

УДК 82.091(092)

ВЗРОСЛЫЙ СЫН «СЕРДИТОГО МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА» В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ: О РОМАНЕ ХАНИФА КУРЕЙШИ «БЛИЗОСТЬ»

Борис Михайлович Проскурнин

профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

614068. г. Пермь, ул. Коммунистическая, д. 119. кв. 33; bproskurnin@yandex.ru

В статье анализируется роман известного английского писателя и киносценариста, ранее в отечественной англистике не рассматриваемый. Роман демонстрирует отход автора от преимущественно постколониальной проблематики. В нем писатель обращается к традиционной для него теме самоидентификации человека, что вписывает его в национальную традицию литературы самопознания, иронического и сатирического осмысления героем окружающего мира и самого себя в контексте времени. В произведении определенно просматривается переключка с героем литературы «сердитых молодых». Оно отличается высоким уровнем интенсивности психолого-аналитического рисунка, свойственного английской литературе второй половины XX века.

Ключевые слова: английская литература; роман; литературный герой; самоанализ; художественный психологизм; повествование.

В 1979 г. в Англии к власти пришла Маргарет Тэтчер. Начался значительный «крен» британского общества вправо не только по политическому спектру. Ценности, которые проповедовала и решительно проводила в жизнь Тэтчер, были ориентированы на умаление роли государства и общины (community) в экономической и социальной сферах, акцентировали «личный успех» и обогащение каждого, а социально-психологический эгоцентризм личности выдвигался как неперемное условие положительной динамики всего общества. Возвеличение ценностей личного преуспеяния в ущерб ценностям общественно ориентированным не могло не вызвать отторжения у многих интеллектуалов, в том числе и «молодых писателей», как раз в то время пришедших в британскую литературу. Это вылилось в своеобразное возрождение «сердитости» и ее традиции эстетического и этического «шока», того, чем известна была английская литература 1950-х гг. – К.Эмис, Дж.Брейн, Дж.Осборн и др. Писатели, вошедшие в английскую литературу в 1980-е гг., – М.Эмис, И.Макьюен, Х.Курейши, Гр.Свифт и др., аналитически воспроизводили главные «больные» места эпохи Тэтчер и художественно отторгали ее, создавая произведения, основной пафос которых был направлен на обнажение того, что скрывал тщательно выстраиваемый Тэтчер и ее сто-

ронниками фасад благочинного мира собственников. Подобно «сердитым молодым» 1950-х, эти «сердитые» конца 1970-х – начала 1990-х гг. при помощи «черного юмора», подчеркнутой «брутальности», открытого эротизма (а то и эстетической игры с порнографией), постмодернистской экспериментальности (но без «отката» от национальных традиций социально-психологического реализма) эстетически «восставали» против (по Макьюену) «ограничивающего и разрушающего общества», создаваемого на базе ценностей «тэтчеризма» – деловой соревновательности, первенства идеи индивидуального материального преуспеяния, социального консерватизма. В известном смысле, таким образом эти «новые сердитые» не дали английской литературе уйти от традиций социального предупреждения и аналитической критики.

Одним из «новых сердитых» стал Ханиф Курейши (*Hanif Kureishi*; род. 1954), известный английский писатель и киносценарист с пакистанскими корнями.

Его творчество традиционно относят к английской постколониальной литературной традиции. Однако это ведет к ограниченному восприятию всего комплекса идей, разрабатываемых писателем, и умалению ряда художественных достоинств его произведений. Да и сам Курейши

не любил, когда его называли только этническим писателем [см. об этом: Moore-Gilbert 2001: 16].

Хотя писатель считал самоопределение небелого англичанина главной темой своего творчества, по большому счету такое нелегко описываемое в статичных категориях и понятиях явление, как «английскость», – главный предмет его художественного осмысления. «Все, что я пишу, об английскости...», – утверждает писатель [цит. по: Kaleta 1998: 3]. Причем, чем более не «англосакс» герой его произведения (Карим из «Будды из пригорода» (*The Buddha of Suburbia*, 1990) или Шахид из «Черного альбома» (*The Black Album*, 1995), например), тем больше он озабочен поиском этой английскости в себе. Одновременно молодые герои Курейши ищут и обретают идентичность, на момент начала повествования утраченную, т.е., с точки зрения самоопределения «путешествуют» по различным ипостасям своего «я»: вот почему столь сильны в жанровых структурах его произведений элементы романа воспитания. Американский литературовед Кеннет Калета справедливо полагает, что герои Курейши стремятся познать себя через осознание собственного тождества миру и другим [Kaleta 1998: 144]. Однако при этом они не хотят быть похожим на серую массу других, стремятся защитить свою индивидуальность, даже если это приносит страдания окружающим или ведет к разрушению внешнего благополучия, как у Джея – героя анализируемого романа «Близость» (*Intimacy*, 1998).

Британский исследователь творчества писателя Барт Мур-Гилберт утверждает, что в произведениях Курейши «гендер, сексуальность и этничность – основные категории самоидентификации...» [Moore-Gilbert 2001: 10]. Однако подчеркнем, что в романе «Близость» последнее не играет большой роли, напротив, только к середине романа мы узнаем, что у Джея пакистанские корни: по ходу повествования герой вспоминает о дяде из Лахора¹.

В анализируемом произведении главный герой озабочен поиском идентичности, «заблудившись» в системе существующих в обществе ценностей: «Потеряв себя в середине жизни и без дороги к дому...» – читаем мы в начале романа, легко обнаруживая скрытую цитату из «Божественной комедии» Данте [16]. Уже начало романа настраивает на исповедь героя. Традиция сюжетной завязки такой прозы («Над пропастью во ржи» Дж.Сэлинджера, «Глазами клоуна» Г.Белля, «Терапия» Д.Лоджа и т.п.) хорошо известна: герой в состоянии кризиса и на глазах читателя ищет выход из него. У Курейши, так же, как и у Сэлинджера или Белля, просматривается еще и своеобразная «сердитость» на мир вокруг, усиленная внутренней болью, связанной

с большей осмысленностью своего кризиса и неприкаянности, но без открытой комичности, как у К.Эмиса или Дж.Оборна.

По повествовательной форме эти поиски – исповедь, абсолютно в духе английской литературы последней четверти XX в., по О.Джумайло, столь внимательной к «бытию страдающего человека» [Джумайло 2007: 11]. Это как раз тот случай, когда, как подметила Н.С.Лейтес, хотя и по другому поводу, «воспоминания и раздумья, хаос форм, ступеней и состояний ... одновременно являют собой и форму рассказа об обстоятельствах жизни героя, и средство обнажения динамики его сознания и нравственного чувства. Структура повествования, в значительной степени обусловленная концепцией личности, сама становится средством психологического анализа, нацеленного, казалось бы, на исчерпывающее воспроизведение подробностей и оттенков индивидуальной психологии. Но она же отображает и состояние мира» [Лейтес 1992: 57].

В исповедях, особенно в литературе XX в., это самопознание подается как рефлексия, т.е. герой стремится понять свое «я» через анализ собственной души. В романе Курейши как раз такой случай: текст произведения представляет собой самоанализ и анализ жизни до того вечера, когда мы встречаемся с героем, уже принявшим необычайно тяжелое для него решение покинуть женщину, с которой он прожил десять лет, и их двоих сыновей. Причем подан он в форме стилизованной под устный дискурс, что еще раз вписывает роман в мировую традицию исповеди второй половины XX в. Изустность повествования романа Курейши особенно близка к сэлинджеровской: перед нами внутренний самоаналитический монолог героя, вот почему у Курейши, как и у Сэлинджера, герой-«монологист» [Мулярчик 1991: 6]. Для устного дискурса, по американскому языковеду У.Чейфу, характерна синхронизация «порождения и понимания», фрагментация речи, «квантовость» (пучки и толчки) речевого потока, клаузарность, т.е. доминирование простых предикаций (нечто вроде обилия простых предложений), которые в свою очередь формируются вокруг интонационных единиц, отражающих «текущий фокус сознания» [цит. по: Бурденкова 2006: 13]. Речеведы считают также, что «для устного дискурса особо характерны паузы, просодии, (акцент на тоне и фонеция), наложение реплик, их незаконченность» [там же]. Многие из обозначенных лингвистами особенностей устного дискурса мы видим в повествовательной канве романа Курейши.

Так, например, «квантовость» (особая фрагментарность и паузы) речевой структуры романа очевидна даже на уровне графики: одна прозаическая

ческая «станца» (строфа) отделена от другой пропуском строки. В романе нет привычного деления на главы: повествование организовано как раз по типу речевых «квантов», т.е. разделено на «сгустки» лирических переживаний, каждый из которых «сцементирован» какой-нибудь одной мыслью, эмоцией, настроением. Нередко «квант» по законам клаузарности устной речи может состоять из одного-двух предложений: «Господи, научи меня быть беспечным» [55].

Перед нами роман о ночи исповедального «подведения итогов», а потому повествовательно доминирует «сознание рассказчика как процесс» [Kaleta 1998: 254]. Причем читатель «помещен» в поток внутренней речи рассказчика, который вдруг пришел к выводу, что вопреки своему желанию он повзрослел; при этом осознание «взрослости» оказывается для героя отнюдь не радостным итогом, а как раз наоборот – констатацией утраты своей самости или полной адаптации обстоятельствам жизни вокруг, которая воспринимается им как совершенно враждебная среда. Поэтому примечательны итоговые нерадостные размышления героя-монолога: «Большую часть своей жизни я был молод, до сегодняшнего вечера» [115]; «Думаю, я стал одним из тех взрослых, что в «Над пропастью во ржи» [116].

Как это часто бывает в романе-исповеди, содержание и форма индивидуального мышления героя-протагониста есть не что иное, как отражение сути времени. Так, совершенно не случаен в романе почти риторический вопрос: «Что не так со зрелостью?» [116]. А из монолога Джея становится ясным его ностальгическое отношение к прошлому, поскольку нынешнее время перестало быть «молодежным» (буйным, бурным и т.п., каким оно было в конце 60-х – начале 70-х годов) и не рождает ничего «большого и значительного». «В поздние 60-е и в 70-е я в самом деле чувствовал, что принадлежу к чему-то иному, – с горечью констатирует герой-повествователь. – К другим людям, к молодым, к оппозиционерам своего рода. <...> Я был слишком неудобен, чтобы к чему-нибудь присоединиться. Но есть нечто, о чем жалею и скучаю: потерять себя в чем-то большом и значительном, да» [116]. Перед нами герой, все еще живущий бунтарством 70-х, но осознающий, что оно не к месту, да и сам он давно его растерял, заключив компромисс с миром вокруг, – уютным бытом, почти семейным благочинием, счастливым отцовством, хорошо оплачиваемой работой, профессиональной состоятельностью. (Вообще, примечательно, что на страницах романа практически нет ни слова о проблемах профессионального свойства: герой – видный радио- и киносце-

нарист; роман «Близость» не о муках творчества, а об онтологических терзаниях – поисках смысла жизни, причем поисках заново, в результате драматического разрыва с прошлым).

Дискурсные «отбивки» в романе («кванты») – это не просто «переживание реальности опыта» (по Джумайло), это переживание *будущего* опыта («Завтра утром я уйду от Сьюзан...»), т.е. роман характеризует сложная темпоральная структура – настоящее, будущее, прошлое существуют вперемешку и одновременно, что тоже связано с изустностью этой исповеди, ее повышенной лиричностью и обнаженностью души человека, пересматривающего свою жизнь, что означает свободное перемещение его сознания из одной временной плоскости в другую. Кроме того, Джей вовсе не хочет показать себя исключительно с положительной стороны; он стремится быть предельно искренним в подаче своих чувств и состояний, приведших к уходу не столько от семьи, сколько от себя, привычно плывущего по благополучной жизни. Поэтому герой ищет себя методом от противного: что не нравится, что не приемлет и отрицает он в себе самом и в той жизни, которую вел до ночи принятия решения об уходе. Одновременно это и рассказ о том, чего не хватает ему в самом себе и в мире вокруг. В этом отношении Курейши оказывается близким к «сердитым молодым» в 1950-е с акцентом на негативном в окружающем мире и умалении позитивного, но гораздо более лиричным с точки зрения организации повествования. Согласимся с Муром-Гилбертом: во всех романах Курейши центральные герои рисуются, исходя из «плюралистической и подвижной концепции идентичности», а сюжет строится как «критика того, что враждебно ему» [Moore-Gilbert 2001: 130]. Эта тотальная грусть и тоска по поводу современной жизни проявляется в констатациях типа: «В университете я встретил женщину такую же грустную, как и я, если не более. <...> Хочу сказать, что она всегда в какой-то мере будет со мною» [24]. Столь же тотальной кажется Джею и его «неприписанность» к ценностям жизни – слишком меркантильной и потребительской: «Я немало удивлен тем, что ни к чему не привязан из того, что теряю, и что вполне свободен, чтобы утром все оставить позади. Но от чего я свободен? Действительно, полная свобода – это выбор, это освобождение от обязательств, которые привязывают тебя к жизни, заставляют быть причастным. Это замешательство не собирается оставлять меня» [17].

В этом произведении Курейши, как и в большинстве его романов, в киносценариях и рассказах, в сюжетных поисках, потерях и обретениях героев воплощается протест против догматиче-

ского и неповоротливого мира «прямолинейности» и «правильности», всего того, что по-английски называется *straight*. В героях писателя всегда есть некое отклонение от общепринятого в социальном, национальном, сексуальном планах: вспомним Карима из знаменитого романа «Будда из пригорода» или героев номинировавшегося на премию «Оскар» фильма «Моя прекрасная прачечная», снятого по сценарию Курейши. В такой нарочитой «ершистости» и в невописанности в жестко понимаемую норму и надо видеть «сердитость» автора и его героев и их протест против тэтчеровского «социального дискурса».

Именно потому, что герой не вписывается в современность с ее стандартизацией, упорядоченностью и социальной правильностью, он испытывает страх перед настоящим: «К сожалению, прежде чем добраться до будущего, надо пережить настоящее» [17], которое абсолютно не радует его. Вот почему он печально констатирует, что за последние десять лет не продвинулся в решении ни одного вопроса, что чувствует себя «белкой в колесе». Герой страстно вопрошает: «Как бы мне сдвинуться с места?» И сам же себе отвечает (риторичность – один из существенных моментов «устного» повествования): «Мне надо просто уйти насовсем. Разборка с самим собою – это прорыв, а тот, в свою очередь, побег. И это уже нечто» [44]. Джей исходит из принципа, могущего показаться циничным, если иметь в виду двух сыновей, которых он оставляет, обрекая их на нравственные страдания: «Если б ты никогда никого и ничего не оставлял, не было бы места для чего-нибудь нового» [11]. Однако он уверен: «Это оптимистический, вселяющий надежду акт, гарантированно подчеркивающий веру в будущее, провозглашение того, что все может быть не только другим, но и лучше» [11]. Вот почему в конце романа, в момент ухода утром следующего дня, Джей замечает: «Все цветет. Лондон весь в цвету. Даже я в цвету, несмотря ни на что» [121].

В большинстве своем повествование в романе «Близость» – это поток осмысления героем на «глазах» у читателя причин и возможных следствий ухода из семьи (как раз тот самый случай речевой «синхронизации порождения и понимания», по Чейфу). Для этого необходимо подвести итог своей жизни, стараясь понять, где и что сделано не так, и одновременно ответить на вопрос «Кто я?». А также произвести переоценку отношений с окружающими его людьми, в первую очередь – с матерью его детей Сьюзан.

Сьюзан характеризуется Джейем как полная противоположность ему. Это «женщина сильных чувств: она полна либо неприязни, либо энтузи-

зма – третьего не дано. Чаше всего – неприязни. Другие, в том числе и я, приводят ее в ярость и расстраивают» [13]. Джей, стремящийся к искренности и простоте, явно отсутствующими в этом мире, не случайно замечает: «Не могу вспомнить, чтобы я видел ее хоть когда-нибудь ведущей себя как ребенок [27]. Детскость – это то, утрата чего, по Джейу, непременно ведет к потере способности быть естественным и искренне радоваться жизни. И хотя Сьюзан – «успешная, организованная женщина» [27] и «никогда не впадает в состояние внутреннего хаоса» [29], она существует в своеобразном «прочном, отталкивающим от себя черепаховом панцире» [30], не подпуская никого близко к своей душе, в том числе и Джейа.

Поэтому он и хочет уйти из дома, чтобы соединиться с миром и преодолеть свое внутреннее одиночество: «Сегодня, стоя у окна, я так хочу дотянуться хоть до кого-нибудь, что готов пробить стекло насквозь» [56]. Эта же мысль возникает и позже: «Мое страстное желание полной жизни создало эту ситуацию...» [66]. Одновременно весьма примечательны воспоминания Джейа о молодости, «когда мир рок-н-ролла – этот апофеоз дерзкой легкомысленности – воплотил новое», но особенно – о бунтарском характере тех лет: «Это был бунт против мертвечины традиций» [23]. Желание взорвать этот мир жестких норм и канонов, подавляющей личностью серости и всеобщей похожести, руководит героем Курейши.

Особенно угнетает Джейа идеология консюмеризма, буквально освященная тэтчеровским временем. Причем он считает, что и их молодость сыграла свою роль в утверждении догматов общества потребления. В качестве одной из ошибок молодости он полагает свое и сверстников заблуждение: «Мы думали, я не знаю почему, что обладание новой вещью будет достаточно для счастья» [23]. Но на примере своей семьи герой демонстрирует, во что выродилась эта иллюзия: «Дорожка, ведущая к нашему дому, – авеню для индустрии услуг» [27]. И это дом тех, кто считает свое поколение «наследниками свобод, завоеванных нашими бунтарями-предшественниками поздних шестидесятых», кто гордо себя называл «самым свободным поколением из всех когда-либо существовавших» [59], которое лишь сейчас стало понимать, что «желание (в том числе и владеть чем-нибудь)» смешно, поскольку «делает из нас дураков» [40].

Джей с горечью констатирует, что мир, против которого они когда-то были настроены, их все же подчинил и захватил: «Вскоре мы перестали понимать, во что мы верим. Некоторые остались среди левых, другие ушли в сексуаль-

ную политику, некоторые стали тэтчеристами» [59]. Хотя сама идеология тэтчеризма была онтологически противоположна идеалам поколения бунтарей 1960 – 1970-х: не случайно многие из них поначалу были настроены презрительно по отношению к тэтчеризму и даже боролись против него. Однако его главный лозунг – «обещание роскошной жизни, которая на самом деле требовала нескончаемых трудов» – был постепенно «проглочен» как наживка. В результате, итожит герой, «мои друзья и я говорим о культуре, о состоянии наших умов, о работе. Но все реже о том, чего хотелось бы; в разговорах уже больше рассуждений о согласованиях и компромиссах, но отнюдь не о революции. Было вполне достаточно революций. Если Маркс был тем, кто породил нас, идеологом первой половины века, то Фрейд был нашим новым отцом, если мы обратим наши мысли на себя» [59-60].

Чрезвычайно примечателен вывод, к которому приходит герой по отношению к тому, во что превратилась реальность в результате такого компромисса и триумфа тэтчеровской идеологии: «Я понял, что жизнь сама – лучшая порнография» [88]. Не случайно у Джея появляются эсхатологические мотивы в отношении реальности и своего места в ней: «Меня все чаще приглашают на похороны, чем на дружеские обеды. <...> Мы терпим поражение...» [85]. А современную ему тэтчеровскую Британию он называет «несчастливым Раем» [82].

Постепенно возникает и развивается, от «кванта» к «кванту» получая все более и более драматическое, но одновременно – в соответствии с законами жанра исповеди – и лирически более обнаженное решение, тема любви как того, что не хватает герою, и того, что он – в этом Джей уверен – обретет, уйдя из мира Сюзан и ей подобных.

Поэтому он и вспоминает ту «грустную женщину», с которой встретился в университете и с которой прожил шесть лет, вовсе не отторгаемых его памятью, а значит – дорогих ему какими-то особенными чувствами. Но все чаще в сознании Джея всплывают воспоминания о свиданиях с его подружкой Ниной, которые по мере развития лирического сюжета не только не исчезают, а наоборот, множатся, но не в количестве, а в интенсивности, поскольку это воспоминания о человеке, который его любит без всяких условий и обязательств [25]. По Калете, любовь у Курейши – это один из самых мощных способов самоидентификации [Kaleta 1998: 176]. Принципиально утверждение Джея, что любовь – это то, «ради чего стоит жить...» [77], а весь сюжет романа может уложиться во фразу героя: «Спеша за любовью после всего...» [70].

Вот почему вопрос героя (к себе и к Сюзан) «Интересно, она на самом деле хоть любит меня?» [25] – это вопрос и к эпохе в целом: «Разве это слишком много – хотеть нежности и абсолютной близости?» [64]. Джей даже готов отказаться от ухода, если Сюзан проявит свою любовь к нему: «Если она проснется, протянет ко мне руки и скажет, что любит меня, я нырну обратно в подушку и никогда не уйду». Однако – и здесь очевидно, что он и Сюзан – герои своего, тэтчеровского, времени, – Джей уверен, «она ни за что не сделает ничего подобного, да и я тоже» [66]. Более того, по мере развития лирического монолога Джея растет его неприязнь к Сюзан: «У, сука!» – восклицает он в один из моментов [94]. Или: «Когда я уйду, хочу, чтоб и она исчезла» [94]. Растущая враждебность к Сюзан повествовательно воплощается в возрастающей «жесткости» метафор, когда герой характеризует свою жизнь с ней как «своего рода домашний арест» [98], а позднее с отвращением констатирует: «Дом полон яда» [112].

К Нине он тянется потому, что она удивила его открытым выражением чувства, в котором нет никакой искусственности, что она не поддается под жизнь: «Я никогда не знал женщину, которая так хотела быть желанной...» [71] Иначе говоря, ему нужна женщина с отчетливой женскостью, а не нечто среднее, кем стала Сюзан. Поэтому даже капризы Нины ему дороги и вызывают у него восхищение: нельзя забывать о том, что гендерные отношения – одна из центральных тем творчества писателя. В полном соответствии со своей концепцией, пытаясь понять, что привязывает мужчин к женщинам, Джей выдвигает на первый план либидо [96]. И в этом романе Курейши традиционно внимателен к проблемам сексуальных отношений, по контрасту рисуя асексуальное сосуществование Джея и Сюзан и буквально оргиастическое упоение героя его связью с Ниной, любовные сцены с которой выписаны едва ли не на грани порнографической поэтики.

Однако, как всегда в произведениях Курейши, сексуальное начало – неотъемлемая, но не единственная составляющая его концепции любви: одно без другого невозможно. Вот почему Джей говорит своему другу Виктору, что, уйдя от Сюзан, он будет «любить, оберегать, поддерживать» Нину [112], то есть будет делать то, чего он нравственно не может делать в отношении Сюзан, поскольку ушла любовь.

Одновременно с любовью к женщине в произведениях Курейши значительное место принадлежит отцовской и сыновней (дочерней) любви. В связи с этим обратим внимание на фразу, оброненную героем, когда он анализировал

свою принципиальную отчужденность от внешнего мира, олицетворением холодности и отсутствия любви в котором для него стали Сьюзан и их дом: одиночество оказалось для него «столь же необходимым, как Биттлз, родительские поцелуи в шею и доброта» [47].

В романе отсутствует конфликт поколений: это очевидно в полных восхищения воспоминаниях об отце [см.: 47-50], а также в его размышлениях о том, что у него нет той доброты, верности, сострадания, какие были у отца, и о том, что тот несомненно был бы шокирован тайным уходом Джея из семьи, так как «отцовство было органической его частью» [93]. Это безусловно лишь подчеркивает неоднозначность самооценки героем-повествователем, его строгость по отношению к себе. Совершенно очевидно, что чувство отцовства есть и у Джея, но не такое, как у отца. Например, когда детей нет дома, он слоняется из комнаты в комнату, ожидая их прихода, чтобы «мир ожил благодаря их хаотичной энергии» [16]. Или Джей может воскликнуть: «Как я бы хотел стоять у их двери всю ночь!» [20]. А на вопрос Сьюзан, любит ли он детей, Джей отвечает: «Горячо!» [21]. Примечательно, что он еще не ушел из дома, а ностальгические воспоминания о минутах абсолютной близости с детьми у него уже появляются: «Мой младший сын, уткнув нос в мою ладонь, когда мы шли по улице на прошлой неделе, вдруг сказал: «Пап, ты пахнешь собой» [48]. Или в момент пика отчаяния от потери любви Сьюзан Курейши рисует необычайно лирический ночной эпизод героя с маленьким сыном, которому Джей поменял памперсы. Именно тогда он понимает, что только недавно по-настоящему полюбил своих детей [90-91]. Когда сын засыпает у него на руках, герой констатирует: «Его нежные слова и тихий голос – как дыхание Бога для меня» [97]. Для общей концепции романа очень важно, что Джей *одновременно* открыл для себя любовь и к Нине, и к детям [93]. Но именно на «оселке» любви к детям еще больше обнажается противоречивость Джея. Например, всякий раз, когда он видит на улице детей-одногодков его собственных сыновей, а ему случилось не быть какое-то время дома, у него «возникает паника разлуки». И дальше: «Это о них я только и думаю, когда засыпаю. И вот я ухожу» [93]. Нет сомнений, что и враждебность Джея к Сьюзан связана также с ревностью к ней, остающейся с детьми: «Она всегда потом будет знать детей лучше, чем я» [95]. А может быть, и не только к ней: он представляет себе, как через года полтора в доме появится новый мужчина и будет целовать детей на ночь или по утрам [94].

Как видим, самые лирические моменты романа возникают в связи с темой детей, детства, родительской и сыновней любви.

И все же в сознании героя, человека своего времени, неразделимы одиночество и неспособность быть счастливым, в том числе – и неспособность на ту самую близость, о которой он мечтает; примечательна в связи с этим следующая самохарактеристика героя: «...никто не смел прикоснуться ко мне, в особенности женщины, которым я позволял любить себя» [67]). Но в то же время Джей говорит о том, что его стремление – «остаться одному, но не быть одиноким» [62].

Герой очень строг к себе, он не прячется за тотальным неприятием и цинизмом, в отличие от «сердитых молодых», таких как Джимми Портер или Джим Диксон. Более того, он налагает и на себя ответственность за отсутствие любви в окружающем мире. Например, он подчеркивает: «Я настойчиво воспринимал нелюбовь к Сьюзан как свою слабость, как мое поражение, но и как свою ответственность» [53]. Причем именно тогда, когда его гнев к Сьюзан, лишенный любви, достигает апогея, Джей и себя корит не менее жестко: «Сьюзан, если бы только знала, ты бы плюнула мне в лицо. Я лгал и предавал тебя каждый день» [109]. В нескольких повествовательных «квантах» есть ощущение, что он искренне хотел бы наладить все с Сьюзан, что он искал пути счастья в их отношениях: «Мой упрямый инстинкт был нацелен на то, чтобы не сдаваться, а упорно бороться» [75]. Но в их отношениях (особенно со стороны Сьюзан) уже практически не было любви, как ему кажется. Вот почему он воспринимает их поездки к психоаналитику, организованные Сьюзан, иронически: «Я сел в машину, чувствуя себя ребенком, которого везет к доктору нетерпеливая мать» [75]. Не случайно в этих «станциях» герой размышляет о том, что в дни, когда он понял, что их счастьем с Сьюзан пришел конец, он думал о супружеских парах, которые знал: не утратили ли они любовь, так как «без любви значительная часть жизни будет спрятана от тебя» [77].

Он готов быть «абсолютно честным» в отношении к себе самому [53], и его искренность не подлежит сомнению. По Н.Михайлову, устный рассказчик, как правило, «провоцирует свое «узнавание» читателем [Михайлов 2006 151]; в случае с Джем это происходит за счет лирических откровений и бескомпромиссного раскрытия собственных противоречий и недостатков. С другой стороны, он не стремится всем и всякому рассказывать о своих внутренних проблемах. «Я самоизолировался, научившись быть холодным», не без гордости говорит герой [67]. Именно по-

этому он осуждает друга Виктора за то, что тот, следуя совету психоаналитика, вслух (и для других) «проговаривает» все свои проблемы. То, что Джей этого не делает, вызывает у Виктора неприязнь, а может быть, и зависть: «...он ненавидит меня за то, что я остаюсь самим собою» [63]. Однако, по Курейши, независимость неразрывно связана с одиночеством; эта дихотомия получает прямое воплощение во внутреннем парадоксе героя, с отчаянием восклицающего: «Я боюсь одиночества, и я боюсь людей, я боюсь...» [30]. Именно последнее порождает отчуждение от других, одновременно угнетающее и выступающее формой защиты от мира: «Хотя меня никто не учил искусству одиночества, мне пришлось выучиться ему» [46]. Одиночество Джея становится его протестом против нынешней жизни и ее бессмысленности. (И здесь трудно не вспомнить «одинокого медведя» Джимми Портера из пьесы Дж. Осборна «Оглянись во гневе».) Но с другой стороны, Нина говорит ему: «Ты такой изящный и нежный, с мягким голосом. Никогда не встречала никого, кто желал бы лучшего для меня. Ты умеешь говорить с людьми. Ты умеешь заставить их почувствовать, что они могут рассказать тебе самое потаенное» [73].

В момент особого отчаяния от непонимания его проблем Сьюзан две мысли возникают у героя и принципиальна с точки зрения концепции героя их последовательность:

«Я когда-то был ребенком.

Я буду думать о Нине» [89].

С образом Нины возникает тема открытости и искренности, которых так не хватает в современном мире; она безыскусственна, естественна, вся «снаружи», не пытается что-то скрыть и сгладить и, что особенно привлекает героя-повествователя, не хочет, да и не может слепо следовать здравому смыслу. В этом отношении важен авторский (через героя-повествователя) акцент на ироническом отношении к попыткам Сьюзан остановить старение, следовать за веяниями моды, выглядеть по-другому, нежели в действительности. Как-то Джей даже ее не узнал, случайно увидев в какой-то конторе, одетую в нелепую слишком молодящую одежду [86]. В разговоре с психоаналитиком, на сеанс с которым они приехали по настоянию Сьюзан, пытавшейся спасти их совместное существование, Джей произносит весьма знаменательную фразу: «Пусть сознание наше будет настроено на проявление вовне. Пусть оно будет открытым» [79]. Он противопоставляет сухому и правильному миру Сьюзан нечто иное, правда, не до конца понимая, что именно: «Я за страсть, ветреность, детские удовольствия. Да, это вопль подростка. Но я хочу большего, чем сейчас. Но чего?» [80].

Вот почему свой уход из дома в разговоре с другом Азифом он характеризует так: «Это будет начало, вот увидишь, начало нового отношения ко всему...» [102]. И подчеркивает, что хочет жить с верой в «возможность близости Любви» [106]. Поэтому в самом конце романа, когда Джей соединяется с Ниной, звучит своего рода квант-эпилог: «Все лучшее собралось в этом моменте. И этим лучшим могла быть только любовь» [122].

Итак, как мы видим, что нередко приписываемая Курейши в качестве центральной проблема культурного (прежде всего – расового, религиозного и этнического и во вторую очередь классового) «пограничья» современного англичанина в анализируемом романе не получает развития, Она вытесняется понятием «английскость», которое в «прочтении» Курейши получает более этологическую, моральную и нравственную окраску, нежели национальную. Его герой менее всего «англичанин не англосаксонского происхождения», сталкивающийся с неприятием – прямым или косвенным – в среде, где исторически доминирует англо-саксонское начало. Перед нами герой, уже «преодолевающий» свою этничность, представитель мультикультурного лондонского социума, просто молодой человек на пороге решительных изменений, радикальность которых не может не пугать его, так как в плоть и кровь его как англичанина вошли традиционализм, прецедентность, вера в здравый смысл, в конечном счете, как он уверен, неизбежно открывающие истинный путь в жизни. Перед нами молодой человек, исповедально-доверительно по отношению к читателю осмысляющий свой опыт (эмпирику собственной – какой бы продолжительности она ни была – жизни), пытающийся увидеть и объяснить читателю (и себе) логику состоявшейся жизненной траектории до этой ночи ухода из семьи, что, по Роберту Кроуфорду, чрезвычайно драматично для англичанина, наделенного сильнейшим чувством «дома как крепости». Герой Курейши как истинный англичанин объясняет все и вся «из жизни», строго опираясь на факты, опыт и реалии своей личной драмы, не претендуя на какие-либо обобщения и теоретические выкладки и уж тем более не пытаясь исходить из них или подстраивать факты под них. А все это, по Джону Фаулзу, является типично английской чертой [См.: Sauerberg 2001: 23]. Г.Д.Гачев писал: «История Англии с древних времен – это шествие к своей сути, самосоздание и самопознание» [Гачев 2008: 153]. Как известно, в английской литературе XX в. – от модернистов до постмодернистов, от Вулф до М.Эмиса – доминирует повествовательный модус ироничного (а то и циничного) само-

Проскурнин Б.М. ВЗРОСЛЫЙ СЫН «СЕРДИТОГО МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА» В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ: О РОМАНЕ ХАНИФА КУРЕЙШИ «БЛИЗОСТЬ»

познания, всегда лирически обнаженного. И роман-исповедь Х.Курейши «Близость» весьма прочно вписывается в эту традицию. Более того, герой романа, не англо-сакс, в ретроспективной реконструкции прошлого опыта (как источник истинного знания, по Ф.Бэкону [см. Гачев 2008:153]) ищет самого себя не в отграниченности англо-индийца или англо-пакистанца, а в чувствах, эмоциях, настроениях, наиболее характерных для англичанина его возраста вообще. Кризис героя и выход из него, найденный Джеем в отказе от нравственной инерции, в любви и в отчаянном желании близости как преодолении отчужденности и соревновательности, навязываемых реальностью, – это то, что может и должно спасти все общество, независимо от этноса, гендера и класса.

¹Kureishi H. *Intimacy. Midnight All Day*. New York: Scribner Paperback Fiction, 2001. P. 66. В дальнейшем цитирую по данному изданию с указанием страниц в тексте работы.

Список литературы

Бурденкова В.С. Устный дискурс как один из основных видов использования языка // Художественный дискурс: Интерпретация и коммуника-

тивные парадигмы: Материалы научно-теоретической конференции. Минск: Минский государственный лингвистический университет, 2006.

Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. М.: ЭКСМО Алгоритм, 2008.

Джумайло О. За границами игры: английский постмодернистский романа. 1980 – 2000 // Вопросы литературы. 2007. Сентябрь – Октябрь.

Лейтес Н.С. Конечное и бесконечное. Размышления о литературе XX века: Мировидение и поэтика. Пермь: Пермский ун-т, 1992.

Михайлов Н.Н. Теория художественного текста. М.: Academia, 2006.

Мулярчик А.С. Предисловие // Сэлинджер Дж.Д. Над пропастью во ржи. Повести и рассказы / пер. с англ. М.: Правда, 1991.

Kaleta K. Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller. Austin: Texas University Press, 1998.

Kureishi H. *Intimacy. Midnight All Day*. New York: Scribner Paperback Fiction, 2001.

Moore-Gilbert B. Hanif Kureishi. Manchester: Manchester University Press, 2001.

Sauerberg L.O. *Intercultural Voices in Contemporary British Literature: The Implosion of Empire*. New York: Palgrave, 2001.

**GROWN-UP SON OF «ANGRY YOUNG MAN» IN SEARCH OF IDENTITY:
ON HANIF KUREISHI'S INTIMACY**

Boris M. Proskurnin

**Professor of World Literature and Culture Department
Perm State University**

For the first time in Russian English Studies *Intimacy*, the novel of a prominent English novelist and scriptwriter, is under analysis. The novel demonstrates Kureishi's break of post-colonial themes. Here the author speaks on identification of a person – quite a traditional topic of his, on the one hand, and on the other, it makes him closer to the English tradition of both the Literature of self-knowledge and ironical and satirical literary depiction of milieu. The essay shows psychological intensity of the author's narration what is peculiar for the English Literature of the second half of the XX century.

Key words: English Literature; novel; literary character; self-analysis; psychological analysis in Literature; narration.