**Трагическое и комическое в повести П. Санаева «Похороните меня за плинтусом»**

**Содержание**

Введение. Книга П. Санаева в контексте повестей о детстве………………3 - 7

Глава 1………………………………………………………………………...8 - 19

* 1. Об авторе повести «Похороните меня за плинтусом»……………..8
  2. Особенности сюжета и композиции повести «Похороните меня за плинтусом»…………………………………………………………..11

Глава 2………………………………………………………………………..20 -36

2.1. Понятие «трагическое» в литературоведении……………………..20

2.2. Понятие «комическое» в литературоведении……………………...30

Глава 3………………………………………………………………………37 – 61

3.1. Комическое и трагическое в образе Саши Савельева…………….37

3.2. Антитеза образов матери и бабушки в повести «Похороните меня

за плинтусом»……………………………………………………….45

3.3. Своеобразие финала повести «Похороните меня за плинтусом»...56

Заключение………………………………………………………………….62 - 68

Библиография……………………………………………………………….69 - 73

**Введение. Книга П. Санаева в контексте повестей о детстве**

Повесть П. Санаева «Похороните меня за плинтусом» появилась в 2003 году и сразу привлекла к себе внимание. Во-первых, т.к. повести о детстве давно не появлялись в нашей печати. Во-вторых, тем, что очень необычно соединились в ней трагическое и комическое.

Повесть о детстве традиционна для русской, и в меньшей степени, советской литературы. Она неизбежно связана с процессом самопознания человека и с завоеваниями психологизма. Поэтому первооткрывателем этой темы мы можем считать Л. Н. Толстого с его «Детством», «Отрочеством» и «Юностью». Романное мышление Льва Николаевича, его диалектика души, психология героев берут свое начало в этой повести о Николеньке Иртеньеве. В «Детстве» Толстой выделяет две главные черты, которыми отмечено детское восприятие: потребность любви и веры. В драматических коллизиях произведения оба эти стремления оказываются не удовлетворены и повесть заканчивается в «Отрочестве» и «Юности» утратой первоначально гармоничного существа, каким сначала был Николенька. В своих взглядах на детство Лев Николаевич исходил из представлений Руссо, который полагал, что в каждом ребенке заложен зародыш гармоничного существа, и цель воспитания заключается в том, чтобы помочь ему развиться по мере возможностей. Крушение Николеньки свидетельствовало о несовершенстве мира, в котором он жил, и породило в нем стремление к самосовершенствованию, которое стало ведущей идеей для Л. Н. Толстого.

Следом за Толстым с той же темой детства в литературу пришли А. П. Чехов «Степь», С. Т. Аксаков «Детские годы Багрова внука», Н. Гарин – Михайловский «Детство Темы», «Гимназисты», «Студенты», А. Толстой «Детство Никиты», И. Шмелев «Лето Господне»…

При всем различии этих произведений детство воспринимается в них как некая райская пора в жизни человека. Поэтому взросление воспринимается как утрата рая, прощание с ним. В итоге, обычным становится для этой литературы драматическое звучание финалов в произведениях. Вплотную овладевает мысль о побеге или самоубийстве героем Гарина –Михайловского Тему Карташева. Тоскует по деревне увезенный в город Никита из повести А. Толстого «Детство Никиты». Ностальгическими интонациями навсегда утраченного рая прежней, праведной жизни исполнена повесть Шмелева «Лето Господне». Лишь «Степь» Чехова составляет на этом фоне исключение. В этой повести-завещании, свободной от привычной чеховской грусти, автор открывает ширь России, красоту ее людей, непостижимость их судеб и делает это глазами маленького мальчика Егорушки. Он впитывает в себя новые жизненные впечатления, откликается на них всей душой, поэтому становится воплощением авторского «я» в повести. Именно ему дарит Чехов свое открытие России, именно образ ребенка сделал эту повесть столь светлой и праздничной.

В произведениях о детстве представителей русского зарубежья (Шмелев) детские воспоминания неразрывно связаны с темой оставленной родины, поэтому в них соседствуют два мотива: родины и детства как гармонического рая и связанного с этим мотива невозможности обретения гармонии.

За редким исключением, как мы видим, детство в дореволюционной литературе однозначно воспринимается как мир гармонии, утрачиваемой по мере взросления. Поэтому детство – особая пора в классической литературе: пора ярких впечатлений и предельной отзывчивости, искренности, пронзительной потребности в любви окружающих, способности любить всех безгранично.

В советскую эпоху тема детства была продолжена Горьким, Пастернаком, Платоновым, Пановой, Зощенко и другими авторами. Принципиальное отличие литературы о детстве данного этапа от литературы классической заключалось в том, что между взрослостью и детскостью исчезала непроходимая черта. Уже Житков писал о детстве: «Золотое детство, золотое детство – не больно-то в этом детстве хочется золотиться».

По словам Платонова, детство – это «нервный узел эпохи», поэтому все болевые точки времени отражаются в нем необычайно сильно и ярко. Отсюда, в трагическом мире Платонова дети так мало похожи на восторженных ангелов классики. Они суровы, озабочены, безжалостны и пугают своей ранней взрослостью и серьезностью. А детство отняли у них взрослые, поэтому все произведения о детях у Платонова проникнуты сознанием вины взрослых перед детьми за несовершенство мира. Такова его Настя из «Котлована» и дети из многочисленных рассказов.

20 век явно прибавил трагизма в звучание темы детства. Вспомним ту же повесть «Сережа» В. Пановой. Ее маленький герой решает для себя непростые вопросы, связанные с новым папой, появлением братика. Он открывает для себя вещи, которые не в состоянии для себя понять. Так неразрешимой загадкой для него становится появление в их доме бывшего зека. Он впервые видит перед собой униженного человека, который не тяготится этой униженностью, он несет ее добровольно как свой крест. Только благодаря близости могущественного добрейшего взрослого человека (идеального взрослого героя) оказывается возможна гармонизация отношений Сережи со все более усложняющимся миром.

Повесть Санаева «Похороните меня за плинтусом» обращает на себя внимание уже заглавием. Это рассказ о детстве, опаленном двумя неистовыми любовями: бабушки и матери. Все было бы прекрасно, если бы они иначе относились друг к другу. Дело в том, что бабка ненавидит свою дочь и не скрывает этой ненависти от своего внука, воспитанием и здоровьем которого занимается. Поэтому герой изначально поставлен в ситуацию, когда, с одной стороны, он находится под опекой бабушки, он объект ее ежеминутных хлопот, а с другой стороны, мальчик всей душой стремится к матери, которая становится для него воплощением недостижимого рая. Он готов умереть, лишь бы быть похороненным за плинтусом той комнаты, в которой она живет: «Я попрошу маму похоронить меня дома за плинтусом… Там не будет червей, не будет темноты. Мама будет ходить мимо, я буду смотреть на нее из щели, и мне не будет так страшно, как если бы меня похоронили на кладбище»[[1]](#footnote-1).

**Предмет** нашего исследования – повесть П. Санаева «Похороните меня за плинтусом». **Объект** – комическое и трагическое в повести. В ходе анализа мы стремились выявить специфику звучания этой повести на фоне прочитанных нами художественных произведениях о детстве. Для достижения этой цели нам необходимо было решить следующие **задачи**:

* Познакомиться с текстом повести Санаева.
* Выявить своеобразие повести на фоне исторически сложившейся традиции повести о детстве. Эта задача требовала знакомства с обширным контекстом, произведениями Л. Н. и А. Н. Толстого, А. Платонова, В. Пановой, Н. Г.Гарина-Михайловского и других авторов. Мы позволили себе ограничиться в контексте сопоставления самыми общими положениями, не вдаваясь в детали. Нас оправдывает также то, что тема детства практически достаточно разработана в истории русской литературы. Этой теме посвящены работы Б. Бегака, В. А. Рогачева, С. Я. Маршака, Н. М. Демуровой, В. Х. Разумневича, А. Ивича, Ст. Рассадина, Е. Е. Зубаревой, И. Г. Минераловой, И. Лупановой, Н. А. Николиной и других.
* Разобраться в особенностях сюжетно-композиционной структуры повести «Похороните меня за плинтусом».
* Выявить смысл понятий «трагическое» и «комическое» в литературе.
* Выявить специфичность соединения этих начал в повести Санаева.

В работе использованы следующие **методы**:

1. Сравнительный.
2. Типологический.
3. Историко-эстетический.
4. Аналитический.

В работе использованы труды по теории комического и трагического Ю. Борева («О трагическом», «Комическое»), Ю. Стенника («Жанр трагедии в русской литературе»), М. Бахтина («Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса») и др.

**Научная новизна** – обратившись к повести Санаева, мы обнаружили, что она практически не освоена критикой и литературоведением. Это можно объяснить спецификой содержания повести о детстве. В нашей стране они всегда находились на обочине литературного процесса, так как не обращались к общезначимой проблематике, потому что сам адресат ее был недостаточно выявлен: то ли это произведение для детей, то ли для взрослых. Поэтому наша скромная попытка литературоведческого комментария повести в свете фундаментальных понятий «трагическое» и «комическое» является, безусловно, единственной в своем роде.

**Практическая ценность** заключается в том, что материал работы может быть использован в спецкурсах по современной литературе в старших классах школ и гимназий, а также на уроках внеклассного чтения.

Глава 1

**1.1.Об авторе повести**

Павел Владимирович Санаев родился 16 августа 1969 года в Москве, и первые четыре года прожил в безоблачном счастье. Дальше началась сплошная драма, длившаяся до двенадцати лет и описанная в повести «Похороните меня за плинтусом» (предмет нашего разговора). В двенадцать лет драма детства закончилась, и в жизнь вошло «самое знаменательное событие первых двадцати лет жизни – съемки в кинокартине «Чучело», где Санаев сыграл Васильева – небольшую роль очкарика, который заступался за Лену Бессольцеву. Задача Павла была, пожалуй, самой непростой – ему пришлось работать практически в семейном кругу: рядом, в роли учительницы, выступала его мама Елена Санаева, а руководил всем парадом его отчим – режиссер Ролан Быков. Как признается сам Павел, тогда же он влюбился, умудрившись выбрать для этого девочку, игравшую Шмакову. «Девочка была на два года старше меня, на голову выше, но нельзя сказать, чтобы любовь была совсем уж безответной, и помнится, мы очень мило общались. Разумеется, настолько мило, насколько позволял детский возраст»[[2]](#footnote-2). После «Чучело» Павел Владимирович снимался еще в трех фильмах, но учиться во ВГИК пошел не на актера, а на сценариста. На то были свои причины. Вот что об этом рассказывает Санаев: «В пятнадцать лет я написал школьное сочинение «Один день нашей Родины», которое случайно прочел мой отчим... Он пришел в ужас и громко кричал, что я или полный идиот или жертва образовательной системы. Чтобы выяснить наверняка, он поставил передо мной маленькую черепашку склеенную из ракушек и потребовал написать про нее рассказ…»[[3]](#footnote-3). Написанный в стиле фельетона рассказ понравился отчиму, «и так выяснилось, что я не идиот, а жертва»[[4]](#footnote-4). В последствии Павел использовал свой «дар» писать, освобождая себя там самым от воспитательных бесед отчима, «который то и дело усаживал меня перед собой и объяснял, что я должен учиться и думать, кем хочу стать, а не прожигать жизнь… Полтора десятка написанных за три года рассказов подарили мне относительную свободу, а по оканчании школы сыграли решающую роль при выборе института»[[5]](#footnote-5). Так в 1987 году Санаев стал студентом сценарного факультета ВГИКа. Обучение было не каторжным, мастер курса хотел от студентов одного – чтоб те писали, и не важно что. Поэтому Санаеву удалось приобрести привычку к слову, но уберечься штампов и обязаловки. На третьем курсе Павлу повезло получить главную роль в фильме немецкого режиссера Максима Дессау «Первая утрата», и четыре месяца он провел в Германии, изображая русского военнопленного. В 1992 году Санаев окончил институт и понял, что его дипломный сценарий вполне может стать неплохой повестью, с творческими муками, но эту повесть он все-таки написал – повесть «Похороните меня за плинтусом» вышла лишь в 2003 году отдельным изданием и сразу стала бестселлером (впервые повесть была опубликована в журнале «Октябрь» 1996, № 5). По данному произведению уже имеется и театральная постановка, автором сценария и режиссером которой является Игорь Коняев.

Еще обучаясь в институте, Павел приобщился к нелегальному тогда кассеточному бизнесу. Ему не хотелось зависеть от знаменитых родителей, поэтому он зарабатывал, переписывая и продавая, кассеты – сначала аудио, потом видео. Однако, пока Санаев заканчивал институт и писал книгу, его партнер по бизнесу встал на ноги и в его помощи не нуждался. И Павлу ничего не оставалось, как искать что-то свое – он попробовал заниматься переводом зарубежных фильмов – не сразу легко, но дело пошло. Довольно длительный период Санаев только этим и занимался. Таким образом Павел стал автором официальных переводов для многих известных фильмов: «Властелин колец», «Остин Пауэрс», «Очень страшное кино», «Джей и Молчаливый Боб наносят ответный удар» и других.

В 2002 году Павел Санаев решил вернуться к творчеству – написал сценарий фильма «Последний Уик-Энд», который стал его режиссерским дебютом (Премьера фильма прошла 2 июня 2005 года в рамках 27 Московского кинофестиваля).

В 2004 году состоялся дебют режиссера в короткометражном кино – в Литве для Литовского телевидения был снят получасовой художественный фильм «Каунасский Блюз», в котором сыграли знаменитые актеры Донатас Банионис, Альгимантас Масюлис, Любомирас Лауцевичус и Екатерина Редникова.

Таким образом, сейчас Павел Владимирович - преуспевающий режиссер. Но очень жаль, что в литературе он автор одной повести. Возможно, в дальнейшем Санаев порадует нас новыми произведениями.

**1.2.Особенности сюжета и композиции**

Внешне сюжет «Похороните меня за плинтусом» схож с сюжетами многих автобиографических повестей о детстве: с «Детством» Л. Н. Толстого, с «Детством Никиты» А. Толстого и т.д. Повествование ведется от первого лица, от лица второклассника Саши Савельева. Обращение к образу ребенка в литературе Г.Г. Елизаветина связывает «… с усовершенствованием методов психологического анализа в искусстве и с возможностью показа всего того уродливого, бесчеловечного, социально несправедливого, что было в окружающей ребенка действительности и особенно контрастировало с миром детства»[[6]](#footnote-6). Справедливость данного утверждения мы можем оценить несколько позднее. А пока вернемся к сюжету. Вот что говорит о биографическом моменте своей повести П. Санаев: «Первый вопрос, который возникает у всех, кто прочел «Похороните меня за плинтусом»: «Неужели это все правда?!». Разумеется, повесть автобиографична, и это сразу становится понятным. С другой стороны, в ней много… художественной манипуляции с реальными событиями. Представьте, что у вас было несколько вязаных шапочек. Вы распустили их на нитки и связали свитер. Примерно так же я обошелся с реальными событиями своей жизни. Повесть – это не мемуары, и важен эмоциональный накал событий, а не точное воспроизведение фактов. Теперь повесть живет самостоятельной жизнью, и невозможно расчленять ее на части, разбирая где факт, а где «художественная манипуляция». Все, что написано в повести – чистая правда о жизни Саши Савельева, и считайте, что этот восьмилетний мальчик не имеет к Павлу Санаеву никакого отношения»[[7]](#footnote-7). Примерно то же самое говорит Г. Г. Елизаветина только о другой повести, «Детство Никиты» А. Н. Толстого: «События не всегда принадлежат биографии автора; они могут быть привнесены из чужих судеб или созданы творческим воображением, но в «Детстве Никиты» всегда принадлежит самому автору духовная история героя, подлинные события его душевной жизни; психология ребенка воссоздается и анализируется с помощью воспоминаний писателя прежде всего о самом себе»[[8]](#footnote-8). А М. Г. Минералова пришла к следующему выводу: «В круг произведений, адресованных детям, входят художественные автобиографии, в которых писатель ставит своей задачей запечатлеть детство как источник и зеркало грядущей взрослой жизни. В произведениях такого рода выражен документальный компонент. Автор предполагает полное доверие читателя, который воспринимает описываемые в рассказе, повести, романе события без сомнений, как подлинные факты жизни повествователя»[[9]](#footnote-9).Эти выводы очевидны, так как автор не может быть тождественен продукту своей деятельности, т.е. автор не равен своему герою. Но в тоже время, без биографического момента создание таких повестей было бы невозможно, читатель не верил бы в их подлинность.

На этом сходство повестей исчерпывается, поэтому обратимся к различиям. Вот как пишет о детстве Л. Н. Толстой. «В радостных, светлых красках рисует Толстой картины детства, пронизывая их теплотой и обаянием этих чудеснейших лет человеческой жизни. «Счастливая, счастливая невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминания о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником лучших наслаждений…»»[[10]](#footnote-10). Примерно такова же тональность и в «Детстве Никиты» А. Толстого. У П. Санаева же все не так, все наоборот. Саша Савельев рассказывает о своем детстве, об особенностях своего детства. Каждая глава представляет собой законченный рассказ о каком-либо случае из жизни героя: в первой – о том, как мальчика купали, в главе «Цемент» - об уличных «похождениях» ребенка, в «Железноводске» - об отдыхе на юге и т.п. На все в жизни у Саши Савельева собственный взгляд, как это обычно бывает у детей, все происходящие события с ним и вокруг него он растолковывает по-своему, по-детски непосредственно (Пожалуй, это сближает Сашу с Николенькой Иртеньевым, Никитой Рощиным и другими. Так, не хроникально, построено большинство произведений о детстве. Может быть, исключение составляют «Детские годы Багрова внука». Фрагментарность повестей о детстве обусловлена спецификой детской памяти. Они «выхватывают» из прошлого самое яркое, запоминающееся, либо грустное, горькое. Несмотря ни на что, их детство – счастливая, райская пора. А каково же детство Саши?).

Уже с первых строчек задается трагическое звучание повести. Мальчик сообщает, что живет у бабушки с дедушкой, потому что «мама променяла меня на карлика-кровопийцу… и повесила на бабушкину шею тяжкой крестягой». Трагическое потому, что при живой-то матери ребенок оказался сиротой, так как бабушке он в тягость раз висит у нее на шее. Но не все так просто в жизни Саши. Его нелегкое детство (как выясняется впоследствии) объясняется двумя любовями: маминой и бабушкиной. Таким образом мальчик оказывается меж двух огней, в ситуации непростого выбора. Порой и взрослому человеку нелегко сделать выбор, а что уж говорить про ребенка. Тем более, что у каждой из любящих своя правда. Бабушка всю себя посвятила внуку, всю свою любовь обрушила на него. Саша был болезненным мальчиком, от этого забота бабушки увеличилась вдвое. Она и по докторам его возила, и деда всегда за свежими продуктами для внука посылала, и готовила ему отдельно. Казалось бы, что может быть лучше такой заботы и опеки. Мама же не менее сильно любила своего сына и очень хотела, чтобы Саша жил с ней. Но нелады с Ниной Антоновной (бабушкой) не позволили материализоваться ее мечтам. Мать не простила дочери «измены», второй брак.

Разумеется, ситуация не из самых приятных, когда ребенок становится жертвой взрослых отношений. Но можно подумать, что в жизни Саши не все так плохо, ведь он же не обделен вниманием, заботой, лаской, нежностью. Пусть даже и только с бабушкиной стороны. Но любовь Нины Антоновны очень специфична, противоречива до парадоксальности: до безумия любя своего внука, она сделала его жизнь просто невыносимой. Об этом свидетельствует ряд ее обращений к мальчику: «проклятая сволочь», «водоросль», «смердящая сволочь», «идиот», «калека», «тварь гнилая», «гад», «болван» и т.д. Список можно продолжить. За самую малую «провинность» Саша слышал от бабушки: «Чтоб ты больше никогда не проснулся!», «Чтоб ты заживо в больнице сгнил!», «Если вспотеешь опять… выну и удавлю…», «Чтоб тебя переехал паровоз…», «Я тебя бритвой на куски порежу…» и т.д. и т.п. Вот как это комментирует Саша: «Я очень боялся бабушкиных проклятий, когда был их причиной. Они обрушивались на меня, я чувствовал их всем телом – хотелось закрыть голову руками и бежать как от страшной стихии» (65). После всего этого, о каком счастливом детстве может идти речь!? Бабушкиной парадоксальной любви есть объяснение. Любит она Сашу за двоих: за то, что он ее внук, и за дочь, которой она недодала свою любовь. И проклинает, обижает она мальчика тоже из-за дочери, не простив ей измену.

Но это не самое главное отличие повести «Похороните меня за плинтусом» от ряда других повестей о детстве. Если в последних на первый план выходит образ ребенка, то здесь Саша - лишь лакмусовая бумажка отношений взрослых, несмотря на то что обо всем мы узнаем из его уст. Но от этого мальчику не становится легче, а даже наоборот, страдания его безграничны.

Таким образом, в повести намечен конфликт: Саша как объект «двух любовей», причем бабушкина любовь парадоксальная.

Мы уже говорили о том, что каждая глава представляет собой самостоятельный рассказ. Проследим, как реализуются обозначенный нами конфликт в каждом из них. Уже в первой главе «Купание» намечены оба противоречия. Но на первый план здесь выходит «любовь» бабушки. Собственно говоря, отношения Нины Андреевны с внуком, ее обращения к мальчику любовью-то сложно назвать.

Казалось бы, бабушка купает внука. Он ей задает обычные детские вопросы, как и большинство его сверстников делает неуклюжие движения. Типичная бытовая ситуация. Но реакция бабушки не типичная. Например, на вопрос Саши о том, почему никого так не купают, как его, Нина Антоновна отвечает: «Так никто же не гниет так, как ты. Ты же смердишь уже». Или другой пример, когда бабушка на стуле одевала мальчика после купания, а Саша засмотрелся на свое отражение в зеркале и, потеряв равновесие полетел в ванну, то Нина Антоновна откомментировала это одним, но очень выразительным словом: «Сво-о-оло-очь!!!». Какая уж тут любовь?!

И все-таки она здесь выражается. В первых строках своего повествования Саша говорит, что учится во втором классе. Уже большой мальчик: мог бы сам мыться или с дедом. Но бабушка не доверяет ни тому ни другому это ответственное дело. Более того, к купанию внука она подходит с особой тщательностью, ответственностью, даже скрупулезностью: следит за тем, чтобы температура воды была постоянной (37,5), одевает мальчика после купания, причем делает это на двух стульях, чтобы у ребенка не остудились ноги и т.д. и т. п. Также из Сашиного рассказа мы узнаем, что колготки у него новые, дорого стоят и нигде не достать. А Нина Антоновна достала. Таким образом, налицо бабушкина забота, любовь. Ненависть Нины Антоновны к дочери в этой главе выражается лишь одной, как бы невзначай брошенной фразой: «Твоя мать тебе ничего не покупает! Я таскаю все на больных ногах!» (8).

Далее противоречия человеческих отношений раскрываются и усиливаются, увеличиваются с геометрической прогрессией. Уже в следующей главе «Утро» бабушка выдает новую порцию проклятий и ругательств в адрес внука и дочери: «Одну сволочь вырастили, теперь другую тянем на горбу». После очередных таких выпадов у Саши появляется мечта о двойнике: «… Один из меня мог бы тогда отдыхать от бабушки, а потом бы они с тем, другим, менялись…» (13). Само возникновение этой мечты приводит в ужас. Да разве может бабушка так относиться к любимому внуку! Оказывается, что может, не только так.

В главе «Цемент» Саша рассказывает, как проходили его прогулки на улице, после которых следовали традиционные бабушкины вопросы: «Где ты, скотина?», «Где ты шлялся?». А после того, как мальчик утонул в цементе, Нина Антоновна набросилась на него с новой силой: «Чтоб у тебя этот цемент лился из ушей и из носа!», «Месяц из дому не выйдешь!», «Жаль, он совсем в этом цементе не утонул, отмучились бы все». Но одновременно с этим проявляется безграничная бабушкина любовь. Саша гуляет, а Нина Антоновна в определенные часы выносит ему таблетки, которые мальчик должен был принимать шесть раз в день, и бабушка за этим тщательно следила.

Из следующего рассказа «Лосося» мы более подробно узнаем, как Нина Антоновна заботится о здоровье внука. Мало того, что водит его по разным докторам, так и вызывает медсестер на дом. Они приходят еженедельно и берут на анализ кровь из пальца. А как бабушка следит за питанием внука! Котлеты – только паровые, «потому что жареные – это яд». Продукты – только свежие, потому что «ребенку щи варить». «Я скорее сама землю есть буду, чем тебе несвежее дам» (36) - говорит Нина Антоновна. Яблоки – только тертые и т.д.

В «Парке культуры» бабушкина забота проявилась следующим образом: не разрешив внуку покататься на аттракционах, она загладила свою вину, купила Саше мороженное. Мальчик был поражен бабушкиным поступком, ведь он никогда не ел холодного лакомства. Максимум, что ему позволялось, так это «… лизнуть… и… попробовать ломкую шоколадку глазури» с эскимо Нины Антоновны. Поэтому счастью Саши не было границ: «Неужели я сейчас, как все, сяду на скамейку, закину ногу на ногу и съем целое мороженое? Не может быть! Я съем его, вытру губы и брошу бумажку в урну. Как здорово!» (51). Но не тут-то было. Сашино мороженное бабушка положила в сумку, пообещав дать его дома с чаем. Мальчик не расстроился: до дома можно и потерпеть. Но случилось то, что случилось. Естественно «Лакомка» растаяла, а Саша оказался еще в этом и виноват: «Будь ты проклят со своим мороженым, сволочь ненавистная…» (53).Таким образом, бабушкина забота обернулась очередным проклятьем. Но, впрочем, мальчику не привыкать.

В рассказе «День рождения» парадоксальная любовь Нины Антоновны выглядит так. Это самый любимый день всех маленьких, они его ждут, тщательно к нему готовятся. Да и как же иначе, ведь это праздник! Так думал и Саша, когда жил с мамой. А с бабушкой все было иначе: «… я знал уже, что день рождения – это не праздник…» (60). В этот день Нина Антоновна не разрешила внуку даже съесть шоколадку. Ее позиция была такова: «Что отмечать? Жизнь уходит, что хорошего?» (60). Но бабушка была бы не бабушкой, если бы не сжалилась над внуком, не приласкала бы его, не приголубила. Именинник все-таки съел положенную ему (так думал Саша) шоколадку «Сказки Пушкина».

В главе «Железноводск» мы снова становимся очевидцами бабушкиных забот о внуке. Нина Антоновна с Сашей отправились на юг, отдыхать: мальчик – в детский санаторий, а бабушка – во взрослый. Прежде, чем оставить внука одного (учитывая, что каждый вечер она его навещала), Нина Антоновна дала ценные указания и главному врачу, и воспитательнице: какие таблетки и во сколько принимать, как купать Сашу, как его кормить и т.п. В общем, проявила себя как самая настоящая любящая бабушка. Но несмотря на свою любовь, она не учла одного, что внук в компании сверстников оказался впервые, он совсем не таким представлял себе отдых, какой навязала ему бабушка. Нину Антоновну это и не волновало, ей не было дела до чувств и надежд мальчика. Ей же лучше известно, что Саше надо делать, а что – нет. И снова налицо эгоистическая любовь бабушки.

В «Похороните меня за плинтусом» бабушкина любовь выражена особенно ярко. Решив закалиться, Саша вышел на балкон в разгар январских морозов. Разумеется, ребенок простудился. Бабушка потеряла покой, ею руководило только одно желание: поставить внука на ноги. Нина Антоновна обращалась к Саше исключительно следующим образом: «заинька», «детонька», «лапочка» и т.п. Она плакала над кроватью мальчика, и слезы, капавшие на лицо Саши, были ему дороже всякого бальзама. Значит, и о нем заботятся, и его любят: «Мне нравилось, как бабушка суетится около меня с каплями и полосканьями, называет Сашенькой, а не проклятой сволочью, просит дедушку говорить тише и сама старается ходить не слышно» (102). И, что уж было совсем невероятным, читала внуку: «Мне было не важно. Какую она взяла книгу. Смысла слов я не улавливал, но было приятно слушать голос тихо читавшей бабушки… Хотелось слушать как можно дольше, и я слушал, слушал и слушал…» (108). Представляешь такую картину и умиляешься… Но даже во время болезни Саши Нина Антоновна не забывала обзывать мальчика отпускать в его адрес проклятья: «Даже не знаю, где этот урод простудиться успел…», «Тебя бы на барабан натянули, как ты мне надоел! Сил нет терпеть, как ты гниешь.», «Сенечка, этот сволочной идиот снова заболел» и т.п.(На последних двух рассказах мы остановимся подробнее в следующей главе). Примеров для подтверждения парадоксальной бабушкиной любви более чем достаточно. Сама же она вот что говорит об этом: «У меня теперь одна забота, отрада в жизни – дитя это несчастное… По любви – нет на свете человека, который любил бы его, как я люблю… Кричу на него – так от страха, и сама себя за это кляну потом… Такая любовь наказания хуже, одна боль от нее, а что делать, если она такая?» (124) (В причинах «такой» любви мы постараемся разобраться в следующей главе).

Что касается конфликта между бабушкой и мамой, как мы уже отмечали выше, он заявлен на самых первых страницах повести. По сути, вокруг него строится все повествование. Сначала он выражается в отдельных репликах Нины Антоновны, с которыми она обращается к Саше : «Я пять лет с тобой маюсь, а она только раз в месяц припрется, ляжет на диван и жрать просит», «Мать твоя не вышивает, чтоб ей саван могильный вышили!», «Ты, Сашенька, страдаешь за свою мать, которая только и делала, что таскалась», дочь свою называла «бубонной чумой». Встречи мамы и дочери были крайне редки: в повести описаны всего две. Инициатором этого была Нина Антоновна. Родной дочери она не разрешала видеться с единственным сыном, настраивала последнего против матери. Больше всего бабушка боялась, что ее разлучат с любимым внуком. Неужели всему виной второй брак дочери, неужели Нина Антоновна не могла простить этой «измены»?

Таким образом, сюжет и композиция «Похороните меня за плинтусом» схожи с сюжетом и композицией автобиографических повестей о детстве: повествование ведется от первого лица, от лица ребенка; каждая глава – яркий, запоминающийся случай из жизни мальчика (фрагментарность объясняется спецификой детской памяти). Самое главное отличие книги П. Санаева от других повестей о детстве – в последних на первый план выходит образ ребенка, в «Похороните меня за плинтусом» - Саша – лакмусовая бумажка в отношениях взрослых: бабушки и матери. Отсюда и конфликт: мальчик как объект «двух любовей». Непростое положение ребенка осложняется и тем, что бабушкина любовь, направленная на внука, особого рода, парадоксальная. Нина Антоновна любит и ненавидит внука одновременно.

Глава 2

**2.1. Понятие «трагическое» в литературоведении**

В литературоведении нет однозначных трактовок трагического и комического. Мы, вслед за такими исследователями, как Ю. Борев, В. Хализев, А. Есин и др., рассмотрим данные понятия как эстетические категории, виды пафоса. В теории литературы употребляются синонимы термина: «душа произведения» (В. Белинский), «доминирующее художественное чувство» (Ухтомский), «тип авторской эмоциональности» (Хализев). Белинский под пафосом понимал «идею-страсть», которую поэт «созерцает… не разумом, не рассудком, не чувством…, но всего полнотою и целостью своего нравственного бытия»[[11]](#footnote-11). Хализев под «типом авторской эмоциональности» подразумевает следующее: «устойчивые «сплавы» обобщений и эмоций, определенные типы освещения жизни, воплощающие авторскую концепцию личности и характеризующие произведение как целое»[[12]](#footnote-12). Есин трактует пафос как «основной эмоциональный тон произведения, а также эмоционально-оценочное освещение того или иного персонажа»[[13]](#footnote-13). Общим местом всех определений является то, что исследователи рассматривают пафос как один из компонентов идейного мира: «… является существенным моментом авторской позиции и должен рассматриваться в тесной связи с идеей, авторским идеалом, а также с характером конфликта»[[14]](#footnote-14).

Практически все исследователи выделяют следующие разновидности (типы) пафоса: героический, трагический, романтический, идиллический, сентиментальный. Но не все едины в выделении такого вида, как комический. В частности, Есин говорит не о комическом, а выделяет такие типы: ирония, юмор, сатира, инвектива. Хализев же рассматривает их как разновидности комического. Причины разночтения в следующем: Есин утверждает, что инвектива не вызывает комизма и смеха, в то время как в иронии, сатире и юморе он доминанта. Таким образом, А. Б. Есин под комическим подразумевает «явление действительности, возбуждающее смех присущими ему нелепостями, несообразностями, несоответствием между сущностью и формой ее обнаружения»[[15]](#footnote-15). Хализев же в основе комического выделяет смех, который имеет разный характер: «шутка, ироническая насмешливость, философский юмор, романтическая ирония»[[16]](#footnote-16) и т.д. Мы же в дальнейшем будем придерживаться той точки зрения, согласно которой комическое рассматривается как вид пафоса.

Проследим, что вкладывалось в понятия трагическое и комическое на разных этапах развития искусства.

Каждая эпоха вносит свои черты в трагическое и наиболее выпукло подчеркивает определенные стороны его природы.

Трагедия в своем происхождении восходит к культу бога Диониса. Это бог плодородия, виноделия, вина, опьянения и владыка душ умерших. Для нас представляет особый интерес противоречивость его культовых функций, в которых встречаются и соединяются воедино два противоположных процесса – рождения и смерти.

Поклонники бога совершали при свете факелов и под звуки флейт поклонения Дионису. Они одевались в звериные шкуры и выступали в качестве его свиты. В пляске доводя себя до исступления, они разрывали на части животное, воплощавшее бога, и ели в сыром виде его куски. Это символизировало и выражало приобщение к божеству. Мужчины, вошедшие в состояние «богоодержимости», становились «вакхами», женщины – «вакханками». Умертвив и растерзав бога, поклонники Диониса вновь воскрешали его и лелеяли, как ребенка[[17]](#footnote-17). Таким образом, в культе бога соединились воедино скорбь и веселье. Отсюда берт свое начало и развивается трагедия.

Итак, Ю. Борев выделяет существенную и необходимую черту трагического, обозначенную еще Аристотелем, - «гибель и порождаемые ею печаль и скорбь и возрождение и порождаемые им радость и веселье»[[18]](#footnote-18). По мнению исследователя, трагедия говорит о жизни, о бессмертии даже гибнущего, а трагическое – сфера выяснения взаимоотношения жизни и смерти, смерти и бессмертия[[19]](#footnote-19).

В Античности Платон и Аристотель впервые выделили и обозначили в теоретическую проблему трагическое. Они не расчленяют, не разграничивают трагедию и трагическое[[20]](#footnote-20).

Как отмечает Борев, герой античной трагедии сама активность, сама действенность. Весь смысл трагедии заключался не в необходимой и роковой развязке, а в характере поведения героя. Здесь важно то, что происходит, и особенно то, как происходит. Герой в русле необходимости. Он не в силах предотвратить неотвратимое, но он борется, действует, и только через его свободу, через его действия и реализуется то, что должно произойти. Не необходимость влечет античного героя к развязке, а он сам приближает ее, осуществляя свою трагическую судьбу.

Исследователь отмечает важную черту трагического образа в искусстве : героический характер.Цель античной трагедии – катарсис, очищение.

В средние века трагическое выступает не как героическое, а как мученическое.Его цель – утешение.

Для средневековой трагедии утешения характерна логика: «тебе плохо, но они (герои, а вернее, мученики трагедии) лучше тебя, и им хуже, чем тебе, поэтому утешайся в своих страданиях тем, что бывают страдания горше, а муки тяжелее у людей, еще меньше, чем ты, заслуживающих этого»[[21]](#footnote-21). Утешение земное (не ты один страдаешь) усиливается утешением потусторонним (там ты не будешь страдать и тебе воздастся по заслугам).

Важной чертой является сверхъестественность, фантастика происходящего.

На рубеже средневековья и эпохи Возрождения возвышается величественная фигура Данте. Его трактовка трагического совмещает средневековый мотив мученичества, но сверхъестественность, волшебство отсутствуют.

С именем Шекспира связывают начало нового времени. Средневековый человек объяснял мир богом. Человек нового времени стремился показать, что мир есть причина самого себя. Для Шекспира «весь мир, в том числе сфера человеческих страстей и трагедий, не нуждается ни в каком потустороннем объяснении, в его основе лежит не злой рок, не бог, не волшебство или злые чары… Причина мира, причины его трагедий - в нем самом»[[22]](#footnote-22).

По мнению Ю. Борева, трагический герой эпохи Возрождения – гражданин человечества не в «космополитическом, а в высокогуманистическом смысле этих слов»[[23]](#footnote-23).

Новаторством Шекспира является сочетание лично и всеобщего в характере героя. А также вводит в трагедию «тот реальный контекст, который отражает общее состояние мира, в котором живут и действуют его герои»[[24]](#footnote-24).

В искусстве барокко трагический герой – «это снова мученик, но мученик экзальтированный, находящийся в экстатическом состоянии, это самоубийца, изверившийся в возможностях человеческой жизни и добровольно принимающий мучительную смерть»[[25]](#footnote-25).

Вслед за Ю. Боревым, мы придерживаемся той точки зрения, согласно которой основным конфликтом искусства классицизма является конфликт чувства и долга. «Классицистическому трагическому образу абстрактно-нормативный характер, известная дидактичность, назидательность. Этот образ ориентируется на абстрактные нормы человеческого поведения»[[26]](#footnote-26). Далее исследователь говорит, что «классицистическая трагедия выделила… как самостоятельные начала общественное и индивидуальное в характере героя»[[27]](#footnote-27). Но оба эти пласта трудно соединимы, поэтому подлинное счастье практически недосягаемо. Отсюда, трагический разлад чувства и долга. По Бореву, бессмертие классического героя проявляется через торжество общественного начала. Чаша весов всегда склоняется в сторону общественного, но окончательно не перевешивает.

Романтики источник трагедии видят внутри характера. Они сосредоточили все внимание на характере, на его индивидуальном своеобразии и абстрагировались от реальных обстоятельств жизни. В неповторимости личности Байрон увидел ее общественную ценность. Гибель такой личности он осознавал как трагедию.

Для Байрона «герой бессмертен… ибо высокие общественные начала, заключенные в человеке не умирают вместе с ним»[[28]](#footnote-28).

Таким образом, романтическая концепция трагического говорит: «мир не совершенен, зло не может быть изгнано из мира окончательно, но активность героя, вступающего с ним в схватку, не позволит злу захватить господство в мире. И сам герой в этой грозной и вечной борьбе раскрывает многие силы своей натуры и обретает бессмертие»[[29]](#footnote-29).

Следующий этап в развитии искусства Ю. Борев выделяет критический реализм, в рамках которого «трагическое зиждется на конфликтах, отражающих национальную жизнь»[[30]](#footnote-30).

Исследователь эстетической доминантой модернизма считает «атрагическое» и объясняет это тем, что «алитература» рисует жизнь в распадающемся мире, мир без будущего. А без этого невозможно выполнение основного положения в теории трагического: идеи бессмертия человека. Далее Ю. Борев выделяет основные признаки «атрагического», среди которых можно обозначить следующие: смертность человека, герой одинок, жизнь бессмысленна, будущего нет, «атрагедия» безгероична и безыдеальна и т. п.[[31]](#footnote-31)

На наш взгляд, в понимании так называемого «атрагического» исследователем не совсем верно расставлены акценты. В эстетике экзистенциалистов свое видение трагического. Да, оно выбивается из традиционного понимания, но именно этой нетрадиционностью и привлекает. Хализев называет это «трагизмом без берегов» (подробнее см. ниже).

Ценность труда Ю. Борева нам представляется в следующем: исследователь пришел к выводу, что в искусстве 19 века, а мы можем добавить – 20 и 21 вв., «на смену трагедии как одному из ведущих жанров пришло трагическое как элемент всех жанров, в том числе и комедийных»[[32]](#footnote-32). Есть еще одна причина, почему мы обратились к работе «О трагическом»: здесь достаточно детально анализируется трагическое в историческом аспекте. Систематизировав данный материал, можно выделить основные признаки трагического, а далее посмотреть, как они проявляются в повести П. Санаева «Похороните меня за плинтусом».

Но прежде чем делать выводы, мы обратимся к литературоведческим словарям и учебникам по теории литературы с той целью, чтобы выяснить, как в них освещена проблема трагического.

Ю. Стенник дает следующее определение трагического: «эстетическая категория, характеризующая неразрешимый конфликт (коллизию), развертывающийся страданием и гибелью героя или его жизненных ценностей. Причем катастрофичность трагического вызывается не гибельной прихотью случая, но определяется внутренней природой того, что гибнет, и его несогласуемостью с наличным миропорядком»[[33]](#footnote-33).

В энциклопедическом словаре юного литературоведа трагическое тесно связывается «с проблемой жизни и смерти, цели и смысла жизни, активности и резиньянции, свободы и власти обстоятельств, взаимоотношений личности и общества…»[[34]](#footnote-34). Данное определение с предыдущим сближает указание на конфликт, причем не просто конфликт, а «острое противоречие… противоборство различных сил – как между человеком и миром, так и внутри самого человека… которое сопровождается человеческим страданием и… гибелью»[[35]](#footnote-35).

Кормилов А. Н. говорит о трагическом герое и утверждает, что в каждую эпоху было свое представление о нем: в античности и в эпоху классицизма – высокий герой, у Лессинга Г. Э. – обыкновенные люди и т.п. Источником трагического, по мнению исследователя становятся трагическая вина, трагическая ошибка героя или непреодолимые внешние обстоятельства[[36]](#footnote-36).

Что же такое трагическая вина? Гегель определяет ее «как следствие нарушенного равновесия, причем трагические герои виновны и в то же время невиновны»[[37]](#footnote-37). У Есина А. мы находим следующее толкование трагической вины героя: «поступок героя, последствий которого он не предвидит и который становится причиной его несчастий»[[38]](#footnote-38).

Трагическое Есин трактует как вид пафоса, «страдание и скорбь по каким-то возвышенным и безвозвратно утраченным ценностям. Трагической называют безвыходную ситуацию, порождающую у героя отчаяние, осознание невозможности жизни… Трагическое часто опирается на трагический конфликт, который не может быть благополучно разрешен, а часто и вовсе не имеет решения. Различают две разновидности трагических конфликтов: внешний, когда личность противостоит неблагоприятным внешним условиям, и внутренний, когда в душе героя противоборствуют одинаково важные для него, но несовместимые ценности»[[39]](#footnote-39).

В. Е. Хализев под трагическим понимает форму «эмоционального постижения и освоения жизненных противоречий. В качестве умонастроения – это скорбь и сострадание»[[40]](#footnote-40). Далее, как и ряд других исследователей, Валентин Евгеньевич в основе трагического видит «конфликты (коллизии) в жизни человека (или группы людей), которые не могут быть разрешены, но с которыми нельзя и примириться»[[41]](#footnote-41). На наш взгляд, в работе Хализева наиболее важным является тот факт, что исследователь выделяет несколько типов трагического:

* Традиционное понимание трагического, намеченное Аристотелем и обоснованное эстетикой романтизма.
* Трагизм иного рода: бессмысленное мученичество людей. В результате происходит ломка их судеб и душ. Это люди смятенные и растерянные, не сумевшие устоять перед лицом жестоких испытаний, сохранить и проявить твердость духа. Главном отличием данного типа трагического от первого исследователь называет следующее– «в отличие от возвышенно-трагического героя… они (герои второго типа) не в состоянии вызвать чувство гордости за человека… Здесь трагическое утрачивает свои многовековые связи с возвышенным и героическим, но обретает беспрецедентную напряженность и глубину, ибо приближает воссоздаваемое к жизненному опыту великого множества людей»[[42]](#footnote-42).
* Понимание трагизма как извечной сущности бытия («атрагическое» по Бореву), так называемый «трагизм без берегов», некая неустранимая доминанта человеческого существования. Главное здесь – катастрофичность человеческого бытия, а жизнь безысходна и бессмысленна[[43]](#footnote-43).

Таким образом, проанализированный нами материал позволяет сделать некоторые выводы о трагическом как виде пафоса:

1. Трагическое – одна из форм эмоционального постижения и художественного освоения жизненных противоречий.
2. Существует несколько типов трагического: традиционное понимание, мученический трагизм, «трагизм без берегов».
3. В основе трагического лежит трагическая ситуация – безвыходная ситуация, порождающая у героя отчаяние, осознание невозможности жизни.
4. Трагическое опирается на трагический конфликт, который не может быть благополучно разрешен, либо вовсе не имеет решения, но и примириться с ним нельзя.
5. В зависимости от типа трагического различны и трагические герои. Герой в традиционной трактовке – сильная и цельная личность, попавшая в ситуацию разлада с жизнью (или самим собой), не способная согнуться и отступиться, потому герой обречен на страдания и гибель.

Трагический герой бессмысленного мученичества - это обыкновенный человек, лишенный ореола исключительности. Это человек, не сумевший устоять перед лицом жестоких испытаний, поэтому происходит ломка его судьбы и души.

Герой «трагизма без берегов» одинок, его жизнь безысходна и бессмысленна. У него нет будущего.

1. Источником трагического является трагическая вина героя – поступок героя, последствий которого он не предвидит и который становится причиной его несчастий.
2. Итогом трагической ситуации, как правило, является гибель героя.

**2.2. Понятие «комическое» в литературоведении**

Как и трагическое, комическое в искусстве зародилось в древности, на заре цивилизации. В индийских ведах «сохранились комические сценки, разыгрывавшиеся народными актерами»[[44]](#footnote-44). Все исследователи в основе комического выделяют смех. Но не смех как физиологическое явление, а как нечто иное. Что под этим подразумевается - мы и попытаемся выяснить. «Комическое – смешно, но не всегда смешное комично… Смех не всегда признак комического… смешное шире комического. Комическое – прекрасная сестра смешного»[[45]](#footnote-45). В работе Борева «Комическое» мы находим, что «поступок лишь тогда глубоко комичен, когда совершается «на полном серьезе» и сам человек не замечает своего комизма»[[46]](#footnote-46).

С. Кормилов считает смех проявлением в литературе «весьма различных сфер человеческого бытия и сознания. Вообще смех – форма эмоциональной разрядки, вызываемой столкновением ожидаемого… с неожиданным…»[[47]](#footnote-47).

В. Хализев говорит о смехе в двух значениях: с одной стороны, это «выражение жизнерадостности, душевной веселости, жизненных сил и энергии, неотъемлемое звено доброжелательного общения»; а с другой – форма неприятия и осуждения людьми того, что их окружает, насмешка над чем-либо, непосредственно-эмоциональное постижение неких противоречий; отчуждение человека от того, что им воспринимается»[[48]](#footnote-48). Во втором значении смех связан с комическим. Валентин Евгеньевич комическое определяет как «отклонение от нормы, нелепость, несообразность, промах и уродство, не причиняющее страданий; внутренняя пустота и ничтожность, которые прикрываются притязанием на содержательность и значимость; косность и автоматизм, где нужны поворотливость и гибкость»[[49]](#footnote-49). Во всех определениях, с которыми мы работали, это положение так или иначе освещено. Кормилов говорит, что в комическом «присутствует несообразность формы и содержания явления, контраст противоположных начал в сопоставлении с нормой и эстетическим идеалом»[[50]](#footnote-50). Борев – что «комическое характеризуется как результат контраста, «разлада», противоречия: безобразного – прекрасному (Аристотель), ничтожного – возвышенному (И. Кант), нелепого – рассудительному (Жан-Поль, А. Шопенгауер)…»[[51]](#footnote-51).

Рассмотри, какие свойства комического обнаружил Ю. Борев у его истоков? «Во время празднеств в честь Диониса обычные представления о благопристойности временно теряли силу. Устанавливалась атмосфера полной раскованности, отвлечения от привычных норм. Возникал условный мир безудержного веселья, насмешки, откровенного слова и действия»[[52]](#footnote-52). Это было чествование созидательных сил природы, торжество плотского начала в человеке, получавшее комическое воплощение. Смех здесь способствовал основной цели обряда - обеспечению победы производительных сил жизни: в смехе и сквернословии видели жизнетворящую силу. Народный смех, утверждающий радость бытия, оттеняя официальное мировосприятие, звучал в Риме в ритуалах, сочетавших одновременно и прославление и осмеяние победителя, оплакивание, возвеличение и осмеяние покойника.

В средние века народный смех, противостоящий строгой идеологии церкви, «звучал на карнавалах, в комедийных действах и процессиях, на праздниках «дураков», «ослов», в пародийных произведениях, в стихии фривольно - площадной речи, в остротах и выходках шутов и «дураков», в быту, на пирушках, с их «бобовыми» королями и королевами «для смеха»[[53]](#footnote-53). В книге Бахтина о Рабле карнавальный смех охарактеризован как всенародный, универсальный: «материально-телесное начало (образы самого тела, еды, питья, испражнений, половой жизни)… дано в своем всенародном, праздничном и утопическом аспекте… Материально-телесное начало.. воспринимается как универсальное и всенародное… Носителем материально-телесного начала является… не обособленная биологическая особь, а народ… Ведущий момент во всех этих образах… плодородие, рост, бьющий через край избыток…»[[54]](#footnote-54). М. Бахтин выделил еще одну характеристику смеха – амбивалентность, двумирность, противопоставление обрядово-зрелищных форм серьезным официально-церковным и феодально-государственным культовым формам и церемониалам[[55]](#footnote-55).

Таким образом, мы рассмотрели комическое как противоречие, как утверждение радости бытия. Многие ученые подчеркивают в комическом роль неожиданности, внезапности. Значение неожиданности в комическом раскрывает античный миф о Пармениске, который, однажды испугавшись, потерял способность смеяться и очень страдал от этого. Он обратился за помощью к Дельфийскому оракулу. Тот посоветовал ему поискать изображение Латоны, матери Аполлона. Пармениск ожидал увидеть статую прекрасной женщины, но вместо этого ему был показан… чурбан. И Пармениск рассмеялся!

Этот миф наполнен богатым теоретико-эстетическим содержанием. Смех Пармениска был вызван несоответствием между тем, что он ожидал, и тем, что неожиданно увидел в действительности. При этом удивление имеет критический характер. Если бы Пармениск вдруг увидел еще более прекрасную женщину, чем он предполагал, то, само собой разумеется, он не рассмеялся бы. Неожиданность здесь помогает Пармениску активно противопоставить в своем сознании высокий эстетический идеал (представление о красоте матери Аполлона - Латоны) явлению, которое, претендуя на идеальность, далеко не соответствует идеалу[[56]](#footnote-56).

Как и трагическое, комическое имеет свои типы, разновидности. Это связано с тем, что смех имеет разный характер. Об этом говорят все исследователи. Но в выделении этих типов среди ученых есть расхождения. Бореев определил полюсами смеха юмор и сатиру, «а между ними – целый мир оттенков комического»[[57]](#footnote-57): ирония, у которой есть свои разновидности, например, юмористическая ирония, комический намек, комедийный намек; насмешка, сарказм[[58]](#footnote-58). Хализев так определил спектр смеха: шутка, ироническая насмешливость, философский юмор, ирония, романтическая ирония[[59]](#footnote-59). Кормилов говорит о юморе, сарказме, сатире, иронии[[60]](#footnote-60).

Говоря о комическом, следует отметить формы и способы достижения комического эффекта. Прежде всего, они чрезвычайно разнообразны. Еще Бахтин выделял различные формы и жанры фамильярно-площадной речи: «ругательства, божба, клятва, народные блазоны и др.»[[61]](#footnote-61)Бореев отмечает комедийный характер, обстоятельства, деталь, сатирическое преувеличение и заострение, пародирование, окарикатуривание, гротеск, овеществление, оживотнивание, саморазоблачение, взаиморазоблачение, острота, каламбур, иносказание, комедийный контраст и т. п.[[62]](#footnote-62) Есин выделяет поведение героя, несоответствующие ситуации, наивное обнаружение героем своих недостатков, всякого рода недоразумения, высокопарная речь по пустому поводу, нелогичность и парадоксы[[63]](#footnote-63). Бочкарева Е. в своей диссертации сгруппировала перечисленные выше формы и способы достижения комического эффекта. Она говорит о трех основных приемах комического: «комизме характеров», «комизме положений» и «комизме речи». Рассматривая «комизм характеров», Бочкарева выделяет три типа персонажей:

1. Персонажи с преобладанием отрицательных черт, изображенные сатирическими средствами.
2. Персонажи жалкие, вызывающие авторскую иронию и изображенные в основном комическими средствами, однако достойные читательского сочувствия.
3. Персонажи, возбуждающие симпатию, благодаря присущим им индивидуальным чертам, хотя и воспринятые автором в комическом ключе. Речь идет о героях-детях, которые вызывают улыбку своим поведением[[64]](#footnote-64).

«Комизм положений» Бочкарева характеризует наличием двух ситуаций:

1. Ситуация, когда в комическое положение попадают персонажи по причине особенностей своего мировосприятия, своей особой логики рассуждения.
2. Ситуация, когда в комическое положение попадают герои вследствие неудачной попытки контакта с окружающим обществом[[65]](#footnote-65).

«Языковой комизм», по мнению исследователя, посвящен речевой характеристике персонажей. Бочкарева делает акцент на двух моментах:

1. Употребление говорящим слова в одном значении и понимания его слушающим в ином смысле.
2. Отсутствие причинно-следственных и логических связей между единицами речевого высказывания в процессе общения персонажей. В результате – непредсказуемые выводы и обобщения[[66]](#footnote-66).

Следует отметить, что Е. В. Бочкарева говорит о комических приемах, характерных для рассказов Н. А. Тэффи. На наш взгляд, предложенная классификация является универсальной для ряда комических произведений. Другое дело, что она может дополняться новыми элементами: так например «языковой комизм» в анализируемой нами повести «Похороните меня за плинтусом» не исчерпывается моментами, отмеченными Бочкаревой; сюда же можно отнести и бранную, нецензурную лексику и т. п. (подробнее см. ниже).

Таким образом, мы пришли к следующим выводам:

1. В основе комического лежит смех. Но смех не как физиологическое явление, а как форма неприятия и осуждения людьми того, что их окружает, насмешка над чем-либо, непосредственно-эмоциональное постижение неких противоречий.
2. Смех шире комического. Комическое – прекрасная сестра смешного.
3. Комическое строится на противоречиях, отклонениях от нормы.
4. В комическом важен аспект утверждения радости бытия.
5. Комическое обладает эффектом неожиданности, внезапности.
6. Комическое воплощено в разных типах: юмор, ирония, сарказм, сатира, инвектива. Основанием для выделения типов комического служит разный характер смеха.
7. Формы и способы достижения комического эффекта чрезвычайно разнообразны (комедийный контраст, гротеск, окарикатуривание, разного рода недоразумения и т. п.).
8. К основным приемам комического относятся: «комизм характеров», «комизм положений», «комизм речи» (или «языковой комизм»).

Глава 3

**3.1.Комическое и трагическое в образе Саши Савельева**

Мы решили сначала обратиться к образу Саши, рассматривая его с комической точки зрения. И вот почему. Во-первых, большую часть произведения мы, читатели, воспринимаем как комедию, фарс: смеемся над поступками героев, их речью. Во-вторых, и это самое важное, может показаться, что образ мальчика – пример классического комического образа. Попытаемся это доказать.

Говоря о «комизме характеров» в повести П. Санаева «Похороните меня за плинтусом» совершенно точно можно говорить о героях (точнее герое – Саше), которых Бочкарева Е. В. объединила в особую группу: «персонажи, вызывающие симпатию, благодаря присущим им индивидуальным чертам, хотя и воспринятые автором в комическом ключе…»[[67]](#footnote-67) Разумеется, речь идет о детях (в нашем случае – ребенке). Гриценко З. А. – методист по детской литературе – вот что говорит о юмористических рассказах, героями которых являются дети: «Он [ребенок] – невольный создатель, творец комического. Художественные средства, избранные авторами, органично связаны с природой детства, способами понимания мира и его словесным выражением. Главным из них является речь героев… старающийся казаться взрослым, умным маленький герой придает своей речи весомость, основательность, его рассуждения значимы, парадоксально аргументированы. Герои юмористических рассказов наделены способностью фантазировать, превращать обычное в необычное. Детская фантазия в юмористических произведениях – это и художественный прием, и особенность возраста, типа мышления… создатели юмористических произведений не только понимают ход мыслей и действий ребенка, но и умеют встать на его позицию, увидеть происходящее его глазами и выразить детским языком»[[68]](#footnote-68). Сказанное Гриценко о детях-героях юмористических произведений и их создателях находит подтверждение в анализируемой нами повести.

На наш взгляд, то, что П. Санаев так правдоподобно, убедительно говорит от лица восьмилетнего мальчика и достигает этим определенных целей (которые мы и попытаемся выяснить), объясняется его личной детской драмой, которая оставила неизгладимый след в его душе и способствовала рождению повести.

Но сейчас нас интересует Саша Савельев как комический персонаж, точнее, как создатель комического. Если уж мы заговорили о «комизме характера» как приеме, то следует заметить, что с другими комическими приемами («комизм положений», «языковой комизм») он находится в неразрывном единстве. В этом мы и постараемся убедиться.

Итак, читатель улыбается (смеется, хохочет в зависимости от описываемой ситуации) всякий раз, когда проявляется детская непосредственность Саши, в результате которой мальчик оказывается создателем комической ситуации. Так, на приеме у гомеопата на вопрос, отчего худой такой, Саша ответил (обижаясь на доктора): «А чего у вас такие большие уши?» (45). А оглядывая обстановку кабинета врача, мальчик заметил: «Да – а … У вас есть что пограбить» (45). Стены кабинета были увешаны старинными часами. А этим замечанием мальчик хотел высказать свое восхищение, но вместо этого смутил доктора.

В другой, подобной ситуации сконфузилась уже бабушка. На слова Нины Антоновны о том, что отблагодарить медсестру, кроме как банкой шпротов, нечем, Саша возразил и при этом отворил дверцу холодильника: «Как нету?!... А лосося?! Вон икры еще сколько!» (41). Для себя же эту ситуацию ребенок объяснил так: «Бабушкина забывчивость меня удивила. Я прекрасно знал содержимое холодильника и решил напомнить, чем еще можно отблагодарить Тонечку [медсестру]» (41). Это не единичный случай.

Не раз Нина Антоновна оказывалась «заложницей» Сашиной непосредственности, внук «подставлял» ее. Вызвав в очередной раз доктора на дом, бабушка хотела в знак благодарности подарить ей губную помаду. Но Саша невольно стал этому препятствием: ему показалась баночка знакомой, и он удивленно сказал: «Баб, ты ж этим вчера наконечник клизмы смазывала» (107). Разумеется, Галина Сергеевна (доктор) осталась без презента.

Но не только детская непосредственность Саши вызывает смех у читателей. Иногда он намеренно «разыгрывает» бабушку. Как сам мальчик замечает, одним из его любимых развлечений было заставить бабушку кричать, «а потом сразу показать ей, что кричит она напрасно» (59). Однажды мальчик многозначительно произнес: «Ем кость». На что бабушка моментально отреагировала: «Плюнь! Плюнь скорее, сволочь! Плюнь» (59) (Она же тщательно следила за питанием внука и не могла допустить, чтобы он, не дай бог, проглотил косточку). На что Саша ответил, что он просто читает: «Ем кость один литр» (59) (ëмкость). В результате и Саша, и читатель в восторге от этой проделки.

Еще одной формой комического, связанной с образом Саши, на страницах повести являются «действия бабушки в Сашином пересказе». (Разумеется, данное определение приема весьма условно, так как вся повесть рассказана ребенком. Но, на наш взгляд, данная формулировка отражает суть понятия.) Так Саша, рассказывая о том, как провалился в цемент и как мама Борьки (Борька – друг Саши) переодела его в колготки своего сына (а Борька был крупнее Саши), сообщает, что реакция Нины Антоновны на это приключение была следующей: «Бабушка нашла меня, намотала колготки на руку и потащила домой» (24). В результате: у мальчика – очередная драма, а читатели смеются.

Все приведенные примеры подтверждают положение о том, что все комические приемы представляют собой органическое единство: мы уже говорили, что Саша – персонаж третьего типа (по классификации Бочкаревой Е.); он попадает в комические ситуации «по причине особенностей своего мировосприятия, своей особой логики рассуждения»[[69]](#footnote-69) (детского мировосприятия, детской логики). И, наконец, все это дополняется речевым оформлением. А речь Саши, как и любого ребенка, имеет ряд особенностей (парадоксальная аргументированность, отсутствие логических связей при построении высказывания и т. п.), которые позволили Бочкаревой объединить их в комический прием «языковой комизм». Таким образом, перед нами классический комический персонаж. Но это было бы слишком просто. Одной из основных особенностей данной повести является следующая: соединение комического и трагического. В чем же заключается трагическое, а в большей степени драматическое в образе ребенка?

Мы уже отмечали, что мальчик является центром трагического конфликта (объект двух любовей). Его душа – поле брани. Как известно, не бывает войны без потерь. Есть «потери» и у Саши. Чтобы не сгореть меж двух огней, мальчику приходится идти на компромисс, на уступки, поддакивания бабушке. Когда она ругает свою дочь, ребенок с этим соглашается, а иногда даже, в угоду бабке, подливает масла в огонь: «Выгнав маму, бабушка захлопывала дверь, плакала и говорила, что ее довели. Я молча соглашался… и вел себя так, словно был на ее стороне. Иногда я даже со смехом вспоминал какой-нибудь момент ссоры» (151 - 152). А однажды после очередных «разборок» Оли и Нины Антоновны мама просит Сашу пойти с ней. Мальчик же, понимая невозможность того, о чем говорит мама (понимает, что жить придется и дальше с бабушкой), «отказывается» от нее, заявляет бабке: «… Да я бы и не пошел с ней. Я сам хочу с тобой жить. Мне тут лучше» (152). Оборотная сторона этой медали – предательство матери. Оля в слезах убегает со словами, обращенными к матери: «Все отняла!» Что же получается? А получается развращение натуры мальчика, появляется двойственность в его поведении: подыгрывает бабушке, тем самым предает мать – это с одной стороны, с другой – безумно любит маму и ассоциирует ее с праздником. В результате сложившейся ситуации герой часто думает о смерти как единственном способе разрешения дилеммы: «Мысли о скорой смерти беспокоили меня часто…» (95). Саша не рисовал кресты, не клал карандаши крест-накрест, боялся спичек, боялся ходить задом наперед, перепутать тапочки, боялся встретить в книге слово «смерть». Получается, что любящие люди могут «залюбить» до смерти. Практически об этом же говорит Гительман Л. По поводу образа Саши, но только его комментарии относятся к спектаклю по повести «Похороните меня за плинтусом»: «Саша предстает… трудно складывающейся личностью»[[70]](#footnote-70). (Далее Гительман говорит, что мальчик находится «между трех огней», а мы отметили только два – маму и бабушку, – под третьим он имеет в виду деда. Мы же его не рассматриваем как непосредственную угрозу для Саши. В спектакле дедушка отличается от дедушки в повести). Осипов И. об этом развращении натуры говорит резче: он характеризует героев произведений, написанных приблизительно в одно время, распадом. «Тут же лезут в глаза… недочеловеки, недоделки… везде недостаточность, телесная нехватка, воспитанные… человеческой слабостью, подчинением обстоятельствам и страстям… Саша растет, а тело не делается его телом, оно принадлежит другим, остается набором предметов, объектом для изучения и истязания…»[[71]](#footnote-71)

Таким образом, мальчик рано узнал, что такое чувство вины: вина перед мамой. Возможно, именно поэтому образ матери возникает как идеальный, бесплотный. Взрослый мог бы обвинить Олю в ее нерешительности. В том, что позволяла сыну жить не с ней, а с бабушкой, но у героя к матери нет претензий. Получается, что, пытаясь искупить свою вину, Саша идеализирует ее образ. Отсюда, и получается он самым неразработанным. Но об этом речь впереди. Сейчас для нас важна драма-трагедия мальчика.

Отмечали мы и парадоксальность бабкиной любви: любит, но в то же время каждым своим словом готова уничтожить внука. Для Нины Антоновны Саша никто и зовут его никак. Гительман вот что об этом говорит: «Вот и внук у нее ничем не примечательный, не отличается способностью к чему-либо особенному, чтобы она им могла похвастаться, потешить свое самолюбие. Другие дети, например, играют на скрипке!»[[72]](#footnote-72) (одноклассница Саши – Светочка). Свое отношение к внуку, что о нем думает, Нина Антоновна не скрывает от Саши, а наоборот, всячески старается подчеркнуть его «ущербность». Бабка приписывает мальчику не только действительные, но и мнимые болезни: «золотистый патогенный стафилококк», «пристеночный гайморит», «синусит», «фронтит», «панкреатит», «колит», «астма», «тонзиллит», «почечная и ферментативная недостаточность», «повышенное внутричерепное давление» и т. п. Нина Антоновна делится «семейными секретами» со всеми соседями. Так например, она поведала лифтерше о том, что мальчик – «полный идиот», потому что страшный микроб «… давно уже весь мозг ему выел» (23). Об умственных способностях внука бабушка столь же невысокого мнения, как и о физических. Однажды, когда Нина Антоновна и Саша смотрели фильм, она вдруг спросила мальчика: «Что ты смотришь? Что ты можешь тут понять?» Несмотря на то что он предельно точно определил идею фильма, бабушка от своего мнения о внуке не отказалась. Подобных примеров бабушкиного отношения на страницах повести можно найти бесчисленное множество, но результат всего этого один: развитие раннего комплекса неполноценности у Саши.

Мы знаем, что прототипом главного героя является автор. Такое уничижительное отношение к нему со стороны бабки в реальной жизни достигло обратного эффекта: он не замкнулся в себе, а наоборот, всю жизнь доказывал и доказывает, что он кто-то есть и что-то значит. Может быть, если бы не бабкино отношение, то он не стал бы тем, кем стал: актером, известным режиссером, автором замечательной книги. Но, впрочем, мы отвлеклись от Саши Савельева.

С учетом выше сказанного мы не можем говорить об образе Саши как только о комическом. В нем синтезируются комическое, драматическое, в какой-то мере даже трагическое, начала. Комический эффект несет двойную нагрузку: с одной стороны, оттеняет трагическое в повести, а с другой – наоборот, подчеркивает его, усиливает на основе контраста. Таким образом, смех над Сашиной непосредственностью и проказами его детскую драму заставляет звучать еще более горько.

Итак, образ Саши Савельева, ребенка, позволяет нам говорить о комическом в повести П. Санаева «Похороните меня за плинтусом». Мы пришли к выводу о том, что приемы комического – «комизм характеров», «комизм положений», «языковой комизм» - связаны между собой и представляют единое целое. Как комический персонаж Саша попадает в комическую ситуацию, инициатором которой становится сам в результате игры слов, парадоксальной аргументированности и т. п., т. е. его речь – один из основных способов создания комического. Но в чистом виде нельзя считать данный образ комическим. Драматическое звучание ему придает двойственность поведения мальчика: уступает бабке, поддакивает ей, а мать предает. Вину перед последней «заглаживает» созданием идеального, практически бесплотного образа матери на страницах повести. Последствием данного положения являются мрачные мысли ребенка о смерти. Еще один трагический аспект в характере героя – внушенная бабушкой жизнебоязнь, следствием которой явился ранний комплекс неполноценности Саши.

**3.2.Антитеза образов матери и бабушки в повести**

О матери мы узнаем со слов Саши и бабушки. Как относится Нина Антоновна к дочери, как о ней говорит, мы уже выяснили (обвиняет ее во всех своих несчастьях и несчастьях Саши, обзывает «бубонной чумой», «страхолюдиной» и т. п.) и еще вернемся к этому. А вот, какой видит ее Саша, нам предстоит узнать. Первый раз на страницах повести мальчик говорит о маме в главе «День рождения». И первое, что мы узнаем: «Мама оставила меня больного у бабушки, а когда я поправился, мне сказали, что теперь я буду жить с ней всегда. С тех пор мне казалось, что другой жизни не было, не могло быть и никогда не будет. Центром этой жизни была бабушка, и очень редко появлялась в ней с бабушкиного согласия мама» (57). Чуть ниже мы снова находим: «С мамой я виделся редко» (60). Так или иначе, смысл этой фразы постоянно угадывается в повести. Таким образом, основное, главное чувство, которое сопровождает воспоминания о маме, - тоска. Мальчик скучает о ней, а редкие встречи приравнивает к празднику: «Редкие встречи с мамой были самыми радостными событиями в моей жизни. Только с мамой мне было весело и хорошо. Только она рассказывала то, что действительно было интересно слушать…» (61). А дождаться этих встреч – цель Сашиной жизни, ради которой можно выдержать любые испытания: «Жизнь нужна была, чтобы переждать врачей, перетерпеть уроки и крики и дождаться Чумочки, которую я так любил» (137). Вы спросите, почему Чумочка? Да потому что бабушка называла свою дочь «бубонной чумой», а Саша переделал это прозвище по-своему, вкладывая в него всю свою детскую любовь. Да и мама часто баловала этим сына, и для него это было вроде подарка: «Я запоминал каждое сказанное мамой ласковое слово… Произнесенное однажды мамой слово «кисеныш» я долго повторял про себя перед сном» (139). Часто Сашины «думы» о маме сопровождались боязнью за нее: «Я все время боялся, что с мамой случится что-то плохое. Ведь она ходила где-то одна, а я не могу уследить за ней и предостеречь от опасности… глядя ночью в окно на темную улицу… я представлял, как пробирается к себе домой мама, и невидимые руки из моей груди отчаянно простирались в темноту, чтобы укрыть ее, уберечь, прижать к себе, где бы она ни была» (98). Таким образом, очевидно, что мальчику не просто не хватало общения с мамой, встреч с ней, он страдал от этого, поэтому в детских фантазиях, мечтах мама с сыном не расставались. Но, к сожалению, мальчик понимал, что реализоваться, материализоваться его мысли не могут: «Мама не могла меня забрать, счастье не могло стать жизнью, и жизнь никогда не позволила бы счастью заводить свои правила» (164).

Итак, облик матери наделен чертами идеальности. У нее почти нет плотского начала. И это понятно, потому что мы воспринимаем ее глазами Саши, любящего сына.

Если сравнивать маму и бабушку (так как о бабушке мы тоже узнаем со слов мальчика), то вторая явно «проигрывает», уступает первой. Основная причина такой ситуации была следующая: бабушку Саша воспринимал как источник препятствий встреч с мамой. «Обычно мама приходила часа на два, но лишь несколько минут удавалось мне провести так, как я хотел. Остальное время проходило, как хотела бабушка» (105). Если от Нины Антоновны мальчик хотел спрятаться, раздвоиться, то с Олей (мамой) все обстояло иначе: «Если я говорил с ней, мне казалось, что слова отвлекают меня от объятий; если обнимал, волновался, что мало смотрю на нее; если отстранялся, чтобы смотреть, переживал, что не могу обнимать» (150). Таким образом, время, проведенное с бабушкой, тянулось мучительно долго, а редкие встречи с мамой очень быстро заканчивались.

Мы уже отмечали, что маму Саша любил называть ласковыми словами, а « бабонькой я звал бабушку редко и только если мне нужно было что-нибудь выпросить» (137). И снова сравнение не в пользу бабушки.

Также из уст Саши мы узнаем, какие чувства он испытывает, когда его целуют две любящие женщины: «От бабушкиных поцелуев внутри у меня все вздрагивало, и, еле, сдерживаясь, чтобы не вырваться, я всеми силами ждал, когда мокрый холод перестанет елозить по моей шее. Этот холод как будто отнимал у меня что-то… Совсем иначе было, когда меня целовала мама. Прикосновение ее губ возвращало все отнятое и добавляло в придачу…» (137). Здесь же мы узнаем ответную реакцию со стороны мальчика: «обнять же ее мне казалось чем-то невоможным… Я обнял бабушку один-единственный раз после ее ссоры с дедушкой и чувствовал, как это глупо, как ненужо и как неприятно…» (137). И совершенно полярное данному отношение Саши к маме: «Я обнимал маму за шею и, уткнувшись лицом ей в щеку, чувствовал тепло, навстречу которому из груди моей тянулись словно тысячи невидимых рук… Я сжимал ее, прижимал к себе, чтобы никогда не отпустить, и хотел одного – чтобы так было всегда» (138). Казалось бы, две самые родные, близкие на свете Сашины женщины, которые любят его, заботятся о нем, а отношение к ним со стороны мальчика прямо противоположное, контрастное. В подтверждение сказанного на страницах повести мы обнаруживаем следующее: если бабушка запрещала внуку все, вплоть до игр, то «мама ничего не запрещала» (61); если бабушку Саша боялся, то «мама всегда смеялась над моими страхами, не разделяя ни одного» (61). В результате мальчик приходит к малоутешительному, точнее совсем не утешительному выводу: «… бабушка – жизнь, а мама – редкое счастье, которое кончается раньше, чем успеешь почувствовать себя счастливым…» (152).

Таким образом, по всем параметрам, по всем положениям сравнение мамы и бабушки не в пользу последней. Безумно любя своего внука, Нина Антоновна не может рассчитывать на ответное чувство. Причина Сашиной «нелюбви» кроется в парадоксальной любви бабушки: Нина Антоновна любит и ненавидит внука одновременно. Что же касается мамы, то ее образ – воплощение идеальности. Для Саши она – праздник, счастье; самые дорогие для него вещи – ее подарки. На наш взгляд, то, что Саша наделил маму ореолом исключительности, объясняется их редкими и короткими встречами, встречами под надзором бабушки (иначе это и не назовешь), а также чувством вины перед мамой: таким образом мальчик пытается оправдаться за свое предательство (ведь он не раз «поддакивал» бабке, тем самым обижал мать). Элементарная нехватка общения с родной матерью и привела к антитезе «жизнь – счастье» (редкое счастье). Страшно не то, что данная антитеза вообще появилась, а то, что она возникла в жизни восьмилетнего ребенка и то, что виноваты в этом взрослые: бабушка – потому что сделала жизнь внука невыносимой, мама – потому что, если выражаться словами Саши, не могла долго решиться на то, чтобы сделать жизнь своего сына не редким, а постоянным счастьем, т. е. всегда находиться с ним рядом, чтобы мальчик, да и она сама, любили друг друга не потихоньку от бабушки, не скрывали от нее своей любви, а открыто выражали свои чувства.

Вслед за Гительманом мы считаем, что в повести «Похороните меня за плинтусом» центральным образом является образ бабушки: «Главный герой – бабушка»[[73]](#footnote-73). И вот почему. Во-первых, с формальной точки зрения он находится в центре событий: весь сюжет произведения «держится» на бабушке. Мы уже определили, что рассказчик – Саша Савельев, который повествует о своей драме. А кто источник драмы? Бабушка. Именно ее отношение к внуку – основной предмет изображения. Более того, со временем мы понимаем, что парадоксальная любовь Нины Антоновны к Саше – это только одна сторона конфликта. Другая сторона – отношение бабки к мужу, к дочери. Таким образом, на одном полюсе оказывается Нина Антоновна, а на другом – ее близкие. Иное дело, что детская драма прописана детальнее. И это не случайно. Если бы мы о сложившейся ситуации узнали не от ребенка, а от взрослого, то сила воздействия повести на читателя была бы иной. То-то и ужасно, что противоречие взрослых отношений дано глазами ребенка. Но что еще страшнее – мальчик оказывается жертвой, заложником ситуации. Именно поэтому акцент сделан на драме восьмилетнего мальчика. Это своего рода урок для взрослых, который предупреждает, чтобы они не забывали: дети, ни в чем не виноватые, часто больше всех страдают от проблем взрослых. Но это совсем не значит, что другая сторона конфликта (бабушка – муж, бабушка – дочь) менее значима, второстепенна, дополнительна. Нет, все работает в одну точку: наиболее полно раскрыть основное противоречие.

Из всего сказанного следует, что образ бабушки является центром не только на формальном, но и идейно-содержательном уровне.

Итак, мы постараемся разобраться в противоречивом характере бабушки. Кое-что мы о ней уже выяснили: странную любовь к внуку, частично услышали нападки в адрес дочери. Остановимся подробнее на взаимоотношениях Нины Антоновны с Олей. Буквально с первых страниц повести мы узнаем, что мать не может простить дочери второй брак. В отместку – забрала у нее сына и строит козни, чтобы их встречи были максимально редки и непродолжительны. Заочно и при встречах на голову Оли сыпятся проклятия и ругательства со стороны Нины Антоновны. Одну из встреч мамы с дочкой мы сейчас и рассмотрим. Частично к этому эпизоду мы уже обращались, когда рассматривали образ матери, и наметили дальнейший ход рассуждений. Мы имеем в виду то положение, когда Саша говорит о том, что мама появлялась в его жизни только с бабушкиного разрешения, она же определяла направление, характер этих встреч. Как это отразилось на мальчике, мы уже выяснили, а вот, что происходило между Ниной Антоновной и Олей, – еще предстоит. На приветствие дочери бабушка сразу кинулось ее обижать: шапку назвала «кастрюлей», Олю – «страхолюдиной». Но правда, сразу предложила поесть. А дальше начались нападки на «карлика-кровопийцу»: «Подсыпает тебе твой «гений» чего-нибудь» (155). В итоге дочь задает очень важный вопрос: «Чем же я тебя обидела так?» (160). Ответ прозвучал незамедлительно: «Обидела тем, что всю жизнь я тебе отдала, надеялась – ты человеком станешь. Нитку последнюю снимала с себя… Все надежды мои псу под хвост!» (160). Уже здесь бабушка формулирует причину трагической ситуации. Но эта линия пока не получает дальнейшего развития, так как Оля в ответ вспоминает детские обиды: мать называла ее «уродиной», «высохшей старушкой», а однажды так ударила, что сломала девочке ногу. «Я не таскалась, но то, что всю жизнь думала про себя, что такая ученая, а не нужна никому – это так. И то, что не о ролях думала, а не знала, за чьей спиной от тебя спрятаться, - тоже так… (162). Таким образом, читателям становится очевидно, что Сашина история – повторение маминой драмы. Разница лишь в том, что тогда страдала девочка, а сейчас – мальчик.

Чем же закончилась встреча двух самых близких людей: мамы и дочери? Ответ легко предугадать – ссорой. Нина Антоновна стала настраивать Сашу против матери, Оля это услышала. И бабушка в очередной раз начала проклинать дочь, но не просто проклинать, а желать ей той же участи, которая настигла ее: «Будешь одна, никому не нужная, без мужа, без детей – поймешь, каково мне пришлось всю жизнь в одиночестве задыхаться» (165). Снова Нина Антоновна формулирует причину своего несчастья, но дочь «не слышит» ее, «не понимает». Возможно, в этом кроется причина всех неудач героев повести «Похороните меня за плинтусом»: когда один говорит, другой не слышит, и наоборот; каждый занят своими проблемами и считает другого виноватым в своих несчастьях.

Итак, отношения с дочерью так же противоречивы, как и отношения с внуком: с одной стороны, бабушка обзывает, проклинает дочь, считает ее виновной в своем одиночестве, ненавидит Олю, с другой – мы понимаем, что она любили дочь и любит, а иначе зачем бы ей выставлять претензии, что она отдавала все, а в ответ – измена, предательство. И дело здесь не в муже Оли, точнее, не конкретно в этом человеке. Даже если бы на его месте оказался другой, третий, десятый, история бы повторилась.

Кроме Саши и Оли в жизни Нины Антоновны есть еще один близкий ей человек – ее муж, Сеня, дедушка. Как же развивались их отношения? С точки зрения обращений, бабушка не баловала его, не делала исключений из общего списка: «гицель», «татарин ненавистный», «вонючий старик», «боров» - вот частичный перечень обращений. Так же, как дочь и внука, Нина Антоновна считает мужа виновником своих страданий, несчастий, говорит, что жизнь с ним невыносима: «отличницей была, острословкой, заводилой в любой компании… парни обожали… Во все походы брали, на все слеты… встретила тугодума – за что, Господи? Превратилась в идиотку» (120). Не раз и в адрес дедушки сыпались проклятия: «Вас судьба разобьет так же, как и этот чайник. Вы еще поплачете!» (13). Упреки тоже были постоянно: «С дочерью я маялась – ты таскался, внук подыхает – ты таскаешься… тебе твои интересы превыше всего!» (37). Не стал дедушка исключением и в том плане, что недостаточно уделяет внимания Нине Антоновне: «… Если бы хоть часть времени, что ты уделяешь своей машине и своей рыбалке, ты уделял мне, я была бы Ширли Маклейн!» (38). И на мужа была Нина Антоновна обижена: «… Кровью за мои слезы ответишь! Всю жизнь я одна! Все радости тебе, а я давись заботами!..» (39). Но помимо такого отношения было и другое: мы узнаем, что бабушка любила деда (да и сейчас любит), уехала с ним из Киева в Москву, несмотря на запрет родителей, пожертвовала карьерой ради семейного счастья. Но стал ли кто-нибудь из них по-настоящему счастлив? Ответом на этот вопрос является драма дедушки: «Тяжело… сил больше нет… Раза три уже думал в гараже запереться. Пустить мотор, и ну его все… она меня клянет, что я по концертам езжу, на рыбалку, а мне деваться некуда… дома несколько дней проведу, чувствую – сердце останавливается. Заедает насмерть…» (142). Получается, что и в этом случае бабушкины жертвы были никому не нужны.

Таким образом, во всех трех типах отношений: бабушка – внук, бабушка – мама, бабушка – дедушка – Нина Антоновна ведет себя по одной и той же модели. Схема эта выглядит следующим образом: всех своих близких, родных людей бабушка не балует нежными, добрыми, ласковыми обращениями; в адрес всех посылает многочисленные проклятия, угрозы, высказывает упреки; всех обвиняет в своем несчастье – одиночестве; и несмотря ни на что, любит всех безумно, страстно, хотя и пытается убедить в обратном. По мнению Гительмана, бабушка – пожилая женщина, «когда-то мечтавшая о сцене, о жизни, наполненной цветами, радостью. Но все выстроилось иначе… Мечты обернулись жестокими буднями… словно весь мир виноват в том, что у нее не сложилась судьба…»[[74]](#footnote-74) . Налицо парадоксальная любовь Нины Антоновны не только по отношению к внуку, но и к дочери, и к мужу. Самое страшное, что от этого чувства все несчастны, в первую очередь сама бабушка. По словам героини повести «Город света» Л. Петрушевской, бабушки Лены, счастье может принести иная любовь: «человек – это тот… ну… который живет для других! И не надо ждать, никто спасибо не скажет! Такая жизнь сама по себе, без спасибо, уже награда! Все домашние хозяйки, все матери и бабушки, работницы, которые живут без спасибо, всем привет и поклон! Среди попреков! Как герои!»[[75]](#footnote-75) Иными словами, секрет успеха заключается в жизни для других, без требования за это благодарности. Наша героиня, Нина Антоновна, так этого и не поняла.

Говоря о жизни, судьбе бабушки, мы не можем обойти тот факт, что на ее долю выпала нелегкая участь – пережить смерть маленького сына: «Какой мальчик был… какое дитя! Чуть больше года – разговаривал уже! Светленький, личико кукольное, глаза громадные серо-голубые. Любила его так, что дыхание замирало… в подвале заболел дифтеритом с корью… кашляет, задыхается и меня утешает… На следующий день умер… сама несла на кладбище на руках, сама хоронила…» (121) Возможно, именно эта потеря близкого, дорогого, любимого человечка и стала причиной бабушкиной парадоксальной любви: потеряв одного, она боялась потерять остальных, поэтому обрушивала на них свою любовь, очень тяжело переживала расставания с ними, считая это предательством по отношению к ней. Это не оправдание странного чувства Нины Антоновны. Мы лишь пытаемся разобраться в природе ее характера.

Уже неоднократно отмечалось, что бабушка всех считает виновниками ее несложившейся судьбы. Ее претензии говорят о корысти: я тебя люблю, я – тебе, а ты, в свою очередь, должен мне вернуть сторицей, т. е. по представлениям бабушки, она должна быть в жизни своих близких номером один. Но этого не произошло. Так как муж, дочь, внук считались помехой в жизни жены, матери, бабушки, то родные стали искать другой реализации: мама, например, посвятила себя мужу, дед – карьере. Да и не могло быть так, чтобы все и вся крутились вокруг Нины Антоновны. В конце концов, она ведь тоже могла бы реализоваться в жизни, но ей удобно считать свою жизнь несостоявшейся, жалеть себя и обвинять в этом других. Вот и Гительман говорит, что бабка боится, что дочь отберет у нее внука, «необходимо ей ради самоутверждения. Ради того, чтобы снова и снова говорить о своей загубленной жизни»[[76]](#footnote-76). Это корысть особого рода, нравственно-эстетическая, психологическая.

Итак, мы выяснили, что характер бабушки не однозначен. Более того, можно с уверенностью сказать, что и образ героини противоречив: представляет собой синтез комического и трагического.

Читатель хохочет, когда бабушка ругается, обзывается, проклинает и т. п. И это объяснимо, потому что все перечисленное – это способы достижения комического эффекта, которые М. Бахтин определил как формы и жанры фамильярно-площадной речи. Вся та брань, что сыпется с бабушкиных уст, - тоже выражение ее чувств к окружающим. Практически во всех случаях ее надо понимать наоборот. Если бабушка проклинает свою дочь, это не значит, что она ее только ненавидит, но она и любит. Если на Сашу обрушиваются горы ругательств, это не значит, что он не нужен бабке, нужен и еще как!

Вызывают смех и действия Нины Антоновны, направленные на своих близких, так называемые «действия бабушки в Сашином пересказе», «разборки» с дочерью и мужем (Нина Антоновна могла без особых на то причин закидать Сеню и Олю какими-то предметами). В данном случае проявляется основная функция смеха – постижение неких противоречий, отчуждение человека ( в нашем случае читателя) от того, что им воспринимается. То, что мы имеем дело с комическим, свидетельствует об отклонение от нормы, контраст противоположных начал в сопоставлении с нормой (Хализев, Кормилов). Бабушкино поведение – отклонение от нормы. Так как бабушка является одним из полюсов основного противоречия, то именно с ее образом связан комизм конфликта: несоответствие между намерениями и реальностью. Нина Антоновна хочет всех построить в ряды благодарных родственников, а получает? А попадает в комические ситуации. Мы уже неоднократно приводили примеры бабушкиных поступков, действий, которые вызывают смех у читателей. Но думаем, что не будет лишним рассмотреть еще одну подобную ситуацию. Это самая первая история, с которой Саша начинает свой рассказ, - «Купание». Вся эта кропотливая, тщательно спланированная со стороны бабушки процедура купания вызывает сначала смех, а потом – хохот. С мальчиком она сюсюкается как с младенцем: моет его сама, старается быть заботливой бабушкой. Но при этом отпускает отборную порцию брани в адрес внука; после купания сама его одевает, хотя Саша с этим уже в состоянии справиться самостоятельно. Но вот несчастье: колготина догорает на рефлекторе. Бабушку этим не смутить: она одевает колготки на мальчика, а отсутствующую часть заменяет полотенцем, наматывает его в виде портянки. Вдруг Саша неожиданно падает – тут подключается дед. Он-то думает, что это прозвучал сигнал от бабушки, и побежал выносить рефлектор. Впопыхах схватил его за горячее место – пришлось отпустить… прямо бабушке на юбку. О!.. Что тут началось, можно себе представить. Нина Антоновна начала выдавать одну за другой комбинации, воспроизводить которые мягко говоря неприлично. Таким образом, очередное построение родственников не венчалось успехом для бабушки, а послужило приемом создания комического.

Не остается читатель равнодушным и к темпераменту героини. Вот что о нем мы находим на страницах повести: «бабушка кричала», «истошный крик», «сетовала бабушка», «заорала бабушка», «взревела бабушка», «воскликнула», «крикнула», «грозила она», «бабушка подскочила на табурете» и т. п.

Несмотря на то что практически все, что делает бабушка, вызывает смех, мы не можем говорить о ее образе как комическом. Функция этого смеха призвана обличить, выявить, раскрыть трагическое. Бабушка – инициатор трагической ситуации, она является одним из полюсов трагического конфликта. Ее трагедия аккумулируется в последнем монологе, о котором речь впереди. В результате мы пришли к следующему выводу: в чистом виде мы не можем говорить об образе главной героини как о комическом или трагическом. Мы имеем дело с синтезом этих начал. Поэтому образ бабушки можно определить как трагикомический.

**3.3.Своеобразие финала**

Финал любого произведения – важная с точки зрения структуры и идейного замысла часть текста. Именно на него приходится развязка конфликта, благополучная или неблагополучная, либо его неразрешение, как в случае с повестью «Похороните меня за плинтусом». У финала произведения Санаева двойная функциональная значимость: это одновременно и кульминация и развязка, финал трагического конфликта. Мы имеем ввиду последний монолог Нины Антоновны, поднимающий ее на трагическую высоту: в нем соединяются покаяние и проклятье. Здесь находят свое выражение последствия трагической вины героини. Здесь и классический исход трагической ситуации – гибель бабушки. Но, впрочем, обо всем по порядку.

На протяжении всей повести основное, главное противоречие, отношения бабушки и мамы, изображено автором не подробно, детально, а отдельными штрихами. О нем мы находим упоминание практически в каждой главе, но это не является центром изображения. Однако так может показаться лишь на первый взгляд. Это своего рода авторский трюк: прежде всего, читатель узнает и сочувствует детской драме восьмилетнего мальчика, поставленного между бабушкой и мамой. Но когда заканчиваешь читать книгу, понимаешь, что главное в ней – трагедия бабушки. И это ощущение продиктовано финалом-кульминацией.

Мама наконец-то решилась забрать сына от своих родителей, в этом ей помог ее муж. Но, зная характер бабушки, понимаешь, что так просто от внука она не откажется. Так и случилось. Нина Антоновна оказывается под дверью квартиры своей дочери и всеми силами пытается уговорить Олю отдать ей Сашу. Начинается все с угроз: «Ну, сволочь, будет тебе… отец за топором пошел, сейчас дверь будем ломать. Выломаем, я тебе этим же топором голову раскрою. Открой лучше сама по-хорошему!» (176). Далее бабушка запугивает дочь знакомыми в милиции и в прокуратуре, которые помогут выселить ее мужа. Следующая угроза – Нина Антоновна заберет ребенка через суд. Но это только начало. Бабушке показалось, что эти аргументы не способны убедить Олю, поэтому она пугает дочь тем, что проклянет ее. Казалось бы, все угрозы высказаны. Чего еще ждать? Но происходит неожиданный поворот: бабушка теперь уговорами пытается вернуть внука. «Тебе все равно лечить его, а у меня все анализы, все выписки… не буду зла на тебя держать… но раз такая обуза на наших плечах, давай вместе тянуть… Денег нет у тебя, а у отца пенсия большая и работает он… Во что ты его одевать будешь? И учебники его у меня, и игрушки. Давай по-хорошему…» (177). Но и это еще не все, отчаявшись, бабушка якобы соглашается на то, что не будет забирать Сашу, лишь только посмотрит на него. Но и это не помогло: дочь не открыла дверь. Тогда Нина Антоновна начинает «давить на жалость»: «Не вижу ничего. Так и инсульт шарахнет. Где же нитроглицерин мой?.. Ах… Погибаю! Врача… «Скорую» вызови… Мать погибает, выйди хоть попрощаться с ней». А дочь не открывает, все без толку. Что еще в запасе у бабушки? На что она решится в этот раз? Она просит у дочери прощения: «Ну прости меня… Покажи. Что величие есть в тебе… Простишь, буду знать, что не достойна голос на тебя повысить. Ноги тебе целовать буду за такое прощение!» (177). Казалось бы, вот сказаны главные слова. Мама с дочкой помирятся. Саша будет жить с мамой. Бабушка станет их навещать. Вот и благополучное разрешение конфликта! Но ничего этого не случилось и не могло случиться. Бабушка проклинает свою дочь, отказывается от ее прощения.

Таким образом, чтобы вернуть внука, бабушка идет на все: от угроз до проклятий. Схематично этот диапазон можно изобразить следующим образом: угрозы – уговоры – согласие не забирать внука – «давить на жалость» - просит прощение. И как следствие всего этого – проклятие дочери. Глядя на эту схему, мы уже точно можем сказать, что ни о каком благополучном разрешении конфликта и речи быть не может, если после покаяния следуют проклятия.

Самое главное, на наш взгляд, в этом монологе бабушка формулирует причину трагического конфликта, трагической ситуации: «… лучше б мне в детстве умереть, чем всю жизнь без любви прожить. Всю жизнь другим себя отдавала, заслужить надеялась! Сама любила как исступленная, от меня как от чумной бежали, плевками отплевывались…» (179). Получается, что всему виной является любовь, если быть точнее, то с одной стороны, исступленная любовь Нины Антоновны ко всем своим близким, а с другой – нехватка того же самого чувства у Нины Антоновны от этих же самых близких. Действительно, никто не оценил ее любви: ни муж, ради которого она отказалась от собственной карьеры, ни дочь, для которой ничего не жалела, даже внук – «последняя любовь», самая сильная, – отказался от нее. В чем же дело? Ведь это замечательное, прекрасное чувство, имеющее созидательный характер. Повесть же «Похороните меня за плинтусом» убеждает нас в обратном. А дело в том, что любовь Нины Антоновны, неважно к кому обращенная: к мужу, к дочери, к внуку – гипертрофирована, уродлива, как и все ее чувства. Если она любит, то любит «до обморока», да что там до обморока, до смерти, всю себя отдает любимому, вся отдается чувству. Для нее существует только объект ее обожания, которого она ни с кем не собирается делить, которому она готова служить во всем, даже в ущерб себе, своим интересам. Но, как выясняется, такая жертвенная любовь не может сделать счастливыми ни любимых, ни любящих. Она не создает, а разрушает. От этой любви все страдают, все несчастны. Бабушка – потому что, неистово любя, хочет, чтобы и ей взамен давали то же; близкие – потому что не могут отплатить тем же, а на меньшее Нина Антоновна не согласится, хотя и пытается убедить в обратном: «Он скажет «бабонька», у меня внутри так и оборвется что-то слезой горячей, радостной. Грудь ему от порошка моего отпустит, он посмотрит с облегчением, я и рада за любовь принять это. Пусть хоть так, другого все равно не будет». Говоря дочери, что готова питаться крохами любви, в то же время Нина Антоновна мечтает о любви иного рода: «А чтоб так, как тебя, за всю жизнь не было! Думаешь не вижу, кого он из нас любит? Хоть бы раз взглянул на меня, как на тебя смотрит. Хоть бы раз меня так обнял. Не будет мне такого, не суждено. А как смириться с этим, когда сама люблю его до обморока!» (179). Состояние бабушки объяснимо: сколько ты отдаешь, неважно чего (сил, любви и т.п.), столько же и должен получить взамен. Только в этом случае и можно чувствовать свою полноценность. И мы в очередной раз соглашаемся с ее же словами: « Такая любовь наказания хуже» (111).

В большей части произведения Нина Антоновна выглядит комическим персонажем. Но в этом последнем монологе аккумулируется трагедия бабушки. Об этом говорят и ее эмоциональная лексика, и экспрессивный синтаксис. Большую часть предложений она произносит с восклицательной интонацией, либо задает риторические вопросы. А по-другому и не могло быть, ведь именно так и должна вести себя такая страстная героиня, как Нина Антоновна.

По-настоящему, трагедия бабушки заключается в том, что она никак не может вырваться из порочного, замкнутого круга: любящая, но не достаточно любимая. И виноватой она себя тоже не чувствует, так как не знает и не понимает, что можно любить по-другому, не так, как она. Нина Антоновна не может смириться с тем, что, всю жизнь любя, в ответ получала лишь крохи, которые ей были не нужны. Поэтому в итоге, как истинная трагическая героиня, бабушка умирает. Гибель ее была неизбежна. У нее отобрали внука, последнюю любовь, надежду на ответное чувство. После этого, зачем, ради кого ей стало жить? Если представить, что Нина Антоновна осталась жива, то какой была бы ее жизнь? Любить некого, заботиться не о ком. А по-другому она не умеет. Таким образом, гибель героини закономерна. Гительман о финале произведения говорит следующее: здесь «повержена жизненная философия бабушки… раскрывает духовный крах своей героини»[[77]](#footnote-77).

О смерти бабушки мы узнаем из финальных строчек произведения: «Снег падал на кресты старого кладбища. Могильщики привычно валили лопатами землю, и было удивительно, как быстро зарастает казавшаяся такой глубокой яма. Плакала мама, плакал дедушка, испуганно жался к маме я – хоронили бабушку» (181). Если бы не эти строки, мы бы остались с чувством сострадания к бабке, а дочь и внука обвиняли бы за то, что они ее погубили. Но это было бы слишком просто.

Последняя часть текста отличается от предыдущей: после оглушительных звуков бабушкиного монолога наступает тишина. Иная здесь и интонация: печальная, скорбная. Даже на формальном уровне последние строки отделены от основного текста графическим промежутком. О чем же это говорит? Читатель понимает, что злобы на бабушку не осталось ни у кого. А слезы – результат любви, доведенной до крайности. Для рассказчика – это не выраженное в слове чувство вины. И то, что он обратился к ее образу через столько лет, свидетельствует о его благодарности бабушке.

Таким образом, трагедия бабушки не в том, что в конце она умирает. Эта смерть говорит, что ее слова о любви не просто слова, эта любовь не прошла мимо тех, с кем она осталась. Как не была понята Нина Антоновна при жизни близкими, так и ты не понял ее после прочтения. Но это непонимание содержит момент нравственно-этический. Нельзя всех обвинять, всех считать виноватыми. И такой бывает любовь…

Подводя итог, мы приходим к следующим выводам: в повести «Похороните меня за плинтусом» кульминация центрального трагического конфликта приходится на финал. Самый напряженный момент – пронзительнейший монолог бабушки из-за двери. За эти несколько минут обращения Нины Антоновны к дочери представляют собой ряд от угроз до проклятий. И все это направлено на достижение одной цели: вернуть внука. Именно здесь бабушка формулирует причину своей трагедии: жизнь без любви. Эта ситуация не может благополучно разрешиться, так как неистовая любовь героини, гипертрофированность ее чувства требует взамен точно такого же чувства от близких ей людей: мужа, дочери, внука. Они ей этого дать не могут, поэтому гибель бабушки очевидна и закономерна.

Таким образом, все признаки трагического в финале повести реализованы: наличие трагической ситуации, трагического конфликта, который не может быть благополучно разрешен, но и примириться с ним нельзя, трагическая вина героя (без вины виноватого) и, как следствие, гибель трагической героини, в данном случае – бабушки.

**Заключение**

Главная сложность, с которой мы столкнулись в работе над повестью П. Санаева «Похороните меня за плинтусом», заключалась в том, что она так и осталась вне поле зрения критики и литературоведения. Так было после первой публикации ее в журнале «Октябрь», то же самое произошло и после издания и переиздания ее отдельной книгой. Уже есть спектакль по повести П. Санаева, уже практически снят фильм по ней, а ситуация остается прежней.

Выбрав в качестве темы соотношение и взаимоотношения трагического и комического в повести, мы отталкивались прежде всего от первоначального впечатления от повести, которое складывается у каждого ее читателя. «Это гомерически смешная, не менее жуткая и парадоксальным образом светлая книга» - так говорится в издательской аннотации к повести П. Санаева.

Поставленная задача при отсутствии какой бы то ни было критической литературы вынудила нас обратиться к двум вспомогательным средствам: во-первых, к теоретической проблеме трагического и комического в литературе и, во-вторых, к традиции отечественной повести о детстве, продолжением которой, безусловно, является повесть П. Санаева.

Рассмотрев ее в данном обширном контексте, мы пришли к следующим выводам. Так же как это было всегда, автобиографизм повести П. Санаева – понятие условное. Это не буквальное отражение фактов его жизни, а достаточно свободная импровизация на темы ее. Это во-первых. Во-вторых, аналогичен традиции принцип организации текста. Это не хроника день за днем, а цепь самых ярких эпизодов из детства, законченных и самодостаточных. Что касается формы повествования от первого лица, от имени самого героя, Саши Савельева, то традиция повести о детстве знает не так уж много аналогичных примеров. Гораздо чаще такие повести представляют собой воспоминания взрослого человека о своих детских впечатлениях. Такое совмещение двух точек зрения – взрослой и детской – неизбежно углубляет и укрупняет картину детства, поскольку позволяет выстроить причинно-следственный сюжет, где детство – причина, а зрелая жизнь – следствие. Достаточно вспомнить «Детство» Л. Н. Толстого, в контексте которого Н. Г. Чернышевский впервые сформулировал идею «диалектики души» как особой формы психологизма писателя.

Если в классике детство – безмятежное время гармонического мироощущения, райского блаженства и неведения, то в советской литературе детство исполнено страдания и забот не по возрасту, поэтому оно так напряжено и серьезно. И поэтому так часто эта литература превращалась в нравственно-философский суд над социальной и гуманистической неустроенностью времени и миром взрослых.

Столь серьезные проблемы в повести П. Санаева не ставятся. Она хороша прежде всего непритязательным воспроизведением детского восприятия жизни и близких людей, горячо его любящих.

Значительное место в работе занимает обобщение материала, связанного с понятиями «трагического» и «комического» в искусстве и литературе. Опираясь на работы Ухтомского, Хализева, Борева, Бахтина, мы пришли к выводу о подвижности, динамике, изменчивости целей и форм трагического и комического как особых видов пафоса.

1. Трагическое – одна из форм эмоционального постижения и художественного освоения жизненных противоречий.
2. Существует несколько типов трагического: традиционное понимание, мученический трагизм, «трагизм без берегов».
3. В основе трагического лежит трагическая ситуация – безвыходная ситуация, порождающая у героя отчаяние, осознание невозможности жизни.
4. Трагическое опирается на трагический конфликт, который не может быть благополучно разрешен, либо вовсе не имеет решения, но и примириться с ним нельзя.
5. В зависимости от типа трагического различны и трагические герои. Герой в традиционной трактовке – сильная и цельная личность, попавшая в ситуацию разлада с жизнью (или самим собой), не способная согнуться и отступиться, потому герой обречен на страдания и гибель.

Трагический герой бессмысленного мученичества - это обыкновенный человек, лишенный ореола исключительности. Это человек, не сумевший устоять перед лицом жестоких испытаний, поэтому происходит ломка его судьбы и души.

Герой «трагизма без берегов» одинок, его жизнь безысходна и бессмысленна. У него нет будущего.

1. Источником трагического является трагическая вина героя – поступок героя, последствий которого он не предвидит и который становится причиной его несчастий.
2. Итогом трагической ситуации, как правило, является гибель героя.
3. В основе комического лежит смех. Но смех не как физиологическое явление, а как форма неприятия и осуждения людьми того, что их окружает, насмешка над чем-либо, непосредственно-эмоциональное постижение неких противоречий.
4. Смех шире комического. Комическое – прекрасная сестра смешного.
5. Комическое строится на противоречиях, отклонениях от нормы.
6. В комическом важен аспект утверждения радости бытия.
7. Комическое обладает эффектом неожиданности, внезапности.
8. Комическое может быть воплощено в разных формах: юмор, ирония, сарказм, сатира, инвектива. Основанием для выделения типов комического служит разный характер смеха.
9. Формы и способы достижения комического эффекта чрезвычайно разнообразны (комедийный контраст, гротеск, окарикатуривание, разного рода недоразумения и т. п.).
10. К основным приемам комического относятся: «комизм характеров», «комизм положений», «комизм речи» (или «языковой комизм»).

В интересующей нас повести мы имеем дело с синтезом трагического и комического. Комическое реализуется в формах «остранения», воспроизведения особенностей восприятия персонажа, «чужой» логики мышления, речи, игре слов, отсутствии причинно-следственных отношений, логики. Это касается двух главных героев повести: Саши Савельева и его неистовой бабушки. Трагическое звучание повести придает детская драма героя: его не могут «поделить» мама и бабушка. Страстная любовь обеих производит в мальчике разрушительную работу. Его душа рвется напополам перед лицом антитезы «жизнь» (это бабушка) и «счастье» (это мама). Чтобы не сгореть меж двух огней, мальчик, движимый инстинктом самосохранения, вынужден постоянно идти на уступки, подстраиваться под обстоятельства: поддакивать бабушке, тем самым предавая мать, которую он безумно любит, взращивать в себе чувство вины перед ней. Эта вина так велика, что даже в последний момент, когда он оказывается навсегда рядом с матерью, Саша не может поверить в окончательное свое счастье: «Я проснулся среди ночи, увидел, что лежу в темной комнате, и почувствовал, что меня гладят по голове. Гладила мама. Я сразу понял это – бабушка не могла гладить так приятно. И еще я понял, что, пока спал, мое ожидание свершилось. Я был уверен, что навсегда остался у мамы и никогда не вернусь больше к бабушке. … Неужели счастье становится жизнью? Нет, чего-то недостает. Жизнь по-прежнему внутри меня, и счастье не решается занять ее место». (180)

Трагическое и в том, что герой слишком часто думает о смерти как единственном способе разрешения довлеющей над ним дилеммы. «Мысли о смерти беспокоили меня часто. Я боялся рисовать кресты, класть крест-накрест карандаши, даже писать букву «Х». встречая в книге слово «смерть», я старался не видеть его, но, пропустив строчку с этим словом, возвращался к ней вновь и вновь и все-таки видел». (95). Вспомните, что и в самом заглавии повести присутствует мотив смерти.

Еще один трагический аспект в характере героя – его жизнебоязнь, внушенная недоверчивой к жизни и людям бабушкой. «Я боялся много. Я боялся примет; боялся, что, когда я корчу рожу, меня кто-нибудь напугает и я так и останусь; боялся спичек, потому что на них ядовитая сера. Один раз я прошелся задом наперед и боялся целую неделю, потому что бабушка сказала: «Кто ходит задом, у того мать умрет». По этой же причине я боялся перепутать тапочки и надеть правую тапку на левую ногу…» (61)

Пожалуй, самым страшным последствием трагической антитезы жизни и счастья в истории Саши Савельева можно назвать его ранний комплекс неполноценности. «Я был завистлив и страшно завидовал тем, кто умеет то, что не умею я. Так как я не умел ничего, поводов для зависти было много. Я не умел лазать по деревьям, играть в футбол, драться, плавать… Больше всего я завидовал моржам. … Терпение лопнуло, когда я увидел (по телевизору – примечание наше – Л. И.) выбежавшего из бани на снег трехлетнего карапуза. Обида была страшная! Утешало лишь то, что я старше и могу хорошенько дать карапузу по мозгам. Тешиться пришлось недолго. Я вспомнил, что к шестнадцати сгнию и понял, что возраст против меня. А карапуз улыбнулся малозубым ртом и резво побежал по снегу. Гнить он не собирался. «Ух, оскалился, зараза! – подумал я. – Хоть бы ты замерз там!» Как видите, даже в этой цитате неразделимо связаны трагическое и комическое. Здесь комизм заключается во вторжении логики бабушки в размышления восьмилетнего внука.

Образ бабушки, безусловно, является центральным в повести П. Санаева. Именно она тот центр, вокруг которого строится повествование, именно она генерирует конфликт повести, именно в этом образе комическое и трагическое соединяется в нерасчленимое целое. На протяжении большей части повести бабушка выглядит комическим персонажем. Таковы по природе создаваемые ею ситуации, ее речь, представляющая собой непрерывный поток брани, проклятий и другой словесной и этической скверны.

Поведение бабушки – отклонение от нормы, житейское и клиническое. А это один из главных приемов создания комического эффекта в художественном произведении. Говоря об отклонении от нормы, мы имеем в виду следующее. Любя внука, нормальная бабушка не сделает жизнь его невыносимой, не может решительно противопоставлять себя его матери и разлучать с нею столь неукоснительно, как это делает Нина Антоновна. Как мать она не может так настойчиво говорить о ненависти и презрении к дочери. Как жена – обвинять мужа во всех своих жизненных неудачах. А между тем в повести это происходит постоянно. Глубинное противоречие между тем, что героиня думает о себе, своих нереализованных возможностях, и между тем, что она есть на самом деле, становится источником не только комического в повести, но и трагического.

Ее трагедия аккумулируется в последнем монологе, в самом финале произведения, который является одновременно и кульминацией повествования. Ее близкие мыслятся ей как злейшие враги, потому что она всю жизнь свою им отдала без остатка, а взамен не получила и малой толики ответных чувств. Так любовь Нины Антоновны оказывается не отделима от ее же ненависти к своим близким. Все они в ее восприятии предстают неблагодарными должниками. Так становится очевидна корысть ее любви, предполагающей достаточно пошлый рыночный обмен; «я – вам, вы – мне». Такие ожидания в любви не могут быть подтверждены реальностью. Поэтому центральный конфликт повести не может быть разрешен бескровно, поэтому смерть героини в финале представляется неизбежной.

Таким образом, повесть П. Санаева «Похороните меня за плинтусом», с одной стороны, является продолжением традиционной в русской литературе автобиографической повести о детстве. А с другой стороны – произведением для взрослых, сложным по своей экзистенциальной проблематике, по целому ряду вечных нравственно-этических проблем. Здесь и проблема формирования личности, и проблема разрушительных начал любви, и проблема культуры чувств и связанной с ней проблемой самодостаточности каждой человеческой личности. Воистину: как мы зависим друг от друга в нашем малом мире, мире семьи, и как много зависит в нашем общем мире от того, насколько мы вдумчивы и бережливы в мире близких своих!

В заключении не можем не сказать еще об одном литературоведческом аспекте, в котором может быть прочитана повесть П. Санаева. Это самый широкий контекст современной литературы, которая часто обращается к автобиографизму как особому приему в современной прозе. Приему, который порождает эффект исповедальности, непосредственности повествования, порой документальности его, но при этом чаще всего оказывается одной из форм мистификации, литературной игры. Понимаем, что на фоне всего сказанного о повести в данной работе это выглядит несколько кощунственно, но считаем, что мы заработали право утвердить за повестью Павла Санаева быть и оставаться предметом полноценного литературоведческого прочтения.

**Библиография**

1)Аксаков, С. Т. Детские годы Багрова внука. М.: Советская Россия, 1977.

2)Аникст, А. А.Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967.

3)Арзамасцева, И. Н. «Век ребенка» и русская литература 1900 – 1930-х годов. М.: Академия, 2003.

4)Аристотель. Об искусстве поэзии. М. – Л.: Гослитиздат, 1957.

5)Асмус, В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М.: Искусство, 1968.

6)Баранов, В. И. Революция и судьба художника. М.: Советский писатель, 1967.

7)Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.

8)Белецкий, А. Греческая трагедия. М.: Просвещение, 1956.

9)Большая литературная энциклопедия для школьников и студентов/ Под ред. Красовского П. Е. и др. М.: Эксмо, 2006.

10)Борев, Ю. Комическое. М.: Искусство, 1970.

11)Борев, Ю. О трагическом. М.: Советский писатель, 1961.

12)Борев, Ю. Эстетика. М.: Политиздат, 1975.

13)Борев, Ю. Эстетика. М.: Политиздат, 1988.

14) Борев, Ю. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. М.: Астрель-АСТ, 2003.

15)Бочкарева, Е. В. Комическое в художественном мире Н. А. Тэффи: Диссертация на соискание ученой степени к. филол. н. Ульяновск, 2009.

16)Гарин-Михайловский, Н. Г. Детство Темы: повести, рассказы, очерки. М.: Эксмо,2006.

17)Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. Т. 3. М.: Искусство, 1971.

18)Гительман, Л. Семейное не счастье/ Культура. 2008, 21 – 27 февраля.

19)Гриценко, З. А. Детская литература. Методика приобщения детей к чтению. М.: Академия, 2007.

20)Введение в историю и теорию эстетики. М.: МГОПИ, 1993.

21)Глебов, А. Трагедия и трагическое/ Театр. 1937,№ 6.

22)Дивненко, О. В. Эстетика. М.: Владос, 1995.

23)Елизаветина, Г. Г. Традиции русской автобиографической повести о детстве в творчестве А. Н. Толстого.// А. Н. Толстой. Материалы и исследования. М.: Наука, 1985.

24)Есин, А. Б. Литература: краткий справочник школьника. М.: Дрофа, 1997.

25)Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие. М.: Академия, 2007.

26)Зингерман, Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979.

27)Лессинг, Г. Э. Гамбургская драматургия. М.- Л.: Академия, 1936.

28)Литературная энциклопедия терминов и понятий./Гл. редактор и составитель А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001.

29)Литературный энциклопедический словарь/ под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987.

30)Литературоведческие термины (материалы к словарю)/ Редактор-составитель Краснов Г. В., д. ф. н. Коломна: КПИ, 1999. 120 с.

31)Лихачев, Д.С., Панченко, А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука, 1976.

32)Луначарский, А. В. О смехе// Собр. соч. в 8 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1967.

33)Манн, Ю. В. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966.

34)Минералова, И. Г. Детская литература. Учебное пособие для вузов. М.: , 2002.

35)Михальская, А. К. Педагогическая риторика: история и теория. Учебное пособие. М.: Академия, 1998.

36)Николина, Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2002.

37)Осипов, И. Разъятые на части. Критический гиньоль/ Октябрь. 1997, № 5.

38)Осоргин, М. Времена: романы и автобиографическое повествование. Екатеринбург: Средне-Уральское кн. изд-во, 1992.

39)Панова, В. Повести ленинградских писателей. Л.: Лениздат, 1978.

40)Петрушевская, Л. Город света. С. – Петербург: Амфора, 1995.

41)Пинский, Л. Е. Комедии и комическое у Шекспира// Шекспировский сборник. М.: Художественная литература, 1967.

42)Пинский, Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Художественная литература, 1971.

43)Платонов, А. Роман и повести. Куйбышев: Кн. изд-во, 1990.

44)Пропп, В. Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Наука, 1976.

45)Путилова, Е. О. Произведения о детях и для детей в творчестве писателей конца 19 – начала 20 вв.// Детская литература: Учебное пособие./ Под ред. Е. Е. Зубаревой. М.: Просвещение, 1989.

46)Санаев, П. Похороните меня за плинтусом. М.: ЗАО МК-Периодика, 2005.

47)Словарь литературоведческих терминов/Редакторы-составители А. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974.

48)Современный словарь-справочник по литературе./Составитель и научный редактор С. И. Кормилов. М.: Олимп, 1999.

49)Стенник, Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе. Л.: Наука, 1986.

50)Толстой, А. Детство Никиты. Минск: Юнацтва, 1983.

51)Толстой, Л. Н. Детство. Отрочество. Юность. М.: Эксмо, 2006.

52)Фролов, В. В. Жанры советской драматургии. М.: Советский писатель, 1957.

53)Хализев, В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2005.

54)Чарный, М. Б. Путь Алексея Толстого. М.: Гослитиздат, 1961.

55)Чехов, А. П. Степь. М.: Современник, 1989.

56)Шепелева, З. С. Л. Н. Толстой. М.: Советский писатель, 1960.

57)Шмелев, И. Лето Господне. Праздник. Радости. Скорби. М.: Советская Россия, 1988.

58)Штейн, А. Л. Философия комедии// Контекст. 1980. М.: Наука, 1981.

59)Энциклопедический словарь юного литературоведа./Составители Новиков В. И., Шкловский Е. А. М.: Педагогика - Пресс, 1998. 424 с.

60)Юм, Д. О трагедии. «Вопросы литературы». М., 1967.

61)Ярхо, В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М.: Художественная литература, 1978.

62)Ярхо, В. Н. У истоков европейской комедии. М.: Художественная литература, 1979.

63)http.: //www.kin – teatr.ru

64)http.://www.kinoza.ru

65)http.://www.kinodrive.ru

1. П. Санаев. Похороните меня за плинтусом. М.: ЗАО МК-Периодика, 2005. С. 94. Далее сноски на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках после цитаты. [↑](#footnote-ref-1)
2. http.: //www.kin – teatr.ru [↑](#footnote-ref-2)
3. http.://www.kinoza.ru [↑](#footnote-ref-3)
4. 4http.://www.kinodrive.ru [↑](#footnote-ref-4)
5. http.://www.kinodrive.ru [↑](#footnote-ref-5)
6. Г. Г. Елизаветина. Традиции русской автобиографической повести о детстве в творчестве А. Н. Толстого. М.: С. 125. [↑](#footnote-ref-6)
7. http.: //www.kin – teatr.ru [↑](#footnote-ref-7)
8. Г. Г. Елизаветина. Традиции русской автобиографической повести о детстве в творчестве А. Н. Толстого. М.: С. 131. [↑](#footnote-ref-8)
9. И. Г. Минералова. Детская литература. Учебное пособие для вузов. М.: , 2002. С. 124. [↑](#footnote-ref-9)
10. З. С. Шепелева. Л. Н. Толстой. М.: , 1960. С. 26. [↑](#footnote-ref-10)
11. словарь [↑](#footnote-ref-11)
12. В. Е. Хализев. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2005. С. 76. [↑](#footnote-ref-12)
13. А. Б. Есин. Литература: краткий справочник школьника. М.: Дрофа, 1997. С. 88. [↑](#footnote-ref-13)
14. А. Б. Есин. Литература: краткий справочник школьника. М.: Дрофа, 1997. С. 89. [↑](#footnote-ref-14)
15. А. Б. Есин. Литература: краткий справочник школьника. М.: Дрофа, 1997. С. 54. [↑](#footnote-ref-15)
16. В. Е. Хализев. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2005. С. 86. [↑](#footnote-ref-16)
17. Ю. Борев. О трагическом. М.: Советский писатель, 1961. С. 20-21. [↑](#footnote-ref-17)
18. Там же. С. 23. [↑](#footnote-ref-18)
19. Там же. С. 31. [↑](#footnote-ref-19)
20. Там же. С. 44. [↑](#footnote-ref-20)
21. Ю. Бореев. О трагическом. М.: Советский писатель, 1961. С. 70. [↑](#footnote-ref-21)
22. Там же. С. 82-83. [↑](#footnote-ref-22)
23. Там же. С. 84. [↑](#footnote-ref-23)
24. Ю. Борев. О трагическом. М.: Советский писатель, 1991. С. 85. [↑](#footnote-ref-24)
25. Там же. С. 103. [↑](#footnote-ref-25)
26. Там же. С. 105. [↑](#footnote-ref-26)
27. Там же. С. 115. [↑](#footnote-ref-27)
28. Ю. Борев. О трагическом. М.: Советский писатель, 1961. С. 123. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же. С. 128. [↑](#footnote-ref-29)
30. Там же. С. 132. [↑](#footnote-ref-30)
31. Там же. С.151-170. [↑](#footnote-ref-31)
32. Ю. Борев. О трагическом. М.: Советский писатель, 1969. С. 145. [↑](#footnote-ref-32)
33. Ю. В. Стенник. Жанр трагедии в русской литературе. Л.: , 1986. С. 442. [↑](#footnote-ref-33)
34. Энциклопедический словарь юного литературоведа./Составители Новиков В. И., Шкловский Е. А. М.: ,1998. С. 342. [↑](#footnote-ref-34)
35. Энциклопедический словарь юного литературоведа./Составители Новиков В. И., Шкловский Е. А. М.: , 1998. С. 342. [↑](#footnote-ref-35)
36. Литературная энциклопедия терминов и понятий./Гл. редактор и составитель А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 1087. [↑](#footnote-ref-36)
37. Энциклопедический словарь юного литературоведа./Составители Новиков В. И., Шкловский Е. А. М.: , 1998. С. 347. [↑](#footnote-ref-37)
38. Есин А. Б. Литература: краткий справочник школьника. М.: Дрофа, 1997. С. 138. [↑](#footnote-ref-38)
39. Там же. С. 139. [↑](#footnote-ref-39)
40. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2005. С. 82. [↑](#footnote-ref-40)
41. Там же. С. 82. [↑](#footnote-ref-41)
42. Там же. С. 83. [↑](#footnote-ref-42)
43. Там же. С. 84. [↑](#footnote-ref-43)
44. Ю. Борев. Комическое. М.: Искусство, 1970. С. 21. [↑](#footnote-ref-44)
45. Там же. С. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-45)
46. Там же. С. 8. [↑](#footnote-ref-46)
47. Современный словарь-справочник по литературе./Составитель и научный редактор С. И. Кормилов. М.: Олимп, 1999. С. 229. [↑](#footnote-ref-47)
48. В. Е. Хализев. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2005. С. 85. [↑](#footnote-ref-48)
49. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2005. С. 85. [↑](#footnote-ref-49)
50. Современный словарь-справочник по литературе./Составитель и научный редактор С. И. Кормилов. М.: Олимп, 1999. С. 229. [↑](#footnote-ref-50)
51. Ю. Борев. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. М.: , 2003. С.198. [↑](#footnote-ref-51)
52. Ю. Борев. Комическое. М.: Искусство, 1970. С. 36. [↑](#footnote-ref-52)
53. Ю. Борев. Комическое. М.: Искусство, 1970. С. 37. [↑](#footnote-ref-53)
54. М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 25 -26. [↑](#footnote-ref-54)
55. Там же. С. 10. [↑](#footnote-ref-55)
56. Ю. Борев. Комическое. М.: Искусство, 1970. С. 54. [↑](#footnote-ref-56)
57. Там же. С. 79. [↑](#footnote-ref-57)
58. Там же. С. 107 -108. [↑](#footnote-ref-58)
59. В. Е. Хализев. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2005. С. 86. [↑](#footnote-ref-59)
60. Современный словарь-справочник по литературе./Составитель и научный редактор С. И. Кормилов. М.: Олимп, 1999 [↑](#footnote-ref-60)
61. М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 8. [↑](#footnote-ref-61)
62. Ю. Борев. Комическое. М.: Искусство, 1970. С. 197 – 246. [↑](#footnote-ref-62)
63. А. Б. Есин. Литература: краткий справочник школьника. М.: Дрофа, 1997. С .54. [↑](#footnote-ref-63)
64. Бочкарева Е. В. Комическое в художественном мире Н. А. Тэффи: Диссертация на соискание ученой степени к. филол. н. Ульяновск, 2009. С. 16 – 18. [↑](#footnote-ref-64)
65. Там же. С. 18 – 19. [↑](#footnote-ref-65)
66. Бочкарева Е. В. Комическое в художественном мире Н. А. Тэффи: Диссертация на соискание ученой степени к. филол. н. Ульяновск, 2009. С. 19. [↑](#footnote-ref-66)
67. Бочкарева Е.В. Комическое в художественном мире Н. А. Тэффи: Диссертация на соискание ученой степени к. филол. н. Ульяновск, 2009. С. 17. [↑](#footnote-ref-67)
68. Гриценко З. А. Детская литература. Методика приобщения детей к чтению. М.: , 2007. С. 163. [↑](#footnote-ref-68)
69. Комическое в художественном мире Н. А. Тэффи: Диссертация на соискание ученой степени к. филол. н. Ульяновск, 2009. С. 19. [↑](#footnote-ref-69)
70. Гительман Л. Семейное не счастье/ Культура. 2008, 21 – 27 февраля. С. 11. [↑](#footnote-ref-70)
71. Осипов И. Разъятые на части. Критический гиньоль/ Октябрь. 1997, № 5. С. 169. [↑](#footnote-ref-71)
72. Гительман Л. Семейное не счастье/ Культура. 2008, 21 – 27 февраля. С. 11. [↑](#footnote-ref-72)
73. Гительман Л. Семейное не счастье/ Культура. 2008, 21 – 27 февраля. С. 11. [↑](#footnote-ref-73)
74. Гительман Л. Семейное не счастье/ Культура. 2008, 21 – 27 февраля. С. 11. [↑](#footnote-ref-74)
75. Петрушевская Л. Город света. С. – Петербург: Амфора, 1995. С. 75. [↑](#footnote-ref-75)
76. Гительман Л. Семейное не счастье/ Культура. 2008, 21 – 27 февраля. С. 11. [↑](#footnote-ref-76)
77. Гительман Л. Семейное не счастье/ Культура. 2008, 21 – 27 февраля. С. 11. [↑](#footnote-ref-77)