

Казакова Юлия Константиновна

"НОВЫЕ РАССКАЗЫВАЮЩИЕ" В АВСТРИЙСКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В. (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Д. КЕЛЬМАНА)

Статья раскрывает особенности современной австрийской литературы на примере некоторых романов популярного писателя Даниэля Кельмана. Особое внимание автор статьи фокусирует на отличительных характеристиках новой литературы, в т.ч. формате "доходчивого повествования", массовости, "всеядности" и простоте социальной проблематики, также подчеркивается необходимость осмысления художественной прозы Д. Кельмана как подчеркнуто дистанцированной от традиционной литературы. Несмотря на то, что Д. Кельман нарочито уходит от канонов немецкой классической литературы в область развлечения публики, его романы имеют глубокий подтекст влияния разных жизненных факторов на ценностные ориентиры человека, психологию личности, её идентичность и межличностную коммуникацию.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2013/9/18.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (76). С. 66-69. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2013/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

УДК 8

Филологические науки

Статья раскрывает особенности современной австрийской литературы на примере некоторых романов популярного писателя Даниэля Кельмана. Особое внимание автор статьи фокусирует на отличительных характеристиках новой литературы, в т.ч. формате «доходчивого повествования», массовости, «всеядности» и простоте социальной проблематики, также подчеркивается необходимость осмысления художественной прозы Д. Кельмана как подчеркнуто дистанцированной от традиционной литературы. Несмотря на то, что Д. Кельман нарочито уходит от канонов немецкой классической литературы в область развлечения публики, его романы имеют глубокий подтекст влияния разных жизненных факторов на ценностные ориентиры человека, психологию личности, её идентичность и межличностную коммуникацию.

Ключевые слова и фразы: австрийская литература; Даниэль Кельман; магический реализм; постмодернистская игра; интертекстуальность.

Казакова Юлия Константиновна*Казанский федеральный университет (Елабужский институт)**kazakovajolie@gmail.com***«НОВЫЕ РАССКАЗЫВАЮЩИЕ» В АВСТРИЙСКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Д. КЕЛЬМАНА)[©]**

В разговоре о романной прозе австрийских писателей конца XX – начала XXI в. отмечается одно важное обстоятельство, оказавшее существенное влияние на ее развитие. Австрийская словесность, явившая миру в первую половину XX века таких выдающихся мастеров слова как Кафка, Музиль, Канетти и др., в конце XX века (после 1989 года) внезапно столкнулась с проблемой творческого дефицита, острой эстетической недостаточности, что породило, в целом, ощущение «обманутого ожидания». Новые романы современных классиков, как это ни парадоксально, оказались не способны, по словам К. Рутнера, «эстетически убедительно представить чувство жизни» новой эпохи, создать «модель мира своего поколения» [9, S. 213].

Характеризуя австрийскую литературную реальность 1990-х годов, А. Белобратов отмечает наметившуюся еще десятью годами раньше тенденцию и литературного производства, и литературного потребления к «возвращению повествователя» в романную прозу, моду на «ретро», безудержную интертекстуальную игру и увлекательное, не осложненное современной социальной проблематикой повествование [1, с. 535]. Молодое поколение «новых рассказывающих» авторов выводит на первый план умело и увлекательно построенное повествование, в основе которого лежит яркая идея, нестандартная, вымышленная ситуация.

Существенное место в этом контексте занимает проза Даниэля Кельмана (род. 1975), дебютировавшего в 1997 году романом «Магия Берхольма» (*Beergholms Vorstellung*, рус. пер. 2003). Один из самых значительных представителей «новой волны» в немецкоязычной литературе, Д. Кельман подчеркнуто дистанцируется от многих писателей своего поколения, для которых тема «непреодоленного прошлого» по-прежнему актуальна. Писатель скептически относится к традиционной немецкой литературе, считая, что главной тенденцией послевоенной прозы является искусственное «затемнение», «утяжеление», с чем в своих произведениях он умышленно борется. Его удивляет, например, отношение немецких литературоведов к Гюнтеру Грассу как к консервативному рассказчику, тогда как в Америке его ценят именно как новатора-модерниста, наравне с Салманом Рушди. Автор критикует немецкое отрицание новаторств, пресечение попыток поиска альтернативы, намеренный уход от легкости литературного модерна, пытается вырваться из традиционного повествования [6].

Английская критика достаточно высоко оценивает Кельмана как «привлекательного» писателя нового поколения, который не ищет вдохновения у Манна или Грасса, а, скорее, тяготеет к испанскому магическому реализму и англо-саксонской новеллистике, щедро разбавленной нетипичным для «скучной» немецкой литературы юмором. Считая это доминирующим фактором восприятия читателем немецкой художественной прозы, английские критики подчеркивают, что творчество Кельмана являет собой революционную перемену в послевоенном литературном контексте Германии, разбивая все стандартные представления об «угрюмой» немецкой литературе [5].

Литературоведы награждают Кельмана эпитетами «современный романтик» и «рассказчик-философ», называют последователем Пинчона, Манна, Набокова и Борхеса [7]. Многочисленные сцены и ситуации из романов этих признанных мастеров слова достаточно легко узнаются читателем в жизненной истории главного героя «Магии Берхольма» Артура. Сквозь историю гениального мага просвечивают и набоковская история гениального шахматиста («Защита Лужина»), и гессевская «Игра в бисер». Подчеркивая молодой возраст писателя, А. Белобратов [1, с. 538] обращает внимание на его разностороннюю образованность во многих областях: богословской, художественной, математической, специальной – в данном случае связанной с иллюзионистским искусством. Кельман столь же свободно оперирует разнообразнейшими приемами

повествовательного искусства, как и его герой, Артур Берхольм, всемирно известный иллюзионист и маг, свободно распоряжающийся предметами и элементами этого мира во время своих сеансов, достигший абсолютных вершин славы и пишущий эту книгу, создающий (и воссоздающий) свою удивительную историю.

При всей тривиальности сюжета, эта история необычна во многих отношениях, из которых Кельман «лепит» материальную и ментальную биографию своего героя, искусно создавая текст, в котором читатель чувствует и повествование гофмановских историй, и даже зюскиндовского «Парфюмера» с его гениальным творцом иллюзии запаха, обретающим власть над толпой.

Психологическая достоверность происходящих с главным героем событий и их осмысление – минимальны, если вообще не исключены из текста, что связано не только с вполне условными и фантазийно-беллетристическими коллизиями повествования, но и особенностями стиля автора, с языковыми средствами его книг: они подчеркнута традиционны, клишированы, затерты, упрощены или заимствованы из «формульной» литературы. Кельман выбирает старый способ рамочного оформления «я»-повествования, открытый еще пикарескным романом. «Я заметил, что еще ни одна глава моего рассказа не пестрила таким количеством вопросительных знаков; как стилистическое средство они ужасно утомляют, наигранная беспомощность. И ни один из них я не мог бы превратить в восклицательный знак или точку; я все больше теряюсь, а о тебе не знаю вообще ничего. Не знаю даже, существовала ли ты когда-нибудь» [2, с. 167].

По мнению Е. М. Шастиной, герой романа «Магия Берхольма» предельно отстранен от реальных событий, равно как автор отстранен от собственной биографии. Его герой рассказывает о своей жизни, в которой речь идет больше об увлечении магическим. Реальная жизнь проходит фоном, и от этого она все меньше претендует на то, чтобы восприниматься как действительность [4, с. 367].

Как «новый рассказывающий» автор, Кельман уверенно ведет «постмодернистскую» игру с предшествующей литературной традицией, создавая ситуацию «педалированной» интертекстуальности не только на уровне сюжета, но и внутритекстовых реалий, и в то же время он явно старается угодить любопытству читателя ко всему непознанному, магическому и нереальному, нарочито уходит от канонов немецкой классической литературы в область развлечения публики.

Писатель осознает, что в настоящее время литература вытесняется на периферию культурной жизни социума под натиском масс-медиа и Интернета, вовлекается в индустрию развлечения, утрачивает общественную значимость. Заметное место в текущем литературном процессе, по мнению А. Белобратова, приобретает феномен, который связывают с постмодернистской ситуацией в литературе, с принципом *anything goes*, что в буквальном русском переводе означает «все пойдет, все сгодится». Это подчеркивает проблему изменения литературного канона и стирания границ между «серьезной» и «развлекательной» литературой [1, с. 535].

Таким образом, складывается мнение, что австрийская проза на рубеже столетий трансформируется из литературы интеллектуальной, «тяжелой», «плотной», в литературу, обращенную к более широкому культурному контексту, отражающую массовые предпочтения. Литературоведы замечают, что современные австрийские классики все больше уходят в сторону «всеядности» и предсказуемости, приводя в смятение профессиональных читателей, воспринимаящих литературу как попытку познания человеческого существования, проникновения в мир мыслей и чувств человека. Новые произведения отличаются отказом от языковых экспериментов литературы авангарда. «Творческое намерение» автора концентрируется на игре с готовыми повествовательными формами, исключая создание новой жанровой модификации. Писатели уходят от проблематики поэтического языка, чем открывают полный доступ повествования массовому читателю. Особенно убедительно об этом говорит А. Плахина, замечая, что особую популярность в австрийской литературе в конце 1990-х годов приобретает формула «доходчивого» повествования. Писательство предстает не как творческая задача, осложненная внутренней конфликтной ситуацией автора, занимающего по отношению к миру «трудную» позицию, а все в большей степени осмысливается как профессиональное умение увлечь и развлечь читателя [3, с. 37].

В действительности, в основу своего романа «Слава» (*Ruhm*, 2009) Кельман кладет популярную в современной литературе тему зависимости человека XXI века от технологий, коммуникаций, возможностей виртуального мира, что легко позволяет роману «Слава» «увлечь и развлечь» читателя интересной и доступной проблематикой, указывающей на то, что автор заведомо не ставит перед собой высоких целей, он просто пишет о жизненных проблемах современных людей в современном обществе.

Герои романа попадают в странные ситуации, вызывающие в памяти книги Кафки и «магических реалистов»: один персонаж получает новый телефонный номер, которым, как выяснилось, пользуется другой человек, и начинает выдавать себя за него, другая героиня едет в Азию в деловую поездку и теряется там навсегда, третий участвует в конкурсе двойников самого себя и обнаруживает, что его собственное место уже занял двойник, а по его телефону отвечает кто-то другой, – читатель уже догадывается, кто. Писателя волнует роль в жизни странного случая, события, не обусловленного никакими причинами и не несущего смысл.

Одной из сквозных тем романа можно считать зависимость современного человека от техники. Кельман показывает эту зависимость вовсе не так прямолинейно, как это может показаться при первом прочтении. Связи тут таинственны, мистифицированы, почти фантастичны, полны магии и иллюзий. Впрочем, сам автор считает эту постмодернистскую игру чуть ли не натуралистической. «Судите сами, – говорит он, – мы впадаем в отчаяние от того, что не можем вовремя ответить на электронные письма, которыми

нас засыпают друзья, коллеги и деловые партнеры, проклиная и их, и электронную почту вообще. Но сами воспринимаем как смертельное оскорбление, если кто-то задержит ответ на наше собственное послание! Разве тут нет мистики?» [8, S. 152].

Кажется, задача автора – просто предостеречь человечество от надвигающейся технологической катастрофы, обозначить всю опасность такой зависимости от новых способов коммуникации. Но, несмотря на внешнюю простоту авторского замысла, роман имеет глубокий подтекст влияния высоких технологий на ценностные ориентиры человека, психологию личности, её идентичность и межличностную коммуникацию. Каждая из девяти зарисовок в романе несет идею разрушения целостности и аутентичности личности, обозначает и углубляет проблему самоидентификации в пространстве современных коммуникационных технологий. Героиня одной из частей романа «Слава», популярная писательница детективов Мария Рубинштейн отстает от своей группы во время путешествия по Центральной Азии и по неудачному стечению обстоятельств не может даже связаться с остальными туристами, так как ее мобильный телефон разряжен. Авторская ирония направлена против стереотипов, связанных с «сильными мира сего», счастливыми обладателями славы и состояния. При попытке купить в магазине еды писательница, не зная языка, отчаянно жестикулирует, но все ее усилия оказываются тщетными. Совершенно случайно в магазине галантерейных товаров она обнаруживает русское издание своего наиболее продаваемого детектива, но и здесь без авторской фотографии на обложке книги, а тем более без денег и знания языка разъяснить ситуацию невозможно. Слава, узнаваемость, деньги и прочие атрибуты популярности не имеют в данной ситуации никакого значения, не могут ни спасти, ни изменить ход событий. Следуя постмодернистской традиции пародирования тривиальной литературы, Кельман рассказывает каждую из девяти частей «Славы» как микророман, историю одного героя в контексте одномерной примитивизированной картины действительности. Он создает поражающий своей заурядностью образ человека, не способного выжить, выкарабкаться, справиться с собой, вне зависимости от социального статуса, образования и возраста. Текст романа «Слава» соединен сетью незаметных связей, пронизывающих отдельные истории, таким образом, в сознании читателя складывается впечатление единого текста, объединенного одной глобальной идеей саморазрушения.

Выстраивая запутанный сюжет романа на соотношении виртуального и реального миров, автор указывает на происходящую с бешеной скоростью трансформацию этого соотношения в сторону деградации естественной, природной среды планеты. И, хотя внимание широкой публики безусловно привлекают необремененность произведения чрезмерной «заумностью», отсутствие языковой игры и нарочито упрощенная форма повествования, от вдумчивого читателя, тем не менее, не ускользает основная мысль произведения, оставляющая ощущение тревоги. В романе «Слава» автор фокусируется на проблемах обезличивания, копирования, обесценивания оригинала, замещения естественного искусственным как основных причинах варваризации общества. Слава превращается в метафору изменчивости и амбивалентности технологий, символизирует повсеместное тиражирование человека, множество медиадвойников, которые будто вытесняют его из самого себя, ведет к изменению нравственного облика человека.

Анализируя австрийскую литературу рубежа XX-XXI веков, А. В. Белобратов подчеркивает движение скорее не к «шедевр», а к «бестселлеру», к произведениям, способным увлечь самого широкого читателя в ту эпоху, когда «усиливается вытеснение литературы на обочину медийной культуры» [1, с. 518]. Находясь на перекрестке эстетики и маркетинга, современная литература как сектор искусства ориентирована, в первую очередь, на коммерческий успех, поражена авторским вирусом рыночно-соревновательного характера. Продаваемость и тираж книги все чаще определяют степень таланта писателя, и стремление стать «голосом» поколения, духовным авторитетом, кажется, отступает у современных авторов на второй план. Указывая на многоголосие в австрийской литературе, устремленной к самоидентификации и сумевшей избежать «глобалистской» «всеядности» и безликости художественной моды, А. В. Белобратов справедливо делает вывод о невероятности появления новой взрывной волны в австрийском романе. И, тем не менее, он не отрицает значительного оживления на австрийском литературном рынке, вызванного романами того же Кельмана, осмысление которых в более широком контексте эпохи заслуживает продолжения.

Список литературы

1. **Белобратов А. В.** Австрийская литература на исходе XX века. Вместо заключения // Белобратов А. В. История австрийской литературы XX века. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2010. Т. II. 1945-2000. С. 517-544.
2. **Кельман Д.** Магия Берхольма. СПб., 2003.
3. **Плахина А.** Немецкоязычная, но не немецкая. Некоторые аспекты австрийской прозы 1970-1990-х годов // Вопросы литературы. 2007. № 6. С. 5-37.
4. **Шастина Е. М.** Даниэль Кельман: проблемы поэтики // Диалог культур – культура диалога: материалы междунар. науч.-практ. конф. Кострома, 2012. С. 364-368.
5. **Harding L.** Unlikely Bestseller Heralds the Return of Lightness and Humour to German Literature [Электронный ресурс]. URL: <http://www.guardian.co.uk/world/2006/jul/19/books.germany> (дата обращения: 24.04.2013).
6. „**Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker**“ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/bucherfolg-ich-wollte-schreiben-wie-ein-verrueckt-gewordener-historiker-1304944.html> (дата обращения: 22.04.2013).

7. Kammler C. D tsch Lt t s t 1889/90. E n Rüc bl c // D tschs ch G n tsl t t s t 1989: Z sch nbi lanzen – Analysieren – Vermittlungsperspektiven / hrsg. von C. Kammler, T. Pflugmacher. Heidelberg, 2004.
8. Kehlmann D. Ruhm. Berlin: Rowohlt, 2009. 208 S.
9. Ruthner C. Ins n N st c t? O : D tsch n öst ch sch G n tsl t t m V l chst st // (Nichts) N s: T n s n M t v n (öst ch sch n) G n tsl t t . Innsb c , 2003.
10. Wie Kathrin Passig und Daniel Kehlmann den deutschen Literaturbetrieb erleben [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zeit.de/2006/34/L-Kehlmann> (дата обращения: 22.04.2013).

УДК 338.24

Экономические науки

Статья раскрывает принципы функционирования институциональной структуры особых экономических зон Китая и России. Сопоставительный анализ позволил выявить их сходства и различия. Указывается на необходимость рациональной политики, а также на значение степени централизации в управлении подобными инновационными элементами.

Ключевые слова и фразы: редистрибутивная экономика; инновации; централизованные механизмы; институты; особые экономические зоны.

Камко Елена Васильевна

*Институт экономики Российской академии наук
kamkoev@mail.ru*

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ СТРУКТУРНЫХ ИННОВАЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ РОССИИ И КИТАЯ (НА ПРИМЕРЕ ОСОБЫХ ЭКОНОМИЧЕСКИХ ЗОН)[©]

*Работа выполнена при поддержке грантов РГНФ (проект № 11-02-00088а)
и РФФИ (проект № 11-06-12035-офи-м-2011).*

Китай и Россия близки по своему институциональному устройству. Они относятся к числу стран с редистрибутивным типом хозяйственных систем (термин К. Поланьи). Сущностью редистрибутивных экономик является обязательное опосредование Центром движения благ, а также прав по их производству и использованию [5, с. 57]. Централизация институтов в этих странах проявляется практически во всех направлениях экономики. Инновационная сфера также не является исключением. Проведем сопоставительный анализ особенностей работы инновационных механизмов обеих стран на примере такого структурного элемента, способствующего диффузии инноваций, как особые экономические зоны (далее – ОЭЗ).

Историю образования первых ОЭЗ в России относят к началу 1990-х гг. Именно тогда начала складываться нормативно-правовая база подобных субъектов. Были изданы такие документы как Указ Президента СССР «Об иностранных инвестициях в СССР» (октябрь 1990 г.); Постановление Совета Министров РСФСР о СЭЗ «Алтай» (июнь 1991 г.); Постановление Совета Министров РСФСР о СЭЗ «Находка» (ноябрь 1990 г.); Постановление Верховного Совета РСФСР (сентябрь 1990 г.) и Постановление Совета Министров РСФСР (июнь 1991 г.) о СЭЗ «Ева»; Постановление Совета Министров РСФСР о Ленинградской зоне свободного предпринимательства (июнь 1991 г.); Постановление Совета Министров РСФСР «О первоочередных мерах по развитию свободных экономических зон в Калининградской и Читинской областях» (сентябрь 1991 г.); Распоряжение Председателя Верховного Совета РСФСР о СЭЗ «Кузбасс», «Выборг», «Садко» (Новгород) (июль 1991 г.); Постановление Совета Министров РСФСР о СЭЗ «Сахалин» (май 1991 г.) и пр. [8, с. 168].

Унифицировать процесс образования ОЭЗ позволил вступивший в силу в сентябре 1991 г. Закон «Об иностранных инвестициях в РСФСР», в котором целая глава была посвящена ОЭЗ.

Создание первых ОЭЗ Китая началось в начале 80-х гг. XX века. Инициатива создания, так же как и в случае российских ОЭЗ, происходила «сверху», на основе соответствующего акта Правительства КНР – «Положение об особых экономических зонах провинции Гуандун», принятого гуандунским Провинциальным собранием народных представителей и одобренного Всекитайским собранием народных представителей на его 15-м заседании 25 августа 1980 года [2].

Если первые шаги России в функционировании механизмов ОЭЗ были сделаны сразу во многих субъектах РФ, то Китай избрал небольшую экспериментальную зону – южные провинции Гуандун и Фуцзянь. В провинции Гуандун были созданы такие ОЭЗ как Шэньчжэнь, Чжухай и Шаньтоу, в провинции Фуцзянь – Сямьнь. В 1988 году к ним добавилась туристическая ОЭЗ на острове Хайнань.

Функции управления ОЭЗ Китая, в отличие от России, были более обособлены. Конкретные вопросы деятельности ОЭЗ Китая регулировались специальными правилами и положениями, принимаемыми на уровне местных властей с правами провинциального уровня [3]. Общий законодательный акт, который бы