

Джанни Родари

ГРАММАТИКА
ФАНТАЗИИ

Почетно

и почетно

книгување

книгување



ПРОСТОР

Annotation

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](#)

-

- [ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ](#)
- [К СОВЕТСКОМУ ЧИТАТЕЛЮ](#)
-
- [1. ПРЕДЫСТОРИЯ](#)
- [2. КАМЕНЬ, БРОШЕННЫЙ В ПРУД](#)
- [3. СЛОВО «ЧАО!»](#)
- [4. БИНОМ ФАНТАЗИИ](#)
- [5. «СВЕТ» И «БОТИНКИ»](#)
- [6. ЧТО БЫЛО БЫ, ЕСЛИ...](#)
- [7. ДЕДУШКА ЛЕНИНА](#)
- [8. ПРОИЗВОЛЬНЫЙ ПРЕФИКС](#)
- [9. ТВОРЧЕСКАЯ ОШИБКА](#)
- [10. СТАРЫЕ ИГРЫ](#)
- [11. ДЖОЗУЭ КАРДУЧЧИ ТОЖЕ МОЖЕТ ОКАЗАТЬСЯ ПОЛЕЗНЫМ](#)
- [12. СОЗДАНИЕ ЛИМЕРИКА](#)
- [13. КОНСТРУИРОВАНИЕ ЗАГАДКИ](#)

- [notes](#)

- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)



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 мечтания.

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 «Грамматику 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 «тетрадью». 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 самообыгрыванию.

Не надо воспринимать «Грамматику 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, книжоночке) как к

документальному свидетельству мыслей и чувств итальянского сказочника, стремящегося быть одновременно гражданином своей страны, активным участником битвы идей.

Идея, лежащая в основе «Грамматики 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, дочери 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-Эмилии

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 накинулся на немецкие книги с той одержимостью, безалаберностью и упоением, которые приносят изучающему язык во сто крат больше пользы, чем любые систематические занятия, длись 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 кавальере 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 леность, 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 Олимпийский 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 przygotowательных (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 поученее 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 рыбака. 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 Пруста [\[1\]](#). 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* <канзонэ> (песня), *marrone* <марронэ> (каштан), *massone* <массонэ> (каменщик), *torrone* <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 раздаётся 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 *rigione* <придженэ> (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 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
oche – 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». Оскарине (окарины) возникли явно под влиянием осче (гусынь), но появлению их, безусловно, содействовала и близость с упомянутыми выше музыкальными инструментами. Шествие из семисот адвокатов, играющих на окаринах, – недурной образ!

Я лично придумал множество историй, начав с одного случайно выбранного слова. Так, однажды оттолкнувшись от слова *cuschiaio* <куккьяйо> (ложка), я получил следующий ряд: *cuschiaio* (ложка) – *Coschiara* (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. Далее 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, дедраматизировало 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 немислимо 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 дотоле дивана не видевший и никакого понятия о том, как им пользоваться, не имевший.

В «бинеоме 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 дотоле 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 сочленить – это прибегнуть к помощи предлога (а по-русски 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, повашему 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 упрощает, 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 почуял 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 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 горушки, 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 «разздание», 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; пояись 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 – «микрोगиппопотам» (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» (lamrone – 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 уколется 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 «vaïge», то есть из меха, и лишь по счастливой оплошности превратился в башмачок из «verge», то есть из стекла. Стекланный башмачок, конечно же, необыкновеннее, чем тапочка на меху, а следовательно, намного притягательнее, несмотря на то что обязан он своим появлением то ли каламбуру, то ли опiske.

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-лья">; 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 «cehubini» – «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 спанья 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 стольку-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, большое сердце, нуждающееся в витамине С.

Ошибка может содействовать выявлению скрытой истины, как это было в упомянутом примере с «Itaglia» (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!» [\[51\]](#)

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 отталкиваясь 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 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 квитанции, подписанные на всех языках мира блюстителем 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 почтенного 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 взглядеться 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, будничные 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.

Конец ознакомительного фрагмента. [Полный текст доступен на www.litres.ru](http://www.litres.ru)

notes

Примечания

1

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

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

Zibaldone (ит.) – «Литературная смесь». – Прим. перев.

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

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

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

«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.