ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Магический реализм в творчестве фламандских писателей**

основная образовательная программа бакалавриата по направлению подготовки 45.03.02 «Лингвистика»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса

Образовательной программы

«Иностранные языки»

Профиль «Нидерландский язык»

очной формы обучения

Кузьмина Лариса Вячеславовна

Научный руководитель:

проф. Михайлова И.М.

Рецензент:

     доц. Лисовская П.А.

  Санкт-Петербург

2018

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

**Введение…………………………………………………………………………..4**

**ГЛАВА 1. Литературная обстановка в Нидерландах и Фландрии в XX веке; магический реализм как художественное течение………………….6**

1.1.Историческая и культурная ситуация в мире в XX веке ………....6

1.2.Литературная обстановка в Нидерландах и Фландрии; послевоенное время…………………………………................................7

1.3.Магический реализм в живописи……………………………........…9

1.4.Магический реализм в литературе. Черты магического реализма .....................................................................................................................15

**ГЛАВА 2. Роман Х. Лампо «Явление Йоахима Штиллера» как произведение магического реализма………………………………………...18**

2.1.Биография Хюберта Лампо…………………………………………18

2.2.Главные действующие лица романа …………………………….…22

2.3. Тема страха в романе Х.Лампо……………….……………………25

2.4.Ипостаси Йоахима Штиллера и его магические проявления в реальности………………………………………………………..............28

2.5.Тема Иисуса Христа и параллели между Штиллером и Иисусом………………………………………………………………….33

2.6.Архетипы в романе …………………………………………………38

2.7.Магический реализм в романе «Явление Йоахима Штиллера»…. ....................................................................................................................40

**ГЛАВА 3. Роман «Поезд во власти инерции» Йохана Дэне как произведение магического реализма………………………………………..43**

3.1. Биография и творчество Йохана Дэне ……………………………43

3.2. Роль кинематографа в жизни и творчестве Йохана Дэне………………...................................................................................48

3.3. Действующие лица в романе………………………………………50

3.4. Тематика романа……………………………………………………54

3.5. Мотивы………………………………………………………………57

3.6. Магический реализм Йохана Дэне………………………………...59

3.7. Проявления магического реализма в романе……………………..61

3.8. Экранизация романа «Поезд во власти инерции»……………… 63

**Заключение…………………………………………………………………..….68**

**Список литературы…………………………………………………….........…72**

**Приложение……………………………………………………………………..76**

**Введение**

Данная работа посвящена исследованию двух знаменательных фламандских романов, относящихся к магическому реализму: «Явление Йоахима Штиллера» (1959) Хюберта Лампо (1920-2005) и «Поезд во власти инерции» (1950) Йохана Дэне (1912-1978). **Цель** работы заключается в том, чтобы выделить черты магического реализма в данных романах и сопоставить особенности магического реализма у двух писателей. Для достижения обозначенной цели необходимо выполнить следующие **задачи**. Во-первых, дать представление о сути направления магический реализм путем рассмотрения живописи как сферы, в которой магический реализм нашел свое первоначальное отражение. Во-вторых, проследить путь развития направления магический реализм в литературе и определить его характерные черты. В-третьих, проанализировать романы Лампо и Дэне, уделяя внимание композиции, сюжетному наполнению и психологическому объяснению.

**Актуальность** темы заключается в том, что в настоящее время творчество фламандских писателей, в частности Хюберта Лампо и Йохана Дэне, недостаточно изучено российскими исследователями, а магический реализм ассоциируется в основном с книгами, написанными латиноамериканскими писателями. Лампо и Дэне внесли огромный вклад в развитие магического реализма, создав не только произведения, переведенные на множество языков мира, но и теоретические труды, помогающие понять суть литературного направления магический реализм.

**Объектом исследования** является роман «Явление…» и роман «Поезд…». **Предмет исследования** – черты магического реализма в романах Х.Лампо и Й.Дэне.

Исследование основано на трудах отечественных и зарубежных специалистов по европейской литературе второй половины XX века и магическому реализму в литературе, живописи и кинематографе. При проведении исследования были использованы книги и статьи отечественных специалистов (Л.Е. Ильиной, А.Кофман, Е.Г. Масловой) и зарубежных исследователей (L. Beheydt, H.Brems и др.).

Работа состоит из введения, трех глав и заключения.

В **первой главе** дан обзор литературной обстановки в Нидерландах и Фландрии в XX веке. Был рассмотрен магический реализм в литературе и живописи.

Во **второй главе** проанализирован роман «Явление Йоахима Штиллера» как самое известное за пределами Бельгии произведение магического реализма. Анализу предшествует изложение биографии писателя, события из жизни которого способствовали созданию романа «Явление…».

В **третьей главе** проанализирован «Поезд во власти инерции» Й. Дэне. Роман менее известен за пределами Бльгии, зато не менее, а то и более важен, чем «Явление…», поскольку именно «Поезд…» дал начало формированию бельгийского магического реализма. Глава также начинается с биографии писателя. Кроме того, отдельный параграф посвящен кинематографу как важному источнику вдохновения Й.Дэне.

**ГЛАВА 1. Литературная обстановка в Нидерландах и Фландрии в XX веке; магический реализм как художественное течение**

**1.1.Историческая и культурная ситуация в мире в XX веке**

После Второй мировой войны в мире произошли изменения, носившие противоречивый характер. Свержение германского фашизма и японского милитаризма свидетельствовало о победе демократических сил, гуманизма и общечеловеческих ценностей.[[1]](#footnote-2)Сущность германского фашизма была разоблачена в ходе Нюрнбергского процесса (1945-1946). Страны-победительницы, а именно Советский союз, Англия, Италия и Франция понесли тяжелые потери. Во второй половине 40-х годов Индия, Пакистан и Бирма получили независимость. Германия и Япония были оккупированы. В мире ощущался острый недостаток продовольствия, сырья. Многие страны столкнулись с экономическим кризисом, безработицей. Антигитлеровская коалиция быстро распалась, и на смену ей пришла холодная война и гонка вооружений.

Послевоенное положение дел спровоцировало развитие сюрреализма и абстракционизма в искусстве, поскольку художники стремились избавиться от ужасных воспоминаний, связанных с войной; не думать о возможных последствиях изобретения атомного оружия и, таким образом, убежать от реальности. Во Франции широкое распространение получает философия экзистенциализма (Сартр (1905-1980), Камю (1913-1960)). Происходит развитие коммуникационных средств, появляется телевидение. Голливудские фильмы, музыка распространяют американские стандарты. "Американская мечта" встретила протест со стороны американских авторов (битников), вышедших из студенческих кругов Колумбийского университета в 1940-е - 1950-е года: Гинзберг (1926-1997), Керуак (1922-1969), Берроуз (1914-1997). К бит-поколению относилась молодежная богема и андеграунд Нью-Йорка. Наряду с Парижем и Лондоном, Нью-Йорк становится центром торговли искусством и музейного наследия; там открываются музеи, ориентированные на современное искусство (Музей Гуггенхейма, 1959 год). В 50-х годах в Великобритании и США зарождается культура поп-арта – искусства, доступного всем – как реакция на абстракционизм.

**1.2.Литературная обстановка в Нидерландах и Фландрии; послевоенное время**

Журнал «Форум», занимавший центральное место в литературном мире предвоенных Нидерландов, имел значительное влияние и в послевоенное время. Даже после смерти его редакторов, Дю Перрона (1899-1940) и Тер Браака (1902-1940), авторы разнообразных статей продолжали проповедовать идеи журнала, но пользовались клишированными оценками: они говорили о достоинстве личности, были против эстетизма и провинциальности в литературе. Но подражателей быстро назвали эпигонами, а Форум раскритиковали. Некоторые поэты-эксперименталисты, будущие пятидесятники, были недовольны тем, что модернизм пришел в Нидерланды с опозданием. В этом они винили Тер Браака, который, по их мнению, недооценивал иррациональное начало в человеке, столь важное в сюрреализме. В.Ф. Херманс (1921-1995) был первым писателем, который противостоял идеям журнала Форум. Он считал неоправданным пренебрежение Форумом художественной литературой и возведение во главу документальный характер прозы. Именно структура и форма романа способствуют проявлению яркой личности, как например дебютный роман «Вечера» Герарда Реве (1923-2006), изданный в 1947 году. Херманс восторженно отзывался о романе, назвав его «абсурдистским», рассматривающим человека «снизу вверх», и отсылал его к французскому экзистенциализму.[[2]](#footnote-3) В этом романе ярко передается атмосфера послевоенного времени. Экзистенциализм присутствует и в произведениях Анны Бламан (1905-1960) («Женщина и друг» (1947), «Одинокое приключение» (1948)).

Благодаря творчеству Реве, Бламан и Херманса можно говорить о «развенчивающем реализме» послевоенных лет, когда писатели лишают своих героев идеалов; противопоставляют себя морали; открыто рассматривают человека, акцентируя физическое начало в нем; не дают ожидаемого от них четкого разделения сторон во время войны на хорошие и плохие (Херманс в «Слезах акаций» (1949)). В этих произведениях царит дух протеста, за что авторов и критиковали. На вышеперечисленных писателей сильно повлияла пережитая война, оккупация. Экзистенциализм как таковой не оказал решающего влияния на литературу, но произведения «Путешествие на край ночи» (1932) Селина (1894-1961) и «Тошнота» (1938) Сартра (1905-1980) были образцами описания ужасов прошедшей войны и стали прототипами послевоенной прозы. «Содержание, жизненное чувство, этика, одним словом, человек»[[3]](#footnote-4) были важны в послевоенной прозе.

Реалистическая манера повествования была близка таким нидерландским писателям, как Каувенар (1923-2014) и Винкенох (1928-2009), в то время как разнообразная проза Х.Мулиша (1927-2010) и творчество С. Нотебоома (1933) были далеки от развенчивающего реализма.

Во фламандской литературе писатели, дебютировавшие до или во время войны, также создавали произведения, ставшие широко известными после 1945 года: «Блуждающий огонек» (1947) В. Элсхота (1882-1960), «Битва с ангелом»(1952) Х. Тейрлинка (1879-1967). Новаторская проза Луи Поля Боона (1912-1979) и Хюго Клауса (1929-2008) задала тон во фламандской послевоенной литературе. В творчестве Боона главенствует социальная направленность; в книге «Моя маленькая война» жизнь во время войны изображена так, как ее видит маленький человек, но и одновременно интеллектуал. Такое сочетание взглядов формирует «фрагментарную картину мира».[[4]](#footnote-5) Прозу Хюго Клауса – поэта-эксперименталиста, драматурга, романиста – характеризует многоплановость, в том числе и отсылки к мифологии, которые, однако, не подразумевают бегства от реальности, как в магическом реализме.

**1.3.Магический реализм в живописи**

В конце двадцатых годов 20 века в литературе и живописи сформировалось новое течение, которое принято называть магическим реализмом. Инициаторами этого направления стали деятели искусства в Европе, а спустя десятилетие его дух стал витать и в Северной Америке. Магический реализм явился ответом на авангардистские течения, среди которых – экспрессионизм и кубизм. Некоторые писатели называли это пост-экспрессионизмом. Однако в эссе 1923 года немецкий художественный критик Франц Рох впервые использовал термин «магический реализм». В это же время Густав Хартлауб устроил выставку картин и назвал ее ‘Neue Sachlichkeit’ (новая вещественность).[[5]](#footnote-6) Направление «новая вещественность», развивающееся в Германии, было очень близко по духу к магическому реализму. Их объединяла «…спокойная отстраненность, несентиментальный интерес к обыденной реальности».[[6]](#footnote-7)Но картинам магического реализма присущи отчуждение и таинственность, которые отсутствовали в новой вещественности.

В магическом реализме новая реальность создается путем соединения уже существующих элементов с воображаемыми. Зритель, смотря на почти фотографическое изображение, приходит в замешательство и задается вопросом – какие элементы на картине относятся к повседневной жизни, а какие – к миру иллюзий?

Магический реализм в некоторой степени связан с сюрреализмом, развивающимся в тот же период. Многие критики и историки причисляют картины течения «магический реализм» к сюрреализму. Рассмотрим и сравним эти направления. Художники-сюрреалисты преследовали цель – соединение подсознательного и бессознательного, сна и реальности. Они опирались на теорию психоанализа Фрейда, а именно на восприятие подсознательного как источника фантазии. Для них было важно исследовать глубины подсознания и транслировать их в живописи. Магические реалисты, напротив, стремились смотреть на мир как на универсум, а не с помощью самоанализа.

И сюрреалисты, и магические реалисты смешивают фантастику с реальностью. Но в их подходах к живописи есть и отличия. Задача магического реализма заключается в том, чтобы по-новому представить зрителю окружающий мир. Художник может применять необычные ракурсы, накладывать предметы друг на друга, однако почти все, что мы видим на картине, не выходит за границы возможного. Сюрреализм, напротив, отсылает нас в другой, воображаемый и часто шокирующий мир. Что касается технического исполнения, реалистичный эффект магического реализма достигается несколькими приемами: разбавлением масляных красок скипидаром или художественным лаком, использованием темперы и т.д.

Чтобы достичь иллюзорного эффекта в картинах, Сальвадор Дали изучал технику живописи старых мастеров. Также, сюрреалисты применяли и технику присущую более современной живописи, экспериментировали с ней.

Для историков трудность при отделении магического реализма от сюрреализма заключается в том, что многие художники на протяжении творческого пути прибегали к использованию техник обоих направлений. Например, Сальвадор Дали (1904-1989) и Рене Магритт (1898-1967) написали несколько картин в стиле магического реализма.

Некоторые английские художники дали развитие стилям, созвучным магическому реализму. Можно назвать Эдуарда Уодсворта (1889-1949) и Мередит Фрэмптон (1894-1984). В Италии после Первой мировой войны возобновился интерес к реализму. Самый примечательный итальянский творец этого периода – Фераци Феруччо (1891-1978) – был известен своим инновационным стилем, который он доводил до совершенства в Scuola Romana[[7]](#footnote-8). Картины, написанные им, близко соседствуют с живописью магического реализма.

Последующие поколения стремились к реализму в искусстве, а в 1947 году Пьетро Аннигони даже собрал художников-реалистов в кружок «Современные художники реальности», который просуществовал недолгое время. Во Франции послевоенная ситуация спровоцировала переход от модернистских движений к сюрреализму, расцвет которого пришелся на вторую половину 20-х годов. Доля внимания была направлена на синтетический кубизм. Черты магического реализма присутствовали в картинах, например, Пьера Руа (1880-1950) и Кислинга (1891-1953), но критики не выделяли это направление как самостоятельное.

Одним из главных центров распространения традиции магического реализма стали Нидерланды и Фландрия. Здесь выросла плеяда художников, чьи картины до сих пор вызывают интерес и побуждают к исследованию.

Рауль Хинкес (1893-1973) был голландским художником бельгийского происхождения. Любопытно проследить развитие его творческих решений. Ранний этап карьеры проходит для него под знаком импрессионизма (пишет пейзажи), в двадцатые годы он наотрез отказывается от этого стиля и начинает работать в духе реализма. В картинах Хинкеса превалируют мрачные краски[[8]](#footnote-9), а натюрморты навевают мысли о кубизме Пикассо: он осознанно не создает эффект глубины. Он достигает этого, изображая предметы видом спереди, а стол, на котором находятся предметы – видом сверху. Таким образом, появляются две перспективы. Как и другие магические реалисты, Хинкес изучает технику живописи старых мастеров и создает стиль, отдаленно напоминающий жанр «ванитас» XVII века: в его живописи часто фигурирует тема смерти и бренности бытия. В конце 30-х годов характер его натюрмортов меняется – символика смерти исчезает. После Второй мировой войны Хинкес возвращается к пейзажам.

Дик Кет (1902-1940) проявляет интерес к живописи в двадцатых годах, начинает обучение в художественной школе в городе Арнем. В 1929 году он посещает выставку ‘Neue Sachlichkeit’ в Амстердаме, которая производит на него огромное впечатление и побуждает писать картины в стиле подобного реализма. Из-за проблем со здоровьем он все больше времени проводит в мастерской, пишет картины и автопортреты, с невероятной точностью стараясь изобразить себя и действительность. Перфекционизм художника и требовательность к себе доходят до того, что из-за многократного нанесения льняного масла на один и тот же холст (с целью перекрыть предыдущее изображение) и из-за экспериментов со связывающим веществом, некоторые картины до сих пор, спустя уже много лет, так и не высохли.

Пейке Кох (1901-1991) был художником-самоучкой[[9]](#footnote-10). В тридцатых годах экспериментировал с различными формами реализма. Для него важным источником вдохновения служило немецкое экспрессионистское кино. Черты сюрреализма появляются в его творчестве несколько позднее. Сам он причислял себя к магическим реалистам. Темы, затронутые в картинах художника, были не близки многим, поскольку они освещали не самые лестные стороны современного Коху общества. После поездки в Италию у него появляется интерес к искусству ренессанса. После войны тематика творчества Коха не сильно отличается от довоенной, однако краски становятся немного ярче. Кох был одной из значимых фигур в течении «магический реализм». (см. приложение)

Крупнейшим представителем магического реализма в живописи был Карел Виллинк (1900-1983). Он относил свои картины к «воображаемому» или «фантастическому реализму»[[10]](#footnote-11). Его интерес к современным течениям стал давать о себе знать в Берлине, где он учился живописи. Берлин в двадцатые годы был «центром авангардного искусства»[[11]](#footnote-12). Наряду с экспрессионизмом, укрепляет позиции дадаизм, производят фурор русский конструктивизм Эль Лисицкого (1890-1941) и итальянская метафизическая живопись Джорджо де Кирико (1888-1978). Виллинк выражает причастность к авангарду сотрудничеством с газетами ‘Het overzicht’ (Антверпен) и ‘Zenit’ (Белград). В период 1920-1924 его картины сочетают в себе абстрактное и реалистичное. После тридцатых годов он вырабатывает собственный реалистичный стиль, при этом уделяя много внимания материи и текстуре. Он запечатлевает городские площади с архитектурой девятнадцатого века; здания классицизма и нео-классицизма, залитые ярким светом, спускающимся с пасмурного неба. В этом искусственном мире люди скорее напоминают случайных посетителей, они статичны и никак не взаимодействуют с окружением. (см. приложение)

В 1930-х Виллинк был признан одним из важнейших голландских художников. Примечательно, что такое мнение высказывали писатели. Благодаря дружбе с Эдгаром Дю Перроном, он был знаком с деятельностью журнала «Форум». В нем публиковались его иллюстрации к прозе и стихам, в том числе и самого Дю Перрона и Нейхофа (1894-1953). В художественной критике художника условно объединяли с Пейке Кохом, Паулем Хинкенсом и Диком Кетом и называли магическим реалистом. Однако различия в творчестве перечисленных художников значительны, а сами художники никогда не провозглашали себя как одну группу приверженцев «магического реализма».

В конце 40-х и начале 50-х годов с приходом новых движений авангарда (Кобра и абстрактный экспрессионизм) интерес к магическому реализму ослаб, но во второй половине 60-х интерес к магическому реализму и сюрреализму возобновляется.

Творчество этих художников послужило источником вдохновения для некоторых деятелей искусств. Например, художник Крис тен Брюгген Кате (1920-2003) был под большим впечатлением от выставки магических реалистов в Городском музее Амстердама. Это послужило причиной перехода его стиля от импрессионизма к магическому реализму.[[12]](#footnote-13) А Иосиф Бродский, увидев картины Виллинка в Амстердаме в 1985 году, написал стихотворение «На выставке Карла Вейлинка».[[13]](#footnote-14)

Как литература, так и живопись магического реализма сочетают в себе два мира – мир реального и магического, фантастического. Художники умело вплетают элементы нереального в контекст реального, что позволяет нам наблюдать совершенно непредсказуемые последствия. Мифология, фольклорные мотивы проходят связующей нитью через литературные произведения и картины, стоит вспомнить картину Виллинка «Печальная весть» (1952), которая навевает на мысли о сюжете «Орфей и Эвридика». Такой же сюжет использует Хюберт Лампо в одном из своих произведений.

**1.4.Магический реализм в литературе. Черты магического реализма**

Французский критик Эдмон Жалу был первым, кто употребил термин «магический реализм» в применении к литературе. В 1931 году в одной из статей он определил роль магического реализма в «отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического– тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преображениям».[[14]](#footnote-15) Однако уже в 1926 году итальянец Бонтемпелли попробовал описать то, что он называл «мистическим реализмом». Цель литературы этого направления он видел в «создании новых мифов, которые формируют и снабжают экспрессией меняющийся дух времени и культуру»[[15]](#footnote-16).

После второй мировой войны магический реализм находит отражение в произведениях немецкой литературы (Кройдер (1903-1972) «Общество с чердака» (1946) и Казак (1896-1966) «Город за рекой» (1947)). В Бельгии направление появляется в 40-х и 50-х годах. Йохан Дэне (1912-1978) стал первым сторонником магического реализма во Фландрии; он был не только практиком, но и теоретиком и оставил труд о сути магического реализма – «Литературоведение и магия» (1958). Второй писатель, внесший вклад в развитие направления, это Хюберт Лампо.

Наиболее известные в мире произведения магического реализма были созданы латиноамериканскими писателями (расцвет в 1960-1970-х годах), что позволяет говорить о латиноамериканском магическом реализме. Латиноамериканские авторы, такие как Х.Л.Борхес (1899-1986), А.Карпентьер (1904-1980) и Г.Г.Маркес (1927-2014) изображают мир в своих произведениях в противопоставлении европейскому миру. Кубинский писатель Алехо Карпентьер придумал термин «чудесная реальность», т.е. реальность, превышающая норму, а если точнее – европейскую норму. По его мнению, действительность Латинской Америки сама по себе чудесна благодаря ее культурному наследию, истории и колориту. Истоки латиноамериканского магического реализма восходят к эпохе конкисты как зарождения латиноамериканской культуры: сопоставление Нового света со Старым и концепт чуда являются основополагающими элементами литературного направления.[[16]](#footnote-17)В современной британской литературе тоже присутствуют писатели магического реализма, а именно А. Картер (1940-1992) и С. Рушди (1947)[[17]](#footnote-18). Одним из традиционных примеров магического реализма в русской литературе можно считать «Мастера и Маргариту» (1967) М.Булгакова (1891-1940). Многие причисляют к этому направлению и произведения Н.Гоголя (1809-1852), А. Платонова (1899-1951) и югослава И.Андрича (1892-1975).

В российской литературоведческой традиции принято считать, что писатель, следующий принципам магического реализма, «отрицает плодотворность рационалистического мышления в стремлении выразить и художественно осмыслить мифически-магическую модель мировидения» и также стремится к «использованию элементов фантастики наряду с обязательным наличием четко опознаваемой исторической реальности».[[18]](#footnote-19)Российские и зарубежные ученые выделили ряд черт, присущих магическому реализму в литературе. Необходимо отметить, что эти элементы по большей части относятся к латиноамериканской литературе, поскольку в тексте исследований не упоминались произведения фламандских писателей.

Первый признак, свидетельствующий о том, что перед нами произведение магического реализма, это наличие двух миров: реального и магического. Эти миры тесно сосуществуют и взаимодействуют.

Во-вторых, сверхъестественный (магический) элемент обязательно должен присутствовать в реальном мире.

В-третьих, границы времени становятся искаженными и от этого – относительными. Время не течет согласно законам логики: оно может остановиться или же пойти вспять. Таким образом, причинно-следственные связи могут взаимодействовать иначе, меняться местами. Так, «герой может страдать уже до начала трагических событий»[[19]](#footnote-20).

В-четвертых, характерно подробное описание эмоций и чувств, которые испытывают персонажи в результате конфронтации с магическим началом.

Пятый элемент сводится к присутствию фольклора, мифологии и древних верований. Духовный и исторический опыт становится мотивировкой сюжетных линий.

Шестой элемент: возможен открытый финал в произведении, а повествование переходит от третьего лица к первому. Действующие лица не оспаривают логику магических элементов: они принимают их как должное. Седьмой признак заключается в том, что главный герой не столь важен; важно коллективное сознание народа, передающееся через личность главного героя.

**ГЛАВА 2. Роман Х.Лампо «Явление Йоахима Штиллера» как произведение магического реализма**

**2.1. Биография Хюберта Лампо**

Хюберт Лампо родился в 1920 году в Киле, пригороде Антверпена. Его отец занимал пост городского чиновника, мать преподавала в школе. «Родители Лампо были социалистами во втором поколении и в отличие от большинства фламандцев не католиками».[[20]](#footnote-21)Лампо таким образом с самого детства вращался в антирелигиозных, демократических кругах и называл себя агностиком. В 1938 году он заканчивает педагогический колледж и начинает преподавать французский язык и историю. После непродолжительной военной службы прекращает преподавательскую карьеру и начинает журналистскую деятельность, которая продолжается с 1945 по 1965 год. Он работает в качестве секретаря редакции в ‘Nieuw Vlaams Tijdschrift’ [[21]](#footnote-22) (журнале, соучредителем которого он являлся) и пишет рецензии о литературе, изобразительном искусстве и театре в социалистической газете 'Volksgazet' («Народная газета»). В 1948 году поступает на должность главного инспектора публичных библиотек.

Молодость Лампо приходится на тридцатые годы – время экономического кризиса и фашизма. Эти годы он называет 'beloken tijd' – закрытые, спрятанные года. В молодости он переживает войну, которая оказывает значительное влияние на его мировосприятие. После Второй мировой в воздухе царит депрессия, страх возобновления военных действий и даже начала ядерной атаки. Это психологическое давление, эмоциональный накал побудили Лампо начать писать, ведь в книгах можно создать иной мир, отличающийся от реальности. Впоследствии в его творчестве нацизм будет выступать в качестве зла с большой буквы.

В 1940 году Лампо дебютирует с «Средневековой рождественской новеллой» (‘Middeleeuwsche kerstnovelle’) в журнале «Формы» (‘Vormen’). Примерно в это же время женится на Мие Смитс, дочери писателя и директора школы, с которой пробудет в браке один год.

В 1943 он публикует новеллу "Дон Жуан и последняя нимфа" (‘Don Juan en de laatste nimf’). Это историческое повествование. Примечательно, что Хюберт Лампо был одним из немногих писателей, которые обращались к историческому повествованию в послевоенной фламандской литературе. Определенные элементы новеллы, по мнению самого писателя, стали предвестниками магического реализма, набирающего обороты в его последующих произведениях. В том же году автор пишет эссе «Юность как источник вдохновения» (‘De jeugd als inspiratiebron’). За свою творческую карьеру он напишет немало эссе.

Первый роман Лампо – «Элен Дефрей» (‘Helene Defraye’) выходит в 1945 году. Это произведение стало одним из первых фламандских романов, в котором «выведен образ молодой интеллектуальной женщины»[[22]](#footnote-23). Четыре года спустя выходит роман «Заоблачный всадник» (‘De ruiter op de wolken’), который был задуман как продолжение предыдущего романа. Данное произведение реалистично и содержит автобиографичные мотивы. В 1951 году выходит в свет «Роман о романе» - результат исследования книги «Большой Мольн» Алена Фурнье, которое провел Хюберт Лампо. Главная героиня произведения французского писателя является прообразом многих ламповских героинь. Начиная с этого года, писатель публикует свои книги в Нидерландах.

Исторический роман «Обещание Рахели» (‘De belofte aan Rachel’) (1952) представляет собой версию истории об Иосифе из Ветхого завета. Используя библейский сюжет, Лампо рассматривает политические и общественные проблемы своего времени.[[23]](#footnote-24)

В одном из известных произведений Хюберта Лампо – «Возвращение в Атлантиду» (‘Terugkeer naar Atlantis’) (1953) - прослеживается дух магического реализма. После смерти мамы врач Кристиан Деванделар узнает тайну: его отец не умер, а исчез при непонятных обстоятельствах. Действие разворачивается в наполовину придуманном месте – на польдере близ городка Кил.

Апогей магического реализма – самый известный роман писателя «Явление Йоахима Штиллера» (1959). За это произведение, получившее известность за пределами Бельгии и переведенное на многие языки, Лампо получил бельгийскую государственную премию по литературе (1963).

В 1965 году писатель женится на «страстной поклоннице его таланта Люсии»[[24]](#footnote-25). Два года спустя выходит эссе «Нить Ариадны» (‘De draad van Ariadne’), позднее переименованное в «Йоахим Штиллер и я» (‘Joachim Stiller en ik’). Здесь писатель исследует истоки возникновения своих произведений и рассуждает об их тематике. Помимо данного эссе им были написаны еще несколько произведений, позволяющих разобраться не только в творчестве Лампо, но и в магическом реализме как таковом (например, «Лебеди Стоунхенджа»[[25]](#footnote-26) (1972) и «Истоки изображения»[[26]](#footnote-27) (1993)).

В романе «Ведьма и археолог» (‘De heks en de archeoloog’) (1967) появляется тема святого Грааля как одного из архетипов. По словам писателя, «Ведьма и археолог», как и многие другие произведения, содержит завуалированные автобиографичные мотивы.[[27]](#footnote-28)

Антверпен не раз предстает декорацией в книгах Лампо. Так, к антверпенским романам помимо «Явления…» и «Возвращение …» можно отнести мифологическое произведение «Каспер в подземном мире» (‘Kasper in de onderwereld’) (1987), в основе которого заложен миф об Орфее.

Лампо занимался и переводческой деятельностью. Он перевел с французского «Мальпертюи» (1943) Жана Рея (1887-1964) и переложил на современный нидерландский язык роман Керкховена (1818-1857) «Любовь» (1851).

С 1971 по 1976 Лампо работает редактором в журнале ‘Heibel’ («Суматоха») и в журнале ‘Bres’(«Пролом») (до 1980 года). Также занимает должность председателя Общества фламандских литераторов, а в 1979 году становится членом Королевской академии нидерландского языка и литературы.[[28]](#footnote-29) В 1989 году Лампо получает почетную докторскую степень в университете Стендаля в Гренобле. Через несколько лет его приглашают в университет Вроцлава прочитать лекции о магическом реализме. Вскоре после поездки автор напишет свой последний роман «Тайная академия» (‘De geheime Academie’) (1993).

Идеи сюжета «Тайной академии» Дэн Браун возьмет на заметку[[29]](#footnote-30) и использует в «Коде да Винчи».

Важно упомянуть, что Хюберт Лампо был номинирован на Нобелевскую премию по литературе (1982 год). Умирает писатель от болезни Альцгеймера в 85-летнем возрасте.

**2.2.Главные действующие лица романа**

В романе Йоахим Штиллер несомненно занимает позицию одного из центральных персонажей, поэтому ему посвящен отдельный параграф. Но главный герой – это журналист Фрейк Груневельт. Фрейк прежде всего рассказчик, от лица которого ведется повествование. Мы, словно читая записи в личном дневнике, не только знакомимся с другими участниками повествования, но и переживаем вместе с ними мистические события. Груневельт – человек примерно сорока лет, одинок, но успешен в профессиональной деятельности. Он трезво оценивает свою внешность, поскольку фотография в учебнике нидерландской литературы приукрашивает его. Он скрупулезен, обладает нюхом на смешное, что помогает в журналистской работе. Фрейк самокритично относится к написанным им статьям и равнодушно воспринимает замечания по поводу его работы. Однако критики его человеческих качеств он не потерпит, особенно от незнакомых людей. Свое личное пространство он тоже старается охранять от незваных людей: поэтому появление Штиллера выводит героя, ценящего покой, из равновесия. За этот покой он готов бороться. Можно сказать, что Фрейк – человек привычки, поскольку он с трепетом относится к своим маленьким традициям, как например ритуал неспешного завтрака, к которому он подходит со всей серьезностью. Груневельт способен оценить шутку, но не любит так называемую practical joke (практическая шутка): анонимные письма нагоняют на него страх. Так мы можем понять состояние героя, которое вызвало письмо Штиллера. Более того, у Фрейка обострено чувство справедливости; видимо оно и стало той движущей силой, под действием которой он написал статью о бессмысленных работах в городе, стремясь добиться правосудия. Складывается ощущение, что Фрейк – персонаж положительный, который находится в гармонии с собой и окружающим миром. При всем при этом, герой очень чувствительный в эмоциональном плане. Он бурно реагирует на неприятные вещи. Например, встреча с Зейлстра оставила его в неприятном расположении духа, поскольку рассказ о помешанном гении-художнике показался ему «...чем-то скверным».

О Вибранде Зейлстра мы опять же узнаем со слов Фрейка. Герои знакомы со школы: Фрейк признается, что никогда не питал особой симпатии к нему, но Зейлстра в свою очередь считал его близким другом. Фрейк, обладая размеренным характером и будучи склонным к одиночеству, никогда не ценил «утомляющее хвастовство» школьного товарища. После окончания школы Вибранд посвящал себя неожиданным и не связанным друг с другом вещам, как например работа в канторе биржевого маклера, на скачках, учеба на отделении истории искусств и археологии. Во время войны он состоял в комиссии, занимающейся возвратом похищенных произведений искусств. Вокруг его имени кружило много слухов: по словам одних он работал на спецслужбы. Другие заявляли, что он сколотил состояние на продаже картин в Париже. В любом случае, герой всегда отличался предприимчивостью, начиная со списывания у Фрейка на школьных экзаменах и заканчивая новым проектом, о котором тот сообщает Фрейку при неожиданной встрече. У главного героя Зейлстра не вызывает доверия, поскольку он не удивился бы, если бы вдруг оказалось, что тот зарабатывал на жизнь «…спекуляцией наркотиков или поставкой партий белокожих рабынь». Вибранд авантюрист по натуре, человек увлекающийся, как правило, откровенно посвящающий собеседников в свои идеи и проекты, но не замечающий недоверия, с которым к нему относятся эти же собеседники. Так, он решает поделиться с Груневельтом новым предприятием – поиском гения живописи, который рисует обсценные рисунки на стенах кабаков и общественных туалетов Антверпена.

С Гейртом Молейном герой встречается сразу после разговора с Зейлстрой. У него не возникает сомнений – эти два человека абсолютные антиподы. Если присутствие школьного товарища заставляло его нервничать, то присутствие второго наполняло его «приятным спокойствием и чувством доверия». Молейн – хозяин книжной лавки; во время войны увлекался троцкизмом и был активистом, из-за чего лишился должности в Государственном архиве. Его жена умерла во время родов, а сын погиб в немецком концлагере как участник сопротивления. У него очень скромная, добрая и благопристойная натура. Единственное, что не близко Фрейку, так это увлечение Молейна оккультными науками, которые вызывали у героя «аллергическую реакцию». Именно благодаря этому персонажу Фрейк познакомился с рукописью австрийского мистика и отправился за советом к Схунмакерсу по поводу письма Штиллера. Также Молейн сопровождал героев на встречу со Штиллером.

Едва ли не центральной героиней в книге является Симоне Марейниссен, преподаватель математики в школе и секретарь редакции в журнале «Атомиум». Симоне – девушка двадцати пяти лет, симпатичная, женственная. Фрейк замечает не только ее внешнюю привлекательность, но и внутренние качества – честность, последовательность и ум. Поводом для встречи с ней послужила нелицеприятная статья о Фрейке в Атомиуме, которую написали коллеги Симоне, тоже преподаватели в школе. Фрейк, отправившись по адресу секретаря редакции, был удивлен, когда дверь ему открыла Симоне, ведь он был уверен, что секретарь редакции – мужчина. Волей случая их судьбы пересеклись, и со временем герои, связанные причастностью к загадке Штиллера, влюбляются друг в друга. Симоне – это то недостающее звено в жизни Груневельта, которое смогло сделать его счастливым. В предпоследней главе Фрейк узнает, что скоро станет отцом, герои планируют свадьбу. Но возможность такого счастья кажется Фрейку маловероятной, ведь Штиллер постоянно дает о себе знать и тем самым дезориентирует героев.

Поговорим о еще одном персонаже, в жизни которого появляется Йоахим Штиллер, а именно о бургомистре Келдермансе. Он также получает письма от Штиллера и приходит на встречу с ним. Почему и он оказался вовлеченным в эту историю? В статье «Тематика нового романа Лампо требует детального рассмотрения» Р. Болтендал утверждает – этих трех героев связывает то, что они «честные и справедливые».[[30]](#footnote-31) Более того, мы знаем, что Фрейк и Симоне были избраны Штиллером. Им было суждено встретиться, обрести любовь, счастье и избавиться от страха. Вопрос о том, как повлияло явление Штиллера на бургомистра, остается открытым.

**2.3.Тема страха в романе Хюберта Лампо**

В каждом произведении есть определенная структура, которая упорядочивает мысли автора и помогает читателю представить себе тот или иной образ действительности, созданный писателем. Эта структура, или композиция произведения, «…осуществляет единство и целостность художественного творения». Как правило, композиция является не случайным набором событий, описаний, персонажей, а продуманным взаимодействием и взаимосвязанностью упомянутых вещей. Композиционные приемы и средства помогают разобраться в намерениях автора художественного произведения.

К числу таких приемов являются, согласно В.Е. Хализеву, повторы и вариация, служащие для привлечения внимания к важным моментам происходящего в книге. Повторяться могут сюжетные лейтмотивы и определенные слова. В книге «Явление Йоахима Штиллера» несколько раз упоминаются эмоции и ощущения, которые испытывает главный герой Фрейк Груневельт в связи с появлением загадочной фигуры Штиллера. Во-первых, это слово ‘onthutst’ (ошеломленный, потрясенный). В тексте оно звучит пять раз, три из которых связаны с вмешательством Йоахима в жизнь Фрейка и Симоны. Так, Фрейк потрясен, что роковое письмо было отправлено за полтора года до его рождения. Следующим потрясением становятся буквы на афише, образующие злосчастное слово «Штиллер». Также удивление не заставляет себя ждать после звона карильона, который кроме главных героев никто не слышит.

События, следующие одно за другим по цепочке, разорвать которую кажется невозможно, вызывают у главного героя недовольство (onbehagen). Первое «смутное чувство недовольства» зарождается у Фрейка, когда он видит, что письмо написано на четвертинке линованной бумаги. Потом его наполняет недовольство, ведь кто-то неизвестный, по всей видимости, сумасшедший, вообще написал ему письмо сомнительного содержания, пытаясь тем самым проникнуть в его жизнь.

В тексте фигурирует раздражение (ergernis), которое испытывают Симоне и Фрейк после получения загадочных писем. Герои, однако, хотят мыслить рационально и в определенный момент пытаются объяснить происходящие события случаем, совпадением (toeval): например, то, что теолог, живший в 16 веке, носит имя Йоахим Штиллер. Или то, что заместитель бургомистра в свой черед получает послания от Штиллера и приходит, как и другие герои, на встречу с ним. Груневельт еще спрашивает себя – а была ли неожиданная встреча с давним знакомым Вибрандом Зейлстра делом случая или предопределения? По словам Фрейка, однако, «… любому совпадению должны быть границы» (‘…aan het toeval moeten er grenzen zijn’).

Следующая ступень – страх (angst). Груневельт по неопределенной причине испытывает приступы «метафизического страха», хотя в глубине души понимает, что на самом деле страх не беспричинен: в этом явно замешаны его мысли о Штиллере.

Когда Груневельт отправляется в городскую библиотеку Антверпена, чтобы подробнее разузнать о книге из антикварной лавки Молейна, он испытывает приступ страха, даже панической атаки, когда узнает, что автором книги 17 века является никто иной как Йоахим Штиллер.

«*…Неожиданно пол предательски стал гулять у меня под ногами, я почувствовал, как кровь отлила от лица; схватки удушья …обхватили желудок и горло…»[[31]](#footnote-32)*

Это происшествие пробуждает у героя смутные воспоминания об одном событии его жизни, которое вызвало у него такой же «животный страх». В детстве Груневельт стал свидетелем того, как в конце войны снаряд разорвал трамвай на клочья. Страх словно провоцирует героя вспомнить свое прошлое. В следующих главах эта взаимосвязь (страх – воспоминания) обретет продолжение.

На определенных этапах сюжета Груневельт задает себе вопрос – может ли все происходящее быть безобидной шуткой, так сказать ‘practical joke’?

Таким образом, таинственные происшествия глубоко волнуют героев и выводят их из равновесия. Можно выстроить следующую последовательность испытываемых ими эмоций: потрясение, недовольство, раздражение, рассудительность (попытка отойти от эмоций и мыслить логически), страх. На первый взгляд, кажется, что эта цепочка окончательно заканчивается на страхе – самом мощном и отрицательном внутреннем состоянии человека. Но на самом деле, страх от происходящего в жизни действующих лиц возник не только с появлением Штиллера.

*‘Angst gaat voor mij steeds met een grote helderheid en een verscherpt bewustzijn van de mij omringende wereld gepaard’*

«Страх постоянно сопутствует огромной ясности и обостренному восприятию окружающего меня мира», рассказывает Груневельт. Получается, это чувство страха не ново для него, оно всегда его сопровождало, а с появлением Штиллера только усилило свое влияние.

Из всего вышесказанного следует, что автор книги неспроста прибегает к композиционному средству «повтор». Повторное акцентирование эмоций героев обращает внимание читателя на восприятие героями событий и незаметно подводит нас к возможной разгадке тайны Йоахима Штиллера. Примечательно, что эти эмоции словно снежный ком набирают силу и к концу произведения достигают апогея и в то же время предлагают читателю ответы на его накопившиеся вопросы. Страх как мощная движущая сила сопровождает Фрейка всю жизнь и в некотором смысле является причиной происходящих событий, однако герой и не подозревает о природе этой причины.

**2.4.Ипостаси Йоахима Штиллера и его магические проявления в реальности**

Роман состоит из 19 глав, в которых Йоахим Штиллер проявляет себя в разных ипостасях, с помощью разных людей и даже предметов. В первой главе Груневельт, сидя в кафе, наблюдает, как четверо рабочих (молодых и «слишком симпатичных» для такого труда людей) устроили дорожные работы на одной из улиц, что спровоцировало пробку и возмущение у водителей и пешеходов. Фрейку и хозяину кафе действия рабочих показались алогичными, поскольку вместо того, чтобы заасфальтировать дорогу, они лишь убрали с нее брусчатку и тут же положили обратно. Об этой бесполезной работе Фрейк пишет заметку в газету, в ответ на которую заместитель бургомистра отправляет письмо в редакцию Вестника Шельды. Согласно его сведениям, никаких работ 13 июля на Монастырской улице не велось. Здесь сюжет обретает «магические» черты, поскольку возникает интересная оппозиция – слово журналиста и наличие свидетелей произошедшего против слова Клеменса Валвейка (заместителя бургомистра) и отчета технических служб с опровержением проведения дорожных работ. Что же произошло на самом деле?

Во время разговора с Груневельтом Валвейк признается, что верит журналисту и всему, о чем тот написал в газете. Оказывается, он был вынужден написать письмо с опровержением: «Я знал, что это правда, но тем не менее должен был оспорить эту ошеломляющую и пугающую правду…»; «Это заговор. Такое происходит уже не в первый раз…». На данном этапе Фрейк сталкивается с непонятным стечением обстоятельств. Он в смятении, но не принимает слова Валвейка всерьез. Получается, страх Фрейка еще не получил облик Штиллера, но он явно присутствует и словно подготавливает его к последующим событиям. В четвертой главе журналист получает роковое письмо, в котором Штиллер впервые открыто заявляет о себе: он призывает героя верить в реальность всего происходящего, даже если что-то будет казаться нелогичным.

В письмах, адресованных Симоне, и во время телефонного звонка Штиллер также «открыто» предстает перед героями и читателем, без посредничества других людей. Напомним, что первое письмо было отправлено за полтора года до рождения Груневельта.

Следующая ипостась Штиллера раскрывается в 9 главе. Он предстает в качестве профессора теологии в Аугсбурге, жившего в 16 веке и написавшего толкование Откровения Иоанна Богослова. В 12й главе Фрейк и Симоне слышат громкий звон карильона, похожий на органную музыку. Это происходит ночью, в двадцать минут второго. Очень странное время для карильона, негодует Фрейк; обычно, звон раздается в полвторого. По его убеждению, жители, ночные гуляки и прохожие тоже должны были заметить это, но нет! Прохожие продолжали идти, как ни в чем не бывало. Казалось, только главные герои слышат звон, мелодия которого напоминала им что-то знакомое, нечто вроде имени, которое вертится на языке и «…на краю наших [Симоны и Фрейка] воспоминаний». Слушая звон, герои словно выпадают из реальности и теряют счет времени. Фрейк вспоминает свое детство и отца. Возвращаясь назад в цепочке событий, подчеркнем, что после прочтения толкования Откровения Фрейк задумывается над вопросом, которым задавался еще в детстве: Что могло бы произойти, если бы время вдруг перестало существовать? Отец отвечал ему, что все часы мира в таком случае остановились бы. Теперь вернемся к звону карильона. Когда он закончился, Фрейк посмотрел на часы и заметил, что они остановились и продолжили ход только когда он поднес их к уху. Так мы можем в некотором роде ответить на вопрос Фрейка. Если время перестает существовать, т.е. часы перестают идти, то герой начинает вспоминать давно забытые происшествия. Постепенно, под влиянием страха и фантастических событий он начинает вспоминать свое детство. Увенчается этот процесс полным восстановлением картины забытого прошлого, о котором мы узнаем в 17 главе.

В 13 главе описывается вечеринка/пресс-конференция Вибранда Зейлстры по случаю обнаружения им гения живописи Зигфрида – бездомного, душевно больного человека. Фрейк и Симоне приглашены на праздник. Зейлстра расценивает Зигфрида как удачную находку для предпринимателя, каковым он сам себя считает. Молодая пара испытывает тем временем неприязнь к этому проекту и к самому художнику. Неожиданный выстрел прерывает размеренный ход событий – гений-художник стреляет в своего покровителя и скрывается на чердаке, после чего, «…не поддаваясь законам равновесия», забирается на крышу и пытается сбежать. Не рассчитав сил, он падает с крыши и, оказавшись на земле и смотря на Фрейка, произносит последние слова – «Скажи Штиллеру…». Опять и опять упоминается загадочный Штиллер. В данном случае мы не можем установить связь между ним и горе-художником. Откуда Зигфрид знает о Штиллере? Были ли они знакомы? Какую роль играет во всем сюжете Зигфрид и его последние слова, обращенные к Фрейку? Каковы были шансы встречи художника и Фрейка? Вопросы возникают, а ответы на них не кажутся очевидными. Сам Лампо говорит о художнике как о «посланнике» Штиллера.[[32]](#footnote-33)Интересен авторский выбор в отношении имени художника. Известно, что мифический Зигфрид был героическим, учтивым, храбрым и привлекательным персонажем, в то время как Зигфрид в романе является явным антиподом мифического героя. Более того, возможно ли, что несчастный случай намекает на события, которые будут происходить в 18 главе? Так или иначе, Штиллер возникает во всевозможных происшествиях, даже провоцирует их и словно овладевает жизнью главных героев.

В 15 главе в городе появляются слухи о конце света, распространяемые некими подозрительными личностями. С Груневельтом заговаривает мужчина, представившийся Ангелом. Он передает людям известие (de mare) о том, что смерть может прийти в любой момент. Журналист принимает его за неуравновешенного или члена секты. Журналисты в редакции Вестника Шельды объясняют слухи солнечным затмением, которое должно произойти именно в этот день. После него город успокаивается, а слухи прекращаются.

Следующее упоминание Штиллера – темно-синяя афиша, на которой белыми заглавными буквами написано слово «ШТИЛЛЕР». Эта афиша рекламирует цирк, на представление в котором отправляются наши герои. Фрейк потрясен и испуган, и вряд ли бы ему пришло в голову пойти на представление. Но Симоне оказывается любительницей цирковых шоу, из-за чего герои и принимают решение. Получается любопытное стечение обстоятельств: Симоне обожает цирк, хочет пойти туда, а в названии цирка есть слово «Штиллер». В цирке внимание Фрейка приковывает грустный арлекин, играющий роль «...жертвы грубых шуток» двух клоунов. Фрейк сопереживает ему. Вдруг их взгляды пересекаются, и Груневельт с ужасом узнает в арлекине Ангела, который говорил о конце света. И арлекина, и Ангела в таком случае можно принять за ипостаси Штиллера. Арлекин предстает одним из архетипов в учении К. Юнга. Лампо объясняет, что арлекин является «архетипичным потомком бога из преисподни»[[33]](#footnote-34), который отождествляется с дьяволом в христианском учении.

Еще один облик Штиллера показан в 17 главе во время приема у доктора Сергейселcа, который с помощью укола вводит Фрейку пентотал, и наш герой вспоминает свое забытое прошлое. Оказывается, во время войны он, будучи ребенком, пережил взрыв и видел погибших людей и солдат, одним из которых был американский солдат Йоахим Штиллер. Доктор заключает, что Груневельт развил в себе в тот момент чувство вины из-за того, что не смог помочь погибшему. Однако он хотел стереть этот эпизод из памяти, но «…люди не забывают то, что хотят забыть» (‘men vergeet niet, wat men wil vergeten’).

Выходит, что в романе автор показывает разнообразные стороны Штиллера – немецкий теолог из 16 века; американский солдат; человек, живший до рождения Фрейка и отправивший ему письмо за полтора года до его рождения; некто, играющий на карильоне; человек, разговаривающий по телефону с героями. Арлекина, Ангела и рабочих можно рассматривать двояко, приняв их за воплощения Штиллера или за ангелов. Один и тот же человек не может одновременно жить в 16 веке и общаться с людьми в настоящем времени. Является Штиллер плодом воображения Груневельта, частью его подсознания? Наличие других свидетелей происходящих фантастических событий опровергает первый вариант. Сам автор романа дает ответ на второй вопрос, основываясь на философских учениях, которые будут рассмотрены нами позже. Но любопытство вызывает первый вопрос и, соответственно, ответ на него. В 18 главе Йоахим Штиллер наконец появляется во плоти – «…стройный, гладковыбритый мужчина в светло-сером твидовом костюме». Груневельту кажется, что он еврейского происхождения и похож на ангела. По мере того как Штиллер приближается к месту встречи с героями, Фрейк начинает узнавать в нем погибшего американского солдата. Тем самым, две ипостаси Штиллера воссоединяются в одну. Но как возможно появление погибшего солдата спустя много лет?

Во время беседы между Фрейком, Симоне и Гейртом Молейном герои высказывают предположение, что Штиллер находится вне всякого времени, поскольку и письмо отправлено до рождения Груневельта, и существовал некий Штиллер в 17 веке и когда звучит карильон, время на часах останавливается.

Разнообразие ипостасей Штиллера лишь рассеивает внимание героя (и читателя), все больше запутывая его и отвлекая от масштабной и глубинной картины, которую можно увидеть, если уделить внимание деталям, как бы парадоксально это ни звучало.

**2.5.Тема Иисуса Христа и параллели между Штиллером и Иисусом**

Заголовок этого параграфа дает представление о той масштабной картине, которая упоминалась в предыдущем параграфе. Внимательный читатель может догадаться о настроении всего романа и личности Штиллера, прочитав эпиграф к произведению.

*«И они сказали друг другу: не горело ли в нас сердце наше, когда Он говорил нам на дороге и когда изъяснял нам Писание?»*

*(Св. Евангелие от Луки 24:32)*

В качестве эпиграфа Лампо выбрал отрывок из Евангелия от Луки, который содержит в себе некий намек на предполагаемую корреляцию сюжета книги с библейским сюжетом о двух учениках Иисуса, шедших в Эммаус. Герои романа Лампо, также как и ученики в Евангелии, не узнали Иисуса, обращавшегося к ним и разговаривавшего с ними. Получается, Йоахим Штиллер – это прототип Иисуса, его воплощение. Только в предпоследней главе герои встречаются лицом к лицу с таинственным Штиллером, надеясь разобраться раз и навсегда с волнующими их вопросами.

Рассмотрим детали в сюжете романа, которые связаны с религиозной тематикой, и попробуем доказать, что в образе Штиллера Хюберт Лампо хотел изобразить Иисуса.

В первом письме журналисту Штиллер говорит, что невероятное происшествие с дорожными работами «…предвещает другие явления, о которых я [Штиллер] должен временно хранить молчание».

В 7 главе Фрейк навещает своего друга Гейрта Молейна и его антикварную лавку. Герой почти сразу замечает книгу 16-17 века. Примечательно, что ее обложка не сохранилась, поэтому героям не известны ни название, ни автор, ни год издания. Фрейк решает, что автором наверняка является какой-нибудь немецкий мистик. Итак, книга содержит толкование Апокалипсиса. Откровение является единственной апокалиптической книгой в каноне Нового завета и описывает события, предшествующие второму пришествию Иисуса на землю, которые будут сопровождаться различными катаклизмами и чудесами. В объяснении Откровения неизвестным автором Фрейк замечает несовпадения его видения с общепринятым толкованием писания. Этот автор делает акцент на гибели всего живого в результате непоколебимого пророчества, забывая о благостных последствиях пришествия Иисуса.

*«…вселенная обречена на погибель, полное крушение, которое приблизится по масштабу к темноте, царившей до первого дня сотворения мира».*

Прочитав книгу, Груневельт приходит к выводу, что немецкий мистик не был ортодоксальным мыслителем. Герой решает спросить экспертное мнение о происхождении книги в городской библиотеке Антверпена. К большому удивлению Фрейка, автором книги оказывается Йоахим Штиллер, профессор теологии в Аугсбурге. Итак, сразу же две отсылки в толковании Откровения к сюжету романа. Весть о «непоколебимом пророчестве», т.е. о конце света, распространяет Ангел в 15 главе. Кроме того, упоминается второе пришествие Иисуса. Как мы знаем, Иисус принес себя в жертву во имя спасения человеческого рода. А Фрейк в предпоследней главе узнает в мужчине американского солдата, который в некотором смысле принес себя в жертву, погибнув на войне. Получается, американский солдат Штиллер «воскресает» и предстает перед героями. Но, увы, снова погибает, когда на него наезжает военный грузовик ровно в полдевятого (Иисус умер около девяти).

*‘Het ongeschonden gelaat naar de nog prille zomeravondsterren toegewend, lag de dode met gespreide armen en machteloos geopende handen dwars over het tramspoor, als een sireen glimlachende Gekruisigde’*

Описание мертвого Штиллера вызывает четкие ассоциации: «Обратив неповрежденный лик на первые звезды летнего ночного неба, мертвец лежал поперек трамвайных путей, с раскинутыми руками и бессильно раскрытыми ладонями, подобно умиротворенному, улыбающемуся Распятому (Христу)». Фрейк говорит о Штиллере как о «найденном брате-близнеце» и признается, что по-другому и быть не могло – Йоахим Штиллер не мог быть частью земной жизни.

«*Его появление должно было пересечься с нашими жизнями, словно падающая звезда, чтобы потом погаснуть, как это обычно бывает с падающими звездами».*

Круг замыкается, когда тело Штиллера исчезает из морга на третий день – опять же аллюзия на воскресение Иисуса. Прочитав эпиграф, читатель с самого начала может догадаться, о ком пойдет речь в романе. Герои произведения после невероятных приключений открывают для себя истину.

Какова же роль Штиллера/Иисуса в романе?

Согласно христианскому учению, Иисус принес себя в жертву во имя спасения человеческого рода. Это было рассмотрено в контексте жертвенной смерти американского солдата. Появление Штиллера в жизни героев можно рассматривать как фантастическое столкновение двух измерений (реальное/нереальное), влияющих на окружающий мир Груневельта, внешнюю оболочку, но можно посмотреть и под другим углом. Жертвенная смерть Штиллера (Иисуса) была и во имя любви Фрейка и Симоне. Во втором письме Симоне Штиллер сообщает, что Симоне и Фрейк – двое «избранных им людей», чья встреча была предначертана. Он призывает ее: «Пусть ничто человеческое не будет вам чуждо». Что он хотел сказать этим призывом и окажется ли это связано с Фрейком? Позднее, позвонив Симоне, Штиллер обращает ее внимание на то, что ей не следовало оставлять Груневельта после их встречи в баре: ему было одиноко, а от одиночества все должны друг друга спасать. Также, он попросил ее не обманывать себя. Фрейк, встретив Симону около своего дома, говорит, что благодарен Штиллеру. Ведь из-за него они снова увиделись. С каждой встречей герои становятся важнее друг для друга и постепенно влюбляются. Благодаря этой невероятной истории Фрейк почувствовал возможность счастья – присутствие Симоны в его жизни.

Кроме романов, Хюберт Лампо написал несколько книг, в которых он объясняет и анализирует не только собственные произведения, но и дает толкование магического реализма как литературного направления. Таким образом, у нас есть возможность из первых уст познакомиться с мыслями писателя и найти ответы на свои вопросы.

В 1992 году университет Вроцлава пригласил Лампо в качестве лектора, чтобы он прочитал несколько лекций о магическом реализме. Год спустя на свет появился сборник прочитанных писателем лекций – «Источники воображения»[[34]](#footnote-35). В этой книге Лампо затрагивает несколько собственных произведений, в том числе и первый роман. В данном случае можно подумать, что читателю и исследователям творчества писателя несказанно повезло, ведь автор самостоятельно приподнимает завесу над смыслом сюжета или, например, действиями персонажей. Лампо действительно проливает свет на процессы (в частности) в «Явлении Йоахима Штиллера». Однако прочитанное в сборнике лекций побудило нас не согласиться с писателем.

«Роман всегда является результатом моей импровизации», - пишет Лампо, объясняя это тем, что поток его писательской мысли непрерывен и протекает без лишних усилий и напряжения, хотя не без помощи невероятной концентрации. Творческий процесс он сравнивает с полетом на автопилоте:

*«Мои книги как-будто бы сами себя пишут»*

Более того, автор хочет заострить наше внимание на том, что начиная писать книгу, он совершенно не знает, куда приведет героев сюжет, и чем он закончится. Получается, Лампо словно отстраняет себя как писателя от полученного результата – написанной книги. Принять такое непросто. Автор сообщает, что финал «Явления…» стал для него ‘desoriёnterend’, т.е. сбивающим с толку. Его мучил угнетающий, но в то же время захватывающий вопрос – как так получилось, что сюжет книги стал развиваться в духе евангельской притчи? И тут начинается самое интересное. Лампо утверждает, что не планировал использовать христианскую веру, чтобы избавить Фрейка от страха. Но очевидно, что весь роман пронизан религиозной тематикой. Она появляется не только в финале, но уже с самого начала произведения. Можно было бы согласиться с автором, если бы явные отсылки к Иисусу появились в начале романа, после чего автор бы сказал, что не может дать объяснение такому решению. Но заметно, что сюжет построен таким образом, что читателя словно подводят к теме Иисуса на протяжении всего романа.

Начнем с того, что закономерность прослеживается в выборе топонимических названий. Вспомним название улицы, на которой происходили дорожные работы (Монастырская улица). Интересной деталью также является название кафе, в котором Фрейк с друзьями и Симоне проводят время (Монашеский погреб).

Религиозная тематика так или иначе присутствует, будь то в эпизоде о толковании теологом Нового Завета (и второго пришествия Иисуса) или в эпизоде, когда Ангел распространяет весть о конце света. Примечательно, что писатель обращает наше внимание на то, что он – агностик, с детства вращающийся в гуманистических, демократических и нерелигиозных кругах. Поэтому, как бы парадоксально это ни звучало, он не испытывал необходимость прибегать к использованию христианской веры для избавления Фрейка Груневельта от проблем со страхом.

*"Для меня было очевидно, что я не собирался перекладывать библейский сюжет на современный лад".*

Лампо признаётся, что роман был ему "продиктован" его бессознательным.

**2.6.Архетипы в романе**

Тема бессознательного подводит нас к психологическим теориям, поскольку писатель хотел найти для себя объяснения неожиданной концовки романа в психологии.

Как-то раз Хюберту Лампо во время интервью задали вопрос о Фрейде и его учении о бессознательном в связи с финалом романа «Явление…». По Фрейду, личностное бессознательное содержит в себе опыт, накопленный индивидом за всю его жизнь. Лампо, однако, не сомневался, что такой подход вступает в резонанс с его книгой.

*«…В финале романа герои-протагонисты под влиянием гибели Штиллера освобождаются от страха и обретают надежду на жизнь и будущее»[[35]](#footnote-36)*

Этот факт побудил писателя посмотреть на более глубокий слой бессознательного, о котором говорил швейцарский психиатр Карл Юнг. Помимо личностного уровня бессознательного Юнг выделял и коллективный уровень, который основывается не на личном опыте человека. Коллективное начало «иден­тично у всех лю­дей и об­ра­зу­ет тем са­мым все­об­щее ос­но­вание ду­шев­ной жиз­ни каж­до­го, бу­дучи по при­роде свер­хлич­ным.»[[36]](#footnote-37) Содержание коллективного бессознательного выражено архетипами – древнейшими, всеобщими образами. К ярким архетипичным прообразам относятся и элементы фольклора и народных поверий, например, колдуны, ведьмы, великаны, драконы, эльфы. «Рассмотрение источников архетипического начала часто сводится к анализу мифологических или сказочных текстов»[[37]](#footnote-38), но также и сюжетов художественных произведений. Юнг также выделяет и такие архетипы: мать, дитя, тень.

Одним из самых значительных архетипов коллективного бессознательного является архетип Мессии, представленный в мировых религиях, или же архетип Спасителя, т.е. Иисуса. Йоахим Штиллер стал воплощением Спасителя в жизни Фрейка Груневельта. Автор признается, что и для него самого Штиллер сыграл спасительную роль и помог ему преодолеть преграду из страхов и депрессии. Дело в том, что время создания романа пришлось на разгар «холодной войны». Мысль о возможности новой войны и угрозы ядерной атаки не покидала писателя с окончания Второй мировой, которую он пережил, будучи молодым. Это психологическое давление, эмоциональный накал как раз и побудили Лампо начать писать, ведь в книгах можно создать иной мир, отличающийся от реальности. Мир, в котором не будет горя, печали, угроз войны и вечного страха. Роман «Явление…» во многом автобиографичен. Например, эпизод с гибелью Штиллера напоминал писателю о похожей трагедии, свидетелем которой он являлся. Получив положительные отзывы о романе, Лампо осознал, что книга для него стала особенной – процесс написания освободил его от собственных страхов.

Герои произведения пытаются найти объяснение Штиллеру в науке. Симоне даже вспоминает лекции по психологии о Карле Юнге. Гейрт Молейн говорит о юнговском синхронизме, согласно которому происходит совпадение двух или более явлений, на первый взгляд не связанных друг с другом.

**2.7. Магический реализм в романе «Явление Йоахима Штиллера»**

Ранее были рассмотрены черты магического реализма, которые принято выделять в литературоведении. Анализ романа Хюберта Лампо помог нам выделить элементы, которые свидетельствуют о том, что произведение написано именно в русле данного направления.

В качестве первой характеристики было выделено наличие двух миров, реального и магического. В романе «Явление…» действительно происходит столкновение двух реальностей – спокойного, размеренного мира Фрейка Груневельта (персонажа, который может сначала вызвать у читателя недоумение: почему выбран именно он?) и магического мира Йоахима Штиллера, мистической фигуры, чья сущность невероятно многогранно проявляется на протяжении всего повествования. Эти две действительности взаимодействуют друг с другом, однако, с посыла представителя «магического» мира. Вторая сторона, Груневельт и Симоне, оказываются втянутыми в эту коммуникацию.

Второй момент, а именно присутствие магического элемента в реальном мире, определенно нашел отражение в анализируемом романе. Примеров этому много, стоит вспомнить письмо Штиллера, не вызывающее на первый взгляд подозрений, или толкование Апокалипсиса, т.е. книга, найденная в книжной лавке Молейна.

Время представляется одним из наиболее показательных аспектов магического реализма. В романе Лампо отсутствует явное искажение причинно-следственных связей как побочный эффект неверного течения времени. Схема, упомянутая Ильиной в ее статье (см. параграф «Черты магического реализма»), не является в полной мере актуальной для романа Лампо, ведь именно магические происшествия вызывают в героях эмоциональную реакцию, а не наоборот. То есть, герой начинает «страдать» уже постфактум. Например, первое письмо Штиллера и его телефонные звонки застают героев врасплох, а тот эмоциональный гнет, который испытывает Груневельт на протяжении всего произведения, также вызван неожиданным вмешательством Штиллера.

Следующая характеристика магического реализма, а именно основательное и подробное описание эмоциональной составляющей героев, также присутствует в романе. Фрейк Груневельт, человек с невероятно тонкой душой, реагирует на каждое мистическое происшествие, испытывая обширную палитру эмоций – недовольство, страх, раздражение и т.д. Лампо умело описывает эти эпизоды, что приближает читателя к тому, что испытывает герой и побуждает нас к сопереживанию.

Если говорить о присутствии фольклорных элементов в произведениях магического реализма, то исследуемый нами роман не является ярким примером этой характеристики. Однако автор использует архетип Мессии и религиозный сюжет, а именно пришествие Иисуса. В последующих романах Лампо будет обращаться к мифологическим мотивам, например к мифу об Орфее и Эвредике в «Каспер в подземном мире» и к фольклорному, карнавальному мотиву в «Покойной Саре Сильберман» (1980).

Финал романа можно считать открытым, поскольку, с одной стороны, автор не сообщает читателю, как будут развиваться отношения между Фрейком и Симоне и что их ждет в будущем. Он обрывает повествование на моменте, когда герои узнают, что тело Штиллера исчезло. Но, с другой стороны, мы понимаем, что события в финале произведения завершают страдания Груневельта и избавляют его от страха, что и является самым важным в произведении.

Еще одна черта магического реализма (повествование переходит от третьего лица к первому) не характерна для романа Лампо. Мы словно читаем дневник главного героя и, соответственно, узнаем о происходящем из его уст.

Утверждение, что герои не оспаривают логику происходящих мистических событий, идет вразрез со структурой романа Лампо. Действующие лица постоянно находятся в глубоком недоумении от магических происшествий и от столкновения с Штиллером.

Позиция, которая гласит, что в произведении важен не главный герой, а коллективное сознание народа, передающееся через его личность, соответствует роману «Явление…». Тема освобождения от уз страха – глубоко личная, наполненная переживаниями самого автора; ему было важно проследить судьбу Груневельта, для чего он и использовал коллективное бессознательное героев, выраженное в образе Штиллера.

**ГЛАВА 3. Роман «Поезд во власти инерции» Йохана Дэне как произведение магического реализма**

**3.1. Биография и творчество Йохана Дэне**

Бельгийский писатель Херман Тиери, под псевдонимом Йохан Дэне, родился 2 сентября 1912 года в Генте, в семье преподавателей. Он был старшим из трех сыновей. Его псевдоним происходит от сочетания названия департамента «Эна» (Aisne) на севере Франции (откуда были родом его предки) и имени баснописца Жана де Лафонтена (Jean de la Fontaine), которым писатель восхищался, и поэтому решил назвать себя нидерландским вариантом имени Jean, т.е. Johan (Йохан). Так, он соединил Johan и d’Aisne. Причиной появления псевдонима писатель назвал язвительное замечание одного из преподавателей о его первой пробе пера.[[38]](#footnote-39)

Отец Йохана, Лео Михель Тиери (1877-1950), преподавал в университете Гента. Он стал учредителем естественноисторического музея, который позже был назван в его честь. Михель Тиери придерживался левых взглядов и восторгался Львом Толстым и Петром Кропоткиным. После смерти отца Йохан посвятил ему роман «Ливанский принц», который будет впервые опубликован в 2018 году.

Мать писателя, Мария Аугуста де Тае (1885-1976), преподавала в Гентском училище для девочек, в котором и сам Дэне вел уроки немецкого языка. В качестве декораций для романа «Как красива была моя школа» (Hoe schoon was mijn school, 1961) Дэне использовал это училище. В свободное от преподавания время Мария де Тае писала литературные рецензии, в том числе на «Мой роман» (Mijn roman) Тине ван Беркен (1870-1899). Дэне впоследствии написал пьесу «Тине ван Беркен» (1945) и назвал в честь писательницы свою виллу. Отношения матери и сына были очень теплыми. Мария де Тае оказала значительное влияние на жизненную позицию сына и в определенной степени на настроение в его книгах. В романе «Лестница из камня и облаков» (1942) присутствуют автобиографические черты, например то, что главный герой был любимым сыном матери, и то, что и в романе важную роль играют домашний уют и стремление к приключениям.

С 1918 по 1923 года Дэне учится в начальной школе, после чего в течение двух лет обучается техническим навыкам – обработке железа и дерева, черчению и переплетному делу, поскольку его отец хотел, чтобы сын, перед тем, как стать на тропу интеллектуального образования, сначала познал азы ручного труда. С 1926 по 1930 получает среднее специальное образование. Непродолжительное время работает конторским служащим на текстильной фабрике и готовится к сдаче экзаменов для поступления в университет. С 1930 года в течение пяти лет изучает экономику и славистику в Гентском университете. За годы обучения славистике овладел русским, польским и чешским языками. Дэне интересовался Россией и симпатизировал коммунистическим идеям. В 1935 году писатель вместе с нобелевским лауреатом, бельгийским иммунологом и бактериологом Жюлем Борде и писателем Огюстом Вермейленом побывал в СССР. Результатом поездки стал репортаж под заголовком «Пыль на Кремле» (Stof op het Kremlin, 1935), опубликованный в социалистической газете «Вперед» (Vooruit). В отчете Дэне выражает симпатию советскому народу и новому обществу.

С 1935 по 1936 служит в армии артиллеристом, после этого преподает немецкий язык в Генте и нидерландский язык в Брюсселе; занимает пост заместителя директора в Союзе строительной промышленности в Брюсселе (до 1944 года). В 1935 году публикуется его первый сборник стихов. В следующем году заканчивает аспирантуру по направлению экономика. В 1937 начинает издавать журнал о поэзии «Клевер (и) три» (Klaver(en)drie) вместе с Марселем Колем и Люком ван Брабантом, до 1947 года. Также работает редактором в журналах «Работа» (Werk) и «Новый фламандский журнал» (Nieuw Vlaams Tijdschrift). [[39]](#footnote-40)В мае 1940 года младшего лейтенанта запаса Дэне отправляют во Францию в качестве офицера связи. 5 августа он уходит в запас и отправляется домой. Присоединяется к организации сопротивления «Фронт независимости» и распространяет брошюры и нелегальные газеты.

В 1940 году издается новелла «Аврора». Первый важный роман писателя «Лестница из камня и облаков» публикуется в 1942 году. Вдохновение для создания произведения пришло к писателю во время суровых годов войны. Роман состоит из двух частей: реальность (камень) символизирует мир, в котором главный герой Эверт рассказывает о любви к ассистентке, работающей с ним в университете. Вторая часть (облака) находит отражение в книге Эверта. В своем произведении герой возносит эту любовь и избавляет главного героя от преград для любви к ассистентке. Лестница из названия романа служит мостиком для перехода из мира мечты в реальность. В следующем году пишет пьесу «Шарада Адвента», но ее постановка была запрещена немцами.

В 1944 году вступает в коммунистическую партию, остается в ней до 1946. После окончания войны призван в армию как лейтенант, но вскоре демобилизован. В 1944 женится на Полли ван Дейк, у них рождаются сын Эверт и дочь, которая, однако, умирает спустя три месяца. Через 13 лет Дэне разрывает отношения с Полли и вступает в брак с Марте Кинопен. В 1945-1977 года занимает должность главного библиотекаря в Гентской городской библиотеке.

В 1947 году в свет выходит роман «Мужчина, который коротко стригся». В этой книге писатель воссоздает процесс ментального разрушения учителя, после того как он влюбляется в свою ученицу. В сознании Мирефельда, главного героя, помещенного в психиатрическую клинику, воображение и реальность перемешиваются. Книгу в 1965 году экранизировал Андре Дельво.

После Международного конгресса деятелей культуры в защиту мира, прошедшего во Вроцлаве в 1948 году, расположенность Дэне к коммунизму ослабла. По его мнению, коммунизм стал авторитарным и догматическим. В этом же году он пишет историю русской литературы с хрестоматией «От ничего до хорошо» (Van Nitsjevo tot Chorosjo, 1948). Коммунист Нико Рост назвал книгу не политкорректной, а Дэне, в свою очередь, ответил на данную критику в новой книге «Свобода Вроцлава, или испытание клинописи по железному занавесу» (1948).

1950 год ознаменован выходом третьего знакового произведения писателя – ‘De trein der traagheid’. Изначально произведение входило в сборник рассказов «Тринадцать человек за столом», и только в 1963 году было опубликовано отдельным изданием. В 1968 году Андре Дельво также снял фильм на основе сюжета романа. В 50-60х годах продолжает писать романы. В 1959 году в свет выходит «Ноздря музы», в которой автор описывает мир кинофестивалей. В 1958 году Дэне пишет эссе «Литература и магия», где излагает основы магического реализма. В 1967 году становится членом Королевской фламандской академии языка и литературы. Умирает в Генте, 9 августа 1978 года.

Писательская карьера Дэне была очень продуктивной, «…поскольку литература служит для него предохранительным клапаном от бурлящих чувств и мыслей».[[40]](#footnote-41) Кроме стихов, он пишет эссе, сценарии к фильмам, романы, новеллы, пьесы и радиопостановки. Новеллы и рассказы были собраны в сборники «Тени вокруг настольной лампы» (1947), «Шесть домино для женщин» (1944), «Четверо благих влюбленных» (1955). Уже в юношеском возрасте писатель стал увлекаться кинематографом. В детстве отец редко разрешал ему ходить в кино, каждый просмотр фильма он должен был «заслужить»[[41]](#footnote-42). И так Дэне жил в постоянном ожидании погружения в мир кино, который открывал свои двери уже в вестибюле кинотеатра, с огнями и изящными дамами в меховых шубах. Когда писатель осознал, что происходящее на экране хоть и разыгрывается настоящими людьми, на самом деле не правда, и что Элен Сэджвик во внеэкранной жизни наверняка попивает чай на террасе, вместо того, чтобы бесстрашно разъезжать на мотоцикле над пропастью, он начал описывать увиденные фильмы в записной книжке. Они были реальны, они существовали, поскольку писатель их посмотрел. Так родился термин ‘filmatiek’, придуманный самим Дэне[[42]](#footnote-43) . В этом жанре, соединяющем кинокритику и литературу, Дэне написал несколько книг, среди которых трехтомный и четырехъязычный труд «Фильмографический словарь мировой литературы» (1971,75,78), «Фильм как жизненное искусство» (1956), «О старых и новых фильмах: вещи, которые не проходят мимо» (1980) и многие другие. Писатель не раз был членом жюри мировых кинофестивалей, проходивших в Брюсселе и в Кнокке, а также работал администратором в Бельгийской фильмотеке.[[43]](#footnote-44)

Практически все романы Дэне переведены на множество европейских языков. Писатель стал обладателем нескольких важных премий, таких как трехгодичная государственная награда в номинации «пьесы» (1951), литературная награда города Гента (1954) за сборник стихов «Пряности-на-балке: стихотворения» (1954) и др.

**3.2. Роль кинематографа в жизни и творчестве Йохана Дэне**

«Если вы чувствуете себя одиноким и опустошенным, сходите в кинотеатр. Даже самый дурацкий фильм – жизнь в миниатюре; витамин Фи для души».[[44]](#footnote-45)

Данная цитата очень ярко отражает отношение писателя к миру кинематографа и, поэтому, параграф о роли кино в жизни Дэне мы начинаем именно с этих прекрасных слов. Как было упомянуто раньше, существование другой реальности, а именно кино, писатель открыл для себя уже в детском возрасте. Именно в эти годы он сделал первые шаги на пути литературной деятельности. Впечатления от увиденных фильмов и краткое содержание последних он неустанно переносил на бумагу. Впоследствии, любовь к литературе и кинематографу вдохновила автора на создание трудов о «фильматическом искусстве» (filmatiek). Этот термин, придуманный самим Дэне, дает определение особому жанру литературы, который описывает фильмы. Фильматическое искусство отличается от общепринятой кинокритики; оно хочет запечатлеть кинематограф с позиции литературы, ведь литература способна описать «седьмое искусство»[[45]](#footnote-46) с созерцательной точки зрения. Это прежде всего эссеистика, переплетенная с драматичностью кино. Краткие очерки о кинокартинах позволяют каждому «перечитать» фильмы после их просмотра. В шестидесятые годы прошлого столетия отсутствовала роскошь современного времени, выраженная в возможности в любой момент пересмотреть фильм с помощью интернета. Поэтому, автор надеялся, что люди смогли бы по его книгам ознакомиться с кинолентами, которые не успели посмотреть.

Мир кино для писателя приравнивается к миру мечты. В качестве возможного заголовка книги «О старых и новых фильмах: вещи, которые не проходят мимо» Дэне рассматривал заголовок «Наш третий дом», подразумевая кинотеатр, в кассе которого покупают мечты. Но эти грезы существуют лишь в самом кинотеатре; за его пределами они испаряются на глазах. Единственный способ их удержать – записать свои впечатления. В вышеупомянутой книге Й.Дэне вспоминает разговор со знакомым после похода в кино. Знакомый, будучи романтиком в душе, сокрушался, что в повседневной жизни как люди, так и происходящее с ними настолько тривиальны, что никак не могут конкурировать с увлекательной жизнью актеров на экране. Мир кино, по его словам, подтверждает существование более привлекательной, манящей реальности, хоть она и существует лишь на экране. Этот конфликт, т.е. двоемирие, будет проходить красной нитью через творчество писателя.

Первая проба пера Дэне произошла в возрасте десяти лет, в виде пересказа фильма, снятого по пьесе Артура Бернеда (1871—1937) «Орленок» (1922). «…Мною овладела отвратительная тоска, которую удалось прогнать лишь с помощью бумаги и карандаша, при этом …я изменил концовку сюжета»[[46]](#footnote-47), вспоминает писатель. В детстве, когда он не был в восторге от концовки фильма, он без промедления придумывал свой вариант развития событий. Эти изменения словно превращали писателя в непосредственного участника приключений. Так, например, и в романе «Лестница из камня и облаков», как главное действующее лицо Эверт, так и герои в его книге постоянно находятся в поиске приключений.

В детстве Дэне часто слышал от отца, что фильм – это не что иное, как разыгрываемая история, а актеры, исполняющие роль Зорро и Робин Гуда, не настоящие герои. Но то, что они играют определенную роль, не отрицает факта существования самих актеров – они в любом случае живые люди: «Я уже тогда неосознанно проводил связь между внутренней и внешней реальностью, совсем как в магическом реализме».[[47]](#footnote-48)

**3.3. Действующие лица в романе**

Дэне изображает «тройного главного героя»[[48]](#footnote-49), представляя в нем преподавателя среднего возраста (персонаж, от лица которого идет повествование), студента, которым преподаватель был в юношестве, и пожилого профессора, как его «будущее я». Автор позволяет читателю рассматривать персонажей как отдельных героев и как три воплощения одного человека.

Проследим историю каждого действующего лица внутри повествования, чтобы ощутить полную картину магического реализма в романе. Начнем с рассказчика. Некоторые моменты романа основаны на автобиографических мотивах. Так, в послевоенное время Дэне, уже проживая в Генте, ездил на поезде в Брюссель, чтобы преподавать нидерландский язык в институте социальных наук. В одной из поездок ему приснилась идея для сюжета романа.

Имя рассказчика не сообщается. Можно предположить, что он – альтер эго самого писателя, однако эксплицитно это не указывается, поэтому отныне будем обращаться к нему как к рассказчику или главному герою.

Роман начинается в поезде, с момента пробуждения рассказчика ото сна. Мы узнаем, что он – преподаватель среднего возраста, который раз в неделю путешествует на поезде в другой город, чтобы провести уроки, сделать покупки и нанести визиты. По мере развития событий становится известно, что у героя есть семья.

Когда герой, просыпаясь, понимает, что все, кроме него, погружены в глубокий сон, он, чувствуя себя подавленным и одиноким, отчаянно хочет найти не спящего человека и поэтому отправляется на поиски. Во время пешего путешествия от остановки до трактира и во время пребывания в трактире герой держится уверенно, старается поддерживать разговор с другими попутчиками и занимает наблюдательную позицию. Благодаря этому мы узнаем о действиях его товарищей по несчастью.

Рассказчик принимает решение не оставлять профессора одного и из-за этого остается в трактире. Когда трамвай уезжает, главный герой чувствует чье-то присутствие рядом с ним. Какого было его удивление, когда он видит девушку, которая хотела уехать с Валом. В отчаянии он вскрикивает и требует ответа на вопрос, кто она. Девушка, вдруг заговорив на понятном языке, отвечает, что она медсестра. Придя в себя, главный герой осознает, что находится в импровизированной палате, в отеле, и перед ним сидит та самая девушка (медсестра в реальном мире), с которой танцевал Вал в трактире. Она рассказывает герою, что их поезд потерпел крушение, а он – единственный из трех действующих лиц, кто выжил и не потерял рассудок.

Следующий персонаж – профессор Гернгуттер, мужчина в возрасте, у которого уже нет семьи. Профессор, проснувшись, не отправляется на поиски не спящих людей, как это сделал рассказчик. Рассказчик застает его в одном из вагонов, курящим у окна. Его приветливость, спокойствие и мудрость располагают к общению. И рассказчик, и Вал (третий герой) видят в профессоре фигуру заботливого отца. Профессор, сойдя с поезда на остановке, решает не возвращаться, поскольку боится оставить Вала одного, ведь тот наверняка сошел с поезда и бродит где-то совсем один. Такое расположение профессора к незнакомому человеку глубоко тронуло главного героя. Гернгуттер, будучи рассудительным человеком, пытается найти объяснение необычйной ситуации, в которой оказались герои. Он строит гипотезы, основывая их на законе инерции и психического автоматизма, о чем будет подробнее написано в следующих параграфах. Официантка в трактире, напомнившая герою его покойную жену, возможно стала причиной помутнения его рассудка после пробуждения из комы, хотя точной причины мы так и не узнаем.

Дэне наделяет профессора именем «Гернгуттер». Эта деталь не проходит мимо главного героя; он замечает, что имя невероятно подходит встретившемуся ему господину. Более того, он его уже не раз слышал. Имя Гернгуттер отсылает нас к религиозному течению жителей поселения Гернгут, основанное в начале 18 века графом Цинцендорфом.[[49]](#footnote-50) В Гернгуте поселились последователи Моравской церкви, страдающие от гонений католиков. Главный герой рассказывает, что мирскому успеху моравские братья предпочитали непорочный образ жизни, а совершивших проступки людей гернгутеры сначала ласково предупреждали, а потом выгоняли из общины. Чтобы известить о смерти братьев, люди трубили с башни, траур не носили. Гернгутеры были и в России; первая община появилась в Прибалтике в 1726 году.[[50]](#footnote-51)

Последнее действующее лицо – студент Вал. Он снимает комнату в университетском городке и два раза в неделю приезжает к родителям в гости. Герой уснул за чтением конспекта лекции, а когда проснулся, увидел спящих людей в неосвещенных вагонах. Сначала рассказчик и профессор встречают друг друга, а потом видят, как в их сторону бежит молодой человек (Вал). Охваченный страхом и осознавая свою беспомощность, Вал решает дойти до локомотива, чтобы поговорить с машинистом. Этот план не осуществляется, из-за чего Вал решает сойти с поезда на остановке.

В трактире студент занимает самую активную позицию из трех героев. Он привлекает к себе внимание гостей, показывая фокус с колодой карт. Фокус заключался в том, что Вал угадывает карту, которую официант вытащил из колоды. Официант показывает ответный трюк и предлагает трем героям также выбрать карту из колоды. Две карты из трех были угаданы правильно.

Поддавшись зову музыки, Вал пускается в пляс с официанткой, которая наблюдала за его удачным карточным фокусом. Испытывая ощущение счастья, он заявляет попутчикам, что ему очень нравится в трактире и он не хочет его покидать. Когда раздается звонок трамвая, Вал принимает решение сесть на него и уехать вместе с официанткой. Он приглашает рассказчика поехать с ним, но тот отказывается, т.к. не может оставить профессора одного. Вал, прощаясь с главным героем, чувствует, что ему обязательно нужно ехать, несмотря на то, что он не знает, куда поедет трамвай. Принимая во внимание, что они находятся в «стране смерти», ничего страшного со студентом произойти не может. «Если я погибну, то не значит ли это, что мне будет подарена другая жизнь?» (Вал) Из трех товарищей именно молодой человек погибает в результате катастрофы, что вызывает немало вопросов к автору романа. Стоит отметить, что в одном из интервью автор утверждает, что ассоциирует себя со студентом Валом.

Теперь выделим общие черты в истории трех персонажей. Во-первых, все трое засыпают в поезде. После того, как они просыпаются, стрелки часов останавливаются на половине седьмого вечера, как и их осознание времени: «как будто не только часы остановились, но и … восприятие времени … отказало». Во-вторых, одинаковыми были ощущения, которые они испытывали перед сном, а именно любовь к жизни, чувство спокойствия и умиротворение.

**3.4. Тематика романа**

Центральная тема романа раскрывается в разговоре трех действующих лиц, идущих от места остановки поезда до трактира. Профессор поинтересовался, о чем герои думали, прежде чем уснули. Главный герой уступил очередь студенту, и тот поведал о перечитанной им лекции профессора по криминалистике; преподавателя Волмса студенты шутливо называли Шерлоком Волмсом. На занятии было подробно разобрано типичное «убийство в стиле Добкина». Дело заключалось в следующем: пожарный Добкин задушил жену, спрятал тело в подвале церкви и поджег здание. В итоге пожар смогли потушить, а тело – идентифицировать. Добкина приговорили к повешению. Вал сразу признался, что подобные детективные истории кажутся ему увлекательными, потому что в них присутствует и научная струя, и приключение. Наличие лишь научного элемента вызывает у Вала скуку. Кроме этого, в детективах его по-настоящему захватывает процесс мышления людей. Вдруг Вал осознал, что лекция начала вселять в него страх; ему стало казаться, что рассказанный профессором-криминалистом случай мог произойти только лишь в абнормальном, жалком мире, или в трущобе.

Закрыв тетрадь с записями, студент решил перечитать конспект по всемирной литературе. Прочитанное наполнило его чувством доверия и безопасности. Профессор Гернгуттер заинтересовался причиной возникновения этого утешительного чувства, о чем и спросил Вала. Он поведал, что на сей раз речь шла о мировоззрении русского писателя Катаева, которое заключалось в том, что как бы человек не проживал жизнь, сама по себе она прекрасна. Более того, жизнь всегда расставляет все по своим местам, поэтому человеку следует лишь довериться ей. После прочтения этого конспекта, студент, сидя в поезде, погрузился в сон. Отметим, что здесь можно проследить следующий переход: чувство страха и отвращения от прочтения конспекта по криминалистике сменилось у Вала на положительное чувство – ощущение безопасности.

Главный герой с удивлением осознает, что и он перед сном размышлял о великолепии бытия и необходимости довериться жизни. После пробуждения главный герой испытал чувство счастья, ведь жизнь прекрасна, пейзаж хорош, и попутчики вдруг стали казаться чуточку привлекательнее. Он ощущал, что после сна его душа словно переродилась.

Профессор Гернгуттер тоже поделился с попутчиками ходом своих мыслей в течение путешествия в поезде. Он размышлял о жизни, ощущая некую тоску, связанную со своим возрастом. Всю жизнь он «конструировал» идеи, подобно ребенку, играющему с конструктором. Профессор рассказал, что в комплекте с конструктором прилагается инструкция, подсказывающая, как составлять те или иные фигуры. Ему доставляло радость собирать фигуры с помощью этих подсказок. В зрелом возрасте он перешел от конструирования фигур к «конструированию», составлению идей, мыслей. Однако он понимал, что существует что-то большее, то, что превосходит рамки понятной инструкции и простых кубиков конструктора. Это нечто большее профессор искал всю свою жизнь, но осознал, что кубики конструктора, т.е. мысли, это единственное, чем обладает человек, который хочет что-либо построить в жизни.

Профессор делает вывод, что им не следует поражаться необычайности ситуации и что они точно не случайно оказались вместе, в таких обстоятельствах, ведь и он думал о том, как прекрасен этот мир. Он уточняет, что подобные мысли обладают такой силой, которая способна «…разбудить человека, даже если все вокруг продолжают спать».

Эти слова профессора проливают свет на то, почему три героя проснулись ото сна и сошли с поезда, а все остальные пассажиры продолжили спать. В финале новеллы мы узнаем, что никто из пассажиров поезда, кроме профессора и рассказчика, не выжил. Получается, сон символизирует смерть. Как следствие возникает вопрос: почему погиб Вал, если он тоже был одним из тех, кто проснулся в поезде? На этот вопрос автор не дает ответа, возможно, предлагая читателю, таким образом, пищу для размышлений.

Автору удалось мастерски передать взаимодействие жизни и смерти в романе. Действующие лица находились на границе между жизнью и смертью, а поезд стал мостиком из одного мира в другой. Героям удалось спастись от неминуемой гибели именно благодаря силе их мыслей. Они были награждены за любовь к жизни и веру в нее.

В связи с тематикой веры интересно обратить внимание на позицию писателя по отношению к религии. Дэне всегда вращался в свободомыслящих кругах. По словам Йохана Ванхеке, автора объемной биографии Дэне, писатель был массоном и заседал в великой бельгийской массонской ложе. [[51]](#footnote-52) Великая ложа относится к либеральному массонству[[52]](#footnote-53), поэтому ее членам разрешается верить или не верить в Бога. В одном интервью автор признает, что верит в Создателя, но не в мир иной.[[53]](#footnote-54) Для Дэне, терпимого человека в религиозном плане, самым важным было видеть хорошее в людях, независимо от их вероисповедания.

**3.5. Мотивы**

Повтор определенных слов и настроений героев заостряет внимание читателя на мотивах в произведении. Так, Вал и рассказчик неоднократно выражают восторг по поводу приключенческой атмосферы их путешествия. Приключение «трех товарищей в ночи», как стал их величать профессор, берет свое начало с момента, когда они высаживаются с поезда: «Мне показалось, что приключение началось…я ожидал, что приключение начнет набирать обороты уже за пределами поезда». (рассказчик)

Дэне неоднократно употребляет слова медленный (traag), замедлить (vertragen). Создается ощущение, что даже покинув поезд, герои продолжали путь в том ритме, который им продиктовало движение поезда. Кроме этого, повторяется фраза «закон инерции» (wet der traagheid). Например, когда герой отправляется на поиски бодрствующих людей, он переходит из вагона в вагон словно по закону инерции. То есть не только поезд подчиняется этому закону, но и люди, находящиеся в нем.

В одной из поездок Дэне приснилась идея для сюжета новеллы. Он хотел соединить закон инерции, согласно которому начатое действие продолжается какое-то время после окончания, и принцип психического автоматизма, из чего следует, что действие начинается уже до того, как человек приложит усилия для его исполнения. Поезд, резко остановившись из-за катастрофы, словно «продолжил» движение в царстве между жизнью и смертью. Мотив закона инерции получает дальнейшее развитие в разговоре героев во время их пешего путешествия.

Вал спрашивает у профессора, в каком направлении развивался ход его мыслей прежде, чем он уснул. В своем ответе профессор затрагивает закон инерции, который по его предположению применим не только в науке, но и в повседневной жизни. Получается, согласно этому закону, жизнь человека находит продолжение в лимбе, в католической традиции – в месте пребывания не попавших в рай душ, не являющимся адом или чистилищем. То есть, чем сильнее человек любил и ценил жизнь до момента смерти, тем дольше он будет находиться в этом промежуточном, переходном состоянии, будучи уже мертвым, но не попавшим в рай. Как мы уже знаем, герои как раз размышляли о любви к жизни, прежде чем уснуть. По мнению профессора, если применить принцип психического автоматизма к их случаю, то получится, что смерть приходит до того, как человек умирает; человек пребывает в пространстве, переходящем в «другие места», очевидно, в мир иной. Это пространство служит для того, чтобы, пройдя по предложенной дороге, человек познал глубокий смысл жизни. Но профессор не понимает, как они смогут попасть в рай, идя по намеченному пути. И тут главный герой высказывает предположение, что этому может поспособствовать крушение поезда, например. Как мы видим, профессор, прибегая к науке, пытается выстроить логическую цепочку рассуждений.

Важнейший мотив в произведении – мотив смерти, воплощающийся с помощью поезда, который в контексте романа символизирует гибель.

Еще один мотив в произведении, заслуживающий внимания, связан со временем: это понятие теряет привычные формы, освобождается от условностей и диктует свои правила в сюжете. Отсутствие такой константы вводит героев в заблуждение, что дает автору возможность реализовать свои замыслы в контексте магического реализма, поскольку стирание привычных границ времени является одной из черт данного литературного направления.

Отсутствие четких временных границ погружает большую часть повествование во мрак, в прямом и переносном смысле этого слова. Темнота обволакивает вагоны поезда, сопровождает героев на их пути к трактиру. Так, на фоне затемненных декораций ярко выстреливают моменты, связанные со светом, что позволяет говорить о мотиве тьмы и света. Впервые свет появляется в эпизоде встречи трех героев в вагоне: Вал, бегущий со всех ног, не заметил бы Гернгуттера и рассказчика, если бы не огонек от зажженой сигареты профессора. Этот свет привлек внимание студента во мраке поезда. Следующий эпизод связан с огнями деревушки, которые стали видны спустя долгое время, что герои провели в поисках хоть одной живой души. Свет словно проводник выводит героев на истинный путь, направляет их в нужном направлении, даже несмотря на главенство темноты.

**3.6. Магический реализм Йохана Дэне**

Свое понимание магического реализма автор излагает в книге ‘Wat is magisch realisme?’. Писатель разделял направление магический реализм на романтический и классический варианты. В начале творческого пути Дэне мыслил в романтическом направлении, отражение которого можно найти в романе «Лестница из камня и облаков». Со временем, в результате процесса становления, писатель перешел от романтизма к классическому варианту магического реализма. По его словам, эта эволюция необходима, поскольку в классическом заключается формула искусства и ценность, накопленная на протяжении веков.

Отличие романтического магического реализма от классического заключается в процессе возникновения магии – понятия, являющегося определяющим для писателя. Прочтенное автором лапидарное определение четко соответствует принципам, которые он применял в своих трудах: «магия – это непостижимость, переосмысленная в результате человеческого вмешательства».[[54]](#footnote-55) В романтическом варианте существует два мира: камень (реальность) и облака (мечта). (Здесь писатель рассматривает два мира на основе своего романа «Лестница из камня и облаков») Лестница, соединяющая миры, и есть то непостижимое, к которому стремится человек. Человек модулирует мир мечты, потому что применяя силу воображения, мы реконструируем реальность, которая у каждого – своя. Собственная реальность, т.е. мечта, формируется под влиянием индивидуальной интерпретации происходящего. Примером такого преломления реальности может служить то, что герои по-разному видели внешность официантки в трактире. Таким образом, мечта и реальность – два полюса состояния человека. Когда полюса взаимодействуют, проходят стадию магнетизма, возникает искра, которая приоткрывает завесу непостижимого, но лишь ненадолго, потому что человек – из плоти, ему не дано понять непостижимое, но это не значит, что он не будет к этому стремиться.

Классический магический реализм – это сдержанная версия романтического варианта. Здесь акцент смещается на понятие «реализм». Эта версия оперирует реальностью, «настоящей или выдуманной».[[55]](#footnote-56) Магическая искра будет возникать не в результате взаимодействия между мечтой и действительностью, а вследствие соединения различных реальностей друг с другом. В романтическом варианте иллюзия магии функционирует настолько ярко и интенсивно, что неминуемое возвращение от непостижимого (мечты) к реальности проходит с трудом и сулит разочарование. Этот эффект специально «смягчается» в классическом варианте путем уменьшения расстояния между мирами. В «Лестнице из камня и облаков» миры были слишком удалены друг от друга, а в «Поезде…» крушение поезда становится «подушкой безопасности», мягким и понятным переходом от ирреального к реальному. В подобной магии заключается гармония, т.к. ее еще проще понять и принять. Но, тем не менее, она не подразумевает предоставление ответов на все наши вопросы.

**3.7. Проявления магического реализма в романе**

В произведениях данного литературного направления читатели и, самое главное, действующие лица до последнего пытаются объяснить непонятные явления логическим образом, но когда в действительности элементы магического превалируют, разумного объяснения для них не существует. Дэне в финале романа развенчивает все магическое, что снижает накал обстановки и предоставляет героям выход из казалось бы безвыходной ситуации. Автору это удается благодаря изначально заданным «координатам» в произведении, отправной точке – поезду. Помещение героев в декорации поезда позволило Дэне решить проблему с возвращением героев из магического мира в реальный. До последних страниц читатель сомневается, произошло ли крушение поезда на самом деле или нет. В конце мы узнаем, что все описанное в произведении с момента сна героев до момента их пробуждения в больнице составляет период пребывания в коме. Во время клинической смерти пациенты воспринимают мир, словно сон.[[56]](#footnote-57) А во сне возможно то, что немыслимо в реальности.

В «Поезде…» магический реализм находит отражение в нескольких ключевых аспектах: во времени, пространстве и людях.

После пробуждения от сна все три героя обнаруживают, что стрелки на их часах остановились на половине седьмого вечера. Предположительно, именно в это время произошло крушение поезда, и началась клиническая смерть профессора, Вала и рассказчика. Остальные пассажиры так и не проснулись, что свидетельствует об их мгновенной смерти. Поэтому никто из них не покинул поезд во время остановки. Словно покинуть поезд было суждено только трем людям, поскольку, как только они выходят из вагона, состав, не издавая не единого звука, продолжает свой путь.

Время неразрывно связано с местоположением героев сначала в поезде, потом «на полпути в никуда» и в трактире. Декорация ночи выступает инструментом «затемнения» как мировосприятия действующих лиц, так и ощущения времени. Рассказчик замечает, что за окном очень быстро стало темнеть, а в вагонах свет не горел. Валу поезд показался зачарованным из-за отсутствия освещения. Стоит отметить, что герои не знали, находятся они в родных краях, или же заграницей: поскольку они не могли оценить, сколько времени были в пути, то предположили, что попали на международный рейс. Окружающий их ландшафт также не помогал в определении местонахождения – ведь бескрайние равнины и поля характеризуют многие широты.

Следующие магические элементы дают о себе знать в трактире, вывеска с названием которого отсутствовала. Главному герою показалось, что, переступив порог заведения, они словно попали в другой мир. С одной стороны, обстановка в трактире казалась абсолютно обычной: и персонал, и посетители, и музыканты, развлекающие гостей. Но с другой стороны, главный герой обратил внимание на то, что одежда персонала не совсем соответствовала их работе, посетители (казалось, все они – пассажиры) из разных слоев общества, музыканты играют неизвестные героям мелодии, а самое необычайное – как посетители, так и персонал разговаривали на иностранном языке, которого герои никогда не слышали. Кроме этого, ни телефона, ни часов в помещении не оказалось. Официанты вели себя так, будто не знали о существовании этих предметов.

Следуя гипотезе профессора Гернгуттера, если герои пребывали в промежуточной сфере на пути к «другим местам», то в соответствии с законом инерции все окружающие их вещи должны были казаться совершенно обычными. Но, по словам Гернгуттера, согласно закону психического автоматизма, на фоне обычных вещей обязательно появляются отклонения от нормы, а именно: язык, на котором говорили люди в трактире, отсутствие предметов, позволяющих измерить время, и отсутствие телефона и телеграфа. По мнению профессора, они находились в пространстве, в котором время остановилось. Значит, в этом месте всегда будет ночь, поскольку так проще проследить остановку времени.

В трактире все походило на кукольный театр: люди приходили, ужинали и снова уходили, и так без остановки; однако кукловода этого представления было не видно. Еще один магический элемент связан с картами. Официант, показавший трюк с колодой карт, смог угадать две карты из трех. Профессор задумался: не ясновидение ли это, ведь вероятность в данном случае была на одну треть больше.

Примечательно сочетание двух сущностей в одном герое – официантка из трактира, которая в реальной жизни была медсестрой. Более того, трое мужчин видят в ней воплощение собственной мечты: Гернгуттер узнает в героине покойную супругу, студент Вал влюбляется в молодую девушку, а преподаватель видит в ней черты жены. Дэне относит такое восприятие героев к одной из черт магического реализма.

**3.8. Экранизация романа «Поезд во власти инерции»**

Кинематограф играл ключевую роль в жизни и творчестве Йохана Дэне. В своих трудах о мировом кинематографе он, будучи великим ценителем киноискусства, описал большое количество шедевров, попавших на экраны кинотеатров разных стран. Символично, что в 1968 году по мотивам и его произведения был снят фильм. Режиссером фильма стал Андре Дельво (1926-2002), один из самых известных бельгийских режиссеров XX века и хороший друг Дэне. Как метко написал журналист Рональд Берган в газете The Guardian, Дельво, мастер слияния реальности и фантазии, определил место бельгийского кинематографа на карте мирового кино.[[57]](#footnote-58) В университете Дельво изучал германскую филологию и параллельно занимался в консерватории по специальности «фортепиано». Любовь к кинематографу он обнаружил в молодости, когда стал во время показа аккомпанировать немое кино в бельгийской фильмотеке. Режиссерскую карьеру Дельво начал с создания нескольких документальных фильмов для телевидения. Его первый фильм, «Мужчина с коротко постриженными волосами», был снят по мотивам одноименного романа Йохана Дэне в 1965 году. Несколько раз фильмы Дельво показывались на кинофестивалях в Берлине и в Каннах.

В одном из интервью писатель лестно отзывается о работе, которую режиссер проделал над фильмом, и подтверждает, что остался доволен экранизацией новеллы.[[58]](#footnote-59) Как истинный знаток киноиндустрии, Дэне осознает, что в таких случаях не стоит ожидать от фильма отражения всех тонкостей сюжетных линий, развернутых в книге. Более того, он обращает внимание на то, что в сознании каждого зрителя параллельно с фильмом на экране будто разворачивается собственный фильм, проходящий через индивидуальную призму восприятия зрителя. И, таким образом, происходит столкновение между версией фильма, который снял режиссер, и фильма, который «переживает» зритель.

Автор приходит к выводу, что некоторые детали повествования отсутствуют в фильме, но зато появляются моменты, не затронутые в книге. Попробуем осветить режиссерские нововведения Андре Дельво. Во-первых, изменения претерпело название фильма; из названия «Однажды вечером в поезде» (Un soir, un train) исчезает идея Дэне, связанная с законом инерции, ведь во французском названии не получилась бы игра слов, которую использует Дэне. Но важно упомянуть, что несмотря на это фантастическая атмосфера магического реализма в фильме сохраняется. Напомним, что в романе, согласно закону инерции, поезд словно продолжает свое движение даже после катастрофы, так же, как и герои продолжают «жить», попав в кому. Пребывание героев на границе жизни и смерти дает импульс к рассуждениям о смерти. В фильме поводом для размышлений о смерти становится пьеса «Элкерлик», которую главный герой написал по мотивам английского фольклора (Так, режиссер изменил фактические данные, поскольку пьеса «Элкерлик» была сначала написана на нидерландском языке и позже переведена на английский). Об этом немного позже.

Дельво оставляет трех главных действующих лиц, однако видоизменяет их истории и взаимоотношения друг с другом. Матиас Времен (рассказчик в романе) преподает лингвистику в католическом университете Левена. Дельво включает в сюжет новую сюжетную линию, для обострения которой было необходимо использовать определенную обстановку. Под новой сюжетной линией мы подразумеваем отношения Матиаса с Анной, приехавшей работать в театре в Левене в качестве художника по костюмам. Анне, будучи француженкой, было тяжело найти работу во фламандском городе, особенно в январе 1968 года, потому что действие фильма происходит за несколько месяцев до студенческих волнений во Франции. В 1968 борьба фламандских студентов и профессоров за разделение по языковому принципу внутри католического университета города Левен достигла своего апогея. Итогом «январского мятежа» стал абсолютный переход обучения на нидерландский язык в католическом университете и основание Лувенского католического университета, обучение в котором проходило на французском. Действие фильма разворачивалось на фоне студенческих волнений, атмосфера которых также повлияла на отношения Анны и Матиаса. Еще одним камнем преткновения между ними стали споры о смерти. Анна работала над созданием костюмов для пьесы «Элкерлик». Однажды, закончив уроки в университете, Матиас навестил Анну в театре и застал репетицию пьесы на том моменте, когда к Элкерлику приходит смерть. Это стало поводом для дискуссии между ними; девушка не соглашалась с Матиасом, который верил в способность разума победить смерть.

Героям становится все сложнее найти общий язык; Матиас ведет себя эгоистично и совершенно не ценит Анну. Девушка отправляется вместе с героем из Антверпена в другой город на поезде. Когда Матиас просыпается, то не может найти возлюбленную. В этот момент он знакомится с Гернгуттером, бывшим преподавателем истории религии в Тюбингене. В истории этого действующего лица Дельво оставляет все то, о чем говорит Дэне в романе, добавляя лишь, что во времена Яна Гуса смерть для всех гернгутеров возвещала великую надежду. Матиас же характеризовал любовь как маленькую смерть.

Можно заметить, что режиссер, привнося в жизнь героев новые детали, словно отдаляет их друг от друга. Дэне, обобщая личные истории героев, считал возможным воспринимать трех действующих лиц как одно целое: нам не сообщается, что конкретно преподавали профессор и рассказчик. То есть вполне допустимо представить, что рассказчик, молодую версию которого исполняет Вал, в юности изучал право, а потом преподавал его всю свою жизнь. Но в фильме нас знакомят на первый взгляд с незначительными деталями, но на самом деле, довольно любопытными. Как уже было сказано, Матиас преподает языкознание в Левене, а профессор Гернгуттер преподавал историю религии в Тюбингене. Студент Вал изучает не право, а лингвистику, и при встрече с Матиасом узнает в нем своего бывшего преподавателя. Таким образом, рассмотрение трех героев как одного целого становится более затруднительным.

Дельво опускает разговор героев об их мыслях перед тем, как они заснули в поезде. Мы узнаем, что Матиас подумал после пробуждения о любви, но не к жизни, как рассказчик в романе, а о любви как таковой. Получается, режиссер не уделяет внимания этому аспекту.

В экранизации присутствуют те же элементы магического, что и в книге: время останавливается; герои не узнают местность, в которой находятся; люди в трактире говорят на непонятном языке; привычный предмет быта (телеграф) в этом мире не существует.

Финальные сцены фильма удивляют своей обособленностью от сюжета книги: с одной стороны, Вал погибает так, как и в романе, но судьба Гернгуттера полностью остается за кадром. Однако Матиас видит тело погибшей Анны.

Несмотря на то, что сюжет фильма несколько отличается от первоисточника, можно с уверенностью сказать, что Дельво с блеском передал настроение магического реализма. Сместив акценты в сюжете, режиссеру удалось сгладить некоторые острые углы в тексте романа. Также, благодаря существованию экранизации нам была предоставлена уникальная возможность понаблюдать за тем, как Дельво решил передать обстановку магического реализма. После премьеры фильм был принят с колоссальным успехом, особенно в Париже.[[59]](#footnote-60) В России фильм был впервые показан в 2003 году на Московском международном кинофестивале.

**Заключение**

Во время сопоставления общепринятых проявлений магического реализма в латиноамериканской литературе, стало понятно, что произведения бельгийских авторов стоят особняком. Уникальность рассмотренных произведений бельгийских писателей отделяет их не только от традиции латиноамериканской ‘lo real maravilloso’ (*исп*. чудесная реальность), но и друг от друга. В заключении нашего исследования сопоставим то, как Х. Лампо и Й.Дэне воплотили магический реализм в своих произведениях. Выделим характеристики, которые совпадают и которые отличаются.

Одним из значительных параметров выражения магического реализма стало понятие времени. В обоих романах авторы каждый по-своему «играют» со временем. Дэне, например, убирает из повествования не только физическое выражение времени (остановившиеся часы), но и образное – герои не ощущают, с какой скоростью протекает время. Герои Дэне совершают путешествие в безвременном пространстве, в котором всегда царит мрак. Это решение оправдано, поскольку так Дэне задает тон повествованию и словно перемещает нас в абстрактный мир, предупреждая, что остановившиеся часы – далеко не единственное, что будет вызывать недоумение. Если в романе Дэне время как таковое отсутствует, то в романе Лампо практически все причинно-следственные и временные связи не противоречат законам логики, за исключением нескольких моментов. Например, письмо Штиллера, которое было отправлено на имя Груневельта до его рождения. Или звон карильона, который останавливает время и вызывает у героя воспоминания о детстве. Лампо на протяжении всего романа использует рычаги, которые смогли бы подействовать на Фрейка и вернуть его, хоть на долю секунды, в прошлое, чтобы помочь ему разгадать тайну Штиллера. Время в данном случае служит инструментом, который провоцирует главного героя вспомнить свое детство.

Говоря о пространстве, в котором разворачиваются сюжеты двух романов, можно сделать вывод, что авторы используют кардинально разные приемы. Практически с первых страниц романа Дэне перемещает героев – пассажиров поезда, отправляющихся домой – из реального мира в совершенно другой, магический, в котором они пребывают до самого финала и возвращаются обратно, но уже не такими, как прежде. Лампо же, напротив, не лишает героев привычного им окружения; их жизнь протекает в реальном городе Антверпен, в котором Фрейк ходит в журналистскую контору, в кафе, на набережную, в книжный магазин. Но даже в самом обычном городе могут происходить необычные события. Магические элементы врываются в жизнь героев и не прекращают терзать их вопросом – где заканчивается реальность и начинается необъяснимое?

Герои двух произведений по-разному реагируют на проявления магического. Главный герой «Явления…» до глубины души потрясен и обескуражен из-за происходящих с ним необъяснимых событий. Спокойный ритм его жизни нарушает неизвестная личность, которая предпочитает исполнять трюки над журналистом и не планирует объяснять своих причин на это. В итоге, Груневельт проводит собственное расследование, не прекращая при этом испытывать все грани эмоционального спектра. Во Фрейке с каждым появлением Штиллера назревает протест: почему это происходит и почему именно с ним? Дэне в своем произведении практически не описывает реакцию героев на проявления магического; да, рассказчиком овладевает тревога, когда он не может найти ни одного бодрствующего пассажира в поезде. Вал также периодически испытывает страх неизвестности. Но они не оспаривают все необъяснимое; они принимают магию, на наш взгляд даже слишком спокойно.

Присутствие нескольких ипостасей героев стало одним из проявлений магического реализма в двух романах. В романе Х. Лампо Штиллер, исполняющий одну из главных ролей, появлялся на протяжении повествования в многочисленных ипостасях, каждый раз приводя героев в замешательство. Одна из героинь романа Дэне также предстает в разных образах: в реальности она – медсестра, в магическом мире – официантка в трактире. Но в магическом мире рассказчик и профессор каждый видят в ней свою супругу.

Как было упомянуто ранее, Лампо уделял много внимания учению Юнга об архетипах. Писатель использовал разнообразные архетипы в своих работах, в том числе и в романе «Явление…». Одно альтер эго Штиллера – образ Иисуса, который восходит к архетипу Мессии. Лампо объяснял возможность появления Штиллера в результате действия коллективного бессознательного. Если у Лампо главная идея сюжета строится на этой теории, то у Дэне архетипичного начала мы не встречаем. Несомненно, для обоих писателей важна психологическая сторона повествования. Каждый из них по-разному изображает психологизм героев: персонажи Дэне, сами того не осознавая, испытывают определенные эмоции и позже с помощью логических рассуждений находят им объяснение. Герой Лампо, наоборот, сначала пытается воззвать к логике, что приводит его к переживанию душевных терзаний.

В итоге, перед нами – два удивительных мира, созданных двумя удивительными писателями. Проанализировав их романы, можем сказать, что теперь мы имеем представление о том, как Лампо и Дэне видели магический реализм. Примечательно, что Дэне в своем произведении более сдержанно оперирует магическими элементами, будучи убежденным приверженцем «классического» варианта направления. Заинтригованный читатель вместе с рассказчиком ощущает колющее чувство одиночества, когда герой в окутанном мраком поезде тщетно пытается найти бодрствующего человека. Вместе с «тремя товарищами» читатель сходит с поезда навстречу неизведанному и отправляется в путешествие. Так же, как и герои, читатель прислушивается к словам Гернгуттера и на мгновение ощущает: вера в жизнь действительно способна разбудить человека. Но и вместе с героями читатель выпутывается из оков коварного сна, обнаруживая, что мир магии потерял свои силы, и для этого есть логическое объяснение.

Если Дэне сравнительно плавно погружает нас в магический мир, то Лампо застает не только героев, но и читателей врасплох, ведь найти закономерность в действиях Штиллера и в, например, письме, отправленном Фрейку до его рождения, задача не из простых. Следуя за развитием событий, читатель приходит к пониманию природы эксцентричных действий Штиллера. Но принять крушение поезда намного проще, чем пришествие умершего солдата более, чем двадцать лет спустя. Так, мы остаемся в плену у магии даже в конце романа.

**Список литературы**

Daisne J. Met dertien aan tafel. Uitgeverij Electa. Brussel, 1950. 376 p.

1. Lampo H. De komst van Joachim Stiller. Wolters- Noordhoff, 1998. 191 p.
2. Лампо Х. Явление Иоахима Стиллера : роман / Хюберт Лампо ; [пер. с флам. В. В. Ошиса] ; Продюсерский Центр "Квадрига". – Москва: Квадрига, 2007. – 179 с
3. Лампо Х. Возвращение в Атлантиду: романы/ Пер. с нидерл. С.Князьковой. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 400 с.
4. Иванова М.Г. Духовное развитие как отражение архетипических сюжетов и смыслов культуры: автореф.дис.на соиск.учен.степен.канд.филос.наук (09.00.03) / Иванова Мария Геннадьевна. – Москва, 2017
5. Иллюстрированный энциклопедический словарь. – М.: Аутопан. В. И. Бородулин и др., 1998.
6. Ильина Л.Е. Магический реализм как отличительная особенность латиноамериканской литературы. В кн.: Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры: материалы Всероссийской научно-методической конф.,Оренбург, 2016. С. 2025-2028
7. Кофман А., «Истоках магического реализма» [электронный ресурс] (дата обращения: 01.05.18)
8. Куропаткина О. В. ГЕРНГУТЕРЫ // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2018); https://bigenc.ru/religious\_studies/text/3357865 Дата обращения: 21.05.2018
9. Маслова Е.Г. Магический реализм как парадигма культурно-художественного сознания современного общества, Вестник ЧГПУ 10, 2012. С. 254-269
10. Моравская церковь [Электронный ресурс]: Материал из Википедии — свободной энциклопедии: Версия 91463593, сохранённая в 06:22 UTC 12 марта 2018 / Авторы Википедии // Википедия, свободная энциклопедия. — Электрон. дан. — Сан-Франциско: Фонд Викимедиа, 2018. — Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/?oldid=91463593>
11. Князькова С.Ю. Глава 17 Хюберт Лампо // От «Лиса Рейнарда» до «Сна богов». История нидерландской литературы в 2-х томах / Том 2: XX – XXI вв./ Сост. Верхейл К., Куттенир П., Михайлова И.– СПб.:«Александрия», 2013. С.333-345.
12. Пахмусс Т. Из архивных материалов: Сергей Шаршун — русский художник и писатель // Cahiers du Monde russe et sovtetique. 1983. Vol. XXIV. №3:348
13. Фортунатов В.В. История: Учебное пособие. Для бакалавров, СПб.: Питер, 2012. – 464 с.
14. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. – М.: Высш.шк., 2004. – 405 с.

Шамсутдинова Н.З. Магический реализм в современной британской литературе: автореф.дис.на соиск.учен.степен.канди.наук (10.01.03) / Шамсутдинова Нелли Зафаровна. – Москва, 2008. –181 с.

Шерер-Zaart Е. «Его поэзия уже сама по себе живопись» <http://mmj.ru/165.html?article=608> [электронный ресурс] (дата обращения: 01.05.2018)

Юнг К. Архетип и символ. Перевод; В.В. Зеленский. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

1. Beheydt L. Een en toch apart. Davidsfonds / Leuven, 2002. 304 p.
2. Boltendal R. Thema van Lampo’s nieuwe roman vraagt een nadere bewerking.Friese koerier, 1956
3. Bork G.J. van, Verkruijsse P.J (red.), De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs. De Haan. Weesp, 1985
4. Brems H. Altijd weer vogels die nesten beginnen.Geschiedenis van de Nederlandse literatuur .1945 -2005. Uitgeverij Bert Bakker. Amsterdam, 2006.792 p.
5. Claus H. Intervieuw. Pan. Oostvlaams Bulletin voor Letteren en Kunst. Jaargang 8. 1961
6. Daisne J. Filmatiek. Elsevier Brussel-Amsterdam. 1956. 304 p.
7. Daisne J. Wat is magisch realisme? Amsterdam / Brussel, 1973. 57 p.
8. Daisne J.Over oude en nieuwe rolprenten:de dingen die niet voorbijgaan. Elsevier Manteau Antwerpen/ Amsterdam. 1980. 180 p.
9. Daisne J. Veva, over de schrijver. J.M. Meulenhoff Amsterdam. 1966. 39 p.
10. Florquin J. Over Johan Daisne, Ten huize van... 10. Davidsfonds, Leuven / Orion - Desclée De Brouwer, Brugge, 1974.
11. Jongedijk M. Magische stilte. tijdschrift Vind. Nr.21, 2016. 137 p.
12. Kotte W. De werkelijkheid herontdekt. Streven. Jaargang 14,1960 -1961. 1136 p.
13. Laermans R. (Red.) Godsdienst in een geseculariseerde samenleving. Universitaire pers Leuven. Belgium, 1998. 261 p.
14. Lampo H. Joachim Stiller en ik: Een autobiografie. Meulenhoff Amsterdam, 1978. 288 p.
15. Lampo H. De zwanen van Stonehenge: Een leesboek over magisch-realisme en fantastische literatuur. Meulenhoff Amsterdam, 1986. 384 p.
16. Lampo H. De wortels der verbeelding. Meulenhoff Amsterdam / Manteau Antwerpen, 1993. 112 p.
17. Monumentaal thuis voor de grootste Carel Willink-collectie, Kunstkrant. 21 jaargang. nummer 4, juli/augustus, 2017. 48 p.
18. Oden E. Eilandjes van bewustzijn. Psychologie magazine, januari 2012. p.40
19. Over Hubert Lampo <http://www.hubertlampogenootschap.org/nl/index.htm> [электронный ресурс] (дата обращения: 11.11.17)
20. Pieters D. Pyke Koch: de schiettent. Het Nederlandse kunstboek. Wbooks Zwolle, 2016. 351 p.
21. Putte Ch. van de. Speurtocht in het Magisch-Realisme:George Saiko, de onbekende oostenrijker. In: Revue belge de philologie et d'histoire, tome 53, fasc. 3, 1975. Langues et littératures modernes – Moderne taal- en letterkunde. P. 791-804. doi: 10.3406/rbph.1975.3058
22. Redactie nederlands.nl, Johan Daisne

<http://www.nederlands.nl/biografie/Johan+Daisne> [электронный ресурс] (дата обращения: 20.05.2018)

1. RoggemanW. M. Beroepsgeheim 5: gesprekken met schrijvers. Facet. Antwerpen, 1986
2. Ronald B. Andre Delvaux [электронный ресурс] (дата обращения: 21.05.2018) <https://www.theguardian.com/news/2002/oct/08/guardianobituaries.filmnews>
3. Studie voor zelfportret. Bezoekersgids museum More. 29 p.

Vanhecke J. Over Johan Daisne https://www.h-vv.be/media/radio/johan-vanhecke-over-johan-daisne-lode-vanoost-over-noam-chomsky [электронный ресурс] (дата обращения: 07.04.18)

1. Venderickx J. Hubert Lampo: biografie [электронный ресурс]

<http://schrijversgewijs.be/schrijvers/lampo-hubert-2/> (дата обращения: 10.11.17)

1. Weisgerber J. Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960. Athenaeum – Polak& Van Gennep. Amsterdam. 1976. p.161
2. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1765673> [электронный ресурс] (дата обращения: 21.05.18.)

**Приложение**



Pyke Koch ‘Rustende slaapwandelaarster’, 1971 / Пейке Кох «Отдыхающая девушка, которая гуляет во сне»



Carel Willink ‘Simeon de Styliet’, 1939 / Карел Виллинк «Симеон Столпник»



Carel WIllink ‘Landschap met kerncentrale’, 1982 / Карел Виллинк «Ландшафт с атомной электростанцией»

1. Фортунатов В.В. История: Учебное пособие. Для бакалавров, СПб.: Питер, 2012, с.360 [↑](#footnote-ref-2)
2. Вардт Г. ван дер. Литература с 1940-х по 1970-е. В сб.: От «Лиса Рейнарда» до «Сна богов». История нидерландской литературы в 2-х томах / Том 2: XX –XXI вв./ Сост. Верхейл К., Куттенир П., МихайловаИ.– СПб.:«Александрия», 2013 . С. 186 [↑](#footnote-ref-3)
3. Brems H. Altijd weer vogels die nesten beginnen.Geschiedenis van de Nederlandse literatuur:1945-2005. Uitgeverij BertBakker. Amsterdam, 2006. P.162 [↑](#footnote-ref-4)
4. Вардт Г. Ванн дер. Литература с 1940-х по 1970-е. В сб.: От «Лиса Рейнарда» до «Сна богов». История нидерландской литературы в 2-х томах / Том 2: XX – XXI вв./ Сост. Верхейл К., Куттенир П., Михайлова И.– СПб.: «Александрия», 2013. С. 194 [↑](#footnote-ref-5)
5. течение в немецкой живописи 1920-х гг., вариант неоклассицизма.

   Иллюстрированный энциклопедический словарь. - М.: Аутопан. В. И. Бородулин и др.. 1998. [↑](#footnote-ref-6)
6. Beheydt L. Een en toch apart. Davidsfonds / Leuven, 2002.P. 274 [↑](#footnote-ref-7)
7. Римская школа живописи – ведущая школа живописи Италии. К её представителям относятся художники: Карло Маратта, Антониаццо Романо и др. [↑](#footnote-ref-8)
8. Kotte W. De werkelijkheid herontdekt, Jaargang 14. 1960 -1961. P.955 [↑](#footnote-ref-9)
9. Pieters D. Pyke Koch: de schiettent. Het Nederlandse kunstboek. Wbooks Zwolle,2016.P. 254 [↑](#footnote-ref-10)
10. Monumentaal thuis voor de grootste Carel Willink-collectie, Kunstkrant. 21 jaargang. nummer 4, juli/augustus. 2017, p. 24 [↑](#footnote-ref-11)
11. Studie voor zelfportret, Bezoekersgids museum More, p.8 [↑](#footnote-ref-12)
12. Jongedijk M. Magische stilte. tijdschrift Vind. Nr.21, 2016.P.65 [↑](#footnote-ref-13)
13. Шерер-Zaart Е. «Его поэзия уже сама по себе живопись» <http://mmj.ru/165.html?article=608> [↑](#footnote-ref-14)
14. Пахмусс Т. Из архивных материалов: Сергей Шаршун — русский художник и писатель // Cahiers du Monde russe et sovtetique. 1983. Vol. XXIV. №3:348 Цит. по: Глеб Струве, Русская литература в изгнании, Чехов, 1956.С.300-301 [↑](#footnote-ref-15)
15. Putte Ch.van de. Speurtocht in het Magisch-Realisme : George Saiko, de onbekendeoostenrijker. In: Revue belge de philologie et d'histoire, tome 53, fasc. 3, 1975. Langues et littératures modernes – Moderne taal- en letterkunde. P.792 [↑](#footnote-ref-16)
16. Кофман А., «Истоки магического реализма» https://postnauka.ru/video/21287 [↑](#footnote-ref-17)
17. Шамсутдинова Н.З. Магический реализм в современной британской литературе, с.8, цит. по: Маргарет Дрэббл, Путеводитель по английской литературе, 1992 [↑](#footnote-ref-18)
18. Маслова Е.Г. Магический реализм как парадигма культурно-художественного сознания современного общества, Вестник ЧГПУ 10, 2012. С.255 [↑](#footnote-ref-19)
19. Ильина Л.Е. Магический реализм как отличительная особенность латиноамериканской литературы. В кн.: Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры: материалы Всероссийской научно-методической конф.,Оренбург, 2016.С. 2026 [↑](#footnote-ref-20)
20. Over Hubert Lampo <http://www.hubertlampogenootschap.org/nl/index.htm> [электронный ресурс] [↑](#footnote-ref-21)
21. Новый фламандский журнал [↑](#footnote-ref-22)
22. Князькова С. Хюберт Лампо. В сб.: От «Лиса Рейнарда» до «Сна богов». История нидерландской литературы в 2-х томах / Том 2: XX – XXI вв./ Сост. Верхейл К., Куттенир П., Михайлова И.– СПб.: «Александрия», 2013. С.335 [↑](#footnote-ref-23)
23. Bork G.J. van, Verkruijsse P.J., (red.), De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs. DeHaan. Weesp, 1985.P.341 [↑](#footnote-ref-24)
24. Князькова С. Хюберт Лампо. В сб.: От «Лиса Рейнарда» до «Сна богов». История нидерландской литературы в 2-х томах / Том 2: XX – XXI вв./ Сост. Верхейл К., Куттенир П., Михайлова И.– СПб.: «Александрия», 2013. С.338 [↑](#footnote-ref-25)
25. ‘De zwanen van Stonehenge’ [↑](#footnote-ref-26)
26. ‘De wortels der verbeelding’ [↑](#footnote-ref-27)
27. Lampo H. Joachim Stiller en ik: Een autobiografie. Meulenhoff Amsterdam, 1978. P.193 [↑](#footnote-ref-28)
28. Roggeman W. M. Beroepsgeheim 5: gesprekken met schrijvers. Facet. Antwerpen, 1986. P.169 [↑](#footnote-ref-29)
29. Jan Venderickx <http://schrijversgewijs.be/schrijvers/lampo-hubert-2/> [↑](#footnote-ref-30)
30. Boltendal R.Thema van Lampo’s nieuwe roman vraagt een nadere bewerking.Friese koerier. p.11 [↑](#footnote-ref-31)
31. Перевод здесь и далее автора работы [↑](#footnote-ref-32)
32. Lampo H. Joachim Stiller en ik. Meulenhoff Amsterdam, 1978. P.154 [↑](#footnote-ref-33)
33. Lampo H. Joachim Stiller en ik. Meulenhoff Amsterdam, 1978. P.153 [↑](#footnote-ref-34)
34. Lampo H. De wortels der verbeelding Meulenhoff Amsterdam / Manteau Antwerpen, 1993 [↑](#footnote-ref-35)
35. LampoH. De wortels der verbeelding. Meulenhoff Amsterdam / Manteau Antwerpen, 1993 [↑](#footnote-ref-36)
36. Юнг К. Архетип и символ. Перевод; В.В. Зеленский. – М.: Ренессанс, 1991 [↑](#footnote-ref-37)
37. Иванова М.Г. Духовное развитие как отражение архетипических сюжетов и смыслов культуры: автореф.дис.на соиск.учен.степен.канд.филос.наук (09.00.03) / Иванова Мария Геннадьевна. – Москва, 2017 [↑](#footnote-ref-38)
38. Daisne J. Veva, over de schrijver. J.M. Meulenhoff Amsterdam. 1966. p.32 [↑](#footnote-ref-39)
39. Bork G.J. van, Verkruijsse P.J., De Nederlandse en Vlaamse auteurs, p. 183 [↑](#footnote-ref-40)
40. Weisgerber J. Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960. Athenaeum – Polak& Van Gennep. Amsterdam. 1976. p.161 [↑](#footnote-ref-41)
41. Daisne J. Filmatiek. Elsevier Brussel-Amsterdam. 1956. p.14 [↑](#footnote-ref-42)
42. Daisne J.Over oude en nieuwe rolprenten:de dingen die niet voorbijgaan. Elsevier Manteau Antwerpen/ Amsterdam. 1980. p.9 [↑](#footnote-ref-43)
43. Johan Daisne <http://www.nederlands.nl/biografie/Johan+Daisne> Redactie nederlands.nl [↑](#footnote-ref-44)
44. Daisne J. Over oude en nieuwe rolprenten:de dingen die niet voorbijgaan. Elsevier Manteau Antwerpen/ Amsterdam. 1980. p.11 [↑](#footnote-ref-45)
45. Daisne J. Filmatiek. Elsevier Brussel-Amsterdam. 1956. p.12 [↑](#footnote-ref-46)
46. Claus H. Intervieuw. Pan. Oostvlaams Bulletin voor Letteren en Kunst. Jaargang 8. 1961. p.5 [↑](#footnote-ref-47)
47. Florquin J, Over Johan Daisne,*Ten huize van... 10*. Davidsfonds. Leuven / Orion - Desclée De Brouwer. Brugge 1974.p. 47 [↑](#footnote-ref-48)
48. Florquin J.,Over Johan Daisne, *Ten huize van... 10*. Davidsfonds, Leuven / Orion - Desclée De Brouwer. Brugge.1974. p.33 [↑](#footnote-ref-49)
49. <https://ru.wikipedia.org/?oldid=91463593> [↑](#footnote-ref-50)
50. Куропаткина О. В. ГЕРНГУТЕРЫ // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2018); https://bigenc.ru/religious\_studies/text/3357865 Дата обращения: 21.05.2018 [↑](#footnote-ref-51)
51. Johan Vanhecke over Johan Daisne https://www.h-vv.be/media/radio/johan-vanhecke-over-johan-daisne-lode-vanoost-over-noam-chomsky [↑](#footnote-ref-52)
52. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1765673> [↑](#footnote-ref-53)
53. Laermans R. (Red.) Godsdienst in een geseculariseerde samenleving. Universitaire pers Leuven. Belgiе, 1998. P.172 [↑](#footnote-ref-54)
54. Daisne J. Wat is magisch realisme? Amsterdam / Brussel, 1973. P.13 [↑](#footnote-ref-55)
55. Daisne J. Wat is magisch realisme? Amsterdam / Brussel, 1973. P.30 [↑](#footnote-ref-56)
56. Oden E. Eilandjes van bewustzijn. Psychologie magazine, januari 2012. P.40 [↑](#footnote-ref-57)
57. https://www.theguardian.com/news/2002/oct/08/guardianobituaries.filmnews [↑](#footnote-ref-58)
58. Florquin J., Ten huize van... 10. Johan Daisne. Davidsfonds, Leuven / Orion - Desclée De Brouwer, Brugge 1974. P.67 [↑](#footnote-ref-59)
59. Florquin J., Ten huize van... 10. Johan Daisne. Davidsfonds, Leuven / Orion - Desclée De Brouwer, Brugge 1974. P.68 [↑](#footnote-ref-60)