажет правду, все его богатства улетучатся как дым. Но Пиноккио хитер, он правды боится как огня — значит, надо изобрести такой хитроумный способ, такой трюк, чтобы он ее сказал, сам того не желая. Придумывание трюка оказалось очень веселым занятием. Даже сама «правда» (ценность ее всеми признается, но ведь веселого в ней ничего нет) повеселела, когда ее слегка подсолили «трюкачеством».

Детвора выступала в данном случае не в роли палача, призванного отомстить за поруганную истину, а в роли мошенника, который должен во что бы то ни стало перехитрить и надуть другого мошенника. Общепринятая мораль служила лишь оправданием этой их откровенно «безнравственной» забавы. Видимо, и впрямь подлинного творчества без известной толики двусмысленности не бывает.

«Открытые» рассказы, то есть рассказы незавершенные или со многими финалами на выбор, — это своего рода «задача на фантазию»: имеются исходные данные, надо решить, в каком сочетании они должны предстать в конце. Но прежде, чем найти решение, надо сделать целый ряд расчетов самого различного свойства: фантастических, основанных только на развитии образов; нравственных, связанных с содержанием; эмоциональных, сопряженных с жизненным опытом; идеологических, если возникает необходимость выяснить, какое же «сообщение» заключено в рассказе, какова его направленность. Случается, спор идет о концовке рассказа, а по ходу дела всплывает вопрос, к рассказу ровно никакого отношения не имеющий. На мой взгляд, в таком случае мы вольны бросить рассказ на произвол судьбы и поступать так, как нам заблагорассудится.

42. ЕСЛИ ДЕДУШКА ВДРУГ ОБЕРНЕТСЯ КОТОМ

Я много раз и в разных местах, в Италии и за границей, давал детям незаконченный рассказ о старике-пенсционере, который чувствует себя дома лишним человеком: все — и взрослые, и дети — до того заняты, что не обращают на него никакого внимания, и он решает уйти жить к кошкам.

Сказано — сделано: старик направляется на площадь Арджентина (дело происходит в Риме), подлезает под железный брус, отделяющий улицу от археологической зоны — прибежища всех бездомных созданий кошачьей породы, — и превращается в серого красавца-кота.

Порядочно намыкавшись, дедушка возвращается домой, но уже в обличье кота. Ему оказывают самый радушный прием, уступают лучшее кресло, холят, лелеют, поят молоком, кормят вырезкой. Пока он был дедушкой, он был никто, а став котом, оказался в центре внимания...

Тут я спрашиваю у ребят: «Что вы предпочитаете, чтобы дедушка оставался котом или снова стал дедушкой?»

В девяносто девяти случаях из ста дети предпочитают, чтобы дедушка стал снова дедушкой: из соображений справедливости, из чувства привязанности или чтобы избавиться от беспокойного ощущения, за которым, видимо, кроется сознание вины. Как правило, дети предпочитают, чтобы дедушку восстановили во всех человеческих правах и удовлетворили бы его требования.

До сих пор у меня было всего два исключения. Один мальчик запальчиво заявил однажды, что дедушке «следовало бы остаться котом навсегда, чтобы проучить тех, кто его обидел». А одна пятилетняя пессимистка сказала: «Пусть уж он останется котом, все равно — как было, так и будет, на деда никто не станет обращать внимания».

Смысл и того и другого ответа, составляющих исключение, ясен: они тоже продиктованы

симпатией к дедушке.

Потом я спрашиваю: «А как удастся коту снова стать дедушкой?»

И тут все дети независимо от того, в каких широтах и на какой высоте над уровнем моря они живут, без колебаний указывают, что надо сделать: «Надо подлезть под железный брус, но только в обратном направлении».

Железный брус: вот оно, волшебное орудие метаморфозы! Рассказывая историю в первый раз, я даже не обратил на него внимания. Правило открыли мне сами дети, это они меня научили, что, «кто подлезает под брус в ту сторону, превращается в кота, а кто в эту, тот опять становится человеком». Имея в распоряжении эту железную штуку, можно было бы создать и другой антипод: «подлезть под» и «перелезть через». Однако на сей счет никто ни разу не высказался. По-видимому, ритуал, связанный с брусом, четко установлен правилами и вариантов не имеет. «Перелезание через», наверное, зарезервировано только за кошками как таковыми. В самом деле, когда кто-то из ребят возразил:

— Почему же другой кот, когда возвращался домой, подлез под железный брус и в дедушку не превратился? — тотчас последовало разъяснение:

— Потому, что он не подлез под брус, а перелез через него, перепрыгнул.

После чего возникает сомнение: только ли соображениями справедливости продиктовано обратное превращение кота в дедушку или же тут вступили в действие, во всяком случае послужили толчком, правила фантастической симметрии? Произошло волшебное событие, и воображение безотчетно ждет, чтобы такое же волшебство свершилось в обратном направлении. Дабы слушатель остался доволен, помимо нравственного обоснования, потребовалось еще и формально-логическое. Решение было подсказано одновременно и математическим умом, и сердцем.

Если порой создается впечатление, что решает одно лишь сердце, то объясняется это только недостаточностью анализа. Я вовсе не собираюсь тем самым отрицать, что свои резоны есть и у сердца — в том смысле, в каком о нем говорил Паскаль. Но, как мы видели, имеются свои резоны и у воображения.

43. ИГРЫ В СОСНОВОЙ РОЩЕ

В 10 час. 30 мин. Джорджо (семи лет) и Роберта (пяти с половиной) выходят из пансионата в сосновую рощу.

Роберта: — Давай искать ящериц!

Я стою у окна и наблюдаю, мне совершенно ясна подоплека этого предложения: Роберта ловит ящериц руками, ей хоть бы что, а Джорджо брезглив. Обычно Джорджо предлагает бегать вперегонки, потому что он бежит быстрее, чем Роберта, но та возражает: «Нет, давай рисовать», потому что тут она сильнее. Природа в своей бесхитростности беспощадна.

Дети бродят среди сосен. Не столько в поисках ящериц, сколько в надежде на случай. Новалис так и говорит: «Играть — значит экспериментировать со случаем». Они избегают открытых мест, жмутся к гостиничной кухне — эта часть рощи им уже знакома. Подходят к поленнице.

Роберта: — Мы с тобой здесь прятались.

Глагол несовершенного вида прошедшего времени — признак того, что выжидательный момент кончился, «нащупывание» вот-вот перейдет в игру. Глагол несовершенного вида знаменует разрыв между миром, каков он есть, и миром, превращенным в символ игры.

Дети пригнулись, они медленно крадутся вдоль поленницы, переключаются с места на место напиленные для кухни одинаковые, ровные поленья, брать их удобно, и дети начинают

их перетаскивать — за поленницей видны большая картонная коробка и корзина. Дети завладевают ими. Верховодит игрой Джорджо.

Джорджо: — Мы были в джунглях, охотились на тигров.

Сосновая роща, неотъемлемая часть каникулярных будней, как таковая их не интересует, поэтому они свели ее к «знаку», точнее, возвели в «знак» нового содержания (джунгли). «Когда предметы, — говорит Дьюи, — становятся знаками и обретают репрезентативную способность замещать другие предметы, игра из простого проявления физической радости жизни превращается в деятельность, которая включает в себя мыслительный фактор».

Дети подходят к большому камню. Корзина и коробка (предметы становятся знаками) — это два «шалаша». Дети собирают «дрова», чтобы разжечь очаг.

Конфигурация игры открытая, то есть игра протекает как обнаружение и придумывание аналогий. Слово «джунгли» подсказало слово «шалаш». Но тут подключается опыт: дети столько раз уже играли в «свой дом», что теперь невольно вставляют эту привычную игру в игру «в джунгли».

Роберта: — Мы разводили огонь.

Джорджо: — И ложились спать.

Каждый скрывается в своем «шалаше». Свернулись калачиком, несколько секунд полежали.

Роберта: — А потом наступало утро, я ходила за курами, чтобы у нас был запас продуктов.

Джорджо: — Нет, чтобы приготовить обед.

Дети бродят — собирают сосновые шишки. 11 час. 15 мин.

Прежде всего отметим, что прошел целый «игровой» день. Время в игре не реальное, его можно скорее назвать упражнением на время, подытоживанием опыта, связанного со временем: наступил вечер — значит, надо ложиться спать; настало утро — надо вставать. Собирать в сосновой роще шишки — казалось бы, что может быть проще, — это занятие напрашивалось с самого начала. Но дети отложили его до тех пор, пока, изъятые из своего ботанического контекста, шишки не превратились в «кур», не приобрели нового значения, не «заиграли». Соприкосновение на оси глагольного отбора могло произойти благодаря начальному "п" слова «пинье» (шишки) и «полли» (куры). Воображение работает во время игры по тем же правилам, что и в любой другой области творчества. 11 час. 20 мин. Прошло всего пять минут после «ночевки», а уже снова пора ложиться спать.

Еще один момент: на ось игры «в джунгли» проецируется другая классическая игра — «в папу и маму». Таков смысл «укладывания спать», привносимый отчасти подсознательно.

Джорджо: — Я хочу послушать тишину.

Джорджо произносит эти слова с особой интонацией, явно подражая своей учительнице, призывающей «поиграть в тишину». Отметим, что игра все время колеблется между двумя «уровнями» — опытом и воображением.

Роберта: — Ку-ка-ре-ку! Пора вставать.

На призыв к театрализации, исходивший от Джорджо, который «изобразил учительницу», девочка тут же откликнулась, «изобразив петушка». В обоих случаях дети превратили себя в «знаки»: Джорджо — в знак «учительница», Роберта — в знак «петух».

Но вот прошел и второй день. Почему нужно, чтобы прошло так много времени? По-видимому, для того, чтобы увеличить разрыв между игрой, творчеством и повседневностью.

Чтобы «отойти подальше», «углубиться» в игру.

Джорджо: — А теперь пошли на охоту!

Дети встают, некоторое время бродят молча. Снова подходят к поленнице. 11 час. 23 мин.

Роберта: — Я выпью пива.

Джорджо: — А я — аперитив.

Поленница внезапно превратилась в бар. Почему игра сделала этот зигзаг, не ясно. Может быть, потому, что исчерпана основная тема. Но наиболее вероятно, что ребятам, в то утро позавтракавшим наспех, — им не терпелось скорее идти играть — захотелось поесть, хотя бы символически. Раз они охотники, то имеют право пить напитки, которые им обычно не дают.

У Джорджо на поясе два пистолета. Один он протягивает Роберте. Поначалу это не пришло ему в голову, а Роберта слишком самолюбива, чтобы просить. Теперь, после того как они дважды вместе переночевали, дар этот имеет значение признания: Джорджо признает Роберту равным партнером в игре. (Только и всего?)

Роберта (приставляя дуло к виску): — Я кончала жизнь самоубийством.

Сцена длится всего несколько мгновений — нечто вроде молниеносной любовной трагедии. На сей счет необходимо было бы послушать психолога.

Роберта: — Я превращалась в мумию, а ты убежал.

Догадываюсь, почему она вспомнила про мумию: видела по телевизору.

11 час. 25 мин. Относят поленья туда, откуда взяли, на поленницу, — видимо, игра окончена. Джорджо из тех детей, кому внушили, что «вещи надо класть на место». Новому виду работы сразу задается ритм: Джорджо подбирает поленья, а Роберта забрасывает их на поленницу.

Роберта: — Я кидала.

Этот глагол несовершенного вида указывает на то, что сбор поленьев и укладывание их на поленницу превратились в игру, в «знак». «Я их кидаю» значило бы работать, трудиться, «я кидала» — исполнять некую роль.

11 час. 35 мин. Возле поленницы стоят весы. Ребята делают попытку взвеситься. Не выходит. В качестве «эксперта» подключается бабушка Джорджо, помогает им и сразу же удаляется.

11 час. 40 мин. Роберта усаживается в картонную коробку и предлагает «играть в клоунов». Делает вид, что падает, кувиркается.

Джорджо не принимает предложения: — Лучше давай кататься с горки.

Они подтаскивают коробку к камню, сооружают подобие «горки» и несколько раз с нее скатываются.

11 час. 43 мин. Коробка превратилась в «лодку». Дети забираются в «лодку». «Плавание» совершается от поленницы к камню и обратно.

Джорджо: — Тут есть островок. Давай высадимся. Только лодку надо привязать, а то ее унесет. Взбираются на камень.

Новая трансформация: раз камень — это «остров», значит, сосновая роща уже не

«джунгли», а «море».

Сбегали за корзиной. Теперь у каждого по «лодке». 11 час. 50 мин. «Подплывают» к весам, это — еще один «остров».

Роберта: — Теперь уже был другой день.

На этот раз переход от одного дня к другому произошел без «ночевки». Оказалось достаточным объявить об этом, как о свершившемся факте. В действительности очередной перескок во времени лишь подчеркивает расстояние между игрой «в джунгли» и игрой «в море».

Распевая, таскают на себе свои «лодки». Снова пускаются в плавание. Коробка Джорджо опрокидывается.

Роберта: — Море бушевало.

Джорджо упал не нарочно, а по-настоящему, таким образом, глагол несовершенного вида («море бушевало») подхватывает и использует промах, истолковывая его творчески, согласно логике игры.

Джорджо опрокидывается несколько раз подряд. Чтобы сгладить отрицательное впечатление, произведенное неловкостью, паясничает. Роберта смеется. Теперь Джорджо играет «в клоуна», и смех Роберты — достойная награда.

А нет ли в этой клоунаде элемента ухаживания, «свадебной пляски»?

Джорджо: — Земля! Земля!

Роберта: — Ура!

Высаживаются из «лодок» возле сосны.

Джорджо: — Мир вам!

Джорджо живет в одной из тех областей Италии, где нередко можно встретить францисканского монаха, собирающего подаяние. Не исключено, что Джорджо мысленно представил себя таким монахом. Иначе как объяснить этот новый поворот игры? Именно так: «Мир вам!» — входя в дом, здороваются монахи... Приближение к сосне, видимо, было для Джорджо чем-то аналогичным «приходу в дом»... В игре, так же как во сне, воображение конденсирует образы с молниеносной быстротой.

Можно также отметить, что появление «островов» придает осмысленность фразе, произнесенной в самом начале, утром: «Мы с тобой здесь прятались». Детишки сейчас на самом деле «спрятались», уплыли далеко в море.

11 час. 57 мин. Джорджо спохватывается, что они потеряли пистолеты. И неизвестно, где их искать. Предыдущая минута отошла в такое далекое прошлое, что они не в состоянии ее воспроизвести. Я из окна показываю, где валяются пистолеты, дети их подбирают, несколько не удивившись моей сверхосведомленности.

12 час. Джорджо и Роберта обмениваются «пароходами». Теперь коробка достается Роберте. Она ставит ее «на попа», одна из стенок распахивается наподобие двери. Ассоциация столь заманчива, что «лодка» тотчас превращается в «дом». Теперь они отправляются на охоту за кроликами.

«Кролики» — те же шишки, раньше изображавшие «кур». Кстати, за время игры шишки ни разу не были шишками.

12 час. 05 мин. Собрали полную коробку шишек.

Роберта: — Я в этом домике останусь жить навсегда.

Джорджо: — А я отдыхаю.

Будущее и настоящее время глаголов означают отрыв от игры: своего рода антракт, отдых.

Возобновившись, игра как бы раздваивается. Джорджо стреляет по «кроликам», а Роберта должна их подбирать, но одновременно она ищет, нет ли чего подходящего для ее «дачи».

Роберта: — У меня была птицеферма.

Джорджо (который тем временем снова сел в «лодку» и отправился в плавание): — А я ездил к тебе в гости, потому что мы дружили.

Игра длится еще несколько минут, но она уже на излете. Наконец Джорджо ее решительно прерывает — идет кататься на качелях, зовет Роберту — просит подтолкнуть. Качели занимают их — то больше, то меньше — до самого обеда.

Мы сделали эту зарисовку с натуры, как наигрывают мотив на музыкальном инструменте — именно наигрывают, а не исполняют, «прочитали» игру, запечатлели ее в виде «рассказа в действии». Стенографии я не знаю; когда я вел эти наблюдения (лет десять тому назад), магнитофона у меня не было, я мог лишь делать пометки в тетради. Возможно, стоило бы обсудить их с психологом и т.д. и т.п. Но для целей данной микрограмматики фантазии сказанного выше, видимо, достаточно, чтобы сделать следующий вывод: на «оси игры», так же как и в случае с вольным текстом, сходятся элементы, привносимые и требуемые теми «осями», которые мы обнаружили, анализируя историю Пьерино и понго, а именно: ось словесного выбора, ось опыта, ось подсознания (вспомним мимолетную, но жуткую игру с пистолетом...), ось, подключающую к игре общепринятые ценности («порядок», который наводит Джорджо, складывая на поленицу взятые для игры поленья).

Чтобы объяснить игру полностью, следовало бы восстановить шаг за шагом весь процесс символизации предметов, проследить, как происходят их модификация и трансформация — «колебание значений». Одной лишь психологии — орудия, несомненно, ценного — для этого недостаточно. Ни психологии, ни лингвистике, ни семиотике не объяснить, почему происходящий сейчас акт забрасывания дров на поленицу требует глагола несовершенного вида, как возникают во время игры определенные аналогии между предметами, почему одна аналогия использует форму, другая — содержание. Имеется много умных «теорий игры», но все еще нет порождающей ее «феноменологии воображения».

44. ВООБРАЖЕНИЕ, ТВОРЧЕСТВО, ШКОЛА

Если мы заглянем в Британскую энциклопедию, мы увидим, что в словарной статье «интуиция» цитируются Кант, Спиноза и Бергсон, но нет Бенедетто Кроче. Это почти все равно, что говорить о теории относительности, не упоминая имени Эйнштейна. Бедный дон Бенедетто! Мне так не терпится его пожалеть, что я совершенно произвольно решил начать главу именно с этого сообщения. Надеюсь, путем сей несложной операции я завоевал себе право изложить ее как можно менее торжественно и с минимальной систематичностью.

Первое, что хочется отметить, основываясь на философских словарях и энциклопедиях, какие есть у меня под рукой — дома и на работе, — это что слова «воображение» и «фантазия» на протяжении долгого времени были исключительной монополией истории философии. Молодица-психология начала заниматься ими лишь несколько десятилетий тому назад. Стоит ли удивляться поэтому, что воображение все еще находится в нашей школе на положении бедного родственника — вниманию и запоминанию отдается куда большее предпочтение; умение внимательно слушать и тщательно запоминать по сей день составляет отличительную особенность примерного, то есть наиболее удобного, наиболее податливого ученика. Все того

же Травичелло, дорогой Джусти¹⁹!

Древние философы, от Аристотеля до святого Августина, не располагали в своих языках двумя разными словами, дабы отличать «воображение» от «фантазии» и обозначать ими две различные функции; впрочем, об их существовании не подозревали, при всей проницательности, даже Бэкон и Декарт. Только с наступлением восемнадцатого века мы встречаем (у Вольфа) первую попытку отличить мысленное воспроизведение уже пережитых впечатлений от «*facultas fingendi*» (лат. — способность фантазировать), которая заключается в «создании совершенно новых построений» с помощью анализа и синтеза начальных впечатлений. По этому пути пошли в своих работах Кант, считавший, что существует воображение репродуктивное и конструктивное, и Фихте, непомерно раздувший роль последнего.

Окончательной формулировкой различия между воображением и фантазией мы обязаны Гегелю. По его мнению, и воображение, и фантазия суть свойства ума, но ум, наделенный воображением, просто воспроизводит, а ум, наделенный фантазией, творит. В таком, начисто поделенном виде эти два понятия заняли свое место на иерархической лестнице и стали исправно служить оправданием чуть ли не расового, физиологического деления людей на поэтов (художников), способных на творческую фантазию, и середнячков вроде какого-нибудь механика, воображение которого не выходит из круга практических задач: он может, например, вообразить себе постель, если устал, и стол, если голоден. Стало быть, фантазия идет по первому классу, а воображение — по второму.

Иногда философы теоретически обосновывают уже свершившийся факт. Именно о таком свершившемся факте говорят Маркс и Энгельс в «Немецкой идеологии»: «Исключительная концентрация художественного таланта в отдельных индивидах и связанное с этим подавление его в широкой массе людей есть следствие разделения труда...»²⁰

Вот он столп, на котором зиждется общество. Теоретическое обоснование качественного отличия обычного человека от художника (буржуазного) подходит сюда как нельзя лучше.

Сегодня ни философия, ни психология коренного различия между воображением и фантазией не усматривают. Употреблять эти два слова как синонимы уже не смертный грех. Благодарить за это надо, среди прочих, феноменолога Эдмунда Гуссерля, а также Жана Поля Сартра (чье эссе «Воображение» можно прочесть теперь и по-итальянски; там есть следующая прекрасная фраза, я не поленился ее списать: «Воображение — это акт, а не вещь»).

Раз уж на то пошло, грань следует проводить (об этом говорит Элемир Золла в своей «Истории фантазирования») между «фантазией» и «фантазированием»: первая строит с помощью реального и на реальном, второе от реального улепetyвает давай бог ноги. Однако: 1) Золла приписывает не «фантазии», а именно «фантазированию» большую часть новейшего и современного искусства, а посему-де его лучше принимать небольшими дозами; 2) в своем «Дологическом опыте» Эдвар Таубер и Морис Р. Грин доказывают, что и фантазирование просто так, за здорово живешь, выкидывать не следует; оно, как правило, апеллирует к самому сокровенному в человеке, поэтому даже такая узенькая лазейка может пригодиться.

Хороший учебник по психологии может дать на сегодняшний день больше сведений о воображении, чем дала вся история философии, включая Бенедетто Кроче: после него были Бертран Рассел («Человеческое познание») и Джон Дьюи («Как мы думаем»). Многого можно найти у Л.Выготского в его «Психологии искусства»²¹ и у Рудольфа Арнхейма («К психологии искусства»). Ну, а для того, чтобы вплотную подойти к миру детей, надо, разумеется, почитать хотя бы Пиаже, Валлона и Брунера: у этой троицы что ни возьми, не промахнешься. Если же

¹⁹ Джузеппе Джусти (1809-1890) — итальянский поэт, прославившийся главным образом своими сатирическими стихами; имена многих персонажей Джусти стали нарицательными. — Прим. перев.

²⁰ См. К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т. 3, с. 393.

²¹ См. Л.С.Выготский. Психология искусства. М., 1968.

автор слишком отрывается от земли, можно подправить его с помощью Селестена Френе.

А вот от чтения диалога «Об изобретательности» Алессандро Мандзони, увы, проку мало. Название многообещающее, но... ничего примечательного.

Зато сплошь из серебра и чистого золота книжка Л.С.Выготского «Воображение и творчество в детском возрасте»²²; хоть и не первой молодости, она, на мой взгляд, имеет два больших достоинства: во-первых, ясно и просто описывает воображение как вид мыслительной деятельности человека и, во-вторых, признает за всеми людьми, а не только за немногими избранными (художниками) или немногими отобранными (с помощью тестов, за счет средств какого-нибудь «фонда») склонность к творчеству, выявляющуюся по-разному, главным образом в зависимости от социальных и культурных факторов.

Творческая жилка воображения есть у всех — у ученого, у инженера; для научных открытий она так же важна, как для создания произведения искусства; в конце концов, она нужна и просто в повседневной жизни...

Зародыши творческого воображения, с горячностью продолжает Выготский, проявляются в играх животных. Что же говорить о детях! Игра — это не просто воспоминание о пережитых впечатлениях, но творческая их переработка, в процессе которой ребенок комбинирует данные опыта, чтобы создать новую реальность, отвечающую его интересам и потребностям. Но как раз ввиду того, что воображение работает только с материалами, взятыми из жизни (потому-то у взрослого человека оно может получить большой размах), следует добиваться, чтобы ребенок мог питать свое воображение и применять его для решения соответствующих задач, закалять себя и расширять свой горизонт. А для этого он должен расти в обстановке, богатой импульсами и стимулами, развиваться разносторонне.

Настоящая «Грамматика фантазии» — здесь, кажется, наиболее уместно окончательно это уточнить — не является ни пособием по теории детского воображения (не тянет!), ни сборником рецептов (типа «Артузи»²³, только не для приготовления блюд, а для сочинения историй); я считаю ее не более как одной из многих попыток оживить и обогатить инициативой обстановку (дома и в школе), в которой растет ребенок.

Разум един. Творческие возможности его должны развиваться всесторонне. Сказки (те, что слушают, и те, что придумывают) отнюдь не исчерпывают всего того, что необходимо ребенку. Свободное владение всеми возможностями языка — это лишь одно из направлений, в каком он может развиваться. Но «tout se tient», как говорят французы, — все взаимосвязано. Воображение ребенка, побуждаемое к придумыванию новых слов, потом применит тот же метод ко всем другим видам опыта, требующим творческого подхода. Сказки нужны математике так же, как математика нужна сказкам. Они нужны поэзии, музыке, утопии, политической борьбе. Короче, они нужны всякому цельному человеку, а не только фантазеру. Они нужны именно потому, что на первый взгляд в них нет никакой нужды, так же как поэзия и музыка, как театр и спорт (если их не превращают в бизнес).

Полноценному человеку они необходимы. Если обществу, основанному на мифе высокой производительности (а в действительности — на прибыли), нужны полулюди, послушные исполнители, усердные воспроизводители, покорные, безвольные орудия — значит, общество устроено плохо и надо его изменить. Для того чтобы его изменить, нужны люди творческие, умеющие пускать в ход воображение.

Творческих людей, разумеется, ищет и нынешнее общество, но в своих особых целях. Кроупли в книге «Творчество» наивно утверждает, будто изучение оригинального склада мышления проводится в целях «максимального использования всех интеллектуальных ресурсов народа», что весьма существенно «для самоутверждения этого народа в мире». Покорно благодарим! «Требуются творческие люди, чтобы мир оставался таким, как он есть». Нет,

²² См. Л.С.Выготский. Избранные психологические исследования. М., 1956.

²³ Пеллегрини Артузи (1820-1911) — автор знаменитой поваренной книги, многократно переиздававшейся в Италии. — Прим. перев.

господин хороший, мы будем развивать творческое начало у всех, чтобы мир не оставался таким, как он есть, а преобразился.

Отсюда напрашивается вывод: о творческом начале надо больше знать. Хороша в этом смысле уже цитируемая работа Марты Фаттори «Воспитание и творчество»; с ней непременно следует познакомиться, сперва просмотрев (и не напрасно) книгу Т.Рибо «Творческое воображение». Марта Фаттори иллюстрирует, комментирует и, где надо, до известной степени критикует недавние американские исследования. (Как бы там ни было, это — первые настоящие работы на данную тему, и пусть мне не говорят, что причина только в том, что американцы богаче других. Частенько они просто внимательнее и поворотливее, чем другие. И умеют здорово работать.)

Творчество — синоним оригинального склада мышления, то есть способности постоянно ломать привычные рамки накопленного опыта. Творческий ум — это ум активный, пытливый, обнаруживающий проблемы там, где другие их не видят, считая, что на все есть готовый ответ; он чувствует себя как рыба в воде в переменчивой ситуации, там, где другим мерещатся одни опасности; он способен принимать свои, ни от кого (ни от отца, ни от профессора, ни от общества) не зависящие, самостоятельные решения, он отрицает то, что ему навязывают, по-новому оперирует предметами и понятиями, не давая себя опутать никакими конформистскими соображениями. Все эти качества проявляются в процессе творчества. И процесс этот — слушайте! слушайте! — веселый, игровой всегда, даже когда речь идет о «строгой математике». (Тут надо напомнить, что абсолютно то же самое говорит мой друг профессор Пизанского университета Витторио Кеккуччи в своей брошюре «Творчество и математика», опубликованной Альфредо Нези в его «Корейских тетрадах»; профессор не только это утверждает, но и доказывает — путем блистательных опытов с математическими играми на электронно-счетных устройствах.)

В конечном счете Марта Фаттори тоже утверждает, что «творческими личностями» могут быть все, при условии, что человек живет не в обществе репрессивного типа, не в семье репрессивного типа и не учится в школе репрессивного типа. Ведь возможна же такая система воспитания, которая прививает и развивает творческое начало!

К аналогичным выводам пришли учителя — участники Движения «Кооперационэ эдукатива» в сборнике, озаглавленном «Творчество при самовыражении», где они подытоживают опыт некоторых своих исследований; как мне кажется, они руководствовались вслух не высказанным, но четким девизом: «Давайте создадим такую школу, которая содействовала бы возникновению и развитию у всех ребят качеств и склонностей, обычно выделяемых как характерные черты творческой личности».

Особенно важной мне представляется победа — причем одержана она не одним человеком, а целым боевым Движением, самым передовым в рамках современной итальянской школы, — выразившаяся в том, что, когда они говорят о творчестве, они имеют в виду не отдельные школьные предметы, а школу, систему образования в целом.

Цитирую:

«В прошлом о творчестве говорили почти всегда только в связи с так называемыми художественными видами деятельности и игрой, почти противопоставляя их другим областям человеческой деятельности, таким, как научно-математическая концептуализация, изучение среды, историко-географические изыскания... Тот факт, что даже самые активные и думающие люди обычно привязывают творчество к наименее важным моментам, быть может, есть лучшее доказательство того, что антигуманный строй, при котором мы живем, одной из своих главных целей считает подавление творческого потенциала человечества...»

И еще:

«...формирование математика не должно непременно обуславливаться склонностью и способностью к технике, а должно строиться на признании того факта, что

концептуализация есть свободная и творческая функция человеческого разума. Даже когда речь заходит о школьном помещении, отмечается, что его основной особенностью должна быть способность трансформироваться, иначе говоря, тот, кто им пользуется, должен иметь возможность не воспринимать его пассивно, таким, как оно есть, а активно творчески его преобразовывать...»

Делая шаг назад (это очень изысканно — делать время от времени шаг-два назад), замечу, что в том, как здесь употреблены слова «творческий», «творчество», не слышится даже отголоска давних и недавних, весьма похвальных, но односторонних попыток придать педагогике иное содержание, иной характер, нежели тот, который учебные заведения приобрели соответственно взятой ими на себя роли в обществе.

Достаточно назвать Шиллера, заговорившего первым об «эстетическом воспитании». (Загляните в его «Письма об эстетическом воспитании человека».) «Человек, — писал великий Фридрих, — играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» (письмо пятнадцатое). Отталкиваясь от такого решительного высказывания, Шиллер приходил даже к идее «эстетического государства», призванного, по его мнению, «обеспечивать свободу через свободу». Идея была наверняка ошибочная; нам, итальянцам, на своей шкуре испытавшим прелести «этического государства», это стоило немало слез и крови.

В поисках столь же радикальных идей, аналогичных по содержанию, приходится перешагнуть почти через двести лет — обратиться к Герберту Риду и его знаменитому труду «Воспитывать искусством». Его главный тезис: только художественная деятельность, она одна, может дать ребенку полноценный опыт и содействовать его развитию. Рид понял, что для развития логического мышления нет нужды жертвовать воображением — как раз наоборот. Работа Рида, безусловно, сыграла большую роль в изучении и понимании значения детского рисунка.

Не прав он был в одном — нам, потомкам, виднее! — в том, что говорил о воображении только в применении к искусству. Значит, гораздо прозорливее оказался Дьюи, который писал:

«Специфическая функция воображения состоит в способности видеть действительность так, как она не может быть увидена при обычном восприятии. Воображение ставит своей целью явственно увидеть то, что от нас далеко, то, что сейчас отсутствует, то, что затемнено. Имеется в виду не только история, литература, география, основы естественных наук; геометрия и арифметика также содержат много такого, что можно понять лишь с помощью воображения...»

Тут я цитату обрываю, потому что дальше она, к сожалению, уже не так хороша.

Творчество на первом месте. А учитель?

Учитель, отвечают участники Движения «Кооперационэ эдукатива», превращается в «воодушевителя». В стимулятора творчества. Роль учителя не сводится к передаче знаний в «расфасованном» виде, по столько-то в день; учитель — не укротитель необъезженных коней и не дрессировщик тюленей. Это взрослый человек, находящийся с детьми для того, чтобы передавать им лучшее, что в нем есть, чтобы развивать в себе самом навыки творчества и воображения, конструктивно участвовать в различных видах деятельности, теперь уже оцениваемых как равноправные: тут и живопись, и пластика, и театр, и музыка, область чувств и нравственности (нравственные ценности, этические нормы), знания (естественные науки, лингвистика, общественные науки), техника, игра. И «ни один из всех этих видов деятельности не рассматривается как просто времяпрепровождение или развлечение в отличие от других, считающихся более почтенными».

Никакой иерархии школьных предметов. В сущности, предмет один: жизнь, реальность, рассматриваемая со всех точек зрения, во всем ее многообразии, начиная со школьного коллектива, с умения быть вместе, с понимания, как надо вместе жить и работать. В школе такого типа ребенок уже не «потребитель» культуры и других ценностей, он их «созидатель».

Это не пустые слова, а плоды раздумий, рождающиеся из знания школьной жизни, из борьбы — политической и в области культуры, из упорного труда и многолетнего опыта. Речь идет не о том, чтобы давать готовые рецепты, а о том, чтобы завоевывать новые позиции — выполнять иную, новую роль. Тут на учителя наваливается бессчетное количество проблем, и каждую из них приходится решать с нуля. Истинная постановка вопроса о школе может быть одна, а именно: школа «потребителей» мертва, и делать вид, будто она еще жива, бессмысленно; момент ее загнивания, разложения (а оно происходит на глазах у всех) отдалить невозможно; новая, живая школа может быть только школой для «творцов», где не будет деления на учеников и учителей, где будут просто люди.

«...Начинает давать себя знать потребность в универсальности, стремление к всестороннему развитию индивида», — говорил Карл Маркс («Нищета философии») ²⁴.

Правда, он говорил «начинает» много лет тому назад... Когда видишь что-нибудь первым, легко прослыть мечтателем-утопистом, ведь историческое время не совпадает с продолжительностью жизни человека, события не персики, созревают не строго в сезон. Маркс не был утопистом, он обладал мощным воображением.

Немалое воображение требуется еще и сегодня, чтобы заглянуть в завтрашний день школы, представить себе, как будут рушиться стены этого «почасового исправительного дома».

Так ведь без воображения нельзя поверить и в то, что мир будет становиться все более гуманным! Нынче в моде апокалипсис. Классы, господство которых клонится к закату, переживают этот свой закат как катастрофу всей Вселенной, гадая по экологическим картам так, как в тысячном году астрологи гадали по звездам.

Старики, как правило, эгоцентрики. Это понял еще Джакомо Леопарди, пессимист с широко открытыми глазами и живым умом, когда он комментировал одно письмо, переписывая его воскресным утром 1827 года в свой «Дзибальдоне». Письмо было старинным уже в ту пору, и автор его уже тогда сетовал на то, что «погода нынче не та, как прежде».

Давайте прочтем эти строки:

«Он глубоко убежден, что извечный порядок — смена времен года — нарушен. В Италии все и вся жалуются, что демисезонов не стало, границы времен года размыты; сомненья больше нет: зона холодов ширится, наступает. Мне запомнилось, как мой отец говорил, что в годы его молодости в Риме на пасху с утра все одевались по-летнему. Нынче же в эту пору — к сведению тех, кто не хочет кутаться, — лучше ходить в том, в чем ходил зимой, ни с одной теплой вещью не расставаться». Магалотти, «Семейная переписка», часть I, письмо 28. Бельмонте, 9 февраля 1683 г. (Сто сорок лет тому назад!) Если бы сторонники теории постепенного и непрекращающегося поныне охлаждения земной коры, а с ними и выдающийся ученый Паоли (в своих прекрасных и мудрых «Исследованиях молекулярного движения твердых тел») располагали данными или доказательствами, помимо сетований наших стариков, утверждающих совершенно то же, что и Магалотти, и приводящих в качестве довода тот же обычай, наблюдаемый в то же время года, они бы никого своими выводами не удивили. Старый «laudator temporis acti se ruero» (лат. — «приверженец времени своей юности»), будучи недоволен людьми, хочет убедить нас, что и природа в пору его детства и отрочества была лучше, нежели потом. Причина ясна: таковой она ему казалась, ибо холод докучал и давал о себе знать ему смолоду неизмеримо меньше" и т.д. и т.п.

Если наловчиться, то можно брать уроки оптимизма даже у Джакомо Леопарди.

²⁴ См. К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т. 4, с. 160.

45. КОММЕНТАРИЙ

Новалис

Новалис, на которого я ссылаюсь в первой главе, начал публиковать свои «Фрагменты» в 1798 году в возрасте двадцати шести лет. В первой антологии, озаглавленной «Blutenstaub» («Цветочная пыльца»), есть следующая мысль: «Искусство писать книги еще не открыто. Но мы на пороге этого открытия. Такого рода фрагменты, как публикуемые ниже, — нечто вроде литературных семян; есть среди них, бесспорно, немало таких, которые всходов не дадут, но какое это имеет значение, если некоторые все-таки прорастут?» Приведенная мною в начале книги цитата о «Фантастике» взята из «Philosophische und andere Fragmente» («Философских и других фрагментов») и в оригинале звучит так: «Hatten wir auch eine Phantastik, wie eine Logik, so ware die Erfindungskunst erfunden».

От «Фрагментов» Новалиса расходятся лучи света во всех направлениях. В адрес лингвиста: «У каждого человека свой язык». Политического деятеля: «Экономично все то, что практично». («Alles Praktische ist ekonomisch».) Психологика: «Болезни надо рассматривать как безумие тела и отчасти как навязчивые идеи...»

Чистейший голос романтизма, мистик, исповедовавший «магический идеализм», Новалис умел понимать реальность, видеть ее проблемы, как мало кто из его современников. В его «Литературных фрагментах» можно прочесть следующее: «Всякая Поэзия вторгается в обыденность, в повседневность — и в этом она аналогична Сну, — чтобы обновлять нас, поддерживать в нас само ощущение жизни». Если мы хотим как следует понять эту мысль Новалиса, надо присовокупить ее к еще одной (которую я нигде, кроме как в «Reclam», Leipzig, не нахожу), определяющей поэтику романтизма как «искусство делать предмет странным и в то же время узнаваемым и притягательным». При ближайшем рассмотрении в этих двух фрагментах, видимо, можно обнаружить зародыш того понятия «остранения», которое в 20-е годы В.Шкловскому и другим советским исследователям формы представлялось основным моментом искусства.

Двойная артикуляция

В серии игр со словом «sasso» (см. главу 2) не трудно будет узнать, сопоставив с «Элементами общего языкознания» Мартине («Elementi di linguistica generale», Laterza, Bari, 1966), упражнения на «первую артикуляцию» (где каждая единица имеет смысловое значение и звуковую форму) и упражнения на «вторую артикуляцию» (где в слове последовательно анализируются слагающие его единицы, благодаря каждой из которых оно отличается от других; так, «sasso» состоит из пяти единиц: s-a-s-s-o). «Оригинальность мышления, — пишет Мартине, — может выразиться только в виде неожиданного расположения единиц» (первой артикуляции): упражняясь в «неожиданном расположении», приходят к искусству. «Вторая артикуляция» после соответствующего анализа ведет к восстановлению отбракованных слов.

Мартине говорит о «звуковом давлении» и «семантическом давлении», которым подвергается каждый элемент со стороны соседних единиц языковой цепи и со стороны тех единиц, которые «образуют вместе с ними систему, то есть могли бы фигурировать, но были отброшены во имя того, чтобы можно было высказать именно то, что хотелось». Внутри стимулирующей работы воображения, как мне кажется, явственно видна роль деятельности, благодаря которой подвергается обработке каждый элемент, не упускается ни один вид «давления» — напротив, всячески используются все его разновидности.

«Слово, которое играет»

Намереваясь углубить главы 2, 4, 9, 36 — короче говоря, все те, где слово (в данном случае с маленькой буквы) стоит на первом месте, — я запасся кое-какими материалами: несколькими книгами по языкознанию (Якобсон, Мартине, Де Мауро) и ворохом

прекраснейшей семиотики (Умберто Эко) — для цитат. Но решил имен не называть — зачем демонстрировать свой дилетантизм, эклектизм, сумбур... Ведь я всего лишь читатель, а не узкий специалист. Этнография и этнология открылись мне, как и многим другим, только благодаря Павезе, придумавшему для издательства Эйнауди знаменитую тематическую серию. Лингвистику я открыл лишь много лет спустя после того, как распрощался с университетом, где умудрился — наверняка с ее же помощью — не получить о ней ни малейшего представления. Но я твердо усвоил одно: что, если имеешь дело с детьми и стремишься понять, что они делают и говорят, педагогики мало, да и психологии создать полную картину не под силу. Необходимо изучить кое-что еще, заручиться орудиями анализа и измерения. Хотя бы самоучкой, что, впрочем, не худший вариант.

Я не боюсь признаться в своей «культурной отсталости» (ввиду каковой и не берусь писать «эссе» о детском воображении, что, однако, не мешает мне свободно оперировать накопленным опытом); не смущает меня и то, что я вынужден отказаться от мысли подкрепить пространной библиографией многое из того, что я сказал и что, возможно, выглядит как экспромт или попытка изобрести зонтик. Меня огорчает, что я мало знаю, а не то, что я могу иметь «бледный вид». Бывают ситуации, при которых уметь иметь «бледный вид» даже обязательно.

После такого вступления я считаю своим долгом заявить, что я многим обязан книге Умберто Эко «Формы содержания» («Le forme del contenuto», Bompiani, Milano, 1972) и главным образом его эссе «Пути чувственного» и «Семантика метафоры». Я их прочел, законспектировал и забыл, но убежден, что кое-что от этого пиршества ума перепало и мне.

Кроме того, эссе «Генерация эстетических сообщений в эндемическом языке» само по себе служит ярким примером наблюдаемой в наше время тенденции к стиранию граней между искусством и наукой, между математикой и игрой, между воображением и логическим мышлением. Оно читается как роман. Из него можно сделать забавнейшую игрушку для детей. Эко не обидится, если я посоветую учителям начальной школы поработать над его эссе и, исследовав предварительно все его (не малые) возможности, например, попробовать дать эту игрушку в руки пятиклассникам. Сильвио Чеккато (см. «Неправдоподобный учитель» — «Il maestro inverosimile», Bompiani, Milano, 1972) уже доказал, что не надо бояться говорить с детьми «о трудных вещах»; куда более рискованно недооценить их возможности, чем переоценить.

О парном мышлении

(см. главу 4)

Любопытно отметить, что Валлон (в цитируемой выше книге «Истоки мышления у детей»), разговаривая с детьми, обнаружил также «парность по созвучию». Он, например, спрашивает: «Что твердое?» (duro <дуро>). Ответ: «Стена» (muro <муро>). Или: «Comment ca se fait qu'il est noir? Parce que c'est le soir» (франц.). «А почему она черная?» (нуар). Ответ: «Потому что сейчас вечер» (суар). Познавательная функция рифмы объясняет, почему рифма доставляет детям большее удовольствие, чем простое созвучие.

Б.А.Успенский в своей работе «О семиотике искусства»²⁵ ведет тот же разговор, но в связи с художественным творчеством: «Фонетическое сходство заставляет поэта искать и смысловые связи между словами — таким образом фонетика рождает мысль...»

«Остранение»

По поводу понятия «остранение» надо обращаться к работам Виктора Шкловского

²⁵ См. Б.А.Успенский. «О семиотике искусства» в сб. Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. М., 1962.

«Искусство как прием» и «Строение рассказа и романа»²⁶. Цитирую из той и из другой работы:

«Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „отстранения“ вещей...» «Для того, чтобы сделать предмет фактом искусства, нужно извлечь его из числа фактов жизни... нужно „расшевелить вещь“ ... вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций...»

«Сублимированная перцепция»

Звуковое взаимопритяжение «арресо» <аппезо> (подвешен) и «ацчесо» <аччезо> (зажжен) может произойти и в сфере подсознания (см. главу 5), на уровне того, что Таубер и Грин в своей книге «Дологический опыт» («Esperienza prelogica», Boringhieri, Torino, 1971) именуют «сублимированной перцепцией». Они пишут: «Ярко выраженные творческие личности лучше воспринимают материал, подлежащий сублимированной перцепции...» И приводят в пример немецкого химика Аугуста Кекуле, который, увидев однажды во сне змею, закусившую собственный хвост, истолковал сон как вещий, предваривший его попытку создания теории некоторых структурных проблем в области химии, — иначе говоря, сначала ему приснилась змея, закусившая собственный хвост, а потом пришла в голову идея относительно «бензольного кольца». На самом же деле онирическая деятельность нового не творит, уточняют авторы, а лишь использует словесные и зрительные «сублимированные перцепции» — кстати говоря, непочатый край материала для активного воображения.

Фантазия и логическое мышление

В связи с историями, придумываемыми детьми (см. главы 3, 5, 35), на мой взгляд, стоит задуматься над рассуждением Джона Дьюи в его книге «Как мы думаем»:

«Истории, придумываемые детьми, отличаются самыми разными степенями внутренней логики: иные из них вовсе бессвязны, в других концы с концами сходятся. Если история связная, значит, ее породила рефлексия, а она, как правило, — плод ума, наделенного способностью мыслить логически. Эти фантастические построения зачастую предшествуют возникновению еще более строго последовательного мышления; они же прокладывают ему дорогу».

«Породила»... «предшествует»... «прокладывает дорогу»... По-моему, с нашей стороны не будет излишней смелостью сделать отсюда вывод о том, что если мы хотим научить думать, то прежде должны научить придумывать.

Тому же Дьюи принадлежит следующее великолепное высказывание: «Мысль надо использовать только для нового, для неустоявшегося, для спорного. У детей возникает ощущение подневольности и напрасной траты времени, когда их заставляют рассуждать на семейные темы». Скука — враг мысли. Вот если предложить ребятам подумать, что бы было (см. главу 6), если бы у Сицилии отлетели все пуговицы, то я готов поспорить на все свои пуговицы, что скучно им не будет.

Загадка как форма познания

(см. главу 13)

В своих «Вольных мыслях», книге, которую с увлечением прочтет всякий, а не только тот, кто интересуется педагогикой, Джером С. Брунер, говоря об «искусстве и технике открытия», пишет:

²⁶ См. В.Б.Шкловский. О теории прозы. М., 1929, с. 13 и 79.

«Английский философ Уэлдом описывает любопытный способ решения задач. По его мнению, мы решаем задачу или делаем открытие, когда придаем трудности форму загадки, с тем чтобы превратить ее в разрешимую проблему и продвинуться в желаемом направлении. Иначе говоря, мы придаем стоящей перед нами трудности такую форму, с которой умеем обращаться, после чего начинаем над ней работать! Значительная часть так называемых открытий зависит именно от умения придать трудностям такую форму, над которой представляется возможным работать. Небольшая, но важнейшая часть открытий, открытий высочайшего класса, происходит путем изобретения и разработок действенных моделей, путем превращения задачи в загадку. Тут есть где блеснуть подлинному гению; но поразительно, что и рядовые люди, получив соответствующее образование, тоже могут создавать интересные модели, такие, которые каких-нибудь сто лет тому назад показались бы сверхоригинальными...»

Прекрасную главу посвящает загадке, «всему разнообразию ее форм», Лучо Ломбардо Радиче в своей книге «Воспитание разума» («L'educazione della mente», Editori Riuniti, Roma, 1962). В частности, он анализирует игру в «отгадай-ка», где один из играющих «задумывает» что-нибудь или кого-нибудь, а другой, насадая на него с вопросами, как бы берет задуманный предмет штурмом, вынуждает сдаться — открыться.

"Это одна из самых плодотворных и полезных игр с точки зрения созревания интеллекта и накопления культурного багажа. Прежде всего малыша надо научить приемам игры (если предоставить его самому себе, он поначалу не будет знать, какие задавать вопросы). Лучший прием — постепенно сужать возможности вариантов. Мужчина, женщина, ребенок, животное, растение или минерал? Если мужчина, то жив ли, вымышленный персонаж или реальный, но живший давно? Если мы его знаем, то молодой он или старый, женатый или холостой?

Метод, о котором идет речь, это нечто большее, нежели способ отгадать загадку, это основной метод работы интеллекта, а именно классификация, объединение данных опыта в понятия. Будут появляться интереснейшие вопросы, все более тонкие и точные разграничения. Если это неодушевленный предмет, то кем он создан, человеком или природой? И так далее".

Слово «загадка», как это ни странно, появляется даже в «Августине из Гиппона» Питера Брауна («L'Agostino d'Ippona», Einaudi, Torino, 1971), в главе, где автор говорит об Августине-проповеднике и о его толковании Библии как своего рода «зашифрованного послания».

“Ниже мы увидим, что отношение Августина к аллегории вылилось в целую систему взглядов. Хотя и менее изощренных приемов было бы достаточно, чтобы слушатели оценили проповеди своего епископа. В свете этих рассуждений Библия и впрямь вырастает в гигантскую загадку, в нечто подобное длиннейшей надписи, сделанной неизвестными письменами. Действительно, в этом было что-то от обыкновенной загадки, от примитивного торжества, испытываемого при победе над неведомым, победе, состоящей в обнаружении чего-то знакомого, но спрятанного под незнакомой оболочкой”.

Интересно почитать и то, что говорится дальше:

“Африканцев отличала барочная любовь к утонченности; игра словами всегда была их любимым занятием; они были большие мастера сочинять замысловатые акростики; высоко ценили “hilaritas” (лат. — веселость), иначе говоря эмоцию, сочетающую интеллектуальный подъем и чисто эстетическое наслаждение, вызванное хорошей остроумием. Эту-то “hilaritas” Августин и обеспечивал своей аудитории...”

Стоит заглянуть также в «Математику среднего человека при решении проблемы выбора» Витторио Кеккуччи, где представлены материалы исследований, которые он проводил вместе со своими студентами — участниками Педагогического семинара математического института Пизанского университета в содружестве с одной средней школой и с Ливорнским морским техникумом. «Сырьем» для исследования послужили несколько загадок и народных головоломок типа «как уберечь козу и капусту».

Эффект «усиления»

Переход от оригинальной сказки к «сказке-кальке» (см. главу 21) происходит преимущественно путем «амплификации», т.е. усиления, как это описано А.К.Жолковским в его работе «Об усилении»²⁷. Цитирую:

“Ранее совершенно незаметная или неважная вещь, рассматриваемая в некотором специфическом контексте, вдруг приобретает значение и вес. Используется многосторонность и как бы несимметричность вещей: то, что легко в одном отношении, прокладывает при определенных условиях путь чему-то трудному или важному в другом.

Становясь свидетелями развертывания этого процесса, мы испытываем художественное наслаждение. Этот процесс рассматривается в физике и кибернетике под названием усиления... Энергия освобождается. Освободившись, она меняет лицо вещей. Совершается невиданно быстрое развитие, приравняются недавно еще несравнимые состояния”.

По мнению А.К.Жолковского, «усиление» можно рассматривать как «структуру» всякого открытия — и в области искусства, и в области науки.

Второстепенный элемент первоначальной сказки «высвобождает» энергию для новой сказки, действуя как «усилитель».

Детский театр

В связи с развитием «детского театра», то есть работой над постановкой детских спектаклей в стенах школы и вне ее, помимо книги Франко Пассаторе и его друзей (см. главу 23), стоит полистать также «Театральную работу в школе» в Тетрадах, издаваемых «Кооперационэ эдукатива» (*Il lavoro teatrale nella scuola*), La Nuova Italia, Firenze, 1971); «Использование театра в педагогике Френе» Фьоренцо Альфьери («*Le tecniche del teatro nella pedagogia Freinet*», «Cooperazione educativa», п. 11-12, 1971); «Давайте устроим театр» Джулиано Паренти («*Facciamo teatro*», Paravia, Torino, 1971); «Опыты детской драматургии» Серджо Либеровичи и Ремо Ростаньо («*Un paese — Esperienze di drammaturgia infantile*», La Nuova Italia, Firenze, 1972); «Детский театр» под редакцией Джузеппе Бартоллуччи («*Il teatro dei ragazzi*», Guaraldi, Milano, 1972).

Эксперты могут попытаться исключить из серии книг, посвященных опыту и театральной технике ребенка как «продюсера», книгу Джулиано Паренти, которая, хоть и является «пособием по театральному делу», лишь в небольшой мере говорит о ребенке как авторе драматургических текстов: его театр «делается» детьми, но, если говорить точно, «детским театром» не является. Упомянутая выше статья Фьоренцо Альфьери стоит на диаметрально противоположной позиции: описываемые в ней дети экспромтом сочиняют пьесы, своими руками мастерят минимум постановочных средств, сами выступают как актеры — импровизируют на заданную тему, втягивают в представление зрителей. И все это под знаком замечательной «неповторимости»; здесь театр — «момент жизни», а не «воспроизведение

²⁷ См. А.К.Жолковский. «Об усилении» в сб. Структурно-типологические исследования. М., 1962.

пережитого».

Мне лично очень импонирует принцип «Театр — Игра — Жизнь», но не менее ценным кажется мне и предложение Паренти задуматься о «грамматике театра», это помогло бы ребенку-выдумщику расширить свой горизонт. После первых импровизаций, чтобы игра не замерла, надо ее чем-то насытить, обогатить.

Свобода нуждается в поддержке «техники»; обеспечить их равновесие трудно, но необходимо. Это говорил еще Шиллер.

Добавлю, что я сторонник и театра для детей, театра юного зрителя, если бы такой был в Италии, разумеется, он удовлетворял бы другие культурные запросы, не менее насущные.

«Детский театр» и «театр для детей» — театры разные, но одинаково важные, если и тот и другой служит, умеет служить детям.

Фантастическое товароведение

Скромный трактатик по «фантастическому товароведению» (см. главу 26) заключен в моей книжечке «Путешествия Джованнино Пердиджорно» («Ванечки Бейбаклуши»). Где только не побывал ее герой: у человека из сахара, на планете из шоколада, у людей из мыла, у людей из льда, у людей из резины, у людей-облаков, на грустной планете, на юной планете, у «самых-самых» (то есть у самого сильного человека, у самого толстого, самого бедного и так далее), у людей из бумаги (в линейку и в клеточку), у людей из табака, в стране без сна (где колыбельную заменяет звон будильника), у людей из ветра, в стране «ни» (где не умеют говорить ни да, ни нет), в стране без единой ошибки (то есть в такой, какой пока нет, но какая, возможно, будет). Я напоминаю здесь об этой книжонке не только для саморекламы, но и потому, что многие дети, едва на нее глянув или просмотрев первые страницы, словом, даже не дочитав до конца, принимались выдумывать страны и людей из самых немыслимых материалов, от алебаstra до ваты и... электроэнергии!

Овладев идеей и замыслом, дети стали обращаться с персонажами по-своему, так, как они обычно обращаются с игрушками. Если книга вызывает желание играть — значит, она имеет успех, так мне кажется.

Матерчатый мишка

(см. главу 31)

Существует немало убедительных объяснений, почему в мире игрушек так много мохнатых и матерчатых мишек, резиновых собак, деревянных лошадок и других животных. Каждая игрушка выполняет свою эмоциональную роль, что уже было проиллюстрировано на примерах. Ребенок, прихвативший с собой в кроватку матерчатого или мохнатого мишку, вправе не знать, зачем он это делает. Мы же более или менее знаем. Ребенок получает от игрушки то тепло и покровительство, которые в данную минуту не могут дать ему самим фактом своего физического присутствия отец и мать. Деревянная лошадка-качалка, возможно, как-то связана с восхищением кавалерией и где-то подспудно, по крайней мере в давние времена, с воспитанием в военном духе. Однако для исчерпывающего объяснения отношений, связывающих ребенка с игрушкой в виде животного, наверное, следовало бы заглянуть еще дальше, в глубь веков. В далекие-далекие времена, когда человек приручил первых животных и когда рядом с жильем семьи или племени появились первые детеныши-щенята, которым так хорошо расти вместе с детьми. Или еще дальше, в глубины тотемизма, когда не только малое дитя, но все охотничье племя имело животного — покровителя и благодетеля, которого они провозглашали своим предком и именем которого себя называли.

Первый контакт с животными носил магический характер. Теория о том, что ребенок, развиваясь, возможно, переживает эту стадию, в свое время показалась кое-кому заманчивой, но для нас не совсем убедительной. Однако что-то от тотема есть в игрушечном мохнатом медвежонке; да и край, где обитает медведь, в чем-то мифический, хотя он отнюдь не плод фантазии, а вполне доступная реальность.

Ребенок, став взрослым, забудет своего «медведя для игры». Но не совсем. Добродушное животное продолжает нежиться где-то внутри него, как когда-то в теплой постели, и в один прекрасный день нежданно-негаданно выпрыгнет наружу, для незоркого глаза неузнаваемый...

Так, мы с удивлением обнаружили его в книге В.Гордона Чайлда «Человек создает себя сам» («L'uomo crea se stesso», Einaudi, Torino, 1952). Автор рассуждает совершенно о другом:

“Какая-то степень абстракции присуща любому языку. После того как мы изъяли понятие медведя из его родной стихии, из реальной обстановки, и лишили его многих свойственных ему одному атрибутов, можно сочетать это понятие с другими, столь же абстрактными, и придать ему иные атрибуты, даже если такого медведя в такой обстановке и с такими атрибутами вам видеть никогда не доводилось. Можно, например, говорить о медведе, обладающем даром слова, или описать его играющим на музыкальном инструменте. Можно прибегнуть и к игре словами, она будет содействовать появлению мифов или магии, но может привести и к изобретению, если то, о чем вы говорите или думаете, реально осуществимо, поддается опробованию. Сказка о крылатых людях намного опередила изобретение летательного аппарата, которое оказалось возможным реализовать на практике...”

Прекрасное высказывание! О важности игры со словами в нем говорится даже больше, чем может показаться на первый взгляд. Не один ли и тот же это человек — тот, первобытный, наделявший даром слова медведя, и малыш, заставляющий своего мишку разговаривать во время игры? Можете побиться об заклад — и не проиграете! — что в детстве Гордон Чайлд любил играть с мохнатым медвежонком и что рукой его, когда он писал эти строки, водило подсознательное воспоминание о нем.

Глагол для игры

(см. главу 33)

«Дети знают кое-что поважнее, чем грамматика», — писал я 28 января 1961 года в статье, опубликованной газетой «Паэзе Сера». Статья была посвящена «несовершенному прошедшему времени», которое они употребляют, «входя в воображаемую роль, вступая в сказку; происходит это на самом пороге, покуда идут последние приготовления к игре». Это «несовершенное прошедшее время», законное дитя формулы «жил-был когда-то», с которой начинаются сказки, в действительности — настоящее время, но особенное, придуманное: это — глагол для игры, с точки зрения грамматики — «историческое настоящее время». Однако словари и грамматики этот особый случай употребления «имперфетто» явно игнорируют. Чеппеллини в своем практическом «Грамматическом словаре» перечисляет целых пять случаев употребления «имперфетто», причем пятый случай сформулирован как «наиболее классический, применяемый при описании и в сказках», но насчет применения «имперфетто» в игре — ни слова. Панцини и Вичинелли (см. словарные статьи «parola» (слово) и «vita» (жизнь) чуть не сделали решающий шаг — сказали, что «имперфетто» описывает волнующие моменты реминисценций и поэтических воспоминаний, и подошли к открытию почти вплотную, когда напомнили, что «fabula», откуда произошло слово «favola» (сказка), ведет свое начало от латинского «fari», то есть разговаривать, «сказывать»: сказка — это «то, что сказано»... Но дать определение «имперфетто фабулативо» («имперфетто, употребляемого в сказках») не смогли.

Джакомо Леопарди, у которого на глаголы слух был поистине сказочный, выискал у Петрарки «имперфетто», употребленное вместо условного наклонения прошедшего времени: «Ch'ogni altra sua voglia era a me morte, e a lei infamia rea» (вместо «для меня это было бы смерти подобно» — «для меня это была смерть»); но на употребление глаголов детьми он, видимо, не обращал внимания, даже когда смотрел, как они резвятся и прыгают «на площади гурьбой», и радовался, добрая душа, когда слышал их «радостные вопли». А ведь один из «радостных воплей» вполне мог принадлежать мальчишке, предложившему сыграть в недобрую игру: «Я еще тогда был горбуном, ну, этим, горбатым молодым графом...»

Тодди в своей «Революционной грамматике» создает, будто по заказу, следующий удачнейший образ: «Имперфетто часто употребляется наподобие сценического задника, на фоне которого протекает весь разговор...» Когда ребенок говорит «я был», он и в самом деле как бы навешивает задник, меняет декорации. Но учебники по грамматике ребенка не замечают, они знают одно — допекают его в школе.

Истории с математикой

Наряду с «математикой историй» (см. главу 37) существуют также «истории с математикой». Тот, кто читает раздел «Математических игр» Мартина Гарднера в журнале «Шиенце» (итальянском издании «Scientific American»), уже понял, что я имею в виду. «Игры», которые математики придумывают, чтобы осваивать свои территории или открывать новые, часто приобретают характер «fictions» (англ. — вымыслы), от которых до повествовательного жанра — один шаг. Вот, к примеру, игра под названием «Жизнь»; создал ее Джон Нортон Конуэй, математик из Кембриджа («Шиенце», 1971). Игра заключается в том, чтобы воспроизводить на электронно-счетной машине появление на свет, трансформацию и упадок сообщества живых организмов. По ходу игры конфигурации, которые сначала были асимметричными, имеют тенденцию превращаться в симметричные. Профессор Конуэй дает им такие названия: «улей», «светофор», «пруд», «змея», «баржа», «лодка», «планер», «часы», «жаба»... И уверяет, что на экране электронно-счетной машины они являют собой увлекательнейшее зрелище, наблюдая которое воображение в конечном итоге любит себя и своими построениями.

В защиту «Кота в сапогах»

Относительно ребенка, слушающего сказки (см. главу 38), и предполагаемого содержания этого его «слушания» можно почитать (в «Газете для родителей», XII. 1971) статью Сары Мелаури Черрини о «морали» сказки «Кот в сапогах», где говорится:

“Детские сказки нередко начинаются с того, что кто-нибудь умирает и оставляет в наследство детям имущество, из коего самый неприметный предмет обладает волшебными свойствами. Чаще всего наследники-братья недолюбливают друг друга; самый везучий забирает все себе, предоставляя остальным устроиваться, кто как может; то же происходит и в нашей истории: младший брат, самый несчастливый, остался один с котом и не знает, как прокормиться. По счастью, кот, сразу назвав мальчика “Хозяином”, добровольно идет к нему в услужение и обещает помощь. Кот — продувная бестия; он знает, что прежде всего надо позаботиться о внешнем виде; поэтому, выпросив у хозяина единственный имевшийся у него маренго, покупает себе красивый костюм, сапоги и шляпу; облачившись во все новое и запасшись броским подарком, кот отправляется к королю, на которого у него есть свои виды; так, малышам преподан проверенный на опыте урок — что надо сделать, чтобы тебя заметили, чтобы получить доступ к власти и преуспеть: принарядитесь с расчетом на то, что предстоит выполнить важную миссию; преподнесите, кому надо, подарок; того, кто встанет вам поперек дороги, с властным видом припугните; явитесь не просто так, с улицы, а от имени важного лица, и перед вами распахнутся все двери...”

Пересказав в таком плане всю сказку, автор заключает:

“Вот какова мораль сей сказки: благодаря хитрости и обману можно стать всемогущим, как король. Поскольку в семье разлад, братья друг другу не помогают, надо, чтобы тебе помог тот, кто этой механикой владеет, то есть такой политик, как кот, — чтобы ты, тьюфяк, тоже стал могущественным”.

Я выступил с комментариями по поводу такого прочтения старой сказки: я не оспаривал

его аргументированности, но призывал соблюдать осторожность. «Демистифицировать» ничего не стоит, но как бы не ошибиться... Спору нет, в сказке «Кот в сапогах» быт и нравы — средневековые, в ней нашла свое отражение тема хитрости как оборонительного и наступательного оружия слабого в борьбе против деспота, тема эта отражает рабскую идеологию, идеологию крепостных, способных разве что на круговую поруку (все помогают обманывать короля), но не на подлинную солидарность; однако сам кот — это совсем другое дело.

“Нельзя не вспомнить, — продолжал я, защищая “Кота в сапогах”, — страницы, посвященные Проппом в его работе “Исторические корни волшебной сказки” “волшебным помощникам” и “волшебным дарам”, одной из центральных тем народных сказок. По мнению Проппа (и других исследователей), животное, выступающее в сказках как благодетель человека (оно помогает ему совершать трудные дела, вознаграждает сверх всякой меры за то, что человек не убивал его на охоте), правда уже в “цивильном” виде, как персонаж сказки, — это потомок того животного-тотема, которое первобытные охотничьи племена чтили и с которым имели нечто вроде сговора религиозного типа. С переходом к оседлому образу жизни и к земледелию люди расстались со старыми тотемическими верованиями, сохранив, однако, к дружбе между людьми и животными совершенно особое, пристрастное отношение.

Согласно древнему обряду инициации, к юноше приставляли животное-охранителя, которое оберегало бы его в качестве “доброего духа”. Обряд был забыт, от него остался лишь рассказ: “животное-охранитель” превратилось в сказочного “волшебного помощника”, продолжая жить в народном воображении. Мало-помалу со временем волшебный помощник стал приобретать иные черты, так что зачастую даже трудно бывает его, поневоле не раз переряжавшегося, узнать.

Надо обладать воображением и для того, чтобы мысленно вернуться назад, снять со сказки яркие одежды, проникнуть в ее сокровенное нутро, и тогда в сиротке или в самом младшем из трех братьев (а речь всегда о нем в сказках такого рода) мы узнаем юношу древнего племени, в коте же, подрядившемся добыть ему счастье, — его “духа-охранителя”. Если мы вернемся к нашей сказке теперь, то наиболее вероятно, что кот предстанет перед нами двуликим: с одной стороны — таким, каким его так хорошо описала Сара Мелаури, то есть приобщающим своего хозяина к развращенному и бесчеловечному миру; но если посмотреть с другой стороны, то мы увидим союзника, добывающегося справедливости для своего подопечного. Во всяком случае, этот старый кот, наследник неведомых, тысячелетних традиций, осколок времен, погребенных в безмолвии доисторических эпох, на наш взгляд, заслуживает лучшего отношения, чем ловчила, подсовывающий взятку, или придворный процельга.

Конечно, ребенок, слушающий сказку про Кота в сапогах, воспримет ее как событие сегодняшнего дня, где ни истории, ни предыстории нет и в помине. Но какими-то неисповедимыми путями ему, наверно, все же удастся почувствовать, что истинное зерно сказки — не головокружительная карьера самозванца — маркиза де Карабаса, а отношения между молодым героем и котом, между сиротой и животным. Именно этот образ — самый запоминающийся, в эмоциональном плане самый сильный. Он укрепляется в ребенке еще и благодаря целой гамме привязанностей, частично сосредоточенных на реальном или воображаемом (игрушка) животном, важная роль которого в жизни ребенка уже описана психологией”.

В Э 3-4 1972 г. той же «Газеты для родителей» появилось еще одно выступление «В защиту Кота в сапогах» — статья Лауры Конти; привожу ее почти полностью:

“...Мне хочется рассказать, как восприняла ребенком, то есть полвека тому назад, историю про Кота в сапогах я сама.

Прежде всего, Кот, так же как его маленький хозяин и как я, был Маленький среди

Взрослых, но благодаря сапогам мог делать большие шаги, то есть, оставаясь маленьким котом, имел возможность эту “маленькость” преодолевать. Я тоже хотела оставаться маленькой, но делать то, что могут делать взрослые более того, еще уметь их обскакать... Соотношение ребенок — взрослый, выходя за рамки буквального смысла, за рамки величины, приобретало переносное значение. Кот, помимо того, что он маленький, еще и недооценивается взрослыми, они считают его бесполезным: присутствие кота в нашем доме объяснялось досадным капризом с моей стороны. Поэтому я безмерно радовалась, когда бесполезная животинка превращалась в могущественного союзника человека. Чем Кот в сапогах занимался, мне было совершенно безразлично, настолько, что я начисто про то забыла. Понадобилась “Газета для родителей”, чтобы я вспомнила его дипломатические выверты — действительно довольно беспардонные. Но, повторяю, дела его меня не интересовали, меня интересовали результаты: мне важно было — да позволено мне будет выразить взрослыми словами детское ощущение, — поставив на заведомо проигрышную карту, все-таки выиграть. (Не напрасно же мальчика, которому в наследство достался всего лишь кот, поначалу все жалели.) Итак, меня привлекали два превращения: из маленького в большого и из неудачника в победителя. Сама по себе победа меня не занимала, меня волновало то, что свершилось невероятное. Двойственная природа Кота (маленький — большой, неудачник — победитель) тешила не только мое парадоксальное желание быть взрослой, оставаясь маленькой, но еще и другое, тоже парадоксальное желание: чтобы победило существо, которое продолжало оставаться маленьким, слабым, мягоньким котенком. Я ненавидела силачей; когда в сказках описывалась борьба между сильными и слабыми, я всегда сочувствовала слабым; но ведь, если слабые побеждают, значит, они сильные, значит, их тоже придется возненавидеть... История Кота в сапогах уберегала меня от этой опасности, потому что Кот и после того, как он одержал верх над Королем, оставался котом. Повторялась история с Давидом и Голиафом, только для меня Давид так и оставался пастушком, не становился могущественным царем Давидом. Не подумайте, что я провожу это сравнение постфактум: тогда же, когда мне поведали сказку о Коте в сапогах, меня познакомили со священной историей; то, что пастушок становился царем, мне нисколько не нравилось, мне нравилось только одно — что он, будучи вооружен маленькой пращой, убил великана. В отличие от Давида Кот, победив Короля, сам королем не становился, а оставался котом.

Таким образом, обдумав свой личный опыт, я полностью присоединяюсь к тому, что говоришь ты: в сказке самое существенное не “содержание”, а “ход”. Содержание могло быть и конформистским, и реакционным, но ход совершенно другим: показывавшим, что в жизни важна не дружба Королей, а дружба Котов, иначе говоря, маленьких, недооцениваемых, слабых созданий, способных одолеть власть имущих”.

Творчество и научная работа

В порядке комментария к главе 44, по поводу школы, следует привести отрывок из книги покойного Бруно Чари «Методы обучения».

“На первый взгляд может показаться, что между художественной, творческой деятельностью и научной работой нет ничего общего. В действительности же связь между ними есть, и притом тесная. Ребенок, который в стремлении себя выразить орудует кисточками, красками, бумагой, картоном, камешками и пр., вырезает, клеит, лепит и так далее и тому подобное, тем самым развивает в себе определенные навыки: умение обращаться с материалами, быть до известной степени конкретным, точным, что содействует формированию общих научных навыков. Последние, впрочем, тоже имеют творческий аспект, выражающийся в том, что истинный ученый умеет пользоваться для своих опытов простейшими имеющимися под рукой средствами. Поскольку, однако, все мы признаем, что научная подготовка должна базироваться на фактах, наблюдениях, на реальном опыте подростка, я считаю своим долгом подчеркнуть, что важнейший вид творчества —

художественное слово — понуждает учащегося зорче всматриваться в реальность, глубже погрузиться в опыт...”

Ученики Бруно Чари разводили хомяков, считали по системе майя, условное наклонение изучали, экспериментируя над хранением мяса во льду, половину классного помещения превратили в художественную мастерскую, — словом, во все, что бы они ни делали, они вкладывали фантазию.

Искусство и наука

(см. главу 44)

Интересна — с точки зрения выявления аналогий и гомологии в структурах методологии, эстетики и науки — книга «Наука и искусство», вышедшая под редакцией Уго Волли («La scienza e l'arte». Mazzotta, Milano, 1972). Основной тезис ее таков: «Для научной работы и работы художника характерна одна и та же главная черта, а именно: установка на то, чтобы моделировать реальность, осмыслять ее, преобразовывать, иначе говоря, придавать предметам и фактам социальное значение. Все это — семиотика реального».

Ряд работ, написанных во много рук, исходит из традиционного отделения искусства от науки, но лишь для того, чтобы отвергнуть это разграничение, доказать его необоснованность и выявить то общее, что их все больше и больше объединяет, то, чем они занимаются, все более и более схожими средствами. Компьютер, например, служит и математику, и ищущему новые формы художнику. Живописцы, архитекторы и ученые работают сообща в центрах автоматизированного производства пластических форм. Формула Нейка для его «компьютера-графика» прекрасно подошла бы к «грамматике фантазии». Вот она, я специально ее выписал:

“Дадим определенное число знаков “R” и определенное число правил “M”, на основе которых эти знаки будут между собой сочетаться, а также определенную интуицию “I”, которая будет всякий раз устанавливать, какие знаки и какие правила, то есть какие “R” и какие “M”, следует отобрать. Сочетание трех элементов (“R”, “M”, “I”) и составит эстетическую программу”.

В которой, подчеркнем мы, "I" олицетворяет случайность. Можно также заметить, что с помощью этого сочетания можно выразить и «бином фантазии», в котором "R" и "M", с одной стороны, суть норма, а "I" — творческое начало. Впрочем, еще Кли, в докибернетические времена, говорил: «В искусстве тоже достаточно места для научного поиска».