

«СТРАННЫЙ ЗАМОК»

В статье рассматривается актуальная для «Мертвых душ» Гоголя проблема антропологии места. Анализ выражения «странный замок» очень важен для понимания авторского замысла. Это выражение служит значимой характеристикой Плюшкина, вызывая ассоциации с миром мертвых.

Ключевые слова: странный; замок; готический роман; мертвец; образ дома; образ человека.

Дом Плюшкина, будучи феноменом изображенного мира¹, обладает значимым для Гоголя антропологическим измерением: образ дома соотносен в «Мертвых душах» с образом человека. В качестве обозначенного феномена нас и будет интересовать дом гоголевского героя, вид которого вызывает у автора² (а вслед за ним и у исследователей поэмы) весьма знаменательные ассоциации: «Каким-то дряхлым инвалидом глядел сей странный замок, длинный, длинный непомерно. Местами был он в один этаж, местами в два; на темной крыше, не везде надежно защищавшей его старость, торчали два бельведера, один против другого, оба уже пошатнувшиеся, лишенные когда-то покрывавшей их краски. Стены дома оцеливали местами нагую штукатурную решетку и, как видно, много потерпели от всяких непогод, дождей, вихрей и осенних перемен. Из окон только два были открыты, прочие были заставлены ставнями или даже забиты досками. Эти два окна, с своей стороны, были тоже подслеповаты; на одном из них темнел наклеенный треугольник из синей сахарной бумаги»³.

Описание строится как характеристика одного вида строения (дом помещика) через другой (замок), причем выдержано оно в духе типичных у Гоголя проявлений странно-необычного в плане изображаемого, например, в форме «какой-либо аномалии»⁴. Такой архитектурной аномалией и является «странный замок», странным образом (отсылая к ситуации в «Ев-

гении Онегине», спроецированной на соответствующий эпизод в романе Ч.Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец») актуализировавший память о готической традиции⁵. Ср.: «Звучащее комически слово “замок” применительно к “дряхлому” жилищу Плюшкина есть лишь замаскированный реликт обширной традиции, к которой примыкает и пушкинский Скупой Рыцарь»⁶.

«Мертвые души» соответствуют этапу развития гоголевской фантастики, когда писатель «обратился к действительности, освобожденной от носителя фантастики, но сохранившей фантастичность»⁷. Нагнетание аномалий в шестой главе, начиная с изображения плюшкинского «замка», создает атмосферу бытовой фантастичности, что как раз и подчеркнуто эпитетом «странный». Если в «Петербургских повестях» эпитет этот, часто здесь встречающийся, превращен «в универсальный модальный оператор или в клише романтической фразеологии (в значении “чудный”, “таинственный”, “непостижимый”))»⁸, то в поэме автор выражает с его помощью удивление необычностью предмета изображения; «замок» потому «странный», что вид его разительно не соответствует типичному для готической традиции месту действия.

Было отмечено (с опорой на историю вопроса) и показано (на примере повести «Портрет»), что «элементы готической поэтики проникают в гоголевские тексты»⁹. Проникают они и в «Мертвые души», где слово «замок» звучит скорее грустно, чем комически, выражая меланхолическое настроение автора, недвусмысленно выраженное уже в самом начале шестой главы¹⁰. В готических романах замок насыщен «временем исторического прошлого», что создает развернутую здесь «специфическую сюжетность замка», который «пришел из прошлых веков и повернут в прошлое»¹¹. В описании «странного замка», как и в предшествующем ему рассуждении автора о детстве и юности, слышны характерные lamentации на темы ушедшего времени и жизненных утрат, вызванные внешним обликом до-

ма, не случайно названного «дряхлым инвалидом»; очевидные приметы *дряхлости* и *инвалидности* повернуты, прежде всего, в таинственное прошлое его владельца.

Ср. далее: «Сделав один или два поворота, герой наш очутился наконец перед самым домом, который показался теперь еще печальнее. Зеленая плесень уже покрыла ветхое дерево на ограде и воротах. Толпа строений: людских, амбаров, погребов, видимо ветшавших, наполняла двор; возле них направо и налево видны были ворота в другие дворы. Все говорило, что здесь когда-то хозяйство текло в обширном размере, и все глядело ныне пасмурно. Ничего не заметно было оживляющего картину, ни отворявшихся дверей, ни выходивших откуда-нибудь людей, никаких живых хлопот и забот дома! Только одни главные ворота были растворены, и то потому, что въехал мужик с нагруженной телегой, покрытую рогожею, показавшийся как бы нарочно для оживления сего вымершего места: в другое время и они были заперты наглухо, ибо в железной петле висел замок-исполин» (VI, 113–114).

Замок в готической традиции «концентрирует в себе некогда совершившуюся трагедию, последствия которой ощущаются и в настоящем»; здесь сюжетно реализуется метафора «“замок – средоточие посмертной жизни”, сверхъестественного»¹². Дом Плюшкина представляет собою не просто *старое* и *дряхлое*, но *вымершее место*, свидетельствующее о произошедшей здесь в прошлом (не *когда-то*, но и не *ныне*) и до поры окутанной тайной жизненной катастрофе. Если «странный замок» вызывает показательные для изображенной картины ассоциации с миром мертвых, то замеченная Чичиковым «фигура» неопределенного пола, одетая в «совершенно неопределенное» платье, «похожее очень на женский капот», и с голосом «несколько сиплым для женщины», принятая поначалу за «ключницу» (VI, 114), а потом за «ключника» (VI, 115), подобна такому персонажу готической прозы, как сверхъестественное существо, вроде призрака.

Ощущение *вымершего места* усиливается, когда Чичиков «вступил в темные, широкие сени, от которых подуло холодом, как из погреба. Из сеней он попал в комнату, тоже темную, чуть-чуть озаренную светом, выходящим из-под широкой щели, находившейся внизу двери. Открывши эту дверь, он наконец очутился в свету и был поражен представшим беспорядком» (VI, 114). И далее: «Никак бы нельзя было сказать, чтобы в комнате сей обитало живое существо, если бы не возвещал его пребывание старый поношенный колпак, лежавший на столе» (VI, 115). Между тем подобный «колпак» носила «на голове» (VI, 114) странная «фигура», принадлежность которой к миру *живых существ* изначально кажется проблематичной.

Вхождение Чичикова в дом напоминает «мифопоэтическое описание нисхождения в *иной* мир, в его тьму и холод, в хаотический беспорядок»¹³. Плюшкину в качестве «ключницы» или «ключника» приписана роль «‘привратника мертвого царства’, ‘владельца преисподней’»; при этом активизируется признак «‘бесплодности’ обитателей потустороннего мира»¹⁴. Проникнув внутрь дома, Чичиков словно попадает в царство мертвых; если в замке, изображенном в готических романах, встречаются атрибуты физической смерти – «череп, скелеты»¹⁵, то в «странном замке» Чичиков оказывается среди вещей, ставших атрибутами смерти духовной.

В готической традиции следы времени, отложившиеся в интерьере замка, в обстановке, портретах и фамильных архивах, носят «несколько музейно-антикварный характер»¹⁶. Вещи, в окружение которых попадает Чичиков, утратили по видимости свое назначение и превратились в странные *музейные* экспонаты, своего рода диковинки и редкости, не обладающие, однако, *антикварной* ценностью: «прислоненный боком к стене шкаф с старинным серебром, графинчиками и китайским фарфором», бюро, выложенное «перламутрной мозаикой, которая местами уже выпала», «какая-то старинная книга в кожаном переплете с красным обрезом», «отломанная

ручка кресел», «два пера, запачканные чернилами», «зубочистка, совершенно пожелтевшая», «длинный, пожелтевший гравюр какого-то сражения», «огромная почерневшая картина», а также наваленная «на полу куча того, что поглубее», из которой высывались «отломанный кусок деревянной лопаты и старая подошва сапога» (VI, 115).

Собрание вещей, образующих «странное убранство» (VI, 115) комнаты и производящих «впечатление настоящей кунсткамеры»¹⁷, несет в себе тайну существования Плюшкина, превратившегося в главный здесь диковинный и курьезный экспонат. Не случайно указывает он приобретателю *мертвых душ* на зыбкость самого феномена жизни: «...недурно бы совершить купчую поскорее, потому что де в человеке не уверен: сегодня жив, а завтра и Бог весть» (VI, 125). Зыбкой оказывается и граница между Плюшкиным, который «все, что ни попадалось ему: старая подошва, бабья тряпка, железный гвоздь, глиняный черепок – все тащил к себе и складывал к себе в ту кучу, которую Чичиков заметил в углу комнаты» (VI, 117), и вещами, то ли еще *живыми*, то ли уже *Бог весть*.

Чичиков объясняет Коробочке, что такое мертвые души: «Рассмотрите: ведь это прах. Понимаете ли? это просто прах. Вот возьмите всякую негодную, последнюю вещь, например, даже простую тряпку, и тряпке есть цена: ее хоть, по крайней мере, купят на бумажную фабрику, а ведь это ни на что не нужно» (VI, 52); в разговоре с Собакевичем он «никак не назвал мертвые души умершими, а только несуществующими» (VI, 101). Плюшкин же только рад предложению совершить на умерших «купчую крепость, как бы они были живые», тем более что «издержки по купчей» Чичиков берет «на свой счет» (VI, 123). Вещи, которым еще *есть цена*, Плюшкин превращает в *прах*, делая их *несуществующими*; если мертвые души остаются как бы живыми на бумаге, то собранные им вещи, будучи знаками несуществования, становятся ни на что не нужным мусором¹⁸.

Мусор оказывается атрибутом и символом «странного замка», особая сюжетность которого проявляется в бессмысленном нагромождении вещей, словно перенесенных в *иной* мир – в сферу их посмертного бытия; так они манифестируют страшное превращение хозяина дома. Отсюда *потусторонние* ассоциации, которые вызывает не один лишь обладатель вещей, но и странное соединение самих вещей, ставших мусором – своего рода *фамильным архивом*, хранителем которого выступает Плюшкин. Собираание никому не нужных вещей становится для Плюшкина способом самоидентификации. Поэтому он не только не удаляет образующийся внутри дома «свой» сор, но еще и натаскивает «чужой» хлам, что превращает «странный замок» в *нечистое* место – место хранения *нечистоты*¹⁹. Дом Плюшкина оказывается местом погребения сора и мусора, их символической могилой.

Таким же *несуществующим* хламом становятся для Плюшкина и деньги, полученные от Чичикова и спрятанные в бюро; он укладывает их «в один из ящичков, где, верно, им суждено быть погребенными до тех пор, покамест отец Карп и отец Поликарп, два священника его деревни, не погребут его самого...» (VI, 129). И погребение денег, и удвоенные имена священников усиливают связанные с домом и с его хозяином *могильные* ассоциации. Отмечен основанный на комизме сходства «комизм сдвоенных персонажей» у Гоголя²⁰; между тем имена Карп (от греч. *karpos*, плод²¹) и Поликарп (от греч. *polykarpos*, обильный плодами, плодородный²²) несут в себе знаменательную в случае Плюшкина *потустороннюю* семантику. Чичикову он жалуется, что «проклятая горячка выморила» у него за последние три года «здоровенный куш мужиков» (VI, 121); «со дня подачи последней ревизии» умерших «до ста двадцати наберется» (VI, 122). Умершие в большом количестве души – *плоды* хозяйствования Плюшкина, которого Собакевич недаром бранит за то, что «скряга» этот «всех людей переморил голодом» (VI, 99).

На одном из столов в доме Плюшкина Чичиков видит «часы с остановившимся маятником, к которому паук уже приладил паутину» (VI, 114-115). Ср.: «Образ маятника, остановившегося навсегда, соответствует жизни, для которой движение времени не имеет значения»²³. Если жизнь в доме, уподобленном могиле, кажется *вымершей*, то часы, фиксирующие остановку времени, для его измерения действительно не нужны. На это указывает и желание Плюшкина оставить Чичикову «в духовной», чтобы тот «вспоминал» о нем, карманные серебряные часы, правда, с дефектом: они «немножко поиспорчены» (VI, 130). Испорченные часы осмысляются «как эквивалент мифологемы смерти»²⁴, но именно в сфере смерти они и пребывают; будучи – как часы – *несуществующими*, они играют роль мемората и должны отражать память об их владельце, перешедшем в *иной* мир, где времени больше нет.

Прохудившаяся крыша и обнажающаяся штукатурка свидетельствуют о гибельном для судьбы «странного замка» запустении, а закрытые окна говорят о нарушении или об отсутствии визуальной связи с внешним миром. Разрушаясь, дом Плюшкина обнажается там, где должен быть закрыт и защищен, и закрывается там, где должен быть открыт, утрачивая таким образом важные признаки *живого* дома²⁵.

Живому дому соответствуют в фольклорной модели мира «часы с живым механизмом внутри»²⁶. «Станный замок», глядевший *дряхлым инвалидом*, не просто предельно приближен, подобно остановившимся часам, к *иному* миру²⁷, но и является его метонимическим выражением: часы дома, как и часы жизни его хозяина, остановились; дом Плюшкина и буквально, и метафорически действительно представляет собою *вымершее место* – и именно как *вымершее место* он служит не просто характеристикой героя, но и его изображением.

В сетованиях автора, удрученного деградацией героя, возникает существенная для готической традиции²⁸ тема оживающего портрета: «И до

такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может стать с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости» (VI, 127). Таким внезапно ожившим портретом *нынешнего пламенного юноши* предстает вызывающий *ужас* нарисованный автором портрет Плюшкина, каким увиделось ему «это странное явление, этот съезжившийся старичишка» (VI, 130).

Плюшкин и сам не забывает о своем возрасте, дважды напоминая о нем Чичикову, подсчитав, сколько мертвых у него наберется: «Стар я, батюшка, чтобы лгать: седьмой десяток живу! – сказал Плюшкин» (VI, 122). И далее, утешенный готовностью Чичикова платить за умерших подати: «Вот утешили старика!» (VI, 123). Но автор, говоря о «бесчеловечной старости» (VI, 127), имеет в виду не столько собственно возрастные, сколько символические ее границы. Речь идет о духовном смысле возраста, будь то юность с ее *свежестью*, пробуждающей «живое движение в лице», зрелость с ее *равнодушием*, свойственным «охлажденному взору» (VI, 111), или старость, которая «страшна» потому, что «ничего не отдает назад и обратно». Таким видится необратимое превращение человека, оставляющего «на дороге» жизни одно за другим «все человеческие движения», не заметные более в его «хладных, бесчувственных чертах» (VI, 127). Ср. описание произошедшей с Плюшкиным метаморфозы: «...человеческие чувства, которые и без того не были в нем глубоки, мелели ежеминутно, и каждый день что-то утрачивалось в этой изношенной развалине» (VI, 119).

Такой же *изношенной развалиной* предстает и «странный замок», в котором обитает «странный скупец»²⁹ – в том смысле странный, что «вещное изобилие не нужно ему ни для чего»³⁰. Подобного рода скряга – действительно «странное явление», по определению автора. Однако кажущиеся

иррациональными мотивы поведения Плюшкина – не психологические, а символические; дело идет об омертвлении его души.

Описание «странного замка» предшествует биографии Плюшкина³¹, имеющей значимой параллелью историю обветшавшего дома. Ср.: «...“дом” – не только топографический, но прежде всего символический (метонимический) заместитель “семьи”»³². И облик дома, и внутреннее его пространство насыщены временем прошлого Плюшкина, так что «странный замок» выступает своего рода его двойником; и для дома, и для героя губительным оказывается разрушение семьи, быт которой изображен автором если и не в «тонах идиллии»³³, как быт персонажей «Старосветских помещиков», то с проекцией на топику идиллии.

Именно к этой топике отсылает уже начало биографии: «А ведь было время, когда он только был бережливым хозяином! был женат и семьянин...»; затем дается картина мирного труда в усадьбе, где все «совершалось размеренным ходом»; далее появляются «приветливая и говорливая хозяйка», которая «славилась хлебосольством», «две миловидные дочки, обе белокурые и свежие, как розы», «сын, разбитной мальчишка», который «целовался со всеми»; жизнь семьи локализована в доме, где «были открыты все окна» (VI, 117–118). Все это существенные для идиллической атмосферы моменты³⁴; но признаки идиллического пространства (включая «родной дом», самодостаточную «внутри его границ» жизнь, «мирный труд», «мотив еды», связь поколений³⁵) взяты Гоголем исключительно и только как моменты, существенные для прошлого героя.

Смерть жены, бегство «со штабс-ротмистром» старшей дочери (Плюшкин «послал ей на дорогу проклятие»), поступление в полк сына, получившего вместо «денег на обмундировку» «шиш» от отца (а затем, когда сын проигрался в карты, и «отцовское проклятие»), смерть младшей дочери, оставшейся «с ним в доме», – все эти события привели к тому, что «старик очутился один сторожем, хранителем и владельцем своих бо-

гатств», чья странная скупость все обращала «в гниль и прореху» (VI, 118–119). Описанные события суть кризисные моменты биографии героя³⁶, объясняющие, каким образом перерождается он в другого человека – или даже в подобие человека; так, «покупщики торговались, торговались и наконец бросили его вовсе, сказавши, что это бес, а не человек» (VI, 119).

Мнение «покупщиков» ассоциативно связывает поведение Плюшкина с готической традицией, так что и здесь знаменательным образом персонифицирует он (в качестве «беса», принявшего облик «человека») свой «странный замок»; между тем дом героя служит не аллегорией и не иллюстрацией его греховной страсти, но предстает как символическая реальность. И биография Плюшкина, и история его дома внутренне связаны с символической евангельской топикой и к ней непосредственно обращены.

Плюшкина сравнивают обычно с пушкинским Скупым Рыцарем³⁷; между тем важной параллелью служит для него и Самсон Вырин, герой «Станционного смотрителя». После бегства дочери он «теряет смысл и цель жизни, опускается, а вместе с ним ветшает и его жилище»³⁸. С Плюшкиным, безразличным к своим блудным детям, сближает его безразличие «к судьбе собственного дома»³⁹, что отличает того и другого героя от отца в притче о блудном сыне. Только гоголевский герой, забывший о своем *отцовском* назначении, оказывается еще дальше от евангельского отца, чем герой пушкинский: он сам заблудился и потерялся, почему и превратился «в какую-то прореху на человечестве» (VI, 119).

Плюшкин буквально привязан к своему дому, отказываясь покинуть его хотя бы на время, для совершения купчей в городе: «Да как же?.. а дом-то как оставить? Ведь у меня народ или вор, или мошенник: в день так оберут, что и кафтана не на чем будет повесить» (VI, 126). Однако о судьбе и даже облике дома он совершенно не заботится, как не заботится и о судьбе своих детей; зато «мелкий взгляд его обращался к бумажкам и перышкам, которые он собирал в своей комнате» (VI, 119). Задумывая продолже-

ние поэмы, Гоголь «намеревался привести» Плюшкина «к осознанию своей греховности»; вероятным для него стал бы «путь скитальца, странника с нищенским посохом»⁴⁰. Возможно, он должен был даже обратиться к тем, кто встретится ему, с призывом спасти «свою бедную душу» (VIII, 280). Но для того, чтобы получить на это право, Плюшкину, по замыслу Гоголя, пришлось бы навсегда оставить свой «странный замок» и кающимся грешником отправиться в мир, чтобы вернуть себе утраченные «человеческие движения», которые он *расточил*⁴¹.

¹ См. о специфике художественного предмета в сравнении с предметами реального мира: Чудаков А.П. Предметный мир литературы (К проблемам категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 263. Ср. также: Чудаков А.П. Вещь в мире Гоголя // Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 259, 261

² Здесь и далее под автором подразумевается автор-повествователь.

³ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1951. Т. VI. С. 112. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

⁴ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 103.

⁵ См.: Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 111–113. Ср. также: Алексеев М.П. Ч.Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. 2-е изд. / Пер. с англ. М., 1983. С. 627–628.

⁶ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. М., 2002. С. 511.

⁷ Манн Ю.В. Указ. соч. С. 117.

⁸ Ср. замечания о семантике слова «странный» в «Петербургских повестях» Гоголя: Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 219.

⁹ Самородницкая Е. «Британской музы небылицы»: об отношении Гоголя к готическим романам // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 308.

¹⁰ См.: Кривонос В.Ш. Гоголь: Проблемы творчества и интерпретации. Самара, 2009. С. 135–136.

¹¹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 394.

¹² Вацууро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 59.

¹³ Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 57.

¹⁴ Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 502.

¹⁵ Вацууро В.Э. Указ. соч. С. 59.

¹⁶ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 394.

¹⁷ Чудаков А.П. Вещь в мире Гоголя. С. 264.

-
- ¹⁸ Ср.: «Предметы, заполняющие комнаты Плюшкина, вообще представляют собою мусор...» (Там же. С. 263).
- ¹⁹ О соре как знаковой и символической реалии, «нечистоте», и о важности удаления «нечистоты» из освоенного домашнего пространства см. подробно: *Кушкова А.Н.* Сор в славянской традиции: на границе «своего» и «чужого» // Проблемы социального и гуманитарного знания. Вып. I. СПб., 1999. С. 240–272.
- ²⁰ *Пропп В.Я.* Природа комического у Гоголя // Русская литература. 1988. № 1. С. 31.
- ²¹ *Петровский Н.А.* Словарь русских личных имен. 2-е изд. М., 1980. С. 129.
- ²² Там же. С. 181.
- ²³ *Möhrke J.* Metafors of Time in Gogol // Essays in Poetics. Keel University. 2004. Vol. 29. No. 9. P. 79 (перевод наш). Ср. о значении часов в доме: «Их ход является признаком жилого пространства... <...> Часы в доме не должны останавливаться» (*Разумова И.А.* Потаенное знание современной русской семьи. Быт. Фольклор. История. М., 2001. С. 160).
- ²⁴ *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград, 2007. С. 36. Ср.: Там же. С. 97–98.
- ²⁵ См. о функции крыши, стен, дверей и окон дома: *Цивьян Т.В.* Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Труды по знаковым системам. X. Тарту, 1978. С. 68–70.
- ²⁶ Там же. С. 73.
- ²⁷ Ср.: *Разумова И.А.* Указ. соч. С. 132.
- ²⁸ См.: *Самородницкая Е.* Указ. соч. С. 308–309.
- ²⁹ *Топоров В.Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина). С. 63.
- ³⁰ Там же. С. 65.
- ³¹ «С Плюшкиным впервые в поэму входит биография и история характера» (*Манн Ю.В.* Указ. соч. С. 279).
- ³² *Разумова И.А.* Указ. соч. С. 125.
- ³³ *Гиппиус В.* Гоголь // *Гиппиус В.* Гоголь. *Зеньковский В.* Н.В. Гоголь. СПб., 1994. С. 70.
- ³⁴ См.: *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 376–382.
- ³⁵ *Магомедова Д.М.* Филологический анализ лирического стихотворения. М., 2004. С. 116–118.
- ³⁶ Ср. о функции кризисных моментов в романном изображении человека: *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 266.
- ³⁷ См., например: *Гольденберг А.Х.* Указ. соч. С. 101–106.
- ³⁸ *Проскурина Е.Н.* Судьба «дома у дороги» у Пушкина, Бунина, Платонова // Пушкин в XXI веке: Вопросы поэтики, онтологии, историцизма. Сб. ст. к 80-летию проф. Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 2003. С. 180.
- ³⁹ Там же. С. 181.
- ⁴⁰ *Манн Ю.В.* В поисках живой души: «Мертвые души». Писатель – критика – читатель. 2-е изд., испр. и доп. М., 1987. С. 267.
- ⁴¹ Ср. в евангельской притче: младший сын «расточил имение свое, живя распутно» (Лук. 15: 13).