

Аннотация

Автор статьи анализирует образы Лабиринтов и Минотавров 20-30-ых годов XX века в ракурсе гоголевского слова, а именно интертекстуальные диалоги Кафки, Белого, Набокова с творчеством Гоголя.

Ключевые слова: лабиринт, Минотавр, интертекстуальный диалог.

Summary

The author of the article analyses the appearances of Labyrinths and Minotavrs of 20-30th of XX-th century in foreshortening of Gogol's word, namely intertekstual dialogs of Kafka, Belyj, Nabokov with Gogol's creation works.

Keywords: labyrinth, Minotavr, intertekstual dialog.

Оксана Кравченко (Донецк)

ПРОБЛЕМАТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЕЙ» Н. В. ГОГОЛЯ

Одной из актуальных проблем гоголеведения является вопрос об объединении пяти повестей о Петербурге, публиковавшихся в разное время и в разных изданиях, – в некое художественное единство. В. М. Маркович аргументирует такую возможность следующим образом: «...пять разновременных и как будто бы вполне самостоятельных произведений связывает действительно очень многое – и сквозные темы, и ассоциативные переключки, и общность возникающих в них проблем, и родство стилистических принципов, и единство сложного, но при всем том, несомненно, целостного авторского взгляда» [1, с. 6].

Мы полагаем, что «целостность авторского взгляда» может быть понята также как целостность эстетического характера, формирующая сверткестовое литературное единство. В этом случае оправдана установка на архитектурно-композиционную законосообразность «Петербургских повестей» как эпического цикла.

С нашей точки зрения, носителем циклообразующего принципа, архитектурной формой, обеспечивающей единство цикла, является фантастическое. Именно фантастикой предзаданы те бытий-

ные закономерности, которые лежат в основе петербургских необычайных происшествий (будь то пропажа носа или появление призрака в виде чиновника). Странные происшествия «вырастают» из фантастического петербургского миропорядка. При этом на уровне фабулы разворачиваются события, относительно которых говорить о фантастичности можно только условно. Определение «фантастическое» является эстетическим по природе, оно адекватно лишь тому событию, которое происходит в целом произведении (цикла).

Данный тезис полемичен по отношению к концепции Ю. В. Манна о «парности категорий «реальное» и «фантастическое» и о том, что названные категории предстают как «художественные оппозиции» [2, с. 54]. Мы считаем, что фабульная «реальность» повестей при всех странностях происходящего не «переключает» эти странности в зону фантастического, а «адаптирует» их законам обыденного существования. Реальность проявляет тенденцию к сохранению собственного статуса, т.е. к утверждению реалистического взгляда на фантастическое по природе происшествие. Примером может служить фрагмент из «Шинели» о том, как «в полиции сделано было распоряжение поймать мертвеца во что бы то ни стало, живого или мертвого, и наказать его, в пример другим, жесточайшим образом, и в том едва было даже не преуспели» [3, III, с. 157]. Распоряжение осуществляется в соответствии со строгими предписаниями бюрократического механизма, не дающего сбой даже в апокалиптической ситуации наказания «живых и мертвых» мертвецов. Здесь подчеркнута игнорируется фантастический контекст событий, а в действиях полиции проявлена интенция к контролю не только общественного порядка, но также законов жизни и смерти.

Таким образом «реальность», фабульная сторона происшествий устойчиво закреплена в обыденности жизни; сны, слухи, совпадения, гипнотизирующее воздействие одного персонажа на другой (т.е. все то, в чем Ю. В. Манн усматривает формы «завуалированной фантастики»¹) лишь усиливают ее стабильность. Бытовой ритм

¹ Мы полагаем, что утверждения исследователей о «параллелизме реального и фантастического» [2, с.70], о «неразграниченности реальности и фантастики» [1, с.28] фиксируют прежде всего проблематику рецептивной неоднозначности повестей, и в этом смысле «предзаданы» ориентацией на поэтику «Пиковой дамы» Пушкина и на высказывание Ф. М. Достоевского, акцентирующего двойственность читательского восприятия: «Пушкин, давший нам все формы искусства, написал Пиковую даму – верх искусства фантастического. И вы верите, что Герман действительно имел видение и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то

повестей не предполагает какой-то иной реальности, не оставляет места фантастическому как чему-то сверхреальному. Говоря о функции фантастики в прозе Гоголя, О. Г. Дилакторская отмечает: «С помощью фантастики он вскрывает не призрачную реальность – реальность остается вполне узнаваемой реальностью – а призрачность и ложность породивших ее социальных законов ...» [5, с. 23]. Не вполне соглашаясь с исчерпывающим характером социальной мотивировки фантастического у Гоголя, мы разделяем идею исследовательницы о «непризрачности» как определяющем свойстве реальности в «Петербургских повестях».

Природа же фантастического, как нам представляется, была обозначена самим Гоголем в отзыве на произведения О. И. Сенковского. Гоголь подчеркивал, что «отсутствие всякой истины, естественности и вероятности еще нельзя считать фантастическим» [6, с. 161]. Следовательно, в критическом сознании Гоголя фантастическое несводимо лишь на «неестественность» и невероятность». Мы полагаем, что оно также не ограничивается некими «вкраплениями» чудесного, но является почвой, на которой произрастает реальность, «убежденная», подобно петербургской полиции, в своей самодостаточности. Образ фантастической реальности повестей действительно, как пишет Ю. В. Манн, являет «тайну, прячущуюся везде и нигде иррациональность, пропитавшую жизнь, как вода вату» [2, с. 84].

Фантастическое – та неосязаемая основа бытия, фундаментальная первичность, принципиально невыразимая ни в какой чувственной конкретности. Адекватным объяснением фантастического может быть гегелевское толкование возвышенного, которое «предполагает такую самостоятельность смысла, по сравнению с которой внешнее должно представляться лишь чем-то подчиненным, поскольку внутреннее не присутствует в нем, а далеко выходит за его пределы, так что выхождение и существование внутреннего за пределами внешнего и ничто другое становится предметом изображения» [7, II, с. 83]. Такой принцип проявления фантастического как «первичной самостоятельности смысла» перенаправляет внимание с «внешних»

есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром... Вот это искусство!» [4, с. 171]. Достоевский завершает свою оценку восклицанием-похвалой старшему собрату по цеху, искусно поставившему читателя на границу двух миров. Нам же представляется, что гоголевский цикл, наследуя пушкинский опыт, все же осуществляется согласно иным поэтическим закономерностям.

фабульных происшествий на их порождающий источник, а вопрос о конкретном носителе фантастического перерастает в проблему присутствия фантастического в каждом из героев, несущих демоническое начало в реалистическом измерении своей жизни.

Это позволяет говорить об онтологизме фантастического, о том, что «социальная конкретность и социальная заостренность гоголевского реализма неразрывно связаны в петербургском цикле с мироощущением, подозревающим вмешательство сверхъестественного в человеческую жизнь» [1, с. 148]. Сводит причины зла к «социальным законам, установлениям, предрассудкам, догмам, запретам и ограничениям, опутавшим жизнь и человека, довлеющим над ними и мешающим их естественному проявлению» [5, с. 20], означает не признавать глубинной первичности зла и вторичности укорененных в нем социальных законов. Бытийность несводима к бытовой мистике (подобной волхованиям колдовок-баб, якобы нанятых штаб-офицершей Подточиной, чтобы «испортить» майора Ковалева). Странные происшествия повестей свидетельствуют об универсальном распаде и разрушении целостности бытия, а анекдотические происшествия о пропаже носа или похищении шинели скрывают притчу о человеке, потерявшем самого себя, свое место и должность в осколочном мире.

Фантастически-возвышенное в цикле конкретизовано как демоническое. Это мироустроительный принцип, основывающийся на законах хаоса и беспорядка. В. М. Маркович отмечает, что беспорядок предстает в «грозном, подспудно апокалипсическом значении», и «через беспорядок дано представление о повреждении «последних» основ бытия» [1, с. 149].

Демонический беспорядок концептуализирован в наркотическом видении Пискарева: «какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» [3, III, с. 21]. Разрушение носит универсальный характер, и на фоне бытийного измерения беспорядка обретает демоническое звучание также беспорядок бытовой. Так описание неприбранной комнаты красавицы в пределах одной только фразы разрастается в картину разврата: «Мебели довольно хорошие были покрыты пылью; паук застилал свою паутиною лепной карниз, сквозь непритворенную дверь другой комнаты блестел сапог со шпорой и краснела выпушка мундира; громкий мужской голос и женский смех раздавались без всякого принуждения» [3, III, с. 18]. Следующее тут же восклицание «Боже, куда зашел он!» исполнено трагического осознания не личного только, а вселенского потрясения от искажения божественного замысла о мире и человеке в нем.

Тотальный характер этого искажения проявлен в амбивалентности порядка. Сама идея порядка в повестях неоднозначна, по своей художественной логике соотносима с двусмысленностью понятия границы в «Мертвых душах». Порядок включает в себя собственную противоположность, предполагает некую нормализацию ненормального: такова строгая жизненная размеренность Шиллера, моментом которой является «быть строгим во всем и быть пьяным каждое воскресенье» [3, III, с. 39]. Также следует обратить внимание на «убранную очень опрятно» комнату немки, показывающую, однако, не добродетель хозяйки, а то, что «хозяин был немец», и как бы возвращающую впечатление «черных стен и закопченного потолка квартиры мастерового» [3, III, с. 34]. Таким образом, порядок у немки зеркально отражает беспорядок «отвратительного приюта, где основал свое жилище жалкий разврат» [3, III, с. 18]. «Естественная» оборачиваемость порядка собственной противоположностью делает его составляющей демонического мироустройства петербургского цикла. В «Записках сумасшедшего» грамматическая правильность стиля и четкость почерка отдает все же «собачиной». Так онтологическая первичность фантастического «снимает» противопоставленность порядка и беспорядка, предполагая источник художественного конфликта не в сфере фабульных противопоставлений (к примеру, историй Пискарева и Пирогова, Башмачкина и «значительного лица», Черткова и религиозного живописца) – а в событии авторского бытия, реализующегося как антиномическое противостояние разрушительного фантазма и восстанавливающей мировые «скрепы» гармонии².

В связи с этим мы бы хотели развить тезис Ю. В. Манна о преобразовании романтической традиции фантастики у Гоголя: «Достижения романтической фантастики Гоголем были преобразованы, но не отменены. Снимая носителя фантастического, он оставлял фантастичность; пародируя романтическую тайну, он сохранял таинственность; делая предметом иронической игры «форму слухов», он укреплял достоверность самого «происшествия» [2, с. 84]. Нам представляется, что снимая носителя фантастического (и даже «его словесное стилистическое соответствие» [2, с. 70]), Гоголь отчетливо дает почувствовать «пульсации» фантастического³, когда некий предмет

² Первоначальное значение термина «гармония» восходит к поэмам Гомера. Одиссей, строя корабль, сбивает его гвоздями и гармониями (то есть скрепами) [8, с. 149].

³ С. А. Гончаров отмечал: «Гоголевский материально-телесный мир чреват незримой пульсацией религиозно-мистических смыслов, которые проступают сквозь серию знаковых манифестаций» [9, с. 42].

или качество аккумулируют в себе «ирреальность», приобретают традиционно не свойственную им символику зла.

В «Невском проспекте» примером этому могут стать фантастические коннотации красного цвета, образующего отчетливый контраст и с «сереньким мутным колоритом» Петербурга, и с благодатной синевой итальянского неба, и в то же время соприродного «яркому» плащу пискаревской красавицы. Впервые он появляется в «перспективе комнаты» Пискарева «с растворенным окном, сквозь которое мелькает бледная Нева и бедные рыбаки в красных рубашках» [3, III, с. 15]. «Нева» и «рыбаки» связаны внутренней рифмой «бледная – бедные», и эта стилистическая связь обретает в дальнейшем содержательное наполнение. В той же самой перспективе («глаза его без всякого участия, без всякой жизни глядели в окно») Пискареву открывается «двор, где грязный водовоз лил воду, мерзнувшую на воздухе, и козлиный голос разносчика дребезжал: «Старого платья продать» [3, III, с. 15]. Нева таким образом преображена в мерзнущую на воздухе воду, а красные рубашки рыбаков – в старое платье. В этих двух вариантах открывающейся из пискаревского окна картины мы можем наблюдать не просто раздвоение реальности, но продуцирование художником ее искаженных форм. При этом вопрос о первичности «Невы» или «мерзнувшей воды» не является принципиальным – важна сама «искажающая» природа пискаревского зрения. Художник, обладающий потенциалом творения мира, лишь воссоздает его недолжное, «адское» состояние в изломанных живописных станках и опрокинутой палитре, в «кофейных от времени и пыли» гипсовых руках и ногах. Рисуя «всякий художественный вздор», Пискарев множит обломки мира, участвуя в дьявольской работе по его разрушению⁴. Его «тихая любовь к своему искусству» не несет в себе созидательного начала, и в художественном мире повести она соприродна «вдохновению», с которым пил жестянщик Шиллер. Отчетливо прослеживается параллелизм между художником, «пьющим чай с двумя приятелями своими в маленькой комнате» и мастеровым-немцем, пьющим «или с сапожником Гофманом, или с столяром Кунцом».

Сближенность художника и ремесленника в контексте цикла несет определяющее значение, поскольку и тот и другой причастны к созданию-производству вещи. Их деятельность может быть опреде-

⁴ В первой редакции «Портрета» религиозный живописец говорит сыну: «Дивись, мой сын, ужасному могуществу беса. Он во все силится проникнуть: в наши дела, в наши мысли и даже в самое вдохновение художника. Бесчисленны будут жертвы этого адского духа, живущего невидимо, без образа, на земле» [3, III, с. 282].

лена в параметрах греческого «*techné*» – мастерства-творчества⁵. Но проблема состоит в том, что это творчество амбивалентно по своей природе, усилие к созиданию в нем бесплодно, оно оборачивается лишь «жалкой, бесчувственной миной», переведенной на полотно. М. Я. Вайскопфом так была осмыслена роль причастных к творению персонажей: «Особая функция вещей в гоголевском мире привела к специфической функциональности персонажей, связанных с производством или починкой (изменением) вещей, к особой функциональности персонажей-ремесленников. Мастер-ремесленник создает или меняет не только вещи как таковые, но и – с неизбежностью – саму сущность вещи, «идею» вещей. В этом смысле он творец – такой же творец, как писатель Гоголь, создавший из вещей-образов свой собственный творческий мир». Если же у мастера «заведомо пошлы и «мертвы» те предметы, которые он делает, ... то такой «творец» – дьявол» [10, с. 63].

Образ Пискарева удивительно соответствует и в то же время не соответствует данной концепции. В нем сочетается и дьявольское, и детское. Он «тихий, робкий, скромный, детски-простодушный, носивший в себе искру таланта, быть может, со временем бы вспыхнувшего широко и ярко». Но эта искра так и не «вспыхнула», а «пошлость» и «мертвенность» его созданий запечатлилась в «нарисованной вниз головою нимфе» – идеальном прообразе «чухонских нимф» с Мещанской улицы. Двойственность Пискарева задана его характеристикой: «Художник петербургский! Художник в земле снегов, художник в стране финнов...» [3, III, с. 14]. Как представляется, в повестях цикла слова «художнику» и «Петербург» предстают как контекстуальные антонимы. Петербург, искрошивший и перемешавший в себе все смыслы, антагонистичен созидательному началу, которое, по определению, вносит в жизнь художник. Сложность Пискарева в том, что созидательное усилие его было проявлено в поиске божества, в попытке найти и вернуть миру обретенную в человеческое море «бесценную жемчужину» божественной красоты. И в то же время, «петербургская», демоническая составляющая его образа настойчиво заявляет о себе в нарисованных им (следовательно, от него получивших право на существование) картинах с «приятелем, играющем на гитаре» и «стенами, запачканными красками». «Художественный вздор» беспечного художника несет в себе губительное начало, обладает той способностью к удвоению смыслов, которая отчетливо проявилась в преобразении «красных рубашек» в «старое платье».

⁵ «Античное *techné* означало одновременно и ремесло и искусство. Эта терминологическая неразличимость собственно художественной и ремесленной деятельности отражала действительную внутреннюю связь этих областей человеческой деятельности...» [8, с. 250].

Так изображенный Пискаревым «приятель» обернется вскоре «сапогом со шпорой и *краснеющей* выпушкой мундира», а заодно и «жалким подобием старинного полонеза». [Здесь и далее курсив в цитатах наш – О. К.] «Краснеющая выпушка мундира» – очередной удар пульсирующего ритма фантастических первосмыслов Петербурга, тревожный намек на возрастающую активность зла. Фантастическая «заряженность» красного цвета и непосредственная причастность к нему Пискарева найдут трагическое отражение в его судьбе. На этот раз в «красных тонах» предстанет «нищая старуха», бесчувственная мина которой сродни бесстрастию Харона: «ломовой извозчик тащит *красный*, ничем не покрытый гроб бедняка и только одна какая-нибудь нищая, встретившись на перекрестке, плетется за ним, не имея другого дела» [3, III, с. 31]. Красные цветочные пятна возникают в художественном мире «Невского проспекта» наподобие красной свитки, разбросанной кусками по ярмарке⁶ – в чертах и деталях, складывающихся в «параллельный» основному сюжет.

Свое завершение микросюжет красного цвета получает в сцене «гнева и негодования» Шиллера. Жестянщик чертыхается, кричит: «О, я не хочу иметь роги!», «причем лицо его было похоже на *красное* сукно его жилета» [3, III, с. 41]. Красный жилет Шиллера (инвариант «*красных* рубашек» невских рыбаков) объединяет жестянщика и художника в их неосознанно разрушительном воздействии на мир. Причем, если Пискарев «воплотил» цветовой колорит зла, то Шиллер дал ему еще и предметное существование, изготовив шпоры «отличной работы». Эти шпоры композиционно замыкают происшествие, начавшееся с «блестевшего сапога со шпорой» в квартире пискаревской красавицы.

Таким образом, содержательно разведенные истории оказываются взаимосвязанными звеньями единого события, выстраивающегося не на фабульном уровне, а на уровне целого произведения. Эта связь обусловлена не столько текстологическими параллелями, сколько предопределяющим эти параллели архитектурным принципом фантастического, преобразующим скромный невский пейзаж и «отличную работу» петербургского мастерового в явления демонического порядка. В этом мы видим реализацию гегелевского принципа «выхождения и существования внутреннего за пределами внешнего»: демоничны не красные рубахи и не шпоры сами по себе, но те художественные связи и отношения, которые актуализируются с помощью этих вещей. Фантастичность как «внутренняя» пружина раскола мира

⁶ Уподобление заимствовано из работы С. Бочарова «Вокруг «Носа» [11, с. 593].

есть, как точно сформулировал С. Бочаров, сфера «содержания, не имеющая выражения» [12]. Для того, чтобы эксплицировать это содержание, необходима установка на поиск «эстетических», а не «реалистических» закономерностей поэтического целого «Петербургских повестей».

Ю. В. Манн видит особенность фантастики повестей в «возможности двоякого («фантастического» и «реального») прочтения, что не только не исключает, но предполагает вхождение фантастических деталей в реальный план» [2, с. 111]. Мы же, напротив, подчеркиваем разноразмерную художественную природу фабульной реальности и ее фантастической обусловленности. И поэтому склонны говорить скорее о «вхождении» реалистических деталей в «фантастический» план, о фантастической семантизации реальных вещей. Так шпора становится синонимом разврата, а красные предметы «подсвечены» дьявольским светом фонарей Невского проспекта.

В художественном целом «Петербургских повестей» фундаментальной оказывается не оппозиция реальности и фантастики, – фундаментальной предстает оппозиция фантастического и сакрального: вечно лгущего Невского проспекта и «святой, высшей силы», водившей кистью художника и освятившей «неопределенную духовную потребность любви» летящего на голос красавицы Пискарева. Эстетическая стратегия цикла направлена на восстановление демонически расколотого мира, на собирание из осколков ценностей любви, искусства, подвижнического служения и достоинства. В Пискареве, жаждущем узнать ту «святину», где опустилось гостить его божество, реализовано желание Гоголя поэтически испытать, осталось ли место божеству в Петербурге. Городу, ставшему ядром inferнального, противостоит «гармония искусства и высшего познания», призванная «одолеть и упорядочить хаос бытия». Гоголь, как пишет Ю. В. Манн, «словно собирал в кулак всю свою художническую решимость, всю нравственную силу сопротивления и одоления бытийного зла» [2, с. 369].

В более широком контексте гоголевского творчества «ужасной воле адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни», противостоит столь же мощная всеохватывающая «вьюга вдохновения», несущая всеоживляющее, всевосстанавливающее слово. Потребность по-иному «озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания» обозначает должное поэтическое состояние преображения мира «величавым громом других речей». Мы полагаем, что стремление к этой речи, усилие антидемонической артикуляции формирует логику цикла как торжества фантастического и усилия его преодоления.

Литература и примечания:

1. Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя / В. М. Маркович. – Ленинград. – 1989.
2. Манн Ю. В. Творчество Гоголя: смысл и форма / Ю. В. Манн. – СПб. : Изд.-во СПб. ун-та, 2007.
3. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 6 т. – М., 1952.
4. Достоевский Ф. М. Письма / Ф. М. Достоевский. – М. : Гослитиздат. – 1959. – Т. 4.
5. Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя : [монография] / О. Г. Дилакторская. – Владивосток, 1986.
6. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. – [М. ; Л.], 1937 – 1952. – Т. 8.
7. Гегель Г. Эстетика : в 4 т. / Г. Гегель – М., 1969.
8. Шестаков В. П. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. – М. : Искусство, 1983.
9. Гончаров С. А. Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительской культуры / С. А. Гончаров. – СПб., 1992.
10. Вайскопф М. Поэтика «Петербургских повестей» Гоголя: (Приемы объективации и гипостазирования) / М. Вайскопф // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. – М., 2003.
11. Бочаров С. Вокруг «Носа» / С. Бочаров // Гоголь в русской критике : антология / сост. С. Г. Бочаров. – М. : Фортуна ЭЛ, 2008. – С. 592–613.
12. Бочаров С. Загадка «Носа» и тайна лица / С. Бочаров // Гоголь: история и современность. – М., 1985. – С. 180–212.

Анотація

В статті стверджується, що художня цілісність «Петербурзьких повістей» сформована архітектонікою фантастичного, що постає як буттєва основа петербурзької світобудови. Прояви фантастичного простежено на рівні демонічної семантизації речей. Поетична логіка циклу осмислена як спроба відновлення демонічно розколотого світу.

Ключові слова: *художня цілісність, архітектоніка фантастичного, демонічна семантизація речей.*

Аннотация

В статье утверждается, что художественная целостность «Петербургских повестей» сформирована архитектурной фантастического, представляющего как бытийная основа петербургского мироустройства. Проявления фантастического прослежены на уровне демонической семантизации вещей. Поэтическая логика цикла осмыслена как усилие восстановления демонически расколотого мира.

Ключевые слова: художественная целостность, архитектура фантастического, демоническая семантизация вещей.

Summary

The article claims that artistic wholeness of «Petersburg's stories» is formed by the architectonics of fantastic, which is understood as being foundation of the Petersburg world. Manifestations of fantastic was traced on the level of demonic semantization of things. Poetic logic of the cycle is comprehended as an attempt to restore the demonical split world.

Keywords: artistic wholeness, architectonics of fantastic, demonic semantization of things.

Владислав Кривонос (Самара)

НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ И СИМВОЛИКА В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» ГОГОЛЯ

В литературе о Гоголе специальное внимание уделяется обычно интертекстуальным связям изображенной в «Мертвых душах» символической финальной картины (ср.: [1, с. 169-170]). Вне поля зрения исследователей остаются, как правило, внутритекстовые переключки заключительной главы и финала поэмы с повествованием в предшествующих главах. Второй главе и прежде всего финалу второй главы, как представляется, принадлежит здесь особое место. Сразу отметим, что этот «промежуточный» финал играет по отношению к финалу поэмы роль пародийной изнанки; его пародийно-трагедийные функции определяются отчетливым проведением через всю главу «фигуры фикции», когда предмет предстает как «пустое и общее место, на котором нарисована фикция»; обрастая «неопределенными признаками», предмет «становится подобием «чего-то»», «не «то» и не «се»» [2, с. 94].

В финальной картине, где «развернут гигантский географический образ страны» и столь очевидны «государственный пафос и идея апофеоза Руси» [1, с. 168], заметна и «явная недосказанность, вопросы поставлены, а ответов нет» [1, с. 175]. В самом деле: «Что значит это наводящее ужас движенье? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? <...> Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа» [3, VI, с. 247]. Визионерство автора-повествователя, тяготеющее к жанру видений [1, с. 170-171], когда