
Светлана Михеева

В СТРАНЕ ЗАПРЕДЕЛЬНЫХ СМЫСЛОВ*

**Svetlana Mikheeva
In the country of exorbitant meanings**

К 110-летию со дня рождения Астрид Линдгрен

Игра у Линдгрен почти не выплескивается за рамки детского мира. Ее типичный взрослый – скучен, почти лишен индивидуальности и дерзаний, являясь, по большому счету, ограничивающей функцией, более или менее симпатичной. Взрослые могут наблюдать и, в лучшем случае, снисходительно удивляться детским фантазиям. Но чаще они только все портят и тормозят.

Выступая против насилия над детьми и системы грубых наказаний, Линдгрен пыталась спасти ребенка в любом взрослом. Ведь не факт, что взрослый не любит лазать по деревьям, он всего лишь пасует перед общественным мнением, которое не замедлит наложить на него какую-нибудь санкцию за нетипичное поведение. Взрослого трудно склонить к бескорыстной и свободной игре.

Книги Линдгрен полны существами, провоцирующими игру. Эти существа не в полной мере дети (если представлены детьми), и не в полной мере взрослые (если поданы в образе взрослых). Они трикстеры, которые создают уравнивающий механизм между миром детей и миром взрослых.

*Михеева С. В стране запредельных смыслов // Сетевой журнал Литература. – Режим доступа: <http://literatura.org/nonfiction/2553-svetlana-miheeva-v-strane-zapredelnyh-smyslov.html>

Карлсон, чья «мамочка мумия, а отец – гном», не только выдуманный друг, он еще и воображаемый взрослый – Малышу он представляется как «мужчина в самом расцвете сил». У Карлсона есть свой собственный дом и свои дела, он может гулять по крыше, если ему вздумается. Но он совершенный профан в бытовых вопросах и полагает, что младенцев кормят колбасой и картошкой. Карлсону приписаны черты, которые Линдгрэн находит у самых симпатичных взрослых: взрослые, сохранившие детский взгляд, не способные справиться с бытом, рассеянные чудачки. Такие условия игры она задала сразу, в своей первой замеченной издательствами книге «Бритт Мари изливает душу». Родители 15-летней героини – интеллектуалы, профессор и переводчица, один рассеянее другого: «С такими родителями – просто чудо, что мы, дети, не стали профессорами уже с того самого дня, когда появились на свет...» В повести «На острове Сальткрока», которая появилась на свет спустя десятилетия, она описывает главу семейства, писателя – «беспомощного Мелькера, чудаковатого и по-детски восторженного», воспитывающего детей без матери, при поддержке старшей дочери (абсолютной копии старшей сестры из «Бритт Мари» – Линдгрэн во многих произведениях описывает похожие ситуации). Пожалуй, Карлсон в каком-то смысле воображаемый отец, точнее, его «детская» часть: проверяющий предохранительные клапаны на игрушечном паровозе, он так же неловок и восторженно самонадеян, как старший Мелькер, устраивающий в доме водопровод для удобства старшей дочери. Оба играют, но Мелькер (как реальный персонаж) надеется еще и на бытовой результат, и огорчен, что результатом стало лишь затопление комнаты, а Карлсон даже доволен, что паровая машина взорвалась после прочистки клапанов – какой грохот! какой восторг!

Пеппи Длинныйчулок задана как ребенок – у нее внешность ребенка и бытовые навыки ребенка. Ее энергия обладает в том числе и разрушительными свойствами – она не умеет с ней справляться. Однако рыжая девочка – это скорее дух игры, воплощенный в образе одинокого, независимого и дружелюбного существа. Одета она шутовски, реплики ее пародийны – она переворачивает расхожие выражения и установки, представляя их в дурацком свете. Пеппи устанавливает свои правила, ест мухоморы, выливает в ухо недопитое гостем молоко, побеждает знаменитого борца и уличных мальчишек. Она шефствует над тихими – обыкновенными – детьми из соседнего дома, провоцируя их к игре, учит их играть. Учит играть принцессу девочка-

простолюдинка из короткой сказки «Принцесса, которая не желала играть в куклы» (в коротких сказках Линдгрэн почти всегда обращается к сюжетам и сценариям своих «длинных» произведений).

Неподчинение Пеппи правилам превращается в открытое и порой возмутительно неразумное противостояние. Для чего Линдгрэн педалирует непослушание, граничащее с агрессией, как будто бы превращая его в образец положительного? Но это – как будто бы: поступки и слова на грани фола всецело отданы героям-трикстерам. Обычные дети ничего такого не совершают. Даже если они сбегают из дому, уплывают на лодке, преследуют преступников, они остаются в пределах разумного, способны к самоконтролю и ограничены правилами, которые не являются для них чем-то неприемлемым.

Тревожность Линдгрэн в отношении игры, а точнее, боязнь утратить ее как способность и, как следствие, привлечение к ее продлению и сохранению неожиданных, даже мифологических сил (Пеппи напоминает молодую самонадеянную Бабу-ягу), вытекает из личной истории: «Помню, с каким ужасом я осознала, что не могу больше играть... Нам было по двенадцать или тринадцать лет, и на этом закончилось наше детство». С чем это связано? Обычные дети теряют способность всецело быть детьми, предаваться игре, они должны *взять ответственность*. Ответственность противоречит игре, входит с ней в конфликт – именно поэтому Карлсон улетает, хотя и обещает вернуться. Игровое начало пасует перед самим фактом ответственности.

Ответственность возникает тогда, когда появляется интерес и, как результат, владение – хотя бы старой печатной машинкой, как у 15-летней Бритт-Марии, которая говорит: «Но владеть чем-то – это странно и совсем непросто. И фактически ко многому обязывает. Если у тебя есть корова, ее надо доить, если пианино – надо хотя бы играть на нем, ну а уж если пишущая машинка – надо писать на ней». Мотив владения как ответственности кочует от одной книги Линдгрэн к другой: Мальш мечтает о собаке, Мио получает лошадь, Пелле, мечтая о собаке, покупает хотя бы кролика. Владение чем-то реальным делает невозможным пребывание в стране запредельных смыслов, которая требует присутствия *всего человека*.

Больше невозможны выдуманные друзья (обилие которых в сказках Линдгрэн в какой-то момент начинает удивлять), их мир закрывается, а то и погибает. Сказка «Возлюбленная сестра» концентрирует и в полной мере передает этот жутковатый мотив гибели. Выдуманная сестра-близнец девочки Барбру проживает в подземном мире, где

правит своей страной. Барбру частенько бывает в гостях у сестры, попадая туда через норку. В этой стране у них есть два коня, две собаки. Когда Барбру в реальном мире получает в подарок настоящую собаку, связь с выдуманной сестрой пропадает, норка затягивается. Сказка построена на пророчестве выдуманной сестры: она предсказывает свою раннюю смерть, которая, по сути, есть потеря реальной девочкой ее детской безответственности, детского мира, половины ее детского существа. Получив опеку над живым существом, девочка не может больше жить в воображаемом мире. Вероятно, мотив связан и с личными переживаниями Линдгрэн, забеременевшей в 18 лет, сбежавшей из своего городка от досужих сплетен, и вынужденной на долгих четыре года отказаться от сына, передав его на попечение приемным родителям. Считается, что чадолюбивая Астрид, для которой любовь к ребенку значила куда больше, чем любовь к мужчине, так и не смогла простить себе годы разлуки.

«Когда мы молоды, сильны, простодушны, мы знаем вещи. Когда мы выдохлись, мы знаем свойства вещей», – написал в коротком эссе «Могильщик» Гилберт Честертон. Узнавание свойств вещей – во всяком случае, их свойства принадлежать – уводит маленького человека к границе, за которой раскинулась страна его ответственности и где игра теряет свои прежние свойства, принимая иные правила, правила истории. Для Линдгрэн взрослый мир лишен игры в том смысле, в каком игра для нее ценна: безудержная, безответственная, всепоглощающая. Каждый в мире детей поэтому достоин сожаления. Ведь для обычных детей владение оборачивается необходимостью взросления. Именно поэтому лучшие ее произведения о взрослении окутаны трагическим флером умирания, невосполнимой потери.

Взросление – самая трагическая нота, которая окрашивает все творчество шведки, прожившей долгую взрослую жизнь. «Мио, мой Мио» – история детского одиночества, которое переходит в одиночество взросления, когда сказочный отец-король, счастливо нашедший сына (в реальном мире – сироту), отпускает его на неравный бой с рыцарем Като. Мальчик должен сражаться – в этом его предназначение. Дальше одиночество грозит разрастись до масштабов вселенной – ведь мальчик-сирота Буссе, оказавшийся на скамейке, *исчез* еще в самом начале повести. А в ее конце он осмысливает свое исчезновение: «Буссе давно уже нет на скамейке в парке Тегнера». Значит ли это, что он покинул реальный мир, существуя в Стране Дальней, у отца-короля, «где так вкусен хлеб насущный»? Христианская символика

наталкивает нас на печальную мысль о смерти Буссе. Текст, рассчитанный Линдгрэн на юного читателя, срабатывает в христианской культурной парадигме, увлекая в сопереживание взрослого: история сироты, обретшего родительскую, читай – божественную, любовь в лучшем мире.

Но в произведениях Линдгрэн есть другие дети. Это в некотором смысле идеальные маленькие существа, отчасти обладающие повадками божков, духов местности. Им не страшно право обладания – ведь они вечные дети, волшебные дети. Совершенные дети. При них состоят, как на службе, существа, которые, в силу их неожиданных свойств, легко принять за что-то иное, нежели за то, на что они похожи. Так, к примеру, обстоит дело с огромным сенбернаром, принадлежащим маленькой, но очень величественной девочке Червен. Размеры пса поражают приехавших на остров дачников. Так же, впрочем, как и сама девочка: «Казалось, она видела все насквозь. Я подумала, что она – само олицетворение Сальткроки». Именно величественность, которую как предмет удивления называют дачники, именно то, что она больше себя самой, и позволяет ей владеть таким большим животным. Червен – королева-покровительница острова.

Первое впечатление чужаков от девочки, прозвище которой переводится как нелепое «Колбаска», могло бы разбиться о личность ее отца, обыкновенного взрослого лавочника. Но девочка при первом же удобном случае не желает послушаться отца. Она вообще ведет себя на редкость упрямо. Однако же, несмотря на свое несговорчивое поведение, для всех взрослых обитателей острова Червен является его символом и талисманом. Именно Червен, которая с большой симпатией отнеслась к чужакам Мелькерссонам, помогла им остаться на острове: подобно доброй фее, она разрешила запутанную ситуацию, помогла им обзавестись домом. Тем самым Червен уберегла дом от разрушения, а остров от дальнейшего опустошения.

Мальчик Эмиль, герой нескольких повестей, владелец коня, поросенка и курицы, маленький хозяин, обладающий непреклонным и добрым характером, вызывает на себя внимание всей Лённеберги – сначала как безудержный проказник, потом как спаситель человеческой жизни, а в дальнейшем, за пределами этой книги, – и об этом автор не преминул заранее сообщить – как лучший мэтр. Эмиль добывает себе животных. Эмиль кормит брошенных стариков. Он отвозит раненого взрослого – беспомощного, как все другие взрослые, испуганные обстоятельствами, – к доктору, рискуя по пути замерзнуть. Он деяте-

лен, как герой какого-нибудь античного мифа, совершающий свои подвиги ровно в том же, мифологическом, пространстве – это пространство формирует в первую очередь намерение героя.

Совершенным детям не нужны благоприятные условия, они сами – эти условия. Взрослые выполняют для них вскармливающую функцию и – частично – обеспечивают безопасность, нейтрализуя излишки энергии. Совершенным детям невозможно *запретить*. Запрет для них неприемлем. И не только как фактор, сворачивающий игру до уровня примитивной настольной «бродилки». Совершенный ребенок – сакральная фигура, которую искала и описывала Астрид Линдгрэн всю свою долгую жизнь. Это фигура отчасти символическая, тот самый вечный младенец, освещающий цивилизацию славным светом надежды – ибо ребенок это будущее, которое рождается из темноты прошлого опыта, оплодотворенного новой возможностью. «Дешевые бунтари полагают, что воображение всегда мятежно и призвано грезить о новом и небывалом. На самом же деле высшая цель воображения – оживлять прошлое...» – очень точно заключил Честертон в коротком эссе «Защита фарфоровых пастушек». Совершенный ребенок, который, сродни воображаемым пастушкам, есть часть творящей природы, обладает волшебным свойством прояснять обстоятельства, выводить на чистую воду без корыстного умысла, придавать всему полновесность. Его игра – это проявленное свойство природы творить. Сказочница Линдгрэн обладала этим свойством, «не столько претворяя чудо в жизнь, сколько жизнь – в чудо». Ей, собственно, ничего и не нужно было искать...

С. Г.