

УДК 82. 091

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА И ОБРАЗ СЕМЬИ
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКЕ**
(на примере малой прозы Л. Улицкой и повести Ю. Лавряшиной)
И. В. Ащеулова, В. А. Землянухина

В современном литературном процессе очень остро стоит вопрос гендерного разделения литературы. Вся литературная общественность разделилась на два оппозиционных лагеря: с одной стороны, писатели, литературоведы; с другой – журналисты, критики, издатели. Данная проблема зародилась еще в начале XX века, когда Зинаида Гippiус публиковала свои произведения под мужскими псевдонимами, когда Анна Ахматова настаивала, чтобы ее звали поэтом, а не поэтессой.

В настоящее время все чаще встречается разделение произведений на «мужские» и «женские», в частности оно характерно для публицистики. Так, у кузбасского писателя Ю. А. Лавряшиной была издана серия «женских» романов (издательство «Мангазея», г. Новосибирск).

Как отмечает Сергей Самойленко (2 июля 1994 г., газета «Кузнецкий край») в рецензии на книгу Ю. Лавряшиной: «Кто научил женщин говорить стихами, знают все. Кто научил их писать прозу – вот в чем вопрос. Лестно, конечно, тешить себя мыслью, что научили их писать мужчины, да вряд ли это так. Как раз там, где слабый пол пытается играть по нашим, по мужским правилам, прозы у него не получается... Женская проза вызывает некоторую жалость, как некая недопроза, как недоразвитая настоящая мужская проза» [4]. Мы же придерживаемся того мнения, что настоящее искусство выше каких-либо разграничений, в том числе и гендерных. Данное разделение на «мужскую» и «женскую» прозу является, по меньшей мере, некорректным. Как отметила Ю. Лавряшина: «Любой автор, если он не собирается создать что-то ущербное, в момент творчества должен ощущать в себе присутствие обоих полов. Иначе у него просто не получится создать полноценное произведение» [3]. С. И. Тимина в своей работе «Современный литературный процесс» писала о том, что активизация творчества писательниц конца столетия – факт объективный и значимый. Именно потому, что это творчество на уровне эстетических открытий, что новации в их произведениях означают создание различных индивидуальных художественных миров, они не могут рассматриваться по ведомству «женская литература», такого рода литературы просто не существует» [5].

Таким образом, обращаясь к произведениям писателей-женщин, мы выделяем образ семьи, ее современное состояние, ее понимание в современной литературе. Эта тема в литературе не нова: трудно назвать писателя, который бы к ней не обращался. Как известно, в отечественной литературе «мысль семейную» воплотил в своем творчестве Л. Н. Толстой. Именно в его произведениях эта тема звучит с полной силой. Но одинаково ли понимание

семьи, воспетой Л. Н. Толстым, и та семья, которая представлена в современной прозе? На данный вопрос можно ответить однозначно: конечно же, нет. Сменяют друг друга эпохи – меняются ценности, нравы в обществе. Человек XXI века, произнося слово «семья» вкладывает в него иной смысл, нежели подразумевали современники Л. Н. Толстого, А. С. Пушкина, И. С. Тургенева. Наша эпоха характеризуется «нравственным распадом семьи». Мужчина часто теряет функции главы семейства, приобретает черты «мужа-декорации». Ценностным центром семьи становится ребенок, изменяется отношение к любви и долгу. Об этом и пишут исследуемые нами писатели – Л. Улицкая и Ю. Лавряшина.

Итак, целью данной статьи является рассмотрение художественной картины мира и изменений понятия «семья» на примере современной прозы. Объектом нашего исследования являются современные авторы-беллетристы. Данные авторы в современном литературоведении остаются еще не изученными, эта тема не поднималась в работах критиков. Мы обратимся к рассказу Л. Е. Улицкой «Счастливые», входящему в цикл «Бедные родственники», а также к повести Ю. Лавряшиной «Звезды, шары и молнии...».

Понятие «картина мира» появляется в литературе в 30-е гг. XX века. На сегодняшний день оно имеет множество истолкований. Мы обратимся к определению В. Н. Топорова, который выделил четыре параметра, четыре составляющих модели мира:

- 1) пространство и время;
- 2) причинный параметр (сюжет);
- 3) этический (ценностный центр);

4) количественный / числовой (система персонажей, оппозиция внутри данной системы) [6]. При анализе текстов мы будем обращаться к данным параметрам модели мира.

Обратимся к рассказу «Счастливые» Л. Улицкой. Этот рассказ открывает цикл «Бедные родственники». Он посвящен истории одной семьи, в которой случилось несчастье, перевернувшее всю жизнь главных героев: у пожилой пары погибает единственный сын. Обращаясь к поэтике заглавия рассказа, мы можем говорить об авторской иронии в двух случаях: во-первых, в отношении к названию цикла – «Бедные родственники» и сочетающегося с ним по контрасту – «Счастливые». Во-вторых, к самому повествованию. Первое предложение рассказа объясняет, подтверждает заглавие, перед нами ситуация воссоединения семьи: «Каждое воскресенье Берта и Матиас отправлялись к сыну». Однако уже к первому абзацу название находится в положении оппозиции. Среди собранных

вещей для визита к сыну – веник, цветы, газета, бутерброды. Данный лексико-семантический ряд отсылает читателя к пространству кладбища. Таким образом, возникает оппозиция: счастье – горе, жизнь – смерть, дом – кладбище. Обращают на себя внимание особенности временной организации рассказа. Опираясь уже на первое предложение рассказа, которое было процитировано нами выше, можно сказать, что в основе организации художественного мира произведения лежит цикличность. Этот мотив предстает на новом витке в последующих абзацах: «Матиас надевал ей пальто, плащ, или жакетку...» – цикличность времен года; «В трамвае было либо холодно, либо жарко...», «Сметал пыль, снег...»; каждое воскресенье герои видят один и тот же сон. Мотив цикличности тесно соприкасается с образом круга, также представленным в рассказе: движение трамвая, ограда вокруг кладбища, круглый стол, на котором лежат пряники. В рассказе можно выделить два временных плана: прошлое и настоящее, которые находятся в отношении оппозиции. С данной временной оппозицией связана ситуация двоемирия: реальность – сон (как метафизическое пространство). Характерная черта отношений этих миров – взаимообмен ценностями, а именно: реальность выступает как смерть, сон же, в свою очередь, проявляется как подлинная жизнь героев. Такая замена ценностей обусловлена образом семьи. Жизнь в художественном мире рассказа – временной отрезок, в котором описывается полноценная семья, то есть это время от рождения ребенка до его гибели. (В произведениях Л. Улицкой полноценной семья может быть названа при условии ее двухпоколенности: родители и ребенок; в случае же ее однопоколенности, когда она представлена только супругами, – это семья чисто формального уровня, ненастоящая). Этот период длится восемь лет. Восемь лет счастливой жизни. Можно предположить, что автором в заглавие вынесен именно этот период жизни героев, так как он, несмотря на достаточно небольшую протяженность во временном плане (для сравнения: период так называемой реальности, после гибели сына, длится 15 лет), является самым важным в жизни героев. Рассмотрим особенности художественной организации метафизического пространства в данном рассказе и сравним с некоторыми позициями с миром реальным, временная организация которого была рассмотрена нами выше.

Итак, характерная черта времени, господствующем во сне, – линейность, в отличие от циклического времени реальности. Это связано с ситуацией развития ребенка Матиаса и Берты – Володи. (Сначала он научился читать, затем писать, плести ковры, запускать самолеты). По-иному представлены и взаимоотношения в семье: Матиас в снах Берты – неотъемлемая часть декорации (сны предстают в образе много раз виденного спектакля), в центре же ее мира – любовь к сыну. Главные роли, которые она играет в этом пространстве, – роль хозяйки и роль матери (материнская интуиция, предчувствие беды), в таком проявлении мы не встретим в мире реальности. Прошлое, сон описываются как сосед-

няя комната, что говорит о совмещении пространственных и временных характеристик. Мир сна не обрывается в сознании героев, а плавно перетекает в мир реальности. Пограничной ситуацией в этом случае служит гибель мальчика воскресным утром. Эта ситуация ознаменовала переход главных героев, родителей Вовочки, от жизни к смерти: «Мяч продолжал свое ленивое движение, пересек дорогу и утратил к движению всякий интерес». Мяч – атрибут переходной ситуации, является соединительным звеном между двумя мирами на основании оппозиции движения как формы жизни и статики, как воплощение смерти. С этой позиции образ мяча соединяет в себе несколько ипостасей. Во-первых, мяч как причина гибели сына (мальчик выбежал за ним на дорогу и попал под колеса автомобиля), во-вторых, мяч как еще одно воплощение образа круга – атрибута реального мира, мира мертвого. Происходит соединение духовной и физической смерти: физическая смерть сына порождает духовную смерть родителей. В этом смысле родителей мальчика можно сопоставить с мячом: Матиас и Берта, как мяч, утрачивают интерес к движению: «Дорога приводила их...», то есть субъект действия смещен. Мотив духовной смерти героев в пространстве реальности воплощается в таком приеме, как овеществление: «С годами Матиас становился все приземистей и все больше походил на шкаф красного дерева»; «Они окаменело сидели...». Обратимся еще раз к образу времени в рассказе, теперь уже с позиции его действия на героев, и в связи с описанием портретов на памятниках. Нами уже было упомянуто в предыдущем абзаце о разделении физического и духовного в реальном пространстве относительно образа смерти. Но такое разделение происходит и относительно образа времени. В повествовании отсутствуют какие-либо изменения в душе героев, жизнь их ходит по кругу, не приобретая ничего нового. Но в реальном пространстве присутствует описание изменения внешнего облика героев: «С годами Матиас делался все приземистей...», «Берта, кажется, была когда-то одного с ним роста, но теперь возвышалась над ним на полголовы. В отличие от мужа, с годами она становилась как-то менее некрасивой...». Перед нами возникает оппозиция: время – красота. Время оказывает губительное воздействие на красоту, что говорит нам о его динамике и неограниченной власти. Обратимся же теперь к рассмотрению описания пространства кладбища, а именно – к описанию его «жителей». Мы можем говорить об особенностях этого пространства, о выделении его в особую пространственную единицу, так как оно имеет свои закономерности, отличные от тех, которые имеют место быть в других пространственных локусах. Например, мы говорили выше о приеме овеществления, используемом при описании главных героев. В границах же этого пространства встречаем нечто обратное, противоположное: умершие люди как бы оживают на глазах читателей. Через описание портретов на памятниках перед нами разворачивается история людей, чьи изображения были увековечены: «...женщина

... с трясущимися руками», «полковник прекрасно играет на гитаре и поет». Перед нами так называемые живые портреты. Что же касается образа времени, то он кардинально меняется: время в пределах пространства кладбища теперь уже не властно. Люди на портретах не меняются, в отличие от главных героев. Время как бы застывает, останавливает свой ход. Иллюстрацией этого предположения может послужить описание портрета сына Матиаса и Берты: «... встречал их много лет тому назад ...улыбкой, отодвинувшей губу и обнажившей полоску квадратных ... зубов. Все остальные выражения его широкого, милого лица ... ускользнули и улетучились, оставив эту раз и навсегда единственную улыбку из всего неисчислимого множества движений лица». С другой стороны, образ времени получает здесь всеобъемлющий характер, он гиперболизирован. При описании все тех же памятников происходит как бы соединение времен, исторических эпох в один напряженный узел: возникают былинны мотивы («Иван Митрофанович Семерко, широкоплечий, как Илья Муромец...»), мифологические мотивы, которые уводят нас еще в более раннюю историческую эпоху и представляют идиллический дискурс повествования – миф о Дафнисе и Хлое, воплощенный в истории двух старичков, имена которых Хая и Хамим («... всегда в обнимку, со светло-серыми волосами, одинаково поредевшими к старости, сухие, легкие, почти праздничные, взлетевшие отсюда в один день, оставив всех свидетелей этого чуда в недоумении...»). При описании кладбища актуализируется еще один важный для данного произведения образ – образ изображения, картинка. Как мы уже сказали, при описании портретов на памятниках мы можем наблюдать тенденцию перехода от изображения к жизни, обращая свой взгляд на памятник, мы узнаем историю человека. Образ изображения встречается в тексте и при описании трагического происшествя: ситуация гибели, как плакат. Здесь мы можем уже говорить об обратном движении: от жизни к картинке. Это, конечно же, связано с остановкой жизни мальчика, время становится статичным. Образ семьи в этом рассказе заявлен уже в первом предложении: «Каждое воскресенье Берта и Матиас отправлялись к сыну». Однако описание семьи в данном рассказе не традиционно, в основе ее изображения лежит оксюморон. Старость и свадьба располагаются в одном семантическом ряду: «Впрочем, когда они поженились, им тоже уже уступали места». Также в одном ряду с образом старости находится беременность героини: «Большие слезы быстро текли по морщинам вдоль щек...». Когда Берта беременна, то ей 47 лет, а Матиасу 60.

С этой позиции можно говорить о христианском дискурсе в повествовании: Берта и Матиас, подобно Аврааму и Саре, были вознаграждены Богом, который даровал им сына Исаака, однако это не единственная пара, с которой сравниваются герои, такая же ситуация была и у Исаака и Ревеки. В Ветхом завете сказано, что сыновья родились, когда Исаак было уже 60 лет. Также к ветхозаветному тексту нас отсылает ситуация именованя ребенка. Среди

имен, которые хотели дать Матиас и Берта своему наследнику – Исаак и Яков (Иаков). Таким образом, происходит как бы соединение двух поколений (Иаков – внук Исаака) в одной семье. Однако этих имен они ребенку не дают. Обратимся к библейскому тексту. Там говорится, что когда Господь явился во сне Иакову, сыну Исаака, он сказал ему, что потомство Иакова будет многочисленным, как песок земной. Сын же героев рассказа погибает, это был единственный ребенок в семье, сами же герои стары – род их прекращается.

Ситуация названия ребенка также отсылает нас к фольклорному дискурсу. Мы помним, что предки наши вводили табу на имя до определенного возраста ребенка, дабы уберечь его от сглаза и несчастий. Матиас и Берта до двух месяцев называли сына «ингеле», что по-еврейски значит «мальчик». Исчисление времени в жизни героев начинается от создания семьи. Сравним описание жизни до создания семьи и после. Сон героев, который представляет счастливую семейную жизнь, буквально детализирован. Несмотря на то, что прошло уже 15 лет, герои помнят все до мелочей. Что же касается описания «досемейной» жизни, то все это неважно для героев, это в их памяти не нашло себе места: «Берта, кажется, была когда-то...». Семья – главная ценность для героев. Даже смерть не разрушает семью, она лишь не дает ей будущего. Могилка сына – дом, семейный очаг: «Они уходили, оставляя после себя запах свежeweымытых полов и проветренных комнат». Смерть сына послужила возникновению новых семейных традиций, хоть даже они и являются печальными и страшными – еженедельная трапеза на могилке сына; семейных обрядов – поход на кладбище. Традиции и обряды прежде всего указывают на межпоколенную связь, на связь с родом. И они являются последними, так как сам род перестает существовать. Связь с предыдущим поколением существовала и при жизни Вовочки: Матиас учил его тому, чему его самого в свое время учили, да и уже еще совсем маленький мальчик плетет ковры, так же, как и его отец. Однако связь эта прерывается смертью. Даже жизнь других людей они оценивают с позиции наличия семьи. На памятниках изображены семьи, и лишь полковник, тот самый, который похож на Илью Муромца, одинок. Соответственно и оценка этому человеку – «бедняга», он беден, так как не имеет семьи. С позиции образа семьи нам интересно еще одно описание памятника, на котором изображен «со старенькими бабушкой и дедушкой Боренька Медников». Это описание может быть рассмотрено, как проекция на семью Берты и Матиаса: мы уже упоминали об их возрасте, по которому они больше подходят на роль прародителей. Но это еще и проекция на само осмысливание семьи героями, на иерархию в семье. В центре всего мироздания ребенок. Ребенок – незаменимый элемент полноценной семьи, это продолжение рода. На памятнике мальчик изображен рядом «со стершимися бабушкой и дедушкой». Да и сам мальчик назван по имени и фамилии при безымянных прародителях, что тоже

выделяет его. Также и в семье героев, без ребенка мать и отец «стираются». Таким образом, перед нами раскрывается мотив переживания родителями своих детей. Это неправильно, и герои понимают это. Гармония мироздания разрушается, и ее место занимает хаос.

Обратимся к повести Ю. Лаврышиной «Звезды, шары и молнии...». В центре повествования оказываются три главных персонажа, три печальных судьбы. Это семнадцатилетняя Дина, которая попадает в больницу с травмой позвоночника после автокатастрофы, в которой погибает ее семья. Это Лиля – женщина с врожденной травмой бедра, перенесшая в момент повествования тринадцатую операцию, которая дает ей надежду на возможность передвижения без костылей, но мечта так и остается не воплощенной. Несмотря на то, что половину жизни эта героиня провела в больницах и госпиталях, она продолжает любить жизнь и помогает каждому из героев сделать это. Третий персонаж – доктор, Игорь Андреевич, потерявший несколько лет назад семилетнюю дочь.

Обратимся к поэтике заглавия повести. Можно выделить два подхода к его интерпретации.

Подход к интерпретации названия связан с темой семьи, заявленной в данном произведении. Как было сказано выше, в названии можно рассмотреть трех героев: Лилит, Дину и Игоря Андреевича. Но если их рассматривать не обособленно, то перед нами – возможная семья: родители и дочь. И данное воссоединение возможно в пределах пространства больницы, куда герои попадают по воле судьбы, и где они оказываются лишенными семейного счастья. Каждый из героев стремится заполнить пустое место в своем сердце. Дина потеряла своих родителей. И уже в первой главе повести она размышляет о Костальском, сравнивая его со своим отцом: «...что-то отцовское звучит в его голосе... он точно знает, как именно разговаривают со своими детьми. Как Динкин отец с ней разговаривал». Лиля же становится ей матерью: «Кофе хочешь? Это прозвучало совсем по-домашнему. Дина уже забыла, что бывают в мире такие слова, от которых исходит тепло и вкусный запах». Игорь Андреевич потерял свою дочь, глядя на Дину, он думает о том, что его Лялке было бы сейчас тоже семнадцать лет. Он опекает Дину, дарит ей свою отцовскую ласку. Размышления Лилит зеркальны думам Игоря Андреевича: «...так трудно теперь разорвать ту невидимую связь, что возникла между ней и девочкой ... может, потому, что по возрасту Дина могла быть ее дочерью». Они могли быть семьей.

Обратимся к той концепции семьи, которая представлена в данной повести. Во второй главе имеется вставной текст: история, повествующая о женщине из провинции, которую обманул москвич: женился, отобрал квартиру и выгнал на улицу. Таким образом, перед нами возникает образ семьи как фикции, семья как афера – образ «случайной» семьи. Он сохраняется на страницах повести. Мы не встретим ни одну счастливую семью. Если семья и существует, только потому, что там есть ребенок.

Например, семья Надежды Владимировны. Она не любит своего мужа, но сохраняет эти отношения ради сына. У Игоря Андреевича тоже была семья до того момента, пока не погибла его дочь. Ребенок – связующее звено цепи супружеской жизни: вырывается это звено – распадается вся цепочка. Семья – трое человек. Иначе семьи нет, она распадается, если только эти двое не мать и ребенок (например, Лиля и ее дочь – семья). Ребенок выступает как мерило отношений в семье.

Обратимся к рассмотрению пространственной организации повести. Категория художественного пространства вводится с самого начала произведения. Первое предложение звучит следующим образом: «Из больничного окна мир кажется до тошноты красивой иллюстрацией...» [1, с. 10]. Таким образом, исходя уже из самых первых строк повести, нами может быть выделена пространственная оппозиция: внешний мир и больница. Символична роль окна, сообщающегося с наружным миром; оно выступает в качестве границы между двумя компонентами оппозиции, которую рано или поздно предстоит пересечь одной из героинь повести — Дине. Больница, как символическое пространство в рамках экзистенциальной проблематики является пограничным пространством (между жизнью и смертью, болезнью и выздоровлением). Стоит отметить, что экзистенциальные мотивы занимают ведущее место в организации повести. Например, мотив тошноты, заявленный в уже приведенной нами цитате, представлен в собственно сартровском смысле: тошнота, как результат мыслей отчужденности предметов, окружающего мира, людей, от их враждебности. Отсюда, в свою очередь, появляется ощущение абсурдности, бессмысленности жизни. Дина испытывает вышеописанное чувство по отношению к пространству внешнего мира. Это вполне очевидно: героиня попадает в больницу в бессознательном состоянии после аварии. Она оказывается «выброшенной» из внешнего мира. Дина умирает и духовно (потеряв близких), и физически (она несколько месяцев оказывается прикованной к постели). Однако повествование начинается с того момента, когда Дина делает свой первый шаг в свою новую жизнь. Соответственно, в начале повести героиня воспринимает пространство больницы как мир мертвых. Все больные оказываются «вычеркнутыми из списка живых». Исходя из пограничного характера данного пространства, учитывая многократные упоминания Бога и черта в ее стенах, а описание врачей как богов, решающих судьбы людей, мир больницы воспринимается как чистилище. Анализируя те страшные события, которые привели ее в палату, Дина приходит к выводу, что души ее погибших родственников теперь пребывают на небесах. А в тот момент, когда она узнает о своей выписке из больницы и представляет, что ей предстоит пересечь порог и оказаться в том мире, который ее отверг, где ее теперь уже никто не ждет, состояние героини описывается следующим образом: «У нее возникло ощущение, будто под ногами пол пошел трещинами глубиной с

километр, с огненной сердцевиной, и страшно было шевельнуться, чтобы не провалиться в бездну» [1, с. 36]. Данный отрывок напоминает описание ада. Таким образом, открытое пространство внешнего мира чуждо героине, мало того, оно пугает ее своей необъятностью и в то же время необычайной пустотой. В то время как замкнутый мир больницы для героини ясен и наполнен домашним уютом, который создает Лиля, она заменяет Дине мать, а Игоря Андреевича Дина многократно сравнивает с отцом. Мы видим, как меняется ценностная наполненность пространства больницы для Дины: царство мертвых, как она ее воспринимала в начале повествования, становится родным домом.

Особое место в пространственной организации повести занимает образ больничного сада. Его описанием открывается повесть. Первая же глава имеет кольцевую композицию: заканчивается тем же описанием сада. В первом абзаце возникает мотив сотворения этого пространства Богом: «... передать сущность задуманного Богом» [1, с. 10]. Обратимся к мифопоэтическому подтексту. Как известно, сад соотносится с раем, Эдемом. Сошлемся на работу Д. С. Лихачева «О садах»: «Первооснова всех садов, согласно христианским представлениям, – рай, сад... Непременная главная характеристика рая – наличие в нем всего того, что может доставлять радость не только глазу, но и слуху, обонянию, осязанию – всем человеческим чувствам» [2]. В данном контексте следует обратиться к описанию шелеста листвы, запаху воздуха, ощущению дождя, являющихся главными характеристиками пространства сада в повести. Когда героям необходимо снять тяжесть с души, полечить свою душу, они выходят в сад. Не посещает этого пространства только Лиля. Связано это прежде всего с тем, что она сама выполняет ту же функцию врачевания души. Ее палата – очищающее пространство. Возникает мотив причастия героев (Игорь Андреевич пьет гранатовый сок, которым угощает его Лиля, сок этот сравнивается с кровью). Да и само имя героини загадочно. Если обратиться к ономастическому словарю, то можно убедиться в том, что полное имя от «Лилия» – «Лилия», а не Лилит, как это указано в повести. Как известно, Лилит – имя первой жены Адама, которую Бог сотворил из глины и дал ей это имя. В еврейской традиции Лилит овладевала мужчинами против их воли с целью родить от них ребенка. Обратимся к тексту повести. Мы узнаем из истории жизни, рассказанной Лилей Дине, о том, что она вышла замуж за мужчину, которого знала двое суток, родила от него дочку и выгнала его, мотивируя тем, что они стали чужими.

Можно сказать, что рассмотренная нами пространственная оппозиция: внешний мир – больница – мир смерти на символическом уровне может восприниматься как триединство: рай – чистилище – ад. Ценностное наполнение пространственных образов в течение повествования радикально меняется. Пространство больницы – своеобразный узел, в котором соединяются судьбы главных героев. И после этой встречи меняется вся их жизнь: Лилит удоче-

ряет Дину и в пространство внешнего мира они уходят вдвоем, и оно уже не является адом, Игорь Андреевич устраивает свою личную жизнь. Таким образом, проходя через чистилище, герои возвращаются к жизни.

По особенностям художественной условности пространство в данной повести является конкретным, то есть оно не просто «привязывает» изображенный мир к каким-либо топографическим реалиям, но, как мы убедились, активно влияет на суть изображаемого.

При анализе повести Ю. Лавряшиной мы рассмотрели образ «случайной» семьи. Но он нашел свое воплощение не только в этом произведении. О таких же «случайных» семьях можно говорить и относительно рассказов Л. Улицкой. Но есть различие в развитии этого образа.

В рассказах Л. Улицкой он статичен, и герои не видят выхода. В повествовании присутствует образ «настоящей» семьи, но он является атрибутом прошлого (в рассказах «Счастливые», «Бронька»), и его разрушение связано со смертью одного из членов семьи (ребенка, мужа). Соответственно, эта потеря невозможна и, как следствие, происходит разрушение семьи. И на создание новых семей надежды тоже нет, так как герои живут прошлым, в нем остаются все их главные ценности. Либо же у героев вообще никогда не было «настоящей» семьи, как, например, в рассказе «Лялин дом»: здесь достаточно вспомнить ту теорию брака, которой пользуется героиня при создании семьи. В произведении

Ю. Лавряшиной присутствует иная ситуация: «случайные» семьи разрушаются, но на их месте создаются новые, построенные на любви. Таковой будет являться семья, которую построят Игорь Андреевич и Надежда Владимировна. Прежние их семьи скрепляли только дети; нынешняя построена на любви.

Таким образом, повесть Ю. Лавряшиной отличается большим оптимизмом, нежели рассказ Л. Улицкой.

Двух этих авторов объединяет поиск гармонии, точки опоры в современном мире хаоса. Но осуществляют этот поиск они по-разному. В произведении Ю. Лавряшиной есть будущее, в рассказах Л. Улицкой – только прошлое.

Отражение катастрофизма мира в многообразии его форм стало главной приметой текущего процесса в русской литературе. Тем важнее оказывается поиск опор, выявление вечных истин, непреходящих ценностей. Эта тенденция сближает писателей начала и конца 20 века: те и другие оказались свидетелями крушения культуры, разрушения основ человеческого бытия, тектонических сдвигов сознания, сотрясающих Россию.

Итак, мы видим, что художественные картины мира Ю. Лавряшиной и Л. Улицкой, несмотря на некоторую схожесть, все-таки отличаются, в некоторой степени даже составляют оппозицию. Это, конечно же, связано с той культурной, литературной ситуацией, в которой создавались произведения.

Литература

1. Лавряшина, Ю. Звезды, шары и молнии... / Ю. Лавряшина // Огни Кузбасса. – 2007. – № 2.
2. Лихачев, Д. С. О садах / Д. С. Лихачев // Избранные работы. – Л.: Наука, 1988.
3. Малаховская, О. Штрихи к портрету этого мира / О. Малаховская // Кузнецкий край . – 2003.
4. Самойленко, С. Идентификация женщины / С. Самойленко // Кузнецкий край. – 1994.
5. Тимина, С. И. Современный литературный процесс / С. И. Тимина // Русская литература XX века. – М., 2002.
6. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ / В. Н. Топоров. – М., 1989.
7. Улицкая, Л. Бедные родственники / Л. Улицкая. – М.: Эксмо, 2006.