

Ryčlová, Ivana

Резюме

In: Ryčlová, Ivana. *Bílý tanec : tragédie Valpuržina noc, aneb, Komtureovy kroky Venedikta Jerofejeva v kontextu ruské dramatiky postmoderního období*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2001, pp. [115]-129

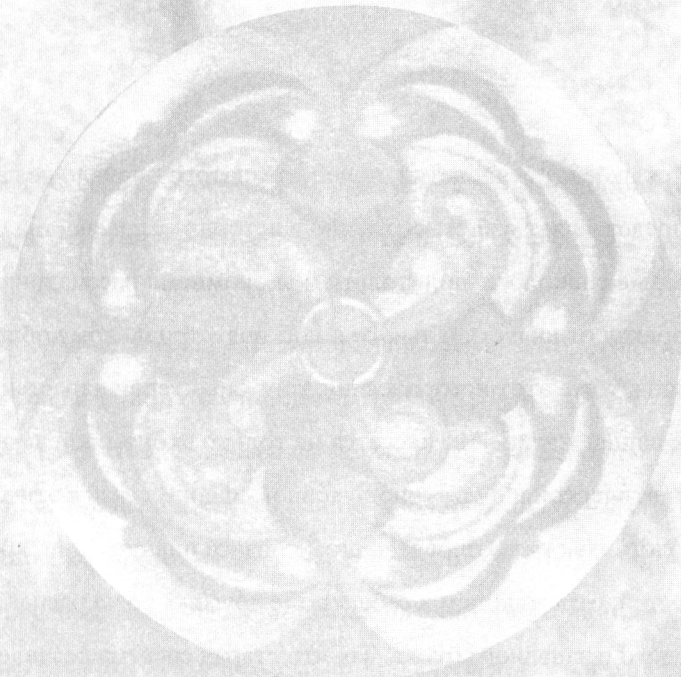
ISBN 8021025700

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123177>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



VIII. Резюме

Приближающийся рубеж тысячелетий, конец двадцатого - начало двадцать первого веков, представляет собой несомненно в истории человечества большой перелом. Некоторые социологи, политологи и экономисты рассматривают эту ситуацию как переход от индустриального к постиндустриальному обществу. Как всякий переходный период, тоже этот исторический этап характерен нарастанием хаотичности во всех областях нашей жизни. Это касается не только экономики, а также общественно-политической и культурно-духовной сфер. В связи с этим некоторые известные социологи говорят о определенном кризисе цивилизации, кризисе основных этических ценностей, отражающем в себе, кроме другого, тоже распад разделения мира в страны восточного и западного блока. То, что старая система разделения мира рухнула, является результатом гибели советской империи. Коммунистический эксперимент окончился неудачей - что дальше? Жизнь многих стран мира сейчас определена более или менее удачными попытками найти ответ на этот вопрос. То же самое происходит сейчас в самой России, которая, подобно предыдущим переломным периодам своей истории, снова очутилась в ситуации поисков своей идентичности, своего самоопределения, как в смысле геополитическом, так и культурно-духовном.

Ситуация в современной русской культурной и духовной жизни очень сложна. Она отражает своего рода дилемму, которая является выражением столкновения двух традиций: традиции русской культуры с ее непрактичной духовной глубиной и иррациональностью и традиции западной цивилизации. Результатом выше указанных влияний является несомненно факт, что во все области русской жизни, в согласии с современными всемирными тенденциями, начал медленно проникать феномен постмодернизма.

Постмодернизм стал обиходным понятием. Без него не обходится ни один искусствовед, им перебрасываются критики-рецензенты. Само собой, веер оценок этого феномена предельно широк - от восторженного приятия до брезгливого

отвержения. Но вот что сразу бросается в глаза: полемика идет, порой весьма страстная; но предмет постоянно ускользает от точного объяснения.

•••••

Предлагаемая монография посвящена личности писателя, которого считают пионером постмодернизма в современной русской литературе - Венедикту Ерофееву и его трагедии *«Вальпургиева ночь, или шаги Командора»*(1985).¹

Причины, которые привели нас к избранию именно *«Вальпургиевой ночи»* как примера, посредством которого мы хотим вести полемику с традиционно понимаемым подходом к интерпретации постмодернистского литературного произведения, были натуральным следствием того, что автор данной работы является одновременно переводчиком этой пьесы на чешский язык.

Целью нашей работы было открыть философское послание, содержащееся в семантическом ядре трагедии *«Вальпургиева ночь или шаги Командора»* в контексте творчества нескольких современных драматургов, авторов так называемых новых пьес (Михаила Угарова, Марии Арбатовой, Александра Сеплярского, Елены Греминой, и Олега Юрьева), объединившихся в *«Клуб-лабораторию новой пьесы»*; т. е. целью исследования является подтверждение факта, что интенция к апокалипсическому (эсхатологическому) реализму - литературе конца мира, оказывается тенденцией, характерной именно для современной, если хотите, постмодернистской русской драматургии.

Монография разделена в семь частей.

Первая - вступительная - **часть** посвящена теоретическому определению постмодернизма и важнейших понятий, связанных с этим феноменом. Понятие постмодернизм встречается сегодня в разных областях человеческой деятельности. Зарождение этого термина связано первоначально с изобразительным искусством. Уже в 1870 году салонный живописец John Watkins Chapman говорит о том, что ему

и его друзьям очень хотелось бы продвинуться к постмодернистской живописи.

Понятием «постмодернистский» в данном случае подразумевают: более современный, чем французский импрессионизм, самый прогрессивный стиль живописи в современном искусстве.

Понятие «постмодерн» в том смысле, как нам известно сегодня, формируется в конце 50-х гг. нашего столетия в процессе литературной дискуссии, протекающей тогда в США. Понятие приобрело тогда негативный оттенок и обозначало декадентство, падение художественного уровня литературы после блестящего подъема модерна, представляемого в литературе произведениями таких писателей, какими явились, например, Joyce, Proust, Yeats, Eliot, Pound. На смену негативному оттенку понятия «постмодернистский» пришел, однако, оттенок позитивный. Случилось это в декабре 1969 г., когда литературный критик Leslie Fidler опубликовал в журнале «*Playboy*» свою статью «*Cross the Border - Close the Gap*» («*Пересекайте границы, засыпайте рвы*»), которая была посвящена художественной литературе. Начав с резкой критики модернизма в облике Джойса, Пруста и Элиота, Фидлер показывает, что модернистская «элитарность», существование в заоблачных высотах, в башнях и на небесах есть не богатство духа, а бедность духа, ибо носитель модернистско-элитарного сознания лишает себя той части культуры, которая расположена «ниже» линии облаков, по ту сторону рва.

Стоит заметить, что тезис «модернизм элитарен, постмодерн - сочетание элитарного и массового», конечно, слишком категоричен; ситуация постмодернизма определяется далеко не только данной оппозицией; кроме того, однозначное зачисление того же Пруста в «модернисты» вполне может быть подвергнуто сомнению (в некоторых случаях разница между модернистским и постмодернистским дискурсом очень незначительна, иногда они могут даже как бы существовать друг в друге). Несмотря на эту оговорку, мы полагаем, что эта концепция сыграла в истории

постмодернизма принципиальную роль. Разумеется, надо подчеркнуть, что она исходит из северно-американской культурной среды. Стоит обратить внимание на три ее тезиса, которые мы считаем ключевыми:

1. Стирание границ между «массовостью» и «элитарностью».
2. Уничтожение рвов и границ между чудесным и вероятным.
3. Постмодернистский художник находится в позиции «двойного агента», он всегда находится минимально в двух плоскостях, у него нет четкого топоса, нет точки опоры, сознание его в какой-то мере расщеплено.

Таким образом в 1969 г., десять лет после открытия постмодернистской литературной дискуссии, была создана основная формула, которая стала на протяжении времени обязательной для всех областей искусства и которую Вольфганг Вельш (Wolfgang Iser), один из лидеров философии постмодернизма, определил приблизительно следующим образом: Постмодернизм везде там, где находится *радикальный плюрализм* языков, приемов и форм не только в разных произведениях, но также в рамках одного произведения.

Так как существует узкая связь между сферой искусства и постмодернистской философией, мы исходим в нашей работе из философских концепций Жан-Франсуа Лиотара (J.-F. Lyotard) и Вольфганга Вельша, двух современных философов постмодернизма, точки зрения которых мы считаем критериями для темы, обсуждаемой в нашей работе. Особое внимание уделяем тезисам Вольфганга Вельша о существовании в рамках постмодернизма двух его вариантов: постмодернизма настоящего и какого-то *псевдопостмодернизма*, оказывающегося под покровом плюрализма, определенной поверхностью и пустотой. Этот вариант постмодернизма автор называет постмодернизмом *неверным, ложным*. Выше указанный *неверный постмодернизм*¹ характерен прежде всего тем, что он возникает в художественных сферах, не исключая область литературы и драматургии.

В следствие того, что творчество Венедикта Ерофеева, автора, которому посвящена наша работа, отличается автобиографичностью, мы решили пользоваться в качестве приема литературоведческого исследования герменевтическим методом. Так как Венедикт Ерофеев сделал предметом своего творчества самого себя, свою личную жизнь, его творчество, представляющее собой для автора своего рода терапевтический автокатарзис, можно рассматривать и подвергнуть интерпретации только посредством понятия совокупности жизненных и литературных взаимосвязей.

Выше отмеченные причины довели нас до того, что **вторую главу** нашей работы мы посвятили циклу жизни и творчества Венедикта Ерофеева. Реконструировать биографию этого автора, который стал, именно благодаря своей поэме *«Москва - Петушки»*, мифической личностью современной русской литературы, было делом нелегким.

В поисках информации мы опирались на личную корреспонденцию автора, опубликованную в журналах *«Театр»* и *«Литературное обозрение»*, и на воспоминания его близких и друзей. Мы соблюдали хронологический принцип в энумерации событий, которые каким-нибудь образом оказали влияние на жизнь писателя и нашли выражение в его творчестве.

Венедикт Васильевич Ерофеев родился в городе Кировске в Мурманской области. Его родители, по происхождению из Поволжья, приехали на Кольский полуостров во время, когда в Поволжье был голод. После окончания войны, в 1946 г., отца сослали в лагерь, откуда он вернулся только в 1954 г. Конечно, в течение этих восьми лет вся семья находилась в очень трудном материальном положении. Их мама, как жена врага народа, не могла найти никакой работы. Поэтому она решила уйти от семьи, правильно предположив, что государство о детях позаботится. Так получилось, что некоторое время Венедикт прожил в детском доме.

В Москву Ерофеев приехал в 1955 г., семнадцатилетним. Он начал учиться в

Московском государственном университете (специальность русский язык и литература), но в 1957 г. его исключили. В то время он уже, по своим собственным словам, писал свои юношеские «*Записки психопата*» (1957) и не воспринимал происшедшее трагически.

В июле 1961 г. Ерофеев сдавал вступительный экзамен во Владимирский педагогический институт имени Лебедева-Полянского; ему предложили поступить не на заочное отделение, а на стационар. Он стал стипендиатом самой почетной стипендии института, стипендии имени Лебедева-Полянского, что первокурсникам удавалось очень редко. Для Ерофеева, работающего в это время грузчиком на цементном заводе, это был огромный шанс. Но уже во втором семестре его из института вышибили. Причиной стал факт, что у него в тумбочке нашли Библию, книгу, без которой он не мог жить, книгу, из которой он получил все, что душе человека получить можно, книгу, которую он знал наизусть.

«Владимирский этап», по нашему мнению, в жизни Ерофеева очень важен. Именно с этого времени начинается его дружба на всю жизнь с Владимиром Муравьевым, Вадимом Тихоновым, Игорем Авдиевым и другими, имена которых можно найти в поэме. Именно здесь он тоже познакомился со своей первой женой Валентиной Зимаковой. К этому периоду относятся еще две значительные вехи: во-первых - рождение сына Венедикта (1966), и во-вторых – создание поэмы «*Москва - Петушки*» (1970).

По своим собственным словам, он в 1972 г. написал многими легендами овеянный роман «*Дмитрий Шостакович*» (потерянный вместе с двумя бутылками вермута). Все попытки восстановить его оказались, к сожалению, неудачными. К 1973 г. относится еще эссе «*Василий Розанов глазами эксцентрика*». Весной 1985 г. Ерофеев начал писать трагедию «*Вальпургиева ночь, или шаги Командора*» (окончил ее зимой того же года). Хотя нам кажется, что между отдельными произведениями оказываются

очень длинные промежутки времени, ибо Ерофеев как будто бы работал импульсивно и эпизодически, на самом деле это совсем не так. Он всю жизнь очень много читал и оставил нам не менее интересную часть своего творчества. Мы имеем в виду его записные книжки - десятки тетрадей и толстых блокнотов, содержащих не только впечатления от чтения этих книг, но также напр. попытки создать антологию мировой поэзии.

Следующим важным шагом для Ерофеева было принятие в марте 1987 г. крещения (как сказал его друг Владимир Муравьев: «Константин тоже крестился перед смертью»)³.

В марте 1988 г., по свидетельству своей жены, окончил коллаж очерков «*Моя маленькая ленинiana*», произведение, в котором можно найти действительные цитаты из личной корреспонденции и произведений В. И. Ленина.

В мае 1988 г. он подвергся второй, очень серьезной онкологической операции, во время которой у него были перерезаны голосовые связки и он потерял голос.

Летом 1989 г. Ерофеев наконец-то дождался перемен. В тогдашнем Советском Союзе впервые опубликовали его произведение - в альманахе «*Весть*» была напечатана его поэма «*Москва - Петушки*», в то время уже переведенная на многие языки мира. После этой публикации Ерофеев стал очень популярным, к нему приходило ежедневно огромное количество журналистов и издателей, он давал интервью, всех принимал приветливо, хотя уже в это время знал о возобновлении своих метастаз; об этом сообщил своим близким только в Абрамцево, куда он переехал осенью 1989 г., чтобы отдохнуть от этой шумихи и поработать над пьесой «*Фанни Каплан*». В марте 1990 г. он возвращается в Москву и врачи объявляют его состояние безнадежным. С апреля он находится в больнице, поддерживается морфием, помогающим перенести боль. 11 мая утром он умирает.

В третьей главе дан анализ трагедии «*Вальпургиева ночь, или шаги Командора*»

(1985), которая является первым драматическим опытом писателя. Стечением обстоятельств судьбы эта пьеса остается единственным оконченным произведением данного жанра. Это произведение автор посвятил, как вытекает из его личной корреспонденции,⁴ своему другу-переводчику, историку германской литературы, поэту и критику - Владимиру Сергеевичу Муравьеву. По этому же письму мы узнаем более точные сведения об обстоятельствах возникновения пьесы.

«*Вальпургиева ночь, или шаги Командора*», трагедия в пяти актах, первоначально должна была составлять вторую часть триптиха «*Драй Нэхте*» (Drei Nächte). На фоне ее сюжетной линии мы стремимся раскрыть идейную и жанровую субстанцию произведения, которая определяется корреляцией двух миров-символов добра и зла, мира «психов» и мира «фантазмагории в белом». Мы коснулись самого понятия «Вальпургиева ночь», имеющего свои корни в средневековой германской мифологии. Вальпургиева ночь - время ежегодного шабаша ведьм, которые слетались в день святой Вальпургии (отсюда название), т. е. с 30 апреля на 1 мая, на метлах и вилах на гору Броккен и собирались с другой нечистью вокруг сатаны. Трагедия «*Вальпургиева ночь, или шаги Командора*» формально напоминает роман «*One Flew Over the Cuckoo's Nest*» (1962) американского писателя Ken Kesey. Ее действие тоже происходит в дурдоме, куда тоже приходит человек, приносящий с собой в протухшую среду глоток свежего воздуха. По нашему мнению, эта пьеса продолжает линию, начавшуюся поэмой «*Москва - Петушки*». Главный герой пьесы, Лев Исаакович Гуревич, также говорит возвышенным языком, даже использует ямбы, и также посредством его автор выражает некоторые свои мысли.

Как мы уже отметили, трагедия «*Вальпургиева ночь, или шаги Командора*» состоит из пяти актов. Действие происходит 30 апреля, затем ночью и кончается в часы первомайского рассвета. Первый акт (автор называет его прологом) начинается с приезда главного героя Льва Гуревича каретой скорой помощи в 31-ое отделение

психбольницы. Обычный вступительный разговор с новым пациентом ведет старший врач Игорь Львович Ранинсон. В течение разговора, которому присутствуют две ассистентки, занимающая почти пол-авансены Зинаида Николаевна, сулуоватая, на все отсутствующая, в очках и с бумагами Валентина, и санитар и медбрат Боренька Мордворот, оказывается, что диагноз нового пациента, у которого нет никаких документов, очень серьезен. Это положение затрудняет еще факт, что отец Гуревича - еврей и он любит его больше, чем маму, которая русская.

Диалог Льва Гуревича с доктором Ранинсоном основан на контрасте двух стилей: медицинского стиля вопросов доктора Ранинсона и иронических ответов Гуревича.

Первый акт кончается сценой, в которой психофармаками опьяненный Гуревич опускается в свою кровать. На его лице следы битья. (Ранинсон «лечит» пациентов, отличающихся внутренней несклонностью к социальной адаптации, ударами тренированных рук медбрата Бореньки.)

В комментарии к второму акту пьесы Ерофеев рекомендует, чтобы поднятию занавеса предшествовало несколько минут тяжелой и нехорошей музыки, выражающей угнетающую атмосферу палаты психиатрического отделения. Здесь, за зарешеченными окнами, оторвана от реальной жизни, от действительности, проходит жизнь пациентов. Автор создает автономный мир палаты № 3, который является сокращенной картиной - карикатурой русского общества.

В третьем акте находится ключевая для дальнейшего действия трагедии сцена: Гуревич обнимает в процедурном кабинете медсестру Натали и, как отмечено в комментарии к этой сцене, зрителям видно, как связка с желтой цепочкою переходит из кармашка белого халатика Натали - в больничную робу Гуревича. На этой цепочке - ключ к запасам спирта.

Действие четвертого акта происходит на несколько часов позже. Гуревич входит с помойным ведром, поверх ведра накинута мокрая тряпка. Из ведра достает почти

ведерной емкости бутылку и устанавливает ее. Гуревич, в сущности, начиная Вальпургиеву ночь, наливает себе рюмаку и выпьет.

Действие пятого акта происходит на рассвете. Атмосфера палаты напоминает атмосферу веселой вечеринки. Все психи пьяные и все танцуют, никто из них не знает, что их белый танец является танцем смерти, каким-то своего рода *dance macabre*. Только Гуревич об этом знает и с тревогой всматривается в Хохулю, одного из психов. Очевидно, что он не дышит. На смерть своего друга реагируют психи по разному: одни обступают мертвеца; другие - продолжают беззаботное буйство. Постепенно уходят из этой жизни все обитатели палаты. На сцене остается один только лежащий, слепой Гуревич. Финальная сцена напоминает своей грубостью сцену из фашистского концлагеря: незащитный, слепой Гуревич гибнет под ударами тяжелого ботинка медбрата Бореньки.

Основным структурнообразующим элементом трагедии «*Вальпургиева ночь, или шаги Командора*» является оппозиция двух миров: мира психов и мира фантасмагории в белом, контрадикция между «мы» и «они», добром и злом. Персонажи психов являются олицетворением того, что с точки зрения идеологией деформированного общества кажется «ненормальным», хотя это на самом деле вовсе «нормально». В их характерах все то, что мы могли бы назвать, без всякого преувеличения, полетом души. С этими персонажами четко контрастируют персонажи мира зла, Ерофеевым называемого миром фантасмагории в белом.

Суть нашей работы - четвертая и пятая главы. В этих двух главах мы стремимся постичь философскую глубину, которая имеется под отдельными идейными пластами в семантическом ядре трагедии. Так как традиционный интертекстуальный или (если мы используем другой термин для обозначения одного и того же приема) палимпсестный метод (доминирующая тенденция, проявляющаяся в настоящее время при интерпретации художественной литературы) нам казался неподходящим, мы работаем

в четвертой главе с понятием «мандалы» как своеобразной художественной формой, позволяющей в данном случае более глубоко проникнуть в синтагматику произведения, постичь его символику, его глубинное значение, философское послание, которое автор стремится высказать посредством произведения. При определении мандалы как мнимого круга-символа литературного произведения, субстанцией которого является, как пишет профессор Микулешек, «взаимосвязь цепи тематических, идейных и действенных единиц и частей»,⁵ мы исходим из первоначального значения этого слова в санскритском языке и архетипа мандалы в том смысле, как его разработал в своей концепции К. Г. Юнг. Мандала - по мнению К. Г. Юнга - означает символический, магический круг. Мандалы - по эмпирии - встречаются в ситуациях, отличающихся суматохой и беспомощностью. В таких случаях строгий порядок схемы кругового образа компенсирует хаос и суматоху психического состояния путем конструирования какого-то *внутреннего центра, к которому все относится*, в сторону которого все упорядочивается, центра, который вносит в цепь изоморфных и гетероморфных явлений порядок. Индивидуальные мандалы очень часто отличаются тем, что они (по К. Г. Юнгу) разделены на две половины - темную и светлую - с характерными для них символами добра и зла. Эта основная схема, т. наз. архетип, сохраняется вопреки разнообразности формального аспекта мандал.

Учитывая выше показанное, мы наблюдаем какую-то своего рода параллель к картине мандалы в концепции пьесы *«Вальпургиева ночь, или шаги Командора»*, основанной на оппозиции двух миров, символизирующих темную и светлую половины мнимого магического круга. Во вступительной статье мы подчеркиваем, что нам чуждо изложение литературного произведения с точки зрения вульгарного психоанализа, но рассматривая автора и его творчество сквозь призму герменевтики, нельзя не учесть некоторые обстоятельства, сопровождающие возникновение пьесы, а именно факт, что автор писал свою трагедию, умирая от рака горла - значит, в ситуации, которая несет

с собой много боли, психического хаоса и внутреннего страха, который (по К. Г. Юнгу) «инстинктивно ведет к реализации образа мандалы».⁶

Магический круг трагедии «*Вальпургиева ночь, или шаги Командора*» охраняет своей контурой глубинное философское содержание, которое является своего рода рефлексией всего нашего двадцатого века.

Двадцатый век - как никакой, может быть, иной - продемонстрировал нам, до какой степени зла, абсурда, бессмысленной жестокости способен дойти человек, какой непрочной линией отделено наше существование от страшных, иррациональных бездн.

В **пятой** главе мы обсуждали трагедию «*Вальпургиева ночь, или шаги Командора*» как литературное произведение, отражающее собой положение бытия русского общества, как произведение драматургического жанра, отличающееся знаками апокалипсического (или же эсхатологического) реализма.

В конце второго тысячелетия напрашивается параллель между новозаветным пророчеством, описывающим эсхатон, конец мира, и атмосферой современной истории, параллель между беснующимся медбратом Боренькой, Освенцимом и Гулагом.

По нашему мнению можно в выше показанных связях, учитывая вневременность ее этического послания и идейного содержания, считать «*Вальпургиеву ночь*» Венедикта Ерофеева профетической драмой. Основной, какой-то вроде программной чертой апокалипсического реализма Венедикта Ерофеева является то, что он разрушает общепринятые правила и условия логики событий. По этому поводу можно об этой трагедии говорить как о драме, отличающейся чертами постмодернистской эстетики, потому что отклонение от доминирующей роли разума (по Вельшу и Лиотару) - одно из проявлений эпохи постмодерна.

Шестая глава представляет собой несколько примечаний к эстетике трагедии. Мы сосредоточились прежде всего на языковом слое произведения. Посредством языка, а именно применением иронии и пародии как своеобразных тропов, автор

вырабатывает какую-то своего рода «языковую маску», направленную против жестокой действительности. В пьесе *«Вальпургиева ночь, или шаги Командора»* ирония, в отличие от поэмы *«Москва - Петушки»*, приобретает оттенок горькой сократовской иронии. Михаил Эпштейн приводит для нее термин «противоирония»: ⁷ «это она самая, бывшая российская ирония, перекошенная на всероссийский, так сказать, абсурд... Перекосившись, она начисто лишается гражданского пафоса и правоверного обличительства». ⁸ Что касается вопроса, каким образом Ерофеев работает с иронией как со своего рода самобытным тропом, то мы, на основе анализа текста пьесы, дошли до следующего: автор работает с уже готовыми ироническими «шаблонами», которые, таким же образом как и патетические фразы, прочно закреплены в сознании читателя.

Седьмая - заключительная - **часть** нашей работы представляет собой синтетическую точку зрения на проблематику апокалипсического реализма как одного из признаков осознания глубокого кризиса мира, среди которого, обуславливаемая русской действительностью, зарождается новая постмодернистская эстетика.

Русский постмодернизм создает особое культурное поле, «семиосферу», как сказал бы Ю. М. Лотман. На этом поле, строго говоря, оживают призраки. Ведь здесь встречаются ценностные контексты художественных систем, не только реально существующих в недавнем прошлом и настоящем, но и тех, которые, казалось бы, безвозвратно утрачены, умерщвлены, забыты, и даже тех, которым так и не удалось в свое время осуществиться на русской почве (вроде ренессанса, сюрреализма или экзистенциализма). Особенность этой встречи состоит в том, что в возникающем хоре (споре? какофонии?) одни контексты выступают как проклятое время-пространство культурной изоляции, другие - как объекты ностальгии. Примечательным является факт, что интегральным символом русского постмодернизма становится смерть. Мученической смертью Венички завершается

поэма «Москва - Петушки», белым танцем, каким-то своего рода *dance macabre*, кончается Вальпургиева ночь одноименной трагедии Ерофеева. Смерть становится пространством метаморфоз, соединяющих хаос поэтического сознания с хаосом тоталитарного безумия.

В разных культурах укореняется с древнейших времен - чтобы затем многократно повторяться в художественных текстах, религиозных ритуалах и календарных праздниках - одна общая семиотическая модель: временная смерть, через которую нужно пройти, чтобы родиться заново. Согласно этой модели в Апокалипсисе все человечество гибнет, умирает, чтобы заново встать из мертвых. Смерть представляет собою катарзис, очищение. Если осознать эти взаимосвязи, то мы перестанем считать апокалипсически-реалистическое направление русского постмодерна пессимистическим. Мы будем его обсуждать как один из признаков осознания глубокого кризиса ценностного центра бытия, среди которого рождается эстетика культуры постмодерна.