

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Київський національний лінгвістичний університет

Кафедра східної і слов'янської філології

Класифікаційна робота магістра з
чеської філології на тему:

**ТИПОЛОГІЯ МІСТИЧНИХ ОБРАЗІВ І МОТИВІВ
У ПРОЗІ УРБАНА**

Студента групи Мчех59-22

факультету східної і слов'янської філології
денної форми навчання

Освітньої програми

Сучасні філологічні студії (чеська мова і друга
іноземна мова): лінгвістика і перекладознавство

Спеціальності 035 Філологія

Спеціалізації 035.038 Слов'янські мови та
літератури (переклад включно)

перша - чеська

Шапаренка Олега Сергійовича

Науковий керівник: доктор філологічних наук,
професор Нечитайло Ірина Миколаївна

Допущена до захисту

« ____ » _____ 2024 року

Завідувач кафедри

(підпис)

(ПІБ)

Національна шкала _____

Кількість балів _____

Оцінка ЄКТС _____

Київ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	4
Розділ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ОБРАЗНОЇ СТРУКТУРИ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ	7
1.1. Основні напрями наукового опанування образно-мотивної типології у вітчизняному літературознавстві.....	7
1.2. Основні напрями наукового опанування образно-мотивної типології у зарубіжному літературознавстві.....	17
1.3. Образність як специфічна риса художнього мислення М.Урбана...	26
1.4. Містична поетика текстів М.Урбана	28
1.4.1. Огляд константних елементів містичної поетики роману «Сім храмів».....	28
1.4.2. Огляд константних елементів містичної поетики роману «Тінь собору».....	30
1.4.3. Огляд константних елементів містичної поетики роману «Лорд Морд».....	32
1.5. Творчість автора очима критиків.....	34
Висновки до Розділу I.....	36
РОЗДІЛ II. ТИПОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ РОМАНУ М. УРБАНА «СІМ ХРАМІВ»	38
2.1. Горизонтальне та вертикальне членування роману «Сім храмів».....	38
2.1.1. Горизонтальне членування роману.....	38
2.1.2. Вертикальне членування роману.....	40
2.2. Образи храмів у романі та взаємодія з історією Нового міста Праги.....	42
2.2.1. Каплиця Божого Тіла.....	43
2.2.2. Вигаданий костел св. Аполлінарія і його історичний прототип.....	46
2.2.3. Костел св. Катержини та його вигаданий образ у романі.....	49

2.2.4. Костел Діви Марії, св. Єроніма, св. Войтеха, Прокопа і Кирила з Мефодієм в Еммаусі та його образ в романі «Сім храмів».....	51
2.2.5. Костел Діви Марії та Карла Великого і його образ у романі «Сім храмів».....	54
2.2.6. Костел Благовіщення Діви Марії на Травнічку та його історичний прототип.....	58
2.2.7. Костел св. Штепана та його художній образ у романі «Сім храмів»....	60
2.3. Образи реальних героїв у містичному контексті.....	63
2.4. Художні засоби зображення надприродного в романі «Сім храмів».....	65
2.5. Засоби художнього вираження провідних містичних мотивів роману....	68
2.5.1. Мотив насилля та смерті.....	68
2.5.2. Мотив міста	73
Висновки до Розділу II.....	76
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	79
АНОТАЦІЯ.....	83
SUMMARY.....	84
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	85

ВСТУП

Мілош Урбан – видатний сучасний чеський письменник, публіцист, перекладач та редактор. Його творчістю цікавляться не лише в Чехії, а й у всьому світі. Представник чеської постмодерної прози. Автор романів, які включають в себе історичні, фантастичні, детективні, елементи жахів та інтимної лірики, при цьому не цураючись технічної термінології. Характерною особливістю також є зв'язок минулого та сьогодення, що заплутує читача, вводить в оману, та викликає інтерес.

Дослідження мотивів та образів у літературі є важливим завданням, яке допомагає розкрити глибинні шари художніх текстів та розуміти їхню значущість у різних контекстах. Це ключовий етап розкриття глибини творчого процесу та розуміння художньої спадщини. Вивчення мотивів дозволяє розкрити основоположні ідеї, які пронизують твір, та виявити спільні теми, які відображають загальнолюдські цінності або вказують на конкретні історичні обставини. Мотиви слугують "мовою" автора, яка спілкується з читачем поза рамками прямих висловлювань, надаючи твору глибокий сенс та багатогранність. Образи, у свою чергу, є основою літературного тексту. Вони створюють візуальні, звукові та емоційні аспекти оповіді, допомагаючи читачеві глибше зануритися у світ твору. Дослідження образів виявляє їхню символічну значущість та внутрішню структуру, що дозволяє розкрити інтенсивні емоційні та інтелектуальні виміри твору.

Мотиви та образи не лише створюють естетичний вигляд літературного твору, але і є ключовими компонентами для розуміння ідентичності автора, його сприйняття світу та вираження тем, що стосуються сучасності. Дослідження цих елементів літератури сприяє поглибленню нашого культурного, психологічного та літературознавчого розуміння, відкриваючи широкий спектр інтерпретацій та значень, які приховані в кожному слові та образі.

Багато досліджень вітчизняних та зарубіжних літературознавців присвячені вивченню категорій мотиву та образу, насамперед це праці П.

Білоус, Т. Орлової, О. Потебні, Д. Наливайка, М. Коцюбинської, О. Бойченка, І. Фізера, Р. Лахманн, І. Гете, Г. Гегеля, Т. Гофмана, Д. Байрона, П. Шеллі, Р. Барта, В. Беньяміна, О. Вальцеля, Ф. Гундольфа, Л. Павери, Ф. Вшетички та інших.

Актуальність дослідження полягає в тому, що міфологічні образи і мотиви завжди відігравали важливу роль у літературі, викликаючи інтерес та об'єктивний аналіз. В цьому контексті Мілош Урбан, видатний чеський письменник, відомий своєю літературною спадщиною, яка включає багато творів, заснованих на міфології та міфологічних образах, посідає одне з чільних місць у світовій літературі.

Об'єкт дослідження – творчість Мілоша Урбана, провідні тексти автора, **предметом дослідження** виступають містичні образи та мотиви, які використані письменником у своїх романах.

Мета роботи полягає в типологічному аналізі містичних образів для розкриття їхньої семантичної значущості та виявлення їх ролі в творчому образі письменника.

Досягнення поставленої мети передбачає реалізацію таких **завдань**:

1. Дослідити теоретико-методичну базу вивчення містичних компонентів у художній літературі.
2. Провести аналіз містичних образів та мотивів у творчості Мілоша Урбана.
3. Виявити вплив міфології на структуру та сюжетну лінію творів письменника.
4. Визначити особливості використання містичних образів та мотивів на основі роману Мілоша Урбана «Сім храмів».

Основними методами дослідження виступають компаративний аналіз, структурний аналіз, герменевтичний аналіз, описовий метод, метод абстрагування, контекстуальний аналіз, метод узагальнення, порівняльний та порівняльно-історичний методи.

Практична цінність дослідження полягає у розкритті ролі містичних образів і мотивів на прикладі твору «Сім храмів». Проведене дослідження буде корисне для літературознавців, культурологів та людей, які цікавляться творчістю чеського письменника.

Теоретичне значення дослідження полягає в тому, що принципи і методи нашої роботи над твором становитимуть базу для подальших опанувань містичних елементів у художніх творах, а дані, отримані в результаті дослідження, допоможуть краще зрозуміти роман та пережити те, що хотів донести автор через систему засобів його художньої виразності.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ОБРАЗНОЇ СТРУКТУРИ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

1.1. Основні напрями наукового опанування образно-мотивної типології у вітчизняному літературознавстві.

Термін *художній образ* зустрічається в літературознавстві та мистецтвознавстві і має декілька визначень: 1) художній твір та його складові елементи, 2) специфічна форма пізнання і зображення дійсності. Найповніше трактування пропонує український науковець П.В. Білоус, який зазначає, що «художній образ – комплексне вираження конкретно-чуттєвого враження про дійсність, яке виявляє себе у процесі творчої діяльності митця, становить нерозривну єдність змісту і форми, репрезентує художній світ, створений за допомогою уяви, фантазії та асоціативного мислення автора» (Білоус, 2013, с. 54).

Основою художнього образу як специфічної форми відображення дійсності є чуттєвий образ, який робить його емоційно-підкресленим та змістоузагальненим, таким, як його бачить сам автор. Через суб'єктивно-емоційне сприйняття людина отримує знання від світу, отже формує власне ставлення до нього (Галич, Назарець, Васильєв, 2005, с. 97-98).

У ряді наукових досліджень спостерігаємо класифікації художніх образів за: 1) історичною епохою; 2) ідейно-художнім напрямом або стилем; 3) способом творення і сприйняття; 4) характером; 5) ставленням автора тощо (Пітерська, 2020, с. 50). А з конкретно-чуттєвим зоровим сприйняттям і творенням образи поділяють на пластичні та непластичні.

Художнє сприйняття – це багатоплановий процес, який вміщає в собі такі складові, як: художній образ, образність, художні асоціації та задуми автора. Письменник має вплив на читача, апелює до його досвіду, пам'яті та фантазії за допомогою художнього сприйняття. Це допомагає обдумати художньо-естетичну доцільність твору, інтерпретувати його сенс, розкрити деякі особливості психологізму твору та позиції читача і автора. В той же час

психологічна дієвість впливає на слухові, чуттєво-зорові, тактильні відчуття, які були в минулому, і конкретизує прочитану інформацію.

Т. Орлова виділяє п'ять етапів художнього сприйняття та вказує на те, що послідовність цих етапів може змінюватися або не всі етапи можуть використовуватися. На четвертому етапі читач інтерпретує і реагує на художні образи відповідно до свого досвіду, отже, формуючи естетичну оцінку прочитаного (Орлова, 2011, с.123).

За допомогою п'яťох відчуттів: зору, слуху, нюху, дотику і смаку художні образи змальовують повну картину твору у свідомості читача. Автор створює візуальні образи, описуючи кольори, форми, розміри, тіні та текстуру предметів. Митець формує аудіальні образи та впливає на читача в реальному часі навіть без потреби у використанні зовнішніх чинників у реальному житті, користуючись візуальними образами. Через тактильні або кінеститичні образи автор зображує людські відчуття, дотики чи рухи довкілля. За допомогою зображення запахів або смаків митець вдало впливає на відчуття читача, тим самим передаючи задум автора. Повне сприйняття літературних текстів неможливе без залучення всіх людських органів чуття. Звучання, зображення, смак, аромат та відчуття, викликані словами, сприяють створенню глибокого емоційного зв'язку з текстом і полегшують розуміння, запам'ятовування та оцінку літературних творів (Krasny, 2005, с. 84).

Художній образ також розглядається і в порівняльному літературознавстві, в працях різних науковців. Д. С. Наливайко розглядав образ як константу мистецтва (Наливайко, 2009, с. 22) та підкреслював «високий рівень знаковості у структурі образності» (Наливайко, 1981, с.154). З погляду семіотики, специфічною рисою художності є те, що матеріальну частину становлять не «речі», а відношення між ними. Проявляється це в проблемах художнього тексту, бо він побудований як форма організації, а саме як система відношень матеріальних одиниць, які входять до його складу. Семіотичний підхід до образної структури тексту як певної системи символів та знаків це потужний інструмент в дослідженні поетичного тексту з боку

філології. А різновиди роману потребують набагато глибшого аналізу.

Літературно-художні образи вирізняються діалектичною єдністю об'єктивного й суб'єктивного, конкретністю та вибірковістю, емоційністю, типізацією та узагальненням. П. В. Білоус зазначає, що «...здатність до образотворення закладена в багатозначності слів; слово з його значеннями – це вже образ», що «несе в собі самобутність творчої індивідуальності – особливості її світо-відчуття, інтелектуальні і психічні риси, життєвий досвід» (Білоус, 2011).

Питання властивостей художнього образу досліджувалося в наукових працях О. М. Ніколенко. За її думкою, основна властивість образу це його суперечливість, парадоксальність, яка помічається на різних рівнях організації образного мовлення.

Складність художніх образів впливає і на різноманітність принципів їх класифікації. Основною класифікацією вважається розподіл за об'єктом змалювання, способом сприйняття та творення. Вважають, що класифікувати потрібно з елементарного рівня, тобто словесної образності, в той час образи-деталі, на його думку, є більш складними за організацією. Наступними у відповідній системі є пейзаж, натюрморт, інтер'єр, образ людини; завершує класифікацію рівень образних гіперсистем, які існують за межами одного твору. Цей метод класифікації образів можна вважати правильним, якщо не розглядати його як ієрархічну систему образів.

Отже, художні образи можна класифікувати декількома способами: відповідно до історичних періодів (античність, середньовіччя, ренесанс); за ідейними та художніми напрямками і стилями (бароко, класицизм, романтизм, реалізм, модернізм, постмодернізм); за філософськими аспектами (гуманізм, просвітництво, екзистенціалізм тощо); за предметом зображення (образи людей, образи предметів, почуттів, настрою) (Пітерська, 2020, с. 51).

Художні образи можна класифікувати на пластичні та непластичні на основі візуального та конкретно-чуттєвого сприйняття та створення. Пластичні образи включають життєподібні образи, а непластичні включають

образи думок. Особливості композиції твору визначають наявність образів оповідача або розповідача-наратора, які зазвичай представляють собою мовно-стильовий центр твору. Також, важливим аспектом є образ-персонаж, який втілює художнє переосмислення конкретної людини. Образи розділяються на традиційні, оригінальні та стереотипні в залежності від їхньої важливості з точки зору соціально-історичного значення, смислового навантаження та естетичної цінності. Рівень нормативно-ціннісних орієнтацій та колективне несвідоме уособлюють образи-архетипи, що фіксують ментальність, ідеї, мотиви поведінки, які притаманні багатьом поколінням. Найбільш уживаними моделями літературних архетипів є образи-символи світу природи, вічні образи, окремі типи героїв, серед яких вирізняється образ-трікстер, демонізовано-кумедний дублер головного героя. Нерідко індивідуальність письменника стає підґрунтям для створення архетипного образу автора.

Розглядаючи вивчення естетичної категорії словесного художнього образу в українському літературознавстві одразу згадується постать та вчення Олександра Потебні. Цей мовознавець глибоко досліджував не тільки суть художнього мислення, але і структуру та її особливості художнього образу, тобто складову частину мислення. Із внутрішньою структурою та проблемами художніх образів пов'язана велика кількість теоретико-літературних ідей О. Потебні. Михайлина Коцюбинська вважає, що погляди О. Потебні на художній образ як форму пізнання є найцінніші у філологічній праці автора. За допомогою тропів відомий лінгвіст обґрунтовує цю думку. Для вченого образне слово – не прикраса, а елемент художнього мислення, до того ж О. Потебня завжди послідовно обстоює художню необхідність образного мислення (Коцюбинська, 1961, с. 47).

О. Потебня тропом називав образне слово, а образом називав форму, в яку «одягають» готову поетичну думку. За допомогою цієї форми вона народжується та існує. А художнику допомагає пізнати дійсність. Ця ідея призводить до того, що О. Потебня вбачав в художньому творі не просто

іграшку або розвагу, але і розумів його як значущий і повноцінний компонент у процесі розуміння світу людиною (Коцюбинська, 1961, с. 47).

За О. Потебнею, слово не вважається просто матеріалом для поезії або засобом виразу поетичного змісту; воно має значення "плоті" художнього образу (Коцюбинська, 1961, с. 49). У праці «Думка і мова» ми дізнаємося, що: «Мова не є тільки матеріалом поезії, як мармур – скульптури, а сама поезія» (Потебня, 1990, с. 42).

Варто зауважити, що теоретична спадщина О. Потебні постійно досліджувалася, аналізувалася та інтерпретувалася в українському та навіть у західному літературознавстві. Деякі погляди науковця щодо художнього піддавалися критиці. Але критика вважається недоречною, оскільки вчення О. Потебні не стосується ототожнення, а займається аналогією, яка дозволяє сформулювати основні принципи формування художнього образу, а не конкретні методи його створення. О. Потебня проводив аналогію, оскільки вона наочно демонструвала загальну специфіку художнього образу.

У американському та західноєвропейському (німецькому) літературознавстві сприйняття ідей О. Потебні значно відрізняється від розуміння радянських науковців. Перш за все слід згадати монографію Івана Фізера, американського літературознавця, «Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження» («Psycholinguistic theory of literature: A metacritical inquiry») (1993 року книжка перекладена українською мовою). Осмисливши погляди О. Потебні, Іван Фізер вважає, що з функціональної точки зору ключовим елементом структури твору є образ, який формується поетапно і становить комбінацію відібраних образів, які містяться у словах з багатим змістом. Американський літературознавець також вказує на те, що поетичний образ формується в ключових моментах тексту та виявляється у внутрішній структурі слова. Іван Фізер стверджує, що естетична цінність поетичного образу залежить від характеристик, які сприяють утворенню єдиної художньої структури у світі поезії. Незалежно від того, чи є мистецькі образи у вигляді порівнянь, метафор

або інших засобів, вони завжди взаємопов'язані як метонімічні частини цієї цілісної структури (Фізер, 1993, с. 42-43).

Інший погляд на концепцію художнього образу О. Потебні мала німецька літературознавиця та теоретик, яка відома своєю роботою в галузі рецептивної естетики, Ренате Лахманн. Ця вчена розглядає поняття художнього образу О. Потебні, перш за все, в контексті теорії естетичної комунікації. Вважає, що думки О. Потебні про художні образи є підґрунтям до розвитку теорії діалогічності. (Vorgeschichte der Bachtinischen «Dialogizität») [Lachmann R. Der Potebnjasche Bildbegriff als Beitrag zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation (Zur Vorgeschichte der Bachtinischen «Dialogizität») (Lachmann, 1983, с. 29-50).

Р. Лахманн стверджує, що у роботах О. Потебні вже на ранніх етапах досліджень можна виявити три основні теорії щодо поетичності (поетичної мови) ХХ столітті: дихотомічна, функціональна та діалогічно-комунікативна. Серед західноєвропейських досліджень теорії образу О. Потебні слід назвати також розвідку В. Вестштайна «О. О. Потебня і російські символісти», у якій проаналізовано і рецепцію ідей Потебні російськими символістами (Удяк, 2014, с. 149).

У працях українських літературознавців проблема художнього образу займала одне з центральних місць. У більшості досліджень того періоду ця проблема розглядалася у відношенні до сприйняття та роз'яснення ідей О. Потебні. Питання художнього образу у літературі є особливо важливим і привертає значну увагу завдяки розвитку семіотики та різноманітним семіотичним підходам у літературному аналізі. Це пояснюється, перш за все, тим, що художній образ, як ми вже відзначили, має природу знакову. У літературознавстві художній образ також тісно пов'язаний з лінгвістичними дослідженнями в цьому аспекті. При аналізі художніх образів у контексті поетичного твору, важливо враховувати їхню інформаційну складову, яку можна також назвати комунікативно-знаковим аспектом. Початковий словесний образ – це будь-який фрагмент мовлення, такий як словосполучення

або окреме слово, який містить образну інформацію, яка не зводиться до точного значення окремих слів чи елементів цього мовлення. Ці погляди відповідають сучасним дослідженням у галузі літературознавства, де образ розглядається як один з елементів дискурсу.

У сучасному літературному аналізі, термін "мотив" є важливою та актуальною складовою, а його дослідження охоплює різноманітні концепції та методи, які продовжують розвиватися й сьогодні. Теорія мотиву виникла на перетині XIX і XX століть і застосовувалася для аналізу фольклорних оповідей, пізніше вона розширилася до вивчення індивідуальної творчості авторів. Хоч вивченням мотиву та розумінням його природи, особливостей і ролі займаються вже давно, ця проблема залишається однією з найбільш популярних, актуальних і важливих в галузі літературознавства. Наукові вивчення цього питання до цього часу служать основою для подальших досліджень і завжди сприяють розширенню нашого розуміння більш складних літературних явищ.

Літературознавча категорія "мотив" почала глибоко розроблятися на початку XX століття. Перший теоретичний фундамент і визначення цього терміну були надані літературознавцем О.М. Веселовським у його праці "Поетика сюжетів" (1897-1906).

О.М. Веселовський, виділяючи найпростіші складові міфології та казки, визначає мотив як основну неподільну одиницю сюжету. Він спрощує ці елементи до схематичної формули, яка постійно повторюється і є основою для розбудови міфів чи казок. Під "схематизмом" Веселовський розуміє узагальненість та типовість ситуацій, образів і методів. Він описує сюжети як складні схеми, в яких узагальнюються відомі акти людського життя та психіки, представлені в змінних формах реальності (Кушнірова, 2004, с. 2).

Автор "Поетики сюжетів", О.М. Веселовський, вказував, що мотив вирається в сюжеті і називав його "зерном сюжету". Він розглядав мотив як сюжет, але більш вузький та однолінійний. В аспекті міфів та казок, Веселовський виокремлював найпростіші сюжети, такі як викрадення сонця,

переслідування красуні відьмою і подібні. Він визначав мотив як найпростішу нарративну одиницю, що образно відповідає різним потребам примітивного розуму чи побутового спостереження (Кушнірова, 2004, с. 3).

З іншого боку, О.М. Веселовський розглядає сюжет як "комплекс мотивів", вважаючи мотив за "елемент, складову частину сюжету". Він вбачає, що сюжет формується за рахунок поєднання кількох мотивів, які можуть змінюватися, трансформуватися і перетікати один в одного. За словами теоретика літератури, базові мотиви можуть виникнути в свідомості примітивних людей на основі їхніх давніх уявлень і умов життя. Розглядаючи еволюцію простих мотивів, Веселовський вказує на їхній розвиток і перетворення у більш складні, розгалужені композиції. Вважає поєднання двох чи більше мотивів проявом творчості.

На сучасному етапі поняття "мотив" не має достатньої теоретичної основи, і через це термін використовується в різних контекстах. Наприклад, Б.В. Томашевський асоціює поняття "мотив" з фабулою, розглядаючи фабулу як "сукупність мотивів у їх логічній причинно-наслідковій зв'язку". Також встановлює зв'язок між мотивом і темою твору, стверджуючи, що "мотивами називають теми... малих частин твору, які вже неможливо поділити більше" (Кушнірова, 2004, с. 3).

Дослідники літератури, зокрема Ю.М. Лотман, висловлювали думку про те, що поняття "тема" і "мотив" є взаємопов'язаними. У багатьох випадках мотив розглядається як вияв теми, яке зафіксовано в "Літературознавчому словнику-довіднику" (1997), або порівнюється з проблематикою твору, яку визначено в "Літературному енциклопедичному словнику" (1987). Б. Гаспаров наголошує, що будь-який феномен, будь-яке смислова "пляма" - подія, риса характеру, деталь ландшафту, предмет, вимовлене слово, колір, звук - може виступати у ролі мотиву в творі. Що стосується самого мотиву, визначальним є його відтворення в тексті. У відміну від традиційного сюжетного повідомлення, де заздалегідь більш-менш визначено, що можна вважати дискретними компонентами ("персонажами" або "подіями"), тут не існує

визначеного "алфавіту" – він формується безпосередньо під час структурного розгортання твору і через його структуру (Кушнірова, 2004, с. 4).

Б.М. Путілов у своїх роботах, зокрема в "Мотив як сюжетоутворюючий елемент", "Героїчний епос і дійсність", "Веселовський і проблеми фольклорного мотиву", намагався узагальнити розглядання даного поняття та висунув свою власну класифікацію мотивів. Подібно до своїх попередників, дослідник встановлює зв'язок мотиву з темою та ідеєю твору, стверджуючи, що мотиви є "стійкими семантичними одиницями", які вирізняються "підвищеною, можна сказати, винятковим ступенем семіотичності; кожен мотив володіє стійким набором значень" (Кушнірова, 2004, с. 4). Б.М. Путілов вважає, що мотив виявляється у творі різними способами і має певне смислове навантаження. Це може бути слово, словосполучення, заголовок, епіграф і так далі. Згідно з його точкою зору, основне призначення мотиву – це його реалізація у творі, перенесення смислового змісту та збудження уяви читача. Б.М. Путілов вважає, що мотив, існуючи на різних рівнях, виконує принаймні три постійні функції: конструктивну, динамічну та семантичну. Згідно з його думкою, мотив діє як організований елемент сюжетного руху, несучи свої значення, які визначають розвиток сюжету. Велике значення приділяється продукуючій функції мотиву, яка залежить від його здатності до трансформацій. Враховуючи структурну однорідність він запропонував наступну класифікацію мотивів:

мотив-ситуація, в основному використовується для експозиції, введення персонажів у оповідь, одночасно, "сюжетне значення мотивів-ситуацій більше: вони формують просторово-часові рамки і визначають відносини між персонажами, в рамках яких розгортається основна сюжетна колізія";

мотив-мовлення, виражається через монолог, діалог, репліку, відрізняється меншою самостійністю порівняно з іншими мотивами. Він може бути статичним, якщо пов'язаний з мотивом-ситуацією, або динамічним, якщо пов'язаний з мотивом-дією;

мотив-дія, представляє собою сюжетні елементи, які фіксують динамічні

відрізки сюжету, пов'язані з просторовими та важливими часовими переміщеннями персонажів та їхньою активністю, також, їх можна назвати "мотиви-епізоди".

мотив-опис;

мотив-характеристика.

Визначення мотиву як компоненту форми та змісту є досить загальним, оскільки інші одиниці літературного твору також можуть бути охарактеризовані як формально-змістовні компоненти.

У "Лексиконі загального та порівняльного літературознавства" (2001) мотив також описується як "відносно стійкий компонент форми та змісту художнього твору". О. Бойченко, подає доволі ґрунтовну історію даного поняття й слушно відзначає, що «незмінним, однак, залишається розуміння мотиву в історичній поетиці як формули, в якій образно закріпились типові ситуації, дії, характери тощо; на відміну від історично-типологічних досліджень, в роботах суто теоретичного характеру термін мотив може вживатися для позначення «теми нерозкладуваної далі одиниці тексту» (Б. Томашевський)» (О. Бойченко, 2001).

У "Літературознавчому словнику-довіднику" (1997) термін "мотив" визначається виключно в контексті лірики: "Мотив (фр. *motif*, лат. *moveo* – рухати) – у літературознавстві це тема ліричного твору або нерозкладна смислова одиниця, з якої виникає фабула (сюжет): мотив відданості вітчизні, самопожертви, зради у коханні і т. д." Мотиви наповнюють дії персонажів, спонукають їхні почуття та роздуми, особливо тонко виражають внутрішній стан ліричного суб'єкта. Таким чином, у ліричному аналізі терміни "тема" і "мотив" часто доповнюють один одного, в результаті чого виникають різні аспекти мотиву (наприклад, лейтмотив – провідний мотив, надмотив) (Гром'як, Ковалів, 1997). Це визначення не враховує епос і драму, але важливо враховувати, що і в них можуть існувати різноманітні мотиви.

У окремих новітніх теоретичних працях з літературознавства поняття "мотив" взагалі не розглядається, таких як "Теорія літератури" (Галич, 2001).

1.2. Основні напрями наукового опанування образно-мотиваційної типології у зарубіжному літературознавстві.

Мовознавчі, мистецькі та літературознавчі дисципліни досліджують поняття образу, тому термін «образ» має декілька тлумачень. К.А. Крasiun визначає, що «образ є формою відображення дійсності, що народжується або постає в уяві та зображує об'єктивну дійсність» (Крasiun, 2015, с. 256).

Немало науковців цікавляться художнім образом в різних сферах мистецтва, але поняття «образ» недостатньо визначена категорія, яка постійно вимагає наукових пошуків її трактування. І.В. Гете вжив термін «художній образ» вперше. Загалом, вивчення художнього образу велося в різних напрямках естетичної думки: образ героя та автора та просторо-часовою формою образ.

Ряд дослідників впевнені в тому, що в поняття «художній образ» можна включити лише зображення персонажів, тобто людей. Всупереч цим поглядам інші науковці вважають, що таке розуміння цього поняття є дуже вузьким, та не відображає всієї специфіки цього терміну. Разом з літературними образами потрібно враховувати і мовленнєві, тобто яскраві вирази, порівняння, тропи тощо. В сучасному літературознавстві художній образ розуміють як відтворення явищ життя чи предмета в конкретно- індивідуальній формі. А в його основі лежить первинний образ, який також називають чуттєвим. Саме Г. Гегель першим визначив естетичне трактування образу й основний напрям його вивчення, зазначивши, що образ дозволяє людині побачити об'єкти у їх реальній конкретно-чуттєвій повноті (Білоус, 2013, с. 38).

Поняття художнього образу має центральне значення в мовознавчих дисциплінах та літературі. Науковці виділяють декілька класифікацій художнього образу та зазначають, що основна ціль – це вплинути на читача, викликавши у нього емоційну реакцію. Парадоксально, але художній образ є одночасно і узагальненим, і конкретним поняттям, яке виражається через художні прийоми і мовні засоби. В контексті літератури це складова одиниця

художнього цілого, яка має свій зміст та є самостійною, яка вигадана автором за допомогою мовленнєвих засобів, які змушують читача активізувати уявлення про концептуальні і естетичні складові художнього твору.

Специфічною рисою художнього образу є те, що він виступає засобом осмислення дійсності, і в той же час створенням вигаданого світу. Автор намагається знайти певні явища, та втілити їх через призму власного уявлення життя і розуміння його закономірностей і тенденцій. У літературознавстві багатозначність терміну «художній образ» пов'язана з історичними і науковими факторами та взаємодією з читачем, що є активним суб'єктом художнього процесу.

Ще за часів Античності науковці визначили принципи формування образної системи на основі наслідування жанрової специфіки твору. Думку про наслідувальний характер образів у мистецтві поділяли Демокрит, Геракліт, Піфагор і Платон, який скептично ставився до мистецтва взагалі (Галич, 2005, с. 488). Міметичне розуміння категорії літературно-художнього образу як творчого акту викладено в «Поетиці» Аристотеля: «...завдання поета – говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче» (Гоголев, 1967, с. 130).

У Середньовіччі художній образ вважали втіленням божественної ідеї, це описане у «Сповіді» Святого Августина, який переосмислив неоплатонівську філософію на тлі християнської ідеї. Представники Відродження відстоювали позицію антропологізму та відновили зацікавлення до поглядів Аристотеля, Горація та Д. Боккаччо, розкрили красу образного слова як основи гуманістичної природи мистецтва. Ф. Сідні наполягав на тому, що художні образи відповідають за наслідування дійсності. Лопе де Вега вважав, що індивідуалізація героїв виявляється лише за допомогою мовних засобів, тому що трагічне та комічне, високе та низьке пов'язуються не тільки в літературі, а й в реальності.

Майстри барокового мистецтва створили ілюзорні образи, стверджуючи, що слово є надійним засобом імітації, тому що воно має цінність

як образ та поняття водночас (Галич, 2005, с.294). Раціоналістичні ідеї та дуалізм Декарта стали основою трактату Нікола Буало «Мистецтво поетичне», в якому раціональне пізнання і сприйняття краси порівнюються, внаслідок чого образи отримують категоричного і нормативного характеру.

Літературознавчу революцію здійснили представники культурного руху «Буря та натиск», заперечуючи теорію наслідування, підкресливши те, що кожна національна література має свої індивідуальні риси образної системи. Представники ідеалістичної естетики розглядали образ у мистецтві як виявлення загальної ідеї через чуттєву форму або як результат проекції внутрішнього світу художника на зовнішній світ у вигляді комплексу відчуттів і переживань. Згідно з філософською концепцією об'єктивного ідеалізму, якій віддавав перевагу Г. В. Ф. Гегель, прекрасне в мистецтві є результатом втілення ідеального в матеріальному світі природи, де почуття та ідея взаємодіють для створення прекрасного. Філософські дослідження Г. В. Ф. Гегеля встановили основу для подальшого переосмислення мистецтва як виразу образного мислення.

Зміни в художньому мисленні були визначені романтиками, які підкреслювали значення свободи творчості та естетичної оригінальності. Художні образи періоду Романтизму відзначалися відмовою від класичних норм та індивідуальною виразністю. Літературні представники романтизму, такі як Т. А. Гофман, Новалис, Дж. Байрон, П. Б. Шеллі та інші, виводили художні образи в суб'єктивні світи, що стимулювало їх динаміку і вплив на перетворення художньої свідомості. Завдяки романтичному підходу відбувся перехід на новий рівень відображення реальності, де образ уже не тільки відтворює, але активно формує естетичне сприйняття світу. Мистецтво реалізму та модернізму у XIX–XX століттях збагатило художні образи символікою, психологічним виміром, рецептивною естетикою, і це призвело до різноманітних підходів до розуміння поняття "художній образ" у світовому літературознавстві.

Сучасні наукові дослідження літератури зазвичай не надають належної

уваги ідеї, що література є виразом мислення через художні образи, і що інтерпретація літературного твору, в основному, означає інтерпретацію образної, ідеальної реальності.

Літературно-теоретичні дослідження, проведені в другій половині ХХ століття, значно вплинули на герменевтичні та постструктуралістичні концепції, а останнім часом – на ідеї постмодернізму. У цих дослідженнях зазвичай об'єктом аналізу стають характеристики, структура та художня семантика різних видів висловлювань (дискурсів). При цьому ігнорується той факт, що мовна специфіка дискурсу є лише засобом вираження художнього світу. Кожен літературний твір, насправді, є системою художніх образів, які репрезентують основні ідеї та естетичні концепції твору. Образний аспект літературного твору є його основою і визначає архітектоніку створеного автором художнього світу, поряд з жанровими і стильовими характеристиками, синтаксичними та ритмічними елементами тощо. Відповідаючи на питання про те, як звичайне слово стає виразом реальної чи ідеальної дійсності, ми одночасно відповідаємо на запитання про те, як виникає художній твір. Ця проблема викликала інтерес у європейському літературознавстві від Платона до Деріди, і кожен раз призвела до виникнення нового підходу до цього питання.

Протягом перших століть нашої ери, разом з античною традицією, в Європі виникає християнська філософська лінія розуміння художнього образу, яка найбільш повно розкривається в філософських роздумах, пов'язаних із сутністю християнської ікони. Пов'язують цю традицію з Візантією, в ній філософсько-релігійна думка створила нову та невідому для всього світу теорію образу. Для мислителів Візантії щось прекрасне, в природі і мистецтві не мало об'єктивної цінності, вони досліджували лише абсолютну красу. Прекрасне набували значення лише в контакті з конкретними суб'єктами сприйняття. На першому місці стояла роль образу як психологічного засобу, який використовувався для організації внутрішнього стану людини. Прекрасне вважалося важливим засобом формування психічної ілюзії

«осягнення надпрекрасного», «абсолютної краси», яке асоціювалося з Богом. Усвідомивши це, представники Кападокії почали вживати термін «прекрасне» в широкому значенні, але воно приближалося до поняття «образ». Як результат, «символ» і «образ» почали виступати «прекрасним», але ці поняття не заміняли одне іншим.

Поняття «образ» відіграло величезну роль поряд із «словом» у філософсько-релігійній системі Візантії. Науковці того часу розуміли ці поняття як матеріалізовані субстанції, в них на рівні емпіричного буття закарбовується, зберігається і передається божественне одкровення, священний переказ. Найглибший та найповніший аналіз загальної теорії образу наявний в «Ареопагітиках».

В європейській естетичній думці категорія художнього образу об'єднала засади християнської етики, та принципи античної риторики. Риторична основа художнього образу виражалася за допомогою стилістичних прийомів та була обґрунтована нормативними поетиками. А ось ідейна суть художнього образу проявлялася в релігійно-філософських трактатах європейських мислителів. Основними були трактати про природу генія, тобто про людську можливість осягати надприродні речі. Християнська естетика та антична риторика доповнювали одна одну, та разом утворювали теорію художнього образу в історії європейської естетики. Загалом, європейські теорії мистецтва були спрямовані на узагальнення різних видів мистецтва в одній системі.

Розгляд літературознавчих концепцій щодо питання художнього образу не може бути повним без врахування важливих теоретичних роздумів західноєвропейських вчених. Можна виділити дві основні концепції дослідження проблеми художнього образу. Одна з них представлена в ідеях Вальтера Беньяміна, який є видатним німецьким філософом. Інший погляд представлений Роланом Бартом, класиком структуралізму в галузі літературознавства.

Вальтер Беньямін був німецьким філософом та істориком культури, який вивчав архітектуру, живопис і літературу як взаємопов'язані компоненти

в єдиному історичному контексті, який формується в процесі розвитку способу виробництва. У В. Беньяміна питання образу становить проблему, яка розташовується між алегорією і символом. Він розглядає бароко як мистецтво, що ґрунтується на алегорії, виходячи з того, що алегорія прямо протилежна поняттю образу, який розглядав Гегель, або символу, якому надавав увагу Гете.

Щодо питання художнього образу Ролан Барт має іншу думку. Він спирається на інші поняття та представляє концепцію художнього образу по-іншому. В науковій роботі «Риторика образу» вчений аналізує художній образ за допомогою реклами. Дослідник обирає свій підхід з огляду на те, що рекламне зображення завжди має інтенціональне значення: повідомлення, які містить реклама, завжди пов'язані з характеристиками продукту, і ці повідомлення повинні бути чітко передані споживачеві. Якщо у будь-якому зображенні є знаки, то в рекламних зображеннях ці знаки особливо важливі; їх відзначає особлива чіткість і виразність, так що їх важко не помітити. Рекламні зображення відкриті та виразні. Підсумовуючи, Р. Барт вказує, що риторика образу має свої особливості, оскільки їй доводиться працювати з фізичними обмеженнями візуального матеріалу, але водночас вона є загальною через використання формальних відношень між елементами (Удяк, 2014, с. 150).

Інтерпретуючи літературні твори, можна зазначити, що існують три основні види художнього образу. Першоелементом будь-якого літературного твору вважається слово, тому що, в літературному контексті воно стає образним словом. Цей рівень описує образно-стилістичний сенс стилістичного забарвлення, тому, на жаль, його не можна назвати образно-стилістичним. У літературному творі також існують образи реальних об'єктів і явищ, які є частиною людського життя. Сюди можна віднести наступні образи: місто, село, природа (пейзаж), інтер'єр, персонажі та їх портрети. Зазвичай такі образи описуються не лише одним словом, частіше уривками тексту, або взагалі різними фрагментами тексту протягом всього твору. Остання група включає в себе образи універсалій, основними вважаються час та простір, які,

власне і утворюють часопростір (хронотоп). За допомогою цих елементів досліджується загальна картина світу, представлена у творі.

Термін "мотив" використовується не лише в літературознавстві, а й у музиці, філософії, психології та логіці. Походження цього поняття в літературі пов'язане з музичною культурою, і воно було визначено у "Музичному словнику" С. Де Броссара (1703) як мелодія чи наспів, що формує характерну частину музичної теми. У літературному контексті термін "мотив" був введений Й.В. Гете, зокрема, у "Роках вчення Вільгельма Мейстера" (1796) та "Про епічну і драматичну поезію" (1797). Варто зауважити, що хоча як літературна категорія мотив вивчається набагато раніше, сам термін тоді ще не був введений.

Історія вивчення поняття "мотив" починається у часи античності. При аналізі сутності трагедії, Арістотель у своїй "Поетиці" вказує на основний її складник – міф. У латинському перекладі цієї праці з'являється термін "фабула", але це ще не можна вважати "мотивом", хоча йдеться про смислову одиницю, що утворює основу сюжету. Грецький еквівалент латинського "motivus" – "kinetikos" – в середньовічній філософії використовувався для позначення "приводу" чи "рушійної сили" дії.

У XVII столітті представники класицизму, такі як Н. Буало і П. Корнель, вводять термін "сюжет", що визначає відокремлення мотиву, оскільки мандрівні сюжети є проявом мотивів у літературі. У XVIII столітті Г. Е. Лессінг використовує поняття "мотив" при порівнянні французької та англійської драми. Брати Я. і В. Грімм складають каталог сюжетних мотивів, виявляючи різні варіанти повторювальних тематичних "вузлів" у народній творчості різних народів, щоб знайти загальний праміф. Л. Улланд і К. Мюлленгоф вивчали численні варіації мотивів у своїх дослідженнях німецького фольклору.

Протягом літературної історії існували різні тлумачення поняття "мотив". Наприклад, В. Шерер і його наслідувачі розглядали мотив як найменшу будівельну одиницю твору. В. Дільтей визначав мотив як

психологічну подію, що викликала творчий процес. О. Вальцель та Ф. Гундольф розглядали мотив як матеріальне відображення основної проблеми твору. В. Кайзер трактував мотив як стійку ситуацію, що постійно повторюється в художньому творі. З. Фройд пов'язував поняття "мотив" із підсвідомим психічним установленням, що реалізується в сюжетній долі літературного героя.

Чеські мовознавці при визначенні поняття мотиву керувалися двома роботами – книжками Лібора Павери та Франтішка Вшетички «Лексикон літературних термінів» (Pavera, Všeticka, 2002) та «...на межі хаосу» (Hodrová, 2001, с. 721) Данієли Годрової.

Мотив (від лат. *motivus* — приведення в рух) — тематична складова твору, яка не піддається подальшому поділу; це найменша частинка тематичного матеріалу, що фактично означає, що кожне речення має свій мотив (Pavera, Všeticka, 2002).

Для аналізу великих творів, особливо епічних і драматичних, необхідно ієрархізувати структуру мотивів і зосередитися особливо на домінуючих, визначальних, опорних мотивах. Їх окремі тематичні компоненти, які виникають і знову зникають, утворюють так звані варіанти (мотивні варіанти). Варіант не має постійного діапазону; його діапазон залежить від характеру оповідання та жанру літературного твору. Залежно від цих факторів, варіант коливається від короткого слова чи короткого речення до розгорнутої багатосторінкової сцени дії. Мотив може бути закінченим, а може і не бути. Розрізняємо такі види мотивів: сигнальні, дефлективні, парадоксальні, розчарування, помилкові, недосконалі, таємничі та метаморфічні.

Сигнальний мотив являє собою найпоширеніший спосіб наведення мотиву, окремі його варіанти виступають у тексті у вигляді натяків, сигналів, які повністю пояснюються в останньому варіанті.

Дефлективний мотив складається з ряду натяків, сигналів, які реалізуються в кінцевому варіанті; однак, на відміну від сигнального мотиву, вони реалізуються дещо інакше, ніж було зазначено під час мотиву.

Парадоксальний мотив — це мотив, що розгортається в певній оповідній площині, від якої він цілком парадоксальним чином відхиляється у завершальній фазі. Якщо такий мотив проявляється серйозним або трагічним протягом усього твору чи його частини, то комічним або трагікомічним є його кінцевий поворот, так само як комічний мотив може перетворитися наприкінці в трагічний.

Мотив розчарування побудований на перетворенні ілюзії в розчарування. Окремі його варіанти мають ілюзорний характер, який суттєво порушується остаточним розчаруванням. Вплив остаточного розчарування зазвичай несподіваний і проникливий.

Помилковий мотив – це мотив, який поступово готує певне рішення, але яке в кінцевому рішенні не відбувається. Остаточна його реалізація здійснюється зовсім не так, як постійно вказувалося. Фальшивий мотив зустрічається особливо в прозі з криміналом і в новелі з таємницею.

Недосконалий мотив – мотив, який залишається на одному рівні протягом усього твору, навіть у його завершенні, тому що недосконалий мотив нічим не закінчений і не завершений, а також нічого не закінчує і не завершує. Є дуже відкритим.

Сутність загадкового мотиву — таємнича двозначність і невизначеність, з яких важко уявити, який їхній зміст, куди вони приведуть і до чого призведуть; це мотив, над яким нависає хмара таємниці. Від мотиву-сигналу містерія відрізняється тим, що читач, як правило, незабаром здогадується про остаточну розгадку, а мотив загадки, перебіг якого зовні дуже схожий на мотив-сигнал, суть його завуальована і читач не знає її конкретного значення до останнього моменту.

Метаморфічний мотив — це мотив, який фіксує трансформацію розвитку, що розгортається від вихідного варіанту до кінцевого. Вхідний варіант найчастіше фіксує початковий стан, який в інших варіантах поступово змінюється. Кінцевий стан задається фінальним варіантом, який завершує

поточну метаморфозу. Початкова і кінцева версії зазвичай діаметрально протилежні.

Годрова характеризує мотив як «особливий спосіб використання слова, речення, образу – таким чином, що вказує на його внутрішній зв'язок із сюжетом і змістом твору, наприклад через повторення, розміщення в основі твору, іноді навіть графічне наголошення тощо» (Hodrová, 2001, с.721). Важливе місце займає ключовий мотив, у якому згущується зміст, а також провідний мотив, лейтмотив, який може повторюватися. На її думку, лейтмотивний підхід є типовою рисою літературної творчості ХХ ст. Але мотив не є статичною одиницею, він зазнає трансформації: «Він змінюється залежно від різного контексту, в якому він опиняється під час наступних випадків, коли до нього додаються все нові й нові значення, він поступово виникає або його значення все більше проблематизується, а разом з ним і значення всього твору» (Hodrová, 2001, с.721). Він також згадує так званий інтертекстуальний мотив, який є спільним для ряду творів одного автора або для текстів різних авторів однієї чи різних епох.

1.3. Образність як специфічна риса художнього мислення у прозі М. Урбана

Мілош Урбан – відомий чеський письменник, перекладач, редактор і публіцист. Народився 4 жовтня 1967 року в Соколові. Вивчав англійську та скандинавську мову на факультеті мистецтв Карлового університету в Празі, де після закінчення навчання працював екстерном у докторантурі. Рік стажувався в Нью-коледжі Оксфорда. У молодості був редактором у видавництві «Mladá fronta», згодом став редактором у видавництві «Арго», де працює й досі (Kudlová, 2008).

Романну творчість Мілоша Урбана можна було б охарактеризувати з деяким спрощенням як специфічну чеську постмодерну прозу, яка, незважаючи на новаторство та постмодерністський характер (наприклад, змішування різних літературних жанрів), широко використовує процедури

класичної (сучасної) реалістичної літератури. З точки зору жанрової класифікації, слід сказати, що він багато в чому черпає з області детективної, історичної, еротичної літератури або літератури жахів, але йому не чужа і академічна література (він часто використовує технічну термінологію з різних дисциплін). Він близький до історичного роману, але слід підкреслити, що його романи є фантастикою. Посилання на історичні романи можна виправдати тим фактом, що у своїх вигаданих світах він звертається до чуток і міфів, які, звісно, здебільшого створює сам (тому це питання роботи та обробки оповіді).

Урбан дебютував у літературі своїм першим твором «Poslední tečka za rukopisy» (1998), який він вперше опублікував під ім'ям Йозеф Урбан. Ця містифікація відкриває, здавалося б, остаточну правду про подробиці рукописів. У творі відображено історію, таємничі легенди, таємничі події, різні забобони та міфи в історії людства. Сучасні готичні романи зосереджені на історичних будівлях і просторах Праги, їхні герої часто мають справу з загадковими вбивствами. Такі романи, як «Sedmikostelí» (1999), «Stín katedrály» (2003), «Santiniho jazyk» (2005) і «Lord Mord» (2008) він приправив значною дозою еротики. До цих так званих «чорних романів» ми також пов'язуємо текст «Hastrman» (2001), сюжет якого, однак, розгортається не в міському середовищі, а навпаки, описує образ природи в околиці Північної Чехії. У політичній сатирі «Paměti poslance parlamentu» (2002) змалював становище сучасного суспільства. У прозі «Pole a palisáda» (2006). Урбан виявив свій інтерес до чеських легенд, таких як легенда «o Libuši a Přemyslovi». Крім романів, автор також видав збірку оповідань «Mrtvý holky» (2007) (Kudlová, 2008).

Романи Урбана характеризуються взаємозв'язком минулого і сьогодення. Є переплетення цих часових площин; це добре видно в романах «Sedmikostelí» і «Stín katedrály». В історії «Lord Mord» ми також знаходимо зв'язок із сьогоденням, хоча воно й відбувається в минулому.

Темою цих романів є світ стародавніх часів, наповнений історіями людей, які в історії старих будівель, а також у реальних чи міфічних історіях прагнуть знайти правду про сьогоднішнє та про власну долю. У текстах Урбана історичні події є простором для численних алюзій на сучасний світ і його політичну організацію та навчені постмодерні ігри, які вживаються в текстах зі свідомою іронією та перебільшенням (Kudlová, 2008).

Відмінними рисами творчості Урбана є їх художня обробка. Кожному виданому твору притаманні приваблива обкладинка та художнє оздоблення книги. Автором цих ілюстрацій та графічних модифікацій є Павел Рут – художник, графік та ілюстратор. Рут тривалий час співпрацює з празьким видавництвом Argo, для якого створює візуальну форму більшості їхніх книг.

1.4. Містична поетика текстів Урбана

1.4.1. Огляд константних елементів містичної поетики роману «Сім храмів»

З точки зору побудови оповіді, роман «Сім храмів» базується на двох переплетених сюжетних лініях. Перший рядок супроводжує нас через нинішнє життя головного героя, а другий, навпаки, розповідає про його дитинство та студентські роки. Тож повертає нас у минуле. Пізніше ці сюжетні лінії перетинаються з галюцинаціями, завдяки чому детективний сюжет досягає кульмінації.

Книга вперше була опублікована в 1999 році з підзаголовком «Готичний роман з Праги», дія якого розгортається в Празі. Це перший роман Урбана, опублікований під власним іменем. Початковою територією є Нове місто Праги, ця місцевість відома під назвою «семихрам'я», кордон якої складають шість готичних церков і вже зруйнований готичний собор.

Роман поділений на двадцять чотири розділи, більшість з яких охоплюють проміжок часу в один день, але це не правило. Окремі розділи містять цитати, авторами яких є, наприклад: S. Eliot, R. Weiner, K. Šiktanc, O. Mikulášek та інші. Цікавий твір і своєю художньою обробкою. Текст

надруковано виключно коричневим кольором, кожна сторінка книги облямована рамкою, в яку вкладено текст. Усі розділи проілюстровані цитатою з книги.

Роман «Сім храмів» , можна сказати, має форму класичного детективу, в якому йдеться про жах – жахливі обставини вбивств, якими невідомий злочинець карає мешканців готичного ядра Праги (Janáček, 2000, с.53).

Дія розгортається переважно в просторі семи готичних сакральних споруд. Шість готичних церков (Карлов, монастир Еммаус, церква Св. Аполлінарія, церква Св. Штефана, церква Св. Катерини, церква Благовіщення Діви Марії на Слупі) збереглися в Празі й сьогодні. На Карловій площі колись стояла сьома, вже зруйнована церковна будівля – каплиця Божого Тіла. Наприкінці 18 століття її було зруйновано в рамках сучасної забудови. Роман заснований на сьогоднішні і пов'язаний із загадковими вбивствами людей, причетних до сучасних будівель.

Головний герой і оповідач – молодий історик Кветослав Швач. Однак його ім'я відкривається нам лише в ході розповіді, тому що він дуже соромиться цього, тому називає себе на «К».

На початку книги невдалий студент-історик і колишній офіцер поліції (звільнений через нібито самогубство інженерки Пендельманової) знаходить каліку, прив'язану до дзвона костелу святого Аполлінарія. Однак цей замах – лише початок серії дивних вбивств. Разом із шанувальником готичного мистецтва та противником сучасності Матяшем Гмюндом, компаньйоном Матяша Гмюнда Раймондом Прунсліком та поліцисткою Розетою Бельською вони організували реконструкції місцевих церков. Поступово відбуваються вбивства, жертви яких беруть участь у сучасній реконструкції пам'яток Праги.

Наприкінці оповідання загадкові вбивства пояснюються втручанням людини. Матіаш Гмюнд прагне відновлення середньовічного порядку в празькому Семихрам'ї, тому через поліцейську Розету вбиває невинних людей, які беруть участь у відбудові міста.

Однак ми читаємо не типовий готичний роман, а постмодерністський твір, який вражає поєднує в собі риси детективного роману та роману ініціації. В ньому ми знаходимо біблійні цитати, алюзії на конкретні романтичні твори та їхніх авторів (Карел Гінек Маха) та парафрази поезії По. Потім кожен розділ розпочинається цитатою за прикладом Монка Льюїса (Fisová, 2000, с.13).

1.4.2. Огляд константних елементів містичної поетики роману «Тінь собору»

Книгу можна охарактеризувати як роман, у якому, завдяки подвійній перспективі оповідача, ми можемо спостерігати за зображенням космосу та міста з двох різних точок зору. Вперше роман був опублікований у 2003 році з підзаголовком «Божественна кримінальна комедія». Однак твір точно не постає як комедія. Сюжет знову розгортається в середовищі Праги, відправною точкою якої є церква св. Віта, найважливіший католицький храм і визначна пам'ятка Празького Граду.

Сама книга знову виблискує своєю візуальною формою. Це помітив і Павло Котрла, який написав у своїй рецензії: «Видання роману належить видавництву «Арго», але передусім придворному художнику автора Павлу Руту, який відредагував графіку книги, набрав і доповнив її ілюстраціями. ." Вони творчо вирішені за допомогою додаткових малюнків на прозорих плівках і чудово доповнюють розділену атмосферу книги з дивовижним завершенням» (Kotrla, 2003, с. 4) .

Роман поділено на розділи різної довжини, в яких чергуються оповідні точки зору двох головних літературних героїв. Перший ракурс відкриває погляд молодого симпатичного історика мистецтва Романа Ропса, другий — поліцейського слідчого Клару Брохову. Обидві точки зору дають нам різні погляди на ту саму реальність. Дія розгортається в сьогоденні, ключовим сюжетом є загадкові вбивства на території церкви.

Графічна, але й сюжетна подібність книги до попереднього роману Урбана («Сім храмів») не залишилася поза увагою низки літературних критиків. У цьому контексті Котрла писав: «У новому романі Урбана ми знову входимо у світ, з яким уже стикалися. Це було в прозі «Сім храмів». Про зв'язок також свідчить той факт, що знову використовується план детективу з готичним фоном» (Kotrła, 2003, с. 4) .

Одним з головних героїв є Роман Ропс, знавець історії та архітектури, який стає підозрюваним у вбивствах, що відбуваються в храмі св. Віта. Поруч з ним Клара Брохова, поліцейський слідчий, яка закохується в Романа під час їхньої спільної співпраці.

На початку оповідання в соборі Святого Віта знаходять відрубану руку, пізніше отця Каландру, якому рука належала. Романа Ропса звинувачують у вбивстві на священній землі. Хоча його провину не було доведено, після звільнення він все ще перебуває під наглядом слідчої Клари. Незабаром починають з'являтися дивні символи: різьблені колеса з рогами, спотворені статуї і свині, що рухаються прямо в храмі, додають історії загадковості. Багатий символізм супроводжується серією інших вбивств, які завдяки гострому оку поліцейського слідчого більше не приписуються головному герою.

Дивні події досягають кульмінації лише в самому кінці книги, коли має бути здійснена священна церемонія, яка вижене злу магію та запобіжить подальшим трагічним вбивствам. Тут Роман зустрічає свою колишню дружину Сідонію, яка приходить на церемонію, отримавши таємничий лист. Дивні символи пояснюються, а вбивці розкриваються. Перший вбивця, який помер під час церемонії – протестант Юліус Малер, який вдався до вбивства, щоб вкрати храмовий скарб на благо своєї протестантської церкви. Другий вбивця – Кіліан Урбан, який хотів повернути Романа на духовний шлях.

Повість закінчується такою ж подією, як і почалася. За зізнанням убивці весь час спостерігає слідча Клара; вона поранена під час спроби затримати

злочинця. Її відрубана рука повертає нас до початку історії, коли знайшли відрубану руку отця Каландра.

1.4.3. Огляд константних елементів містичної поетики роману «Лорд Морд»

Твір загалом можна охарактеризувати як роман, у якому схоплено старе обличчя міста, яке поступово змінюється новим, сучасним.

Книга була вперше опублікована в 2008 році. Дія роману М.Урбана відбувається в Празі 19 століття; це й не дивно, бо має підзаголовок «Празький роман». Автор зображує зникаюче місто, в якому старі будівлі поступово зникають і перетворюються на чорні ями.

Роман поділений на двадцять один розділ, якому передують два прологи та завершуються епілогом. Кожен розділ має назву, яка коротко описує, що в ньому відбуватиметься.

Візуальний вигляд книги як артефакту мистецтва знову вражає. У цьому контексті Алеш Гаман писав у своїй рецензії, наприклад: «Відмітна обкладинка та художнє оздоблення книжки — ось зовнішні елементи романів Мілоша Урбана, без яких ми їх уже не уявляємо. Навіть у випадку щойно опублікованого роману «Лорд Морд» «придворний» ілюстратор Павел Рут придбав їх» (Наман, 2008, с. 18).

І, як це прийнято у Мілоша Урбана, роботі передують підготовчі примітки, першою з яких є уривок із відомої поеми Вілема Мрштіка «Тримає перемога», яка також була спрямована проти санітарних втручань празького муніципалітету, які призвели до ліквідація єврейського кварталу під назвою Йозефов (Kouba, 2009, с. 7).

Великі тексти Урбана, такі як роман «Сім храмів», отримують все більшу оцінку критиків, насамперед тому, що вони принесли щось нове в чеську літературу: читабельний текст з оновленими прийомами класичних жанрів. Через десять років він повернувся до своїх початків і створив відносно

компактний твір, який знову чітко характеризується кольором обкладинки (червоний). Це кривавий детектив з елементами трилера та жахів.

Події розгортаються в Празі наприкінці 19 століття під час празького очищення колишнього єврейського гетто, тобто стихійного знесення старих будівель і заміни старих будівель банківськими палацами та сучасними житловими будинками.

Головний герой — граф Арко, молодий дворянин, який залишив родинний маєток і переїхав на жвавій вулиці Праги. У місті його привабила схильність до легких жінок і героїну, яким він замінював ліки від коклюшу. У центрі проблем Арка відображено насильство в умовах санітарії в місті, а також вбивства повій у гетто. Разом із поліцією він долучився до пошуку масового вбивці на прізвище Масічка. Двоюрідна сестра Арка Мані і невідомий старий вплутуються в середину історії з красивою єврейською дівчиною, яку граф забирає до себе. Відвідавши замський будинок своїх батьків, Арко поселяється в новому будинку в Павлачі разом з єврейською дівчиною Беренікою та Гітою, колишньою повією, яка служить йому в будинку. Після переїзду граф намагається роздобути більше таблеток героїну і водночас намагається врятувати бароковий будинок на кордоні Старе Місто та Йозефов, а також змагається з поліцією, щоб зловити масового вбивцю повій.

Вся історія закінчується дуеллю між графом Арком і Мейстером, міським радником, після якого двоюрідний брат Арка Мані зізнається, що працював на австрійську таємну поліцію, через що він був змушений зіграти роль масового вбивці Масічка.

До розповіді варто додати, що автор при написанні наблизився не лише до детективу, а й до історичного роману. Санація справді відбулася в Празі наприкінці 19 століття. Празька санація, як називали цей захід, ознаменувала радикальну реконструкцію центральної частини Праги.

1.5. Творчість автора очима літературних критиків

Після виходу першої книги «Poslední tečka za rukopisy», яку Урбан видав під псевдонімом Йозеф Урбан, прокотилася хвиля ентузіазму. Наприклад, літературний історик та критик Алеш Гаман у рецензії для *Literární poviny* невдовзі після її публікації похвалив перш за все те, що книга є «інтелектуальним і стилістично вишуканим прикладом постмодерної грайливої прози і насправді є вигадкою про літературну фантастику та містифікацію. .» (Haman, 1999, с. 11).

Другий роман «Сім храмів» також критикували й оцінювали позитивно, наприклад у журналі «Респект»: «(...) Кінець минулого століття приніс ряд унікальних творів поезії та прози. в цьому напрямку. Чеський декаданс був періодом літературного розквіту, який потім повторювався щонайбільше двічі, востаннє сорок років тому. Але навіть у мізерному корпусі сучасної чеської літератури, ослабленої всім шумом навколо неї та покинутою людьми, ми можемо знайти кілька творів, які виражають сьогоднішнє відчуття *fin de siècle* цікавим і оригінальним способом, навіть співстворюють його. Наприклад, чудовий «Готичний роман із Праги», який його автор Мілош Урбан назвав Сім храмів (Peňás, 2000, с.12).

Позитивну критику отримав також роман «Гастрман», про який Ігор Фіц написав у журналі «Твар» наступне: «Автор роману Мілош Урбан передав історію, яка виходить за межі нашого індивідуального існування. Він створив твір, який за своїм характером перевершує більшість сучасної романної продукції, заснованої на описі банальності, на персональній виставці та неприкритому розрахунку. Він створив твір, центр тяжіння якого знаходиться за межами просто відображеного збочення. Він зробив це єдино можливим способом: він наважився знайти коректив до свого бачення світу не всередині себе і не тільки поза собою, але передусім поза нашим власним світом, який ми, здається, контролюємо» (Fic, 2001, с. 4).

Однак видатний чеський літературознавець Мілан Юнгманн не є прихильником творчості Урбана, зокрема роману «Сім храмів», який зазначає в «*Literární poviny*» у розділі «*Knihovnička LN*»: «Цей тип оповіді, очевидно,

має вузьке коло послідовників, а також не претендує на популярність серед читачів. Проте шанувальники цього читива знайдуть собі щось до душі. Автор, безперечно знайомий з таким типом роману, адже готичний роман прийшов до наших країв саме з Альбіону. Мушу собі визнати, що міг би обійтися без цих антикварних романів» (Jungmann, 1999, с. 16).

Найбільшої критики отримав «Мова Сантіні», третій роман вільної трилогії. Алена Земанчикова підготувала для «*Literární poviny*» детальну рецензію на працю Урбана під назвою «Вбивства на священних місцях». І романом вона теж не в захваті: «Автор розповідає дивно плоско. Він не стримує ні себе, ні читача розгорнутими мотиваціями чи намаганнями зробити героїв пластичними. Розповідь переповнена символами й алюзіями, читач не зупиняється й не піднімається. Якщо на початку роману він зупиняється на тотожності двох квіток троянди в саду Емаус, то далі в тексті, де йдеться про феномен кровних і духовних близнюків, він більше не зациклюється на думках, він дозволяє мотиви братства та сестринства «стоять осторонь», коли він подорожує оповіданням. Воно відволікає увагу від персонажів на таємницю, на нібито шифр Сантіні, який герої оповідання знаходять в окремих предметах і чиє розгадування зрештою містить не лише відкриття таємничого творчого партнерства Сантіні з божевільною сестрою, а й доленосне речення. Проте нею грішать усі герої роману, адже вона звучить так: «Дій, але не роби нікому боляче» І це речення, зрозуміло, нічого не продає. Минув рік після публікації «Тіні собору» мовою Сантіні, і це здається занадто коротким часом для дозрівання хорошого роману. Важливим мотивом легенди про св. Яна Непомуцького є мовчання: здається, Мілош Урбан передчасно піддався спокусі вимовити таємницю мови Сантіні» (Zemančíková, 2005, с. 11).

За характером усі критики цього твору сходяться на думці – мова Сантіні – найслабша книжка Урбана, в якій проявляються лише вже пережиті й очікувані читачем схеми, автор пояснює читачеві всі символи й натяки, а завершальний пункт вже не такий несподіваний і приголомшливий. Проте всі критики творчості Урбана також сходяться на думці, що він є автором, який

багато в чому відхиляється від середнього рівня свого часу, незважаючи на те, що не всі його книги є однакового рівня.

Висновки до розділу I

Дослідження понять образу та мотиву є актуальною темою, яка досліджується до сьогодні. Думки літературознавців та письменників не завжди однозначні щодо розуміння цих літературних категорій.

Термін "художній образ" був вперше використаний Й.В. Гете. Під терміном образ визначається відображення дійсності, яка з'являється в уяві читача, при цьому зображуючи об'єктивну дійсність. Цей термін займає одне з центральних місць в літературних дослідженнях. Задля повного сприйняття образу письменник спонукає читача користуватися зоровими, слуховими та нюховими відчуттями. Образи поєднують в собі одночасно компоненти загального та конкретного, об'єктивного та суб'єктивного, конкретного та вибіркового. Літературно-художні образи характеризуються взаємодією об'єктивного й суб'єктивного, конкретністю та вибірковістю, емоційністю, типізацією та узагальненням. Художні образи класифікують декількома способами: відповідно до історичних періодів; за ідейними та художніми напрямками і стилями; за філософськими аспектами; за предметом зображення.

На сучасному етапі літературних досліджень мотив не має достатнього пояснення, тому використовується в різних контекстах. Історія вивчення мотиву починається ще у часи античності. Проте у літературний контекст поняття мотив ввів Гете. Мотив представляє собою формально-смісловий елемент, який входить у склад фабули та допомагає розвивати сюжет. Виступає для розкриття характерів і вираження ідейного задуму автора. Часто пов'язують з темою, яка наявна в творі, називаючи мотив виявом та поясненням теми. Виділяють наступні мотиви: мотив-ситуація, мотив-мовлення, мотив-дія, мотив-опис, мотив-характеристика.

Творчість Мілоша Урбана можна це чеська постмодерна проза з елементами класичної реалістичної літератури, не враховуючи її новаторство

і характер постмодернізму, такі як змішування різних літературних жанрів. Його романи використовують процедури детективу, історичної літератури, еротики та жахів, а також академічної літератури, включаючи технічну термінологію з різних дисциплін. Його твори мають елементи історичного роману, але також належать до жанру фантастики, оскільки автор створює вигадані світи, звертаючись до власних чуток і міфів.

РОЗДІЛ II

ТИПОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ РОМАНУ М. УРБАНА «СІМ ХРАМІВ»

2.1. Горизонтальне та вертикальне членування роману «Сім храмів»

2.1.1. Горизонтальне членування роману

Урбан обрав для роману просту, але водночас влучну назву – «Сім храмів». В обох виданнях книжки графічна редакція Павла Рута наголошує, що вона буде складеною з двох слів – сім храмів. Лише при прочитанні твору читач зрозуміє зміст назви. Сім храмів визначає територію сучасного Верхнього Нового міста Праги, яка обмежена уявними точками семи церков, включаючи шість готичних церков, що все ще стоять, і давно зруйновану каплицю Божого Тіла, побудовану в 14 столітті. Тому це символічна назва й торкається теми роману. Підзаголовок готичний роман має «характер комунікативної настанови», тобто, містить інформацію про жанр і, отже, також про те, як читач має підходити до твору (Hodrová, 2001, с. 254).

Автор намагається привернути увагу читача вже на перших сторінках роману, стверджуючи: «У цій історії всі особи, крім однієї, вигадані. Навпаки, усі будівлі, крім однієї, справжні. Інституції без винятку романні», «*Všechny osoby v následujícím příběhu jsou až na jednu smyšlené. Naproti tomu všechny budovy, až na jednu, jsou pravé. Instituce jsou bez výjimky románové.*» (URBAN, 2001, с. 7). Лише від уваги читача і, мабуть, уяви, залежить, як впоратися з початковою головоломкою автора. Той факт, що автор присвятив свій роман Празі, наводить на думку читача, що місто стане важливим мотивом у повісті.

Роману далі передують три цитати (мотиви):

«*Z nového napětí mezi rozumem a citem, z nového zájmu o subjektivní pocity a psychologii se rodil gotický román... Nejenže se próza do jisté míry vracela ke svým původním romantickým a fantastickým kořenům, ale pojednávala také o vztahu mezi rozumem a imaginací, mezi stálostí a revolucí.*» («З нової напруги між розумом і почуттями, з нового інтересу до суб'єктивних почуттів і психології

народився готичний роман... Не лише проза повернулася певною мірою до свого оригінального романтичного та фантастичного коріння, але він також обговорював зв'язок між розумом та уявою, між постійністю та революцією».

R. Ruland, M. Bradbury

«Strašidelný příběh a zobrazení historické události se mohou navzájem osvětlovat a nakonec evokovat prožitek historického dění, vzbudit cit u těch, jimž byla minulost lhostejná.» «Страшна історія та зображення історичної події можуть висвітлити одне одного і, зрештою, викликають переживання історичної події, пробуджують емоції в тих, хто був байдужим до минулого».

M. Procházka

«Romantický umělec odvrací zrak od sebe a své společnosti a hledí zpátky.» («Митець-романтик відвертає очі від себе та свого суспільства й озирається назад».

F. Nietzsche

Усі три твердження, вибрані автором, торкаються центральної теми всієї книги – прагнення відновити минуле. У першій із цитат ми можемо знайти основну ідею «Семи храмів» Урбана, тобто показати взаємозв'язок між революцією та стабільністю, що демонструється в романі через протиставлення життя Середньовіччя сучасності. Крім того, кожна з цитат зачіпає певний жанр. Таким чином автор може вказати читачам, чому він використав для свого твору форму готичного роману.

Автор вводить читача в сюжет лише першим абзацом, який ведеться з часовим відривом від основної сюжетної лінії. Урбан також виділив фінальну частину від основної сюжетної лінії в окремий епілог. Там вся історія веде до абсурду, створюючи ідеологічне суспільство, в якому люди живуть у спосіб середньовіччя 14 століття. Закриваючи цю частину, в епілозі, автор підкреслює і часовий розрив, і розв'язку самого роману.

Роман поділено на окремі розділи, що відрізняються лише номерами, а кожен розділ додатково вводиться цитатою. Урбан найчастіше цитує вірші чеських, англійських та австрійських авторів, а саме O. Mikulášek, T. S. Eliot a

R. Weiner. Автор також використовує вірші К. Šiktance, К. Н. Máchy та К. Krause. З англійських авторів це W. Chamberlayne а S. T. Coleridge. В одному випадку розділ розпочинається анонімною римомою. Вірші, найпоширенішою темою яких є час, загроза, смерть чи архітектура, завжди тематично пов'язані з наступним розділом або вказують на майбутні події. Для прикладу можна процитувати риму: «Tady je chrám a tady je věž, tady je brána, otevřít běž.» («Ось храм і ось вежа, ось брама, відчиніть її, біжіть».) (URBAN, 2001, с. 87) Саме цим автор починає розділ, у якому Гмюнд приводить Шваха до церкви для того, аби вперше показати йому свою здатність – бачення минулого. Він веде його, дає йому ключі від воріт і допомагає йому пробудити свої здібності.

Окремі розділи утворюють замкнуті блоки і не вказують на пряму текстову наступність. У тих випадках, коли оповідач не вводить читача безпосередньо в центр дії, перехід між розділами позначається короткими роздумами головного героя або описом погоди. Таким чином автор описує часовий зсув між розділами. Розділи поділені на більш короткі частини, а автор використовує графічні елементи для виділення окремих частин або простих речень.

2.1.2. Вертикальне членування роману

В «Сім храмів» оповідачем є Кветослав Швах, який також є головним героєм повісті. Таким чином, оповідач бере безпосередню участь в історії та довіряє свої власні переживання та почуття. Він не лише висловлює читачеві свою думку щодо вигаданого світу, а й розкриває мисленнєві та психологічні процеси, що відбуваються в ньому. Тут автор використовує особисті сповіді, які є найпопулярнішим типом я-форми саме через наратив, орієнтований на психологічний аналіз героїв. «Особиста я-форма є крайнім випадком суб'єктивізації оповіді; це пряма мова певного персонажа, який взяв на себе конструктивну функцію. Ця функція забезпечує оповідачеві привілейоване становище серед вигаданих персонажів» (Doležel, 1993 с. 50).

Що стосується особистого оповідача, то читач повинен підходити до

розповіді з обережністю, оскільки він залежить від надійності оповідача. Швач, у ролі оповідача, переважно надає інформацію, свідком якого він був, або ділиться своїм попереднім досвідом чи досвідом дитинства. Він отримує додаткову інформацію через другорядних персонажів, і якщо сам не впевнений в інформації, то залишає її в стані припущень.

Швах розповідає свою історію ретроспективно, він згадує минулі події і, як виняток, виходить із історії та доповнює її нотатками зі свого сьогодення. У наступному прикладі він звертається безпосередньо до читача, і можна сказати, що він виправдовує свою розповідь і намагається переконати читача продовжувати вірити йому: «Přáté se, co to má všechno znamenat, ale nemůžu vám odpovědět hned a už vůbec ne přímo. Máte podezření, že některé věci záměrně nechávám nevysvětlené. Možná je na tom kus pravdy, ale věřte, nechávámli vás hádat, chci, abyste tápali stejně, jako jsem tápal já: i na vás musí přejít má nejistota, úzkost a strach. Jsou nezbytné pro dosažení poznání.» («Ви запитуєте, що все це означає, але я не можу відповісти вам зараз, а не безпосередньо. Ви підозрюєте, що я навмисно залишаю деякі речі непоясненими. Можливо, в цьому є частка правди, але повірте мені, якщо я дозволю вам здогадуватися, я хочу, щоб ви намацали, як я намацав: моя незахищеність, тривога та страх мають передатися і вам. Вони необхідні для досягнення розуміння») (Urban, 2001, с. 182). З цього ми можемо судити, що автор намагається засвідчити повноваження оповідача, але через ретроспективний погляд, а також, як ми можемо зробити висновок із прикладу вище, оповідач не надає повну інформацію для читача і таким чином втрачає довіру.

Зміна стилю оповіді також не виділяється суттєво, порівняно зі стилем Шваха мова горгульї суттєво не відрізняється. Тому спочатку читач може зовсім не сприйняти зміни оповідача. Це тому, що його вже втягнули в галюцинації Шваха, його повернення в минуле. Але різниця між наративами полягає в часі – галюцинації Шваха відбуваються в сьогоденні, а оповідь горгульї – це погляд у далеке минуле. Текст спочатку переважно ліричний, оповідач зосереджується на характеристиці самого себе та свого оточення.

Подальший переказ подій скоріше в стилі чутки чи казки, що відповідає характеру оповідача. Але Швах також використовує цей стиль оповіді, чи то у випадку галюцинації, чи коли він розповідає про історію певного місця. Однак дуже подібний стиль можна пояснити тим фактом, що розповідь все ще ведеться через головного героя роману, а горгулья є лише плодом його фантазії.

У цій частині тексту читач отримує лише ту інформацію, яку могла побачити або навіть почути горгулья. Через нього ми дізнаємося про випадок, який мав нагоду на власні очі побачити горгуль – одного разу, коли майстри ремонтували церкву горгуль, на коні приїхав «горбань», вскочив у церкву і завдав переполох, наступного дня був страчений якийсь шляхтич, а разом з ним два муляри, які працювали над цією церквою. Горгулья тут виступає суто як безпосередній свідок подій і жодним чином не коментує ситуацію. У цьому ми можемо знайти ще одну відмінність порівняно з оповіддю Шваха, який безпосередньо бере участь у дії.

2.2. Образи храмів у романі та взаємодія з історією Нового міста Праги

Карл IV у своєму проєкті «Нове місто» заклав п'ять сакральних споруд у формі хреста. Однак Матіяш Гмюнд і братство, лідером якого він є, доповнюють ідею цих п'яти костелів і хреста дивним чином: він додає ще два костела: зниклу каплицю Божого Тіла і костел святого Стефана та змінює оригінальну ідею так: є хрест, з'єднаний з пентаграмою, сатанинським символом. Тоді назва «Сім храмів» починає відноситися до цієї групи костелів та простору, який розташований між ними та під ними.

Наступна інтерпретація має на меті пройти через історичне минуле семи костелів і вказати на зв'язок між історією архітектури та її використанням для сюжету готичного роману «Сім храмів». Пояснювальна частина розділу спирається на численну літературу, яка стосується району Празького Нового Міста, використовуючи, зокрема, монографію Ружени Батькової «Мистецькі

пам'ятки Праги» (Vařková, 1998), трактат Катержини Бечкової «Нове місто» (Veřková, 1998) та монографію Яна Ройта «Прага, Карл IV» (Royt, 2016).

2.2.1. Каплиця Божого Тіла

У романі Урбана основною із вигаданих семи костелів – є неіснуюча каплиця Тіла Божого. Історія цієї будівлі та факт її загибелі відображені в романі Урбана.

Батькова в «Мистецьких пам'ятках Праги» описує: "Каплиця Божого Тіла була центральною готичною спорудою, розташованою посеред Скотного ринку (сьогодні – Карлова площа) (Vařková, 1998, с. 87). Вона була побудована у 1382-1393 роках на місці дерев'яної вежі, яка використовувалася для щорічного виставлення святих реліквій, що належали королю Карлу IV".

Два основні герої роману «Сім храмів»: малоосвічений історик Кветослав Швах і ватажок таємничого братства Матяш Гмюнд ведуть суперечку про каплицю, посилаючись на згаданий історичний прецедент уже на початку твору. Перше з видінь, які має Кветослав Швах у романі, стосується цієї каплиці. Він описує це так: «Byl to vnitřek kostela s body světýlek, které by vám, kdybyste je pospojoval, vykreslily interiér překrásné, vznešené, posvátné stavby. Uprostřed náměstí, představte si to! Pokud vím, jedinou nádhernou stavbou, jež v těchto místech kdy stála, byla kaple Božího těla, ve čtrnáctém a patnáctém století chrám středoevropských chrámů» (Urban, 2014, с. 136) «Це був інтер'єр костелу з точками світла, які, якщо їх з'єднати, зобразили б інтер'єр красивої, шляхетної, священної будівлі. Посеред площі, уявіть собі! Наскільки я знаю, єдиною красивою будівлею, яка коли-небудь стояла в цих місцях, була каплиця Божого Тіла». Швах уже явно захоплений думкою, що будівля домінувала над Скотним ринком, утворивши його самий центр, а також уявний духовний центр міста Праги. Водночас, завдяки своєму вивченню історії, Швах знає вигадану легенду, яка пояснює загибель цієї важливої каплиці.

У романі «Сім храмів» Кветослав Швах переймає цю легенду з нібито історичного твору, автором якого був вигаданий шляхтич Вілем Славата з

Кошумберка, змістом якої була несподівана поява великого війська на Скотному ринку, яке очолюють чотири лицарі без голови. Саме вони супроводжують велику колісницю, яка повністю руйнує сакральну споруду. Важливість цієї події очевидна. У контексті роману те, що Гмюнд відповідає Шваху, також відіграє важливу роль, тобто ідея, що історія ніколи не помирає, історичні місця та події в певному відношенні все ще тривають і здатні пробуджувати фундаментальні рухи в людях.

Думка про те, що каплиця Божого тіла відіграє життєво важливу роль у певному відношенні, стосується не лише роману Урбана.

Експертна інтерпретація також підкреслює істотну роль історичної сакральної будівлі для життя міста Праги. З одного боку, з нею історично пов'язана традиція паломництв, які відбуваються кожної першої п'ятниці після Великодня, у цей день Папа відпустив гріхи всім паломникам, які прибули до Праги. Але водночас паломництва також використовувалися для прийняття важливих політичних і релігійних рішень, як, наприклад, у 1420 році, коли був оголошений опір проти короля Сигізмунда, або в 1437 році, коли Сигізмунд у присутності папського делегата та вищого духовенства оголосив договір. Він був висічений на плитах чеською та латинською мовами та прикріплений до стін цієї важливої каплиці.

Однак у романі роль будівлі підноситься до надприродного рівня. Саме через неї має бути відновлено середньовічне життя всього міста. Згадане братство, яке очолює Гмюнд, прагне цього повернення до готики. Однак для пробудження всієї території не вистачає сьомої споруди, каплиці Божого Тіла, а Швах має бути певним медіумом, завдяки якому каплиця Божого тіла знову прокинеться.

Ідея братства, пов'язана з цією будівлею, також нав'язана історичною реальністю. Ружена Батькова, серед іншого, нагадує нам, що у 1382 році, коли було засновано каплицю, свою роль відіграло братство з сорока членів, представлене намісниками. Емблемою цього братства був обруч із молотом. Як зазначила Сільва Фіцова у своїй рецензії на «Сім храмів» Урбана,

письменник одразу надихнувся майже забутою та маловідомою історією цього братства (Ficová, 2000, с. 13). Це мотив обруча та його символу, який з'являється у романі через тортури та вбивства тих, хто якимось чином завдає шкоди Костелам чи будівлям Семи костелів, або тих, хто порушує порядок, який наслідувачі згаданого братства намагаються заснувати в цій місцевості.

Водночас те братство було не єдиним товариством, пов'язаним з каплицею Божого Тіла. Далі Батькова згадує, що після того, як дерев'яну будівлю було замінено кам'яною каплицею, у 1403 році намісники братства передали її Чеській університетській спільноті, і каплиця залишалася під її управлінням до періоду битви на Білій Горі, тобто до 1620 р. Традиція виставляти останки тіл в каплиці продовжувалася. Після 1628 р. каплиця належала єзуїтам, потім, у 1784 р., була закрита. В 1789 р. єзуїти продали його міщанину В. Ліберу з умовою його ліквідації. У романі «Сім храмів» Гмюнд і Швах говорять про його відновлення, яке має відбутися, коли братство отримає владу в усьому Новому Місті.

У романі Урбана братство Гмюнда пов'язане зі стародавнім готичним братством Божого тіла. Наприкінці роману Гмюнд розповідає Шваху про їхній намір. *Zakladatelům šlo především o to stavět v Praze chrám Páně v takové velebnosti a kráse, jakou jim určil císař Karel IV. Označili se za pokračovatele jeho díla. Kaple Božího těla byla Karlovým nápadem, za jeho života však na Dobyčím trhu vyrostla pouze dřevěná věž – matný příslib slávy pozdějšího kamenného skvostu. Takový byl osudvětšiny Karlových myšlenek: těch, jež stihl realizovat, byla jen nepatrná hrstka proti těm, které si odnesl do hrobu (Urban 2014, с. 264).* «Засновники були насамперед зацікавлені в будівництві храмів Божих у Празі в такій величі та красі, як це визначив для них король Карл IV. Вони назвали себе продовжувачами його справи. Каплиця Тіла Божого була ідеєю Карла, але за його життя була побудована лише дерев'яна вежа на Скотному ринку – примарна обіцянка слави кам'яної перлини міста. Такою була доля більшості ідей Карла: ті, що йому вдалося реалізувати, були лише мізером порівняно з тими, які він забрав із собою в могилу».

Після того, як Швах вперше непритомніє, він розповідає Матіяшу Гмюнду вигадану легенду про Скотний ринок. Згідно з цією легендою, колись на площу вступило велике військо. У напрямку до Еммауса з'явилася величезна колісниця, яка не мала коліс, але рухалася в повітрі. Навколо колісниці їздила гвардія з чотирьох безголових зброєносців, величезних розмірів. Вони прямували прямо до каплиці Божого Тіла, але не встигли туди прийти, як привид зник.

2.2.2. Вигаданий костел св. Аполлінарія і його історичний прототип

У початковій сцені роману «Сім храмів» Кветослав Швах знаходить архітектора Загіра пораненим і підвішеним через пробиту щиколотку у вежі вигаданої костелу св. Аполлінарія. Ця драматична сцена викликає готичну атмосферу на протязі всього роману. Вигаданий костел св. Аполлінарія представлений тут як типовий представник будівель готичного романського типу. Хоча в 1990-х роках, тобто в періоді, в який приблизно розгортається сюжет роману, нині існуючий костел працює постійно, у романі він представлений як одна з будівель, яка вже не використовується та на порожніх просторах якої символічні та жахливі події відбуваються без свідків.

Як уже вказувалося, саме зображення вигаданого костелу св. Аполлінарія, історичний костел св. Аполлінарія, вже під час свого створення був пов'язаний з духовною міською концепцією. Це була частина символічного розкладу костелів, який надійшов від самого Карла IV приблизно в 1348 році, як уже згадувалося: релігійний монарх хотів, щоб костели в Новому місті Праги стояли в хрестоподібному положенні (Boháčová, 2018, с. 205).

У романі «Сім храмів» лише окремі згадки стосуються постаті монарха. Хоча він тут є засновником, його роль не висвітлюється фундаментально. Карл IV у романі — скоріш за все презентує чистоту стилю і свого часу, що розуміється утопічно. Тортури та знущання, які мали місце у вигаданій церкві

св. Аполлінарія, мають при цьому своє відображення в реальній історії існуючої костелу.

Історичний костел св. Аполлінарія на окремих етапах свого існування формувався то у стилі готики, то у стилі бароко. Однак, важливо те, що барокові елементи, які перекривали первісний готичний характер костелу, сприймалися як небажані навіть останнім його архітектором Йозефом Мокером, і костел було повернуто до готичного стилю. Понівечення, яке було в історично важливому костелі св. Аполлінарія, які були зроблені з бароковими модифікаціями були усунені, а нещасний чоловік, повішений за щиколотку у вигаданій церкві, тобто архітектор Захір був зрештою врятований, незважаючи на часткове каліцтво. Його порятунок відбувається завдяки Кветославу Швачу, який в інтуїтивний момент розпізнає, що в церкві ховається якийсь зловмисник, або костел – цілком за правилами жанру готичного роману – уособлює зловмисника в цей момент. .

Швах зараз гуляє безлюдними вулицями навколо костелу св. Аполлінарія, перед ним несподівано з'являється літня жінка, за якою він стежить, йдучи до костелу. Над головою цього невідомого провідника він раптом бачить «міцну вежу костелу св. Аполлінара з гостроверхим дахом, це було схоже на капюшон злого ченця, який підстерігав вірян». («statná věž kostela sv. Apolináře se špičatým krovem. Vypadala jako kapuce zlotřilého mnicha, číhajícího na přespolní routníku») (Urban, 2014, с. 14).

Водночас це враження від перевтіленої церковної вежі також говорить про приховану напругу між розумінням готики в мисленні Матіяша Гмюнда та оповідача Кветослава Шваха. У той час як Гмюнд обожнює готику, Швах здатний розпізнати елемент зла в готизованій вежі. Завдяки цьому він може розкрити, що сталося в церкві, і вчасно врятувати архітектора Загіра.

Історичний костел св. Аполлінарія був заснований Карлом IV у 1362 р. разом із празьким архієпископом Арноштом Пардубицьким. Нагодою стало перенесення канонічної колегії з Садської в центральній Чехії до Праги на гору св. аполлінарія. Детальну історію будівництва костелу знову описує Батькова

(Bařková, 1998, s. 91). На першому етапі будівництва було створено вежу з п'ятьма ланками двосхилого даху. Наприкінці 1670 року костел постраждав від вітру, який повалив вежу, вибив вікна та пошкодив крокви. Тодішній декан Ян Франтішек з Тальмберка наступного року відремонтував костел, причому як всередині, так і зовні в стилі бароко. Серед іншого була добудована ще одна вежа Санктус з бароковою шахтою, ймовірно, роботи архітектора Данієля Ринда.

У романі кілька разів повторюється, що барокові перебудови сильно пошкодили праязкі костели. Для Матіяша Гмюнда чудовою є тільки архітектура середньовіччя. Він і всі члени братства бачать у бароко щось погане, Гмюнд навіть підкреслює тут, що «мораль людей і мораль будівлі – це дві спільні речі». За його словами, будівлі в стилі бароко були «негабаритними клітками для зухвалих дівчат, яким цікаво, що у іншої людини під одягом». («předimenzované chlívky pronastrojené hejsky, zvědavé hlavně na to, co má ten druhý pod šaty») (Urban, 2014, s. 228).

Інший важливий поворотний момент у розвитку історичного костелу, який також відображено в романі, стосується перебудови, яка відбулася між 1893 і 1898 роками. Згадана перебудова була доручена архітектору Йозефу Мокеру, якому довірили відремонтувати та відновити костел. Напівзруйновані частини Мокер замінив копіями, наприклад, готичну трибуну в західній частині, пошкоджений візерунок у вікнах нави та пресбітерію, замінив старі сходи. Але перш за все він усунув ліпні барокові аксесуари з інтер'єру та розкрили готичні настінні розписи головної нави. Відкрито нову псевдоготичну ризницю на південь від пресбітерію.

У вступній частині наративу Швах і Гмюнд подібним чином розглядають питання барокізації. Таким чином Йозеф Мокер стає своєрідним рятівником і героєм для них обох. Матіаш Гмюнд із захопленням вихваляє Мокера: «Мокер!» — закричав він. «Що б ми робили без нього?». («Mocker!" zahalekal, až se to rozléhalo. „Co bychom si bez něj počali?») (Urban, 2014, s. 93). Прадід Матіяша Гмюнда, Петр Гмюнд, працював із неоготичним архітектором,

Йозефом Мокером. Він, як і його історичний попередник, був послідовником пуризму і дотримувався думки, що «кожна будівля має право на існування» та виглядати так, як вона побудована». («každá budova má právo” vyhlížet tak, jak byla postavena») (Urban, 2014, с. 83). У цьому твердженні знову повторюється ідея персоніфікованих будівель, тобто, будівлі, які стають особами, точніше, персонажами. Вони володіють психічними властивостями, злобністю ченця, а також мають свої права, в яких люди не повинні їм відмовляти.

2.2.3. Костел св. Катержини та його вигаданий образ у романі

Вежа така висока, елегантна і благородна, як костел св. Аполлінарія. Костел св. Катержини – це ще одна із семи церковних будівель, відображених у вигаданій розповіді про Сім храмів.

Історичний костел св. Катержини був заснований разом з жіночим монастирем св. Августина в 1355 р. Згідно з Батьковою, Карл IV, засновуючи Нове місто, мав чітке уявлення про те, як має виглядати костел, і пропозицію його розташування, тобто на місці битви між Пршемисловцями у 1179 році. Він був освячений у 1367 році тодішнім празьким архієпископом Яном Очком з Влашімі.

У романі історія цього костелу описана з надзвичайним пафосом. Кветослав Швах прирівнює долю костелу св. Катержини до долі костелу св. Аполлінарія та монастиря на Слупі, бо їх об'єднує те, що вони використовувалися як заклад для душевнохворих. Після монастиря августинців костел використовувався як військовий навчальний заклад. Молоді люди зруйнували тут споруди, щоб костел тоді був придатний лише для потреб притулку. Тут Швах формулює думку про те, що «там, де закінчується благочестя, починається божевілля». («kde končí zbožnost, začíná šílenství») (Urban, 2014, с. 83). Це також поділяє Матіяш Гмюнд, який має намір відновити костел та повернути йому готичну красу.

Історичний костел св. Катержини пережив найгірші моменти гуситського періоду. Тоді постраждали майже всі культові споруди. Від

костелу залишилася лише вежа. Від Батькової ми дізнаємося, що в руйнуванні цього костелу винні не лише гусити, але й занедбаний догляд за будівлею (Bařková, 1998, с. 115).

Готична вежа, що залишилася від костелу, була ледве збережена. Донині на вежі збереглася більшість оригінальних архітектурних елементів, і вежа все ще є домінантною всього костелу. Їй загрожувало зникнення через пожежу, яку розпалили гусити в 1420 році.

У романі Швах описує цю подію як вину гуситських дружин, які вирішили знищити костел. Вони побачили, що мешканки монастиря святого Августина були монахинями і вирішили їх убити. Швах сказав: "Божа кара прийшла відразу". За словами Шваха, передня стіна костелу зруйнувалася і впала на гуситів.

Історичний костел святої Катержини після гуситських війн у 1439 році було повернуто до рук сестер-августинок. Пізніше монастир був переданий малостранським августиїнським відлюдникам. Також у Батькової ми дізнаємося, що минуло майже сто років, перш ніж монастир знову став незалежним, аж в 1676 році (Bařková, 1998, с. 116). Завдяки пожертвуванням наступного року було споруджено новий вівтар і перебудовано пресвітерії. Цей період був часом розквіту костелу, він отримав новий дзвін, орган і два бічні вівтарі.

У романі, звичайно, барокова перебудова осмислюється як трагедія. Кветослав Швах говорить про неї з таким самим опором, як і про попередні перебудови костелу. За його словами «це була велика східна альтанка, яку Діентценгофер прибудував до неї вежі, а у XVIII столітті дзвіницю». («předimenzovaný orientální altán, který k ní v osmnáctém století přilípl Dientzenhofer jako zvonici») (Urban, 2014, с. 150).

У 1718 році августиїнці погодилися на нове будівництво монастиря, що означало також будівництво нового костелу. Його мали повністю перебудувати з нуля під нову будівлю – він повинен був мати інше планування та положення, однак будівлю було розширено бічними круглими ризалітами

згідно з проєктом будівельника Кіліана Ігнаца Дінценгофера. Над внутрішнім оздобленням костелу також працювали видатні митці – у листопаді 1741 року Вацлав Ваврінец Райнер завершив фреску на стелі, а через рік костел прикрасили скульптури Францішека Вайсса.

Як уже зазначалося, у 1784 році монастир був перетворений Йосифом II і деякий час він служив інститутом виховання військової молоді. Згодом тут був заклад для душевнохворих. У 1841 році він повернувся до свого початкового призначення, був переосвячений і відремонтований. На початку ХХ століття було відремонтовано вежу, а в 1910 році з вежі збили штукатурку та заново поклали каміння. З 1950 року костел перебуває під управлінням Музею Праги, який створив тут експозиційний фонд.

2.2.4. Костел Діви Марії, св. Єроніма, св. Войтеха, Прокопа і Кирила з Мефодієм в Еммаусі та його образ в романі «Сім храмів»

У першій половині книги, Матіяш Гмюнд і Кветослав Швах розглядають головним чином костел св. Катержини, св. Аполінарія і св. Штепана, про якого тут досі не було жодної згадки. Навпаки, занедбано костел Еммаус, прототипом якого є історичний храм Діви Марії, Св. Єроніма, Войтеха, Прокопа та Кирила з Мефодієм, створений у складі монастиря Еммаус у Новому Місті. Цей історичний костел був перетворений з парафії на монастир у 1347 році. Як зазначає Батькова, він був частиною комплексу монастиря Еммаус, також відомого як монастир слов'ян. (Baťková, 1998, с. 134) Сам монастир був заснований в 1348 році за ініціативою Карла IV і архієпископа Арношта Пардубіцького, костел був освячений в 1372 році.

Як пише Катержина Кубінова у своїй книзі «Еммауський цикл», монастир на Славянах наближає нас до планів Карла IV і відображає типологічне мислення людей з оточення Карла IV (Kubínová, 2012, с. 8).

У романі досить занедбаний сам комплекс монастиря Еммаус, увага приділена лише костелу Діви Марії, св. Єроніма, Войтеха, Прокопа і Кирила з Мефодієм.

Історичний костел, прототип цієї вигаданої споруди, відрізняється від інших готичних споруд своїми пропорціями. Над високими хорами домінує не фронтон, а масивний дах, висотою майже як хол нави. Тому висота храму полягає не у висоті, як це характерно для готичних храмів, а в ширині. У 1372 році, у Великодній понеділок, костел освятив архієпископ Ян Очек з Влашимі у присутності імператора Карла IV, короля Вацлава IV, двох курфюрстів і кількох іноземних архієпископів.

У романі остання екскурсія, яку проводить Матіаш Гмюнд у супроводі Кветослава Шваха, відбувається в церкві Еммаус. Швах описує костели Діви Марії, Ієроніма, Войтеха, Прокопа та Кирила з Мефодієм, і коротко викладає його історію. Він знову говорить про барокізацію будівель, яка, на його думку, є найгіршою подією в житті готичних костелів: «Первісно готичний тринавний і трихорний храм, освячений у 1372 році за участю імператора Карла, давно втратив свою сувору красу вертикалей, що перетинаються з горизонталями, зазнав низки болісних реконструкцій. Найбільшого удару завдала барокова модифікація в XVII столітті, під час якої костел отримав дві масивні вежі, яких не було в початкових планах, але на початку наступної епохи на них напали бахраті кедлубни, які повністю знищили чоловічий характер будівлі, який так підходив для молитовного залу хорватського ордену бенедиктинців, і надав їй іншого вигляду – обличчя плечистої ринкової жінки, яка віщує загибель для ченців». (Původně gotický trojlodní a trojchórový chrám vysvěcený roku 1372 za účasti císaře Karla, dávno ztratil svou strohou krásu vertikály křižující se s horizontálami a utrpěl ve své dlouhé historii řadu bolestivých přestaveb. Nejhorší ránu mu zasadila barokní úprava v sedmnáctém století, při níž kostel sice dostal dvě mohutné věže, které v původních plánech chyběly, avšak počátek následujícího věku na ně narazil bachraté kedlubny, které zcela zničily mužský ráz stavby, jenž se tak hodil k modlitebně řádu chorvatských benediktinů, a dodal jí jiný vzhled – vizáž rozložitě trhovkyně věstící mnichům zkázu.) (Urban, 2014, c. 237).

У 1712 році історична будівля костелу Еммаус пережила останню хвилю бароко. Завершенням було видалення утраквістичної кам'яної кафедри та

старослов'янських написів на стінах, а головне встановлення цибулинних дахів на вежах. До кінця цього століття готичними були лише склепіння, стовпи та вікна костелу. Готика повернулася до Еммауса з новою силою лише в 1880 році, коли монастир потрапив у руки суворої конгрегації німецьких бенедиктинців Рейху, яка походила з міста Бероун. Вони, відповідно до принципів свого ордену, перебудували костел назад до готики.

Кветослав Швах знову розповідає про цю частину історії в романі: «Наприкінці минулого століття бероунські брати відновили готичне обличчя костелу, але це була готика, чужа Богемії, Верхній Німеччині та костелу, тепер загострені, але надмірно прикрашені вежі та надмірно високий трикутний фронтон, їх вина набула форми укріпленої міської брами». («Na konci minulého století navrátili beurnští bratři kostelu gotickou tvář, ale byla to gotika Čechám cizí, hornoněmecká, a chrám, nyní se špičatými, ale přezdobenými věžemi a přehnaně vysokým trojúhelníkovým štítem, její vinou nabyl podoby opevněné městské brány nebo lepší tržnice».) (Urban, 2014, с. 237). Хоча така готика не ідеальна ні для Шваха, ні для Гмюнда, але це погляд у минуле та акцент на тому, що середньовічна архітектура відповідає критеріям духовного світу.

У романі Кветослав Швах також описує іншу історію костелу, яка відповідає фактичному зображенню реальних подій. У лютому 1945 року костел був розбомблений авіацією союзників, готичне склепіння наві зруйнувалося, північна вежа була зруйнована, а південна вежа згоріла. Наприкінці свого опису Швах зазначає, «а давайте попросимо американців відрізнити середньовічний храм від збройної фабрики». («ale chťjme od Američanů, aby rozeznali středověký chrám od továrny na zbraně») (Urban, 2014, с. 237).

Після 1950 року Державне управління у справах церков повернуло будівлю костелу, і за підтримки держави розпочалася повна реконструкція. Покрівлю зробили із залізобетону, а зруйновані склепіння замінили новою бетонною конструкцією. Таким чином костел вдалося врятувати, але його середньовічний вигляд втрачено.

Навіть остання реконструкція відображена в романі: «Його теперішній, доволі умовний вигляд зі склобетонним щитом і двома перехрещеними голками, позолоченими на верхівках, є результатом останньої реконструкції, здійсненої в 60-х роках ХХ ст.» (Jeho dnešní, poněkud provizorní vzhled se sklobetonovým štítem a dvěma zkříženými, na vrcholcích pozlacenými jehlami je dílem poslední přestavby, uskutečněné v šedesátých letech dvacátého století) (Urban, 2014, с. 237).

У заключній частині Швах дуже обережно не торкається середньовічних стін і тягнеться лише до того, що є явно новим, бо він боїться побачити більше. Гмюнд помічає його відчуженість, і їхні спільні прогулянки навколо вигаданих семи костелів закінчуються.

2.2.5. Костел Діви Марії та Карла Великого і його образ у романі «Сім храмів»

Оповідач роману Кветослав Швах головною частиною вважає костел Діви Марії та Карла Великого (в романі його називають Карловим) і при ньому також костел св. Штепана, але Гмюнд каже, що насправді це лише дві сьомих цього символу хреста в Новому Місті.

З точки зору роману, важливим моментом є не тільки місце розташування цього костелу, але передусім його скульптурне оздоблення. Саме ці скульптури в присутності Матіяша Гмюнда викликають у Шваху непритомність і галюцинації, що стосуються історії всієї місцевості. Під час свого марення Швах розповідає про горгуль, які колись знаходилися в Карловій церкві. Однак ці горгулі були в церкві недовго і були побиті під час гуситів. Матіаш Гмюнд захоплений цією історією, і коли Кветослав прокидається, Гмюнд кидається на нього і намагається змусити його продовжувати розповідати історію. Але Швах більше нічого не знає, і з'являється перший сигнал про те, що стосунки між двома чоловіками починають ускладнюватися. Гмюнд розчарований відсутністю інформації, але Швах відмовляється добровільно підкоритися своїм галюцинаційним

видінням.

Цей костел в монастирі релігійних канонів св. Августина був заснований імператором Карлом IV у 1350 р. і тоді ж він також заклав перший камінь. Хто був його першим архітектором, чий проєкт Карл IV вибрав невідомо. Швах і Гмюнд сперечаються про цього архітектора безпосередньо перед видінням Шваха. Вони прийшли до висновку, що храм, ймовірно, побудував майстер Матіаш з Аррасу. З іншого боку, Швах пропонує Петра Парлержа, оскільки він найчастіше згадується у зв'язку з Карловим, але це припущення одразу спростовується, оскільки Парлерж прибув до Праги задовго до початку будівництва. Згодом Швах згадує чутку про Богуслава Станька, який підписався з дияволом. «Йому вдалося побудувати цей знаменитий склеп, але коли він закінчив його, ніхто не наважився знести риштування, боячись, що воно не витримає. За порадою диявола будівник підпалив риштування, а коли воно завалилося, сам стрибнув у полум'я; бо він вважав, що все склепіння впало. Його душа також належала Параху, тому вийшло так само». «Podařila se mu tato famózní klenba, ale kdyžji dohotovil, nikdo se neodvážil strhnout lešení, v obavě, že se sama neunes. Na čertovuradu stavitel lešení zapálil, a když se zřítilo, sám skočil do plamenů; domníval se totiž, že spadla celá klenba. Jeho duše stejně patřila rarachovi, takže to vyšlo nastejno» (Urban, 2014, с. 237). Під час гуситських воєн весь монастир був дуже пошкоджений.

У романі в оповіді згадуються горгулі, яких у вигаданому світі роману в Карловому костелі сім, а також чудовисько в символі братства Гмюнд.

Швах в непритомності в я-формі, сцена з життя однієї персоніфікованої горгульї на даху Карловської костелу, яка дивилася на Ветров, де її відбудовували.

Фактично історія не згадує про горгуль на костелі, але точно відомо, що гуситська армія дійсно настільки пошкодила костел, що вона не використовувалася протягом наступних двадцяти років і прийшла в занепад. Під час її перебудови у XVI столітті встановили пізньоготичний дах і тонкий ліхтар. Під час реконструкції реставратори знайшли на засуві в середині

склепіння напис, який був зроблений у 1575 році. Саме тоді, ймовірно, було створено нинішній вигляд склепу.

У 1604 році цей костел, як і Аполлінарія, був вражений блискавкою і згорів разом з частиною монастиря. Треба було ремонтувати дах, тому на нього поклали сучасне черепичне покриття, а на ліхтарі поставили бароковий мак. Такий вигляд костелу також проіснував недовго, а через сім років дзвіниця та частина мурування були зруйновані навалою пасовців. Батькова пише, що подальша тридцятирічна війна не принесла монастирю багато чого – він занепав і використовувався як склад зброї (Baťková, 1998, с. 137).

Великий вплив на зовнішній вигляд костелу мало бароко. У середині XVII ст., коли знову відбулася перебудова під керівництвом іспанця Ісидора де Круссе. Вежа була склепінчастою в три поверхи, а дах знову мав шатрову форму. Абат Ісидор намагався оновити весь монастир, тому з дозволу він заснував і профінансував каплицю Маріазель. Ще одним нововведенням були так звані Святі сходи в притворі перед північним порталом, за зразком св. Івана в Римі. Це копія, що нагадує 28 сходинок, якими Христос піднімався до дому Пілата. 18 лютого 1711 року на цих сходах були покладені мощі. В романі Швах і Гмюнд сперечаються про збереження цих Святих сходів. (Urban, 2014, с. 204). Кветослав висловлює свій жаль, що декоративні елементи костелу, такі як статуї, сліпі вікна та ці Святі сходи, повинні бути прибрані з костелу. Матіяш Гмюнд однозначно підтримує і звертається до Йосифа II, який як варварський новатор у 1786 р. розпорядився освятити костел і перебудувати його як лазарет для невиліковно хворих.

За абата Томаша Яна Брінке в 1733-1840 рр. костел був ще більш бароковим і, як стверджує Батькова, ймовірно, за проектом Франтішка Максміліана Каньки. Це почалося в 1733 році, коли стару наву було знесено і в костелі встановили нову барокову наву з новим органом. Маріацельська каплиця була знесена і перенесена під нову наву, де була заснована інша каплиця Серця Діви Марії для однойменного братства. Старий готичний амвон було знято та замінено дерев'яним, а над східцями споруджено балкони зі

скульптурними сценами Пресвятої родини та Відвідин Діви Марії.

В момент видіння Шваха одна з тих статуй піднімається і спускається з балкону на рівень Шваха і Гмюнда. Тут також сказано, що статуя навіть не досягла висоти грудей Гмюнда.

Так само Матіяш Гмюнд включає дах Карловського костелу в свої плани переобладнання. «Карлів костел – чудовий пам'ятник. Вони виправляли це роками. Шкода, що ніхто не додумався повернути його до первісного даху. Ніхто – тільки я. Ви побачите, що колись я заміню цю смішну потвору на гідний шатровий дах». (Karlov je nádherná památka. Už léta ho opravují. Škoda, že nikoho nenapadlo vrátit mu původní střechu. Nikoho – jen mě. Uvidíte, že jednou tu směšnou zpotvořeninu nahradím důstojnou stanovou střechou) (Urban, 2014, с. 86). На цю інформацію Кветослав Швах дає суперечливу відповідь. Він погоджується з Гмюндом, для нього теж готика є найбільш підходящим архітектурним стилем, але він усвідомлює, що не кожна будівля підходить як естетично, так і функціонально. «Ваш смак близький до мого. але що стосується Карлового костелу, я не знаю, чи вдасться вам у цьому плані. Прага звикла до своїх трьох куполів, а крім того, я зовсім не впевнений, чи кожен храм має бути увінчаний пірамідою чи конусом». (Váš vkus je blízký mému. Ale pokud jde o Karlovský kostel, nevím, jestli sevám ten záměr podaří. Praha si na jeho tři kopule zvykla, a mimoto si nejsem vůbec jist, zda by každý chrám měl být završen jehlanem nebo kuželem.) (Urban, 2014, с. 86).

У 1755 році костел знову згорів і втратив у вогні всі дахи. Після ремонту на верхівку центрального купола урочисто встановили позолочений хрест з імператорським орлом. Після пруської облоги Карлов канонік був знищений, а костел освятив Йосиф II. Головний вівтар належав костелу св. Аполлінарія. З цього часу храм використовувався для догляду за хворими. Тут знову ж таки твердження Гмюнда: «Там, де закінчується благочестя, починається божевілля». У 1789 році костел знову освятили.

У 19 столітті дах кілька разів перебудовувався. Зруйновані архітектурні елементи були замінені такі як віконні решітки та візерунки. Як стверджує

Батькова, все було замінено копіями (Vařková, 1998, с. 138). Пресвітерії був поремонтований, але повного переоформлення храму не відбулося. Наприкінці цього століття була зроблена пропозиція переробити костел до початкового готичного вигляду. Також була присутня Віденська центральна комісія, яка рекомендувала реставрацію. Йозеф Мокер також виявив інтерес.

Зрештою, проте, реставрації не відбулося, тому що в 1904 році Макс Двожак виступив із захистом барокових форм. Кветослав Швах натякає на це як відповідь на план Гмюнда переформатувати костел, що компанія вже одного разу намагалася це зробити: «Наскільки мені відомо, переформатування костелу мало відбутися ще на початку нашого століття і ратуша відхилила його. Люди звикли до кремезних янголів, міцних вівтарів і веж-цибулин. Ви не можете нав'язати оригінальну форму, вона не буде такою цінною, як те, що ви хочете видалити». «Pokud vím, regotizace chrámu se měla uskutečnit už na začátku našeho století a radnice ji odmítla. Lidé si na boubelaté andílky, robustní oltáře a baňaté věže zvykli. Původní podobu nemůžete prosadit, nebyla by tak cenná jako to, co chcete odstranit» (Urban, 2014, с. 204). Тут Швах доводить свою пошану до всіх пам'яток архітектури. Він також приписує певний наратив небажаному бароко, оскільки це також є свідченням розвитку людського мислення та руху вперед.

2.2.6. Костел Благовіщення Діви Марії на Травнічку та його історичний прототип

Як пише Батькова, монастир сервітів, частиною якого є цей костел, вимагав Карл IV в 1359 році в авіньйоні з папою Інокентієм VI. Монастир, ймовірно, був побудований поруч із давнішою каплицею, яка належала Вишеградському капітулу. костел добудували у 1970-1980 роках 14 століття в чудовій готиці. У романі «Сім храмів» Кветослав Швах коментує цей костел як місце, «яке сильно контрастує своєю простою красою та ідеальними лініями з тими бідними бароковими будівлями». («které silně kontrastuje svou prostou krásou a dokonalými liniemi s těmi barokními chudinkami») (Urban, 2014, с. 249).

Це місце наступної зустрічі Шваха з Матіяшем Гмюндом, який супроводжував його під час його візитів до костелів, які він має намір переформатувати. «Довго я гладив стіни з жовтого каменю, маленьку квадратну наву та низький хор, створюючи домашнє враження костелу десь на селі, в тихому, безпечному краю...». «Dlouze jsem hladil zrakem zdi ze žlutého kamene, malou čtvercovou loď a nízký chór, působící domácíím dojmem kostelíku někde na venkově, v klidném, bezpečném kraji...» (Urban, 2014, с. 249).

Але він постраждав від гуситського грабежу в наступному столітті. Костел згорів, і восени 1420 року гусити завезли до нього гармату, щоб обстріляти Вишеград. Наприкінці XV століття костелом мала опікуватися шляхта, зокрема Шваб із Хватліни, про що свідчить їхній герб на засуві в західній наві. У середині 16-го століття костел перейшов до карловарських августинців і був повернутий своїм первісним власникам, сервітам, лише після битви на Білій Горі в 1626 році. Невдовзі після цього був заснований фонд для ремонту цього храму. Костел, який, за словами Батькової, був названий «костелом, зруйнованим Жижкою». (Bařková, 1998, с. 151). У 1732 році було встановлено новий головний вівтар, вівтарні сходи та мармурову підлогу. Батькова також зазначає, що, можливо, тоді також було відремонтовано фасад, де деякі вікна були замуrowані, а вежа отримала новий вигляд.

У 1783 році жіночий монастир було розпущено, а костел освячено. Як вже було згадано раніше, костел став закладом для душевнохворих. Між 1858 і 1863 роками відбулася перша хвиля реготизації за проектом професора Бернгарда Грюбера. Він зосередився на зовнішніх фасадах, вставив в інтер'єр нове вікно в готичному стилі та змінив вхід до ризниці. Він встановив розкішний вхід до каплиці Скорботної Діви Марії, над яким розміщувався неоготичний ораторій.

Такий готичний тип даху з восьмикутною дзвіницею з ликом арабського мінарету і чорним, як олівець, нагадує Кветославу Швачу гостро загострений олівець. «osmibokou zvonici s vizáží arabského minaretu a hrotem černým jako tuha» (Urban, 2014, с. 115). Виходячи з цього враження, він стверджує, що цей

костел має служити «як святиня для письменників» (Urban, 2014, с. 115).

У двадцятому розділі Матіяш Гмюнд прямо коментує перебудову готичних веж на барокові, хоча сам костел залишається готичним: «Цибуля та маки наштовхнулися на стрункі готичні вежі, символ їхніх порожніх голів. Вони винайшли вікна дивних форм і розбили їх у старовинних священних стінах... Я не знаю гірших покидьків, ніж Ерлах і Дієнтценгофер». («Na štíhlé gotické věže narazil cibule a makovice, symbol svých bezobsažných, dutých hlav. Vymysleli si okna roztodivných tvarů a probourali je do prastarých posvátných zdí... Neznám horší kýčáře, než byli Erlach a Dientzenhoferové.» (Urban, 2014, с. 229).

Коли Швах входить до цього костелу, його охоплює інше видіння. Першою йому впала в очі масивна колона без прикрас. Це був майже десятиметровий круглий стовп. Далі Швах розмірковує про костел, кажучи, що не дивно, що костел сподобвся письменнику епохи бароко Богуславу Бальбіну.

2.2.7. Костел св. Штепана та його художній образ у романі «Сім храмів»

Костел св. Штепана є центральним для роману «Сім храмів». Як і його історичний аналог, він має діадему на вежі, яка зіграла важливу роль у романі. Це виявилось одним із перших зв'язків між вбивствами архітекторів у Новому місті та фіктивним романом. Кветослав Швах описує костел св. Штепана як «перлину чеської неоготичної архітектури, для якої такі типові чотири малі та чотири більші башти, що прикрашають масивну вежу. Верх увінчаний царською діадемою, на знак того, що парафіяльний костел збудував сам монарх». («drahokam české novogotiky, pro níž jsou čtyři malé a čtyři větší vížky zdobící mohutnou věž tak typické. Samý vrchol korunuje královský diadém, na znamení toho, že farní chrám dal postavit sám panovník.») (Urban, 2014, с. 170).

У романі літній чоловік постійно телефонує в поліцію, кажучи, що діадема втрачена, не в змозі пояснити чи детальніше описати, що це за

предмет. Читач дізнається про це лише в кінці книги.

Батькова у своїй книзі «Архітектурні пам'ятки Праги» стверджує, що костел св. Штепана був заснований після 1348 року як другий парафіяльний костел Нового міста Праги, яким керували хрестоносці Старого міста. (Bařková, 1998, с. 159). Після освячення костел мав три вівтарі – вівтар Божого Тіла, вівтар св. Вацлава та вівтар св. Варфоломія, який стояв на чолі південної нави.

Богуслав Бальбін згадує цей костел, а також костел Благовіщення Діви Марії на Травнічку. Батькова виправляє свої слова. (Bařková, 1998, с. 160). Бальбін пише, що костел був завершений в 1367 році, але це скоріше стосується пресвітерію. Ми маємо звіт про завершення будівництва костелу та її вежі з 1401 року. Костел має цікаву так звану Корниліанську каплицю, про яку також згадується в книзі, хоча лише незначно. Так само відкрита каплиця Бранберга, прибудована до костелу св. Степана. У XVII столітті костел був перебудований в стилі бароко, про що добре знали двоє головних героїв роману.

Коли Швах і Гмюнд відвідують костел, вони обговорюють його трансформації за останні століття. Барокові модифікації торкнулися і віконної зони – замість вузьких вертикальних арок у стіни вмонтовано візерунок, який Гмюнд коментує: «Ви бачите візерунок? А оте готичне склеплення вікон нави там — знаєте, що там залишилося від бароко до того, як Мокер це полагодив? Круглі вікна!» («Vidíte ty kružby? A tamhle to gotické lomení oken hlavní lodi – víte, co tam zanechalo baroko, než to Mocker opravil? Kulatá okénka!») (Urban, 2014, с. 93).

Між 1874 і 1879 роками відбулася пуристична реконструкція Йозефа Мокера, яка відремонтувала візерунок у пресвітерії та встановила нові вікна замість круглих вікон у головній наві.

Романський костел св. Штепана займає центральне місце в сюжеті головним чином тому, що Гмюнд і Розета дозволили Шваху відімкнути костел й увійти в нього самотужки. Саме в цьому місці відбувається перше видіння.

Коли Кветослав заходить до головної нави, він чує жіночий голос, а через деякий час бачить за стовпом біля ризниці жіночий силует, який кличе чиєсь ім'я. Пізніше Швах розуміє, що її ім'я було Шимон. Швах описує її голос так, ніби це був «голос, сповнений нещастя, прихований тугою, звернений не назовні, а всередину, спрямований вухами, які нечують. Йому бракувало надії — це було найжахливіше в ньому». («hlas plný neštěstí, zastřený steskem, obrácený nikoli ven, ale dovnitř, určený uším, které neslyší. Postrádal naději – to na něm bylo nejstrašnější.») (Urban, 2014, с. 91).

Коли Швах наважується підійти до цього силуету жінки, вона зникає, а він раптом стоїть біля костелу на траві серед могил. Перед ним стоїть надгробок, який він не може прочитати, але він знає з пам'яті, що на ньому написано: «Почуй диво сумного, що Лохмар викинув мого сина Симона з вікна...» («Poslyšte divu smutného, že Lochmar syna mého Simona z okna vyhodil...») (Urban, 2014, с. 91). Промовивши першу частину епітафії на надгробку, він непритомніє. Прокидається знову в церкві св. Штепана у присутності Матіяша Гмюнда та поліцейської Розети.

У видінні Шваха йдеться про дзвін костелу св. Штепана, який назвали Лохмарем на честь дзвонаря Лохмайера, який його відлив. Лохмаєр був католиком і ворогом магістра Яна Гуса. Легенда свідчить, що коли Лохмаєр відлив дзвін, він дав зрозуміти, що його робота супроводжуватиме першого проклятого гусита на страті. Він активно виступав проти гуситів, тому його посадили в шатлаву і засудили до страти. На той час дзвін уже стояв на своєму місці в церкві. Дзвонарі вирішили перевірити його саме тоді, коли Лохмайера вели на страту. Коли дзвонар почув свій дзвін, він прокляв його, тому що його перший дзвін мав супроводжувати страту гусита, а його самого стратили. Відтоді дзвін мав гнітючий і темний звук. Було вирішено, що він буде використовуватися лише для повідомлення про пожежі, шторми чи інші небезпеки.

Історія продовжується подією середини 16 століття. Саме тоді маленький хлопчик вирішив піднятися на вежу і спробувати подзвонити в

дзвін, хоча небезпеки не було. Цю подію розповідає Гмюнд після пробудження Шваха, щоб помістити його бачення в контекст. «Чув аж до Скотного ринку. Не встигли зібратися пражани, як дзвін замовк. Хлопця знайшли під вежею з розбитою головою. Відтоді кажуть, що його вбив дзвін Лохмаря». («Slyšetto bylo až na Dobytčí trh. Než se Pražané seběhli, zvonění ustalo. Chlapce našli pod věží s roztráštěnou hlavou. Od té doby se traduje, že ho shodil zvon Lochmar.») (Urban, 2014, с. 88). Отже, можна судити, що Кветослав Швах у привиді жінки в церкві бачив матір хлопчика або його родичку.

В іншій легенді фігурує не тільки дзвін, а й сама дзвіниця. Кажуть, що вежа костелу св. Стефана збільшується і зменшується довільно. Гмюнд розповідає Кветославу Швачу про пізньоготичну дзвіницю в такому стилі, ніби вона мала власну волю: «Коли в п'ятнадцятому столітті була споруджена велика вежа, вона не хотіла зупинитися, ніби незадоволена розмірами, призначеними до нього будівельниками. Коли тут з'явилися дурні багатоквартирні будинки, вона знову стало меншою, але сьогодні — справді, подивіться — вона знову трохи вища». («Když byla v patnáctém století vztyčena velká věž, nechtěla se zastavit jakoby nespokojena s rozměry, které jí přisoudili stavitelé. Když tady kolem vyrostly ty hloupé činžáky, opět se zmenšila, ale dnes – opravdu, podívejte se – je zase o něco vyšší.») (Urban, 2014, с. 86).

2.3. Образи реальних героїв у містичному контексті

У «Сім храмів» ми зустрічаємо багато персонажів, і можна сказати, що більшість із них мають ім'я, яке повинно допомогти читачеві завершити їхню ідентичність, викликати їхні характеристики чи викликати певні конотації. Тут автор використовує як алюзії, так і імена відомих літературних діячів, або навіть міфологічні значення імен. Свого героя автор назвав повним іменем Кветослав Швах. Характерне ім'я, яке привертає увагу читача, крім того, читачеві не надто важко зрозуміти значення імені. Ім'я Кветослав може стосуватися мотиву квітів, який пронизує весь роман. Повторимося, що тут автор знову звертається до романтизму, оскільки так звана квітова мова

цікавила митців-романтиків другої чверті XIX століття (а саме, наприклад, Коллара, Челаковського, Реттігову) і була невід’ємною частиною літератури (Masuga, 1979, с. 111 – 112). Використовуючи ім’я героя, автор може звернути увагу читача на символіку квітів, які він використовує у творі. Важливими є їх форма та колір, за допомогою яких автор символічно описує життєві віхи героя.

Прізвище Švach, у свою чергу, відображає німецьке schwach, тобто слабкий, нижче середнього. Не випадково сам герой каже, що його назвали слабаком і невдахою, «jméno slabochů a smolařů» (Urban, 2001, с. 36). Сенса імені ми бачимо в характері героя — він нічим не виділяється, нікуди не вписується, в нього нічого не вдається. Герой соромиться свого імені і спочатку приховує його від читачів, оповідаючи анонімно. У гімназії він дозволяє називати себе просто К — він і так не вартий для них більше, ніж одна літера, «za víc než jediné písmeno jim stejně nestál» (Urban, 2001, с. 36). Персонажі, які використовують лише ініціали для звернення до себе, часто шукають свою втрачену ідентичність. Кветослав поділяє це з героями Франца Кафки, його можна порівняти, наприклад, з героєм роману «Замок» (Hodrová, 2001, с. 603).

Ім’я Матіяш Гмюнд прямо вказує на справжніх будівничих собору Св. Віта – Матяша з Аррасу та Петера Парлера зі швабського Гмюнда. Разом зі своїм супутником Прунсліком вони утворюють комічний дует, який порівнюють з героями роману Булгакова «Майстер і Маргарита» (Zizler, 2008, с. 522).

Розета, ім’я жінки-поліцейської, яка бере участь у справі про вбивство, може представляти просто декоративний елемент у формі стилізованої троянди. В архітектурі розета, або розетка, є одним із типових елементів готики – декорованих вікон у форма кола. Водночас назва відсилає до рослинного мотиву троянди, який пов’язує образ Розети з Кветославом. Разом вони створюють доленосну пару, яку вони також поділяють завдяки своїм особливим здібностям. До скромної групи близьких друзів Шваха входили

також професор історії з квітчастим іменем Нетржеск і отець Флоріан, ім'я похідне від слова квітка. Мабуть, не випадково слов'янський еквівалент цього латинського імені – це ім'я Кветослав (Rameš, 2000, с. 184).

Таким чином автор пов'язує Шваха з найближчими людьми, які мали важливий вплив на нього в його житті. Як бачимо, імена своїх героїв автор обирає не випадково. Тому ми також могли б згадати ім'я одного з персонажів другого плану – Люсі. Незначний, здавалося б, персонаж, який не є рушійною силою сюжету, проте виконує символічну функцію і відіграє ще одну важливу роль у житті головного героя після Розети – вона його майбутня дружина. Ім'я Люсія походить від латинського слова *lux*, що означає світло (Rameš, 2000, с. 447). І якщо ми подивимося на міфологічне значення імені, Луцина — це римська богиня пологів, яка спостерігає за ложем породіль. Автор також поміщає її в цей контекст, коли фігура Люції постає перед Швахем як «готична статуетка майбутньої Матері Божої», «gotická soška nastávající Bohorodičku» (Urban, 2001, с. 290). У тілі цієї мадонни він бачить себе маленьким «Немовлям Ісусом на вишуканому троні», «Jezulátko na zdobeném trůně». (Urban, 2001, с. 293).

Характеристичну функцію виконує ім'я Олеярж – кремезний поліцейський з особливою хворобою, з вух якого «тече густа і чорна, як асфальт, рідина», «řine tekutina hustá a černá jako asphalt» (Urban, 2001, с. 86). Повторяється натхнення від біблійних персонажів у випадку Барнабаша та Ржегоржа.

2.4. Художні засоби зображення надприродного в романі «Сім храмів»

У цьому творі автор використовує багату поетичну мову, значущими є метафори, порівняння чи поетичні епітети. Найчастіше Урбан використовує поетичні прийоми, коли описує місто, його архітектуру та історію, або коли розповідає про події, пов'язані з розкриттям вбивств, тобто в зоні оповідача, або у промові Шваха з Гмюндом. У розмовах героя з іншими другорядними

героями, наприклад, помітні іронія та сарказм, метафоричність придушена.

Помітним мовним елементом є персоніфікація, яка також становить значну частину оповіді. Оповідач сприймає поріг Середньовіччя як живу істоту, набагато живішу за нудну забудову панельних житлових масивів. Подібним чином Гмюнд, який розвиває свої стосунки з Прагою ще далі і сприймає її як жінку, якій потрібен лицар, щоб захистити її: «Я вважаю себе суперником архітекторів, будівельників і чиновників — хоча вони хочуть використовувати місто, я поважаю і милуюся ним, я лежу біля ніг, наче перед володаркою моїх мрій», «Považuji se za soupeře architektů, stavitelů a úředníků – zatímco oni město chtějí využít, já se mu v úctě a obdivu skládám k nohám jako před paní svých snů.» (Urban, 2001, с. 308).

Автор персоніфікує весь простір роману, середньовічна Прага поступово оживає, спочатку страждає під тягарем сучасності, згодом стає можливим рушієм змову і мстить тим, хто підписався за її знищення. Простір настільки оживає, що оповідачем на мить стає кам'яна горгулья. Ця «персоніфікація простору через антропоморфні метафори пронизує весь роман», «personifikace prostoru antropomorfní metaforikou se prolíná celým románem» (Nekula, 2010, с. 494) і помітна в описі міста оповідачем. «Але я не жалкував лише про життя людей [...], але бажав життя будинкам, очам, вухам і язикам міста, вирваного і пронизаного чеською ненавистю до пам'яті. Я ходив вулицями, яким ампутували пам'ять, і з німим жахом проходив повз новобудови, які так надійно гарантують забуття. Я почав шукати все, що залишилося від кам'яних мешканців міста, розбитого на будівельний матеріал», «Nelitoval jsem však jen životů lidských [...] ale želel jsem životů domů, očí, uší a jazyků města, které vyrvala a probodala nenávist Čechů k paměti. Chodil jsem ulicemi, jimž amputovali paměť, a v tiché hrůze míjel nové stavby, jež tak spolehlivě zaručují zapomnění. Začal jsem se pít po všem, co zbylo po kamenných obyvatelích města, rozbitých na stavební materiál» (Urban, 2001, с. 69). Оповідач описує розбиті будинки як зниклі, "жахливі вбивства, яких ніхто не покарав", «strašné vraždy, které nikdo netrestal» (Urban, 2001, с. 69).

Іншу ознаку персоніфікації можна побачити в тому, як головний герой називає сакральні споруди чи лицаря Гмюнда, що можна помітити, наприклад, у реченні: «До Діви Марії Сніжної рукою подати, але з площі її не видно навіть якщо ти звиваєш шиєю». І ви навіть не бачите Св. Генріха, і, звичайно, не Святий Хрест на Пршикопі, церкву, яку найбільше забувають у Празі» (Urban, 2001, с. 89).

На противагу красі готичної Праги стоїть сучасне місто, «де людина, негідна краси, проголосила себе Богом і встановила веління мети та прями лінії: шосе епохи, ножі м'ясника врізалися в серця міст», «kde se člověk nehodný krásy prohlásil za Boha a nastolil diktát účelu a přímé linky: éru magistrál, řeznických nožů zakrojených do srdcí měst.» (Urban, 2001, с. 168). Швах описує цю частину Праги в подібному дусі негативного експресіонізму протягом усього свого оповідання. Наприкінці роману він також виявляє свою опозицію до модернізму, називаючи «сучасні зручності», яких ще не знали в Середньовіччі. наприклад для нього автомобіль — неприродний засіб пересування, який він також називає механічною твариною, жерстяним уламком або оточеним ящиком; педаль газу тоді примітивна зброя язичницької давнини.

Також вживаним елементом є метонімія. У злочинах, скоєних у Празі, винна сучасна епоха та її зухвала наука, так само в Празі збереглися деякі мистецькі течії, а саме, найчастіше бароко. «Бароко знову шукало сутан, які мали радше лестити, ніж підкреслювати...», «Baroko sice opět pošilhávalo po sutanách, jež měly spíše halit než zdůrazňovat...» (Urban, 2001, с. 259). Оповідач звинувачує бароко у відбудові готики, а науку — у модернізації, а не конкретну групу людей. Таким чином автор може завершити характеристику головного героя, який віддалений від суспільства і дух міста йому набагато ближчий, ніж людина. Тому в його ідеях фігурують не люди, а певний спосіб мислення, який Швах вміє назвати і зрозуміти краще.

2.5. Засоби художнього вираження провідних містичних мотивів роману

2.5.1. Мотив насилля та смерті

Роман має підзаголовок «празький готичний роман», тож можна припустити, що в дусі старих готичних романів, чи романів жахів, певною мірою постане мотив насильства та смерті, швидше за все у формі вбивства. Вбивства, які мають на меті налякати та шокувати читача відповідно до готичного роману. Почуття страху викликає типово готичне середовище, історичний центр Праги зі старими церквами, його магія, а також сезон, що триває, похмура осінь.

Перший мотив насильства показано на перших сторінках книжки у досить жорстокій формі – архітектора Петра Загіра викрадають, жорстоко б'ють і прив'язують за ногу до серця дзвона в церкві Св. Аполлінера, де викрадач розгойдує його до прибуття поліції. У Загіра кілька зламаних ребер і струс мозку. Вся ця дія стає ще більш жахливою через те, що мотузка протягнута прямо через отвір у носі між щиколоткою та ахілловим сухожиллям. Я думаю, що в цьому першому випадку Загіра не намагалися вбити, а лише налякати. Після листів із погрозами це мало бути для нього чимось на зразок останнього попередження, щоб він нарешті усвідомив, що, можливо, робить щось не так.

Вперше в Сім храмів смерть відбувається у вигляді самогубства, яке мало місце в минулому. Кветослав Швах отримує від начальника поліції завдання охороняти інженера Пендельманову, за яким хтось стежить і погрожує. Але спочатку вона дізнається, що її чоловік, тодішній заступник міністра праці та соціальних питань, багато років тому покінчив життя самогубством у дуже незвичайний спосіб, тому що хтось йому погрожував – він виїхав на своєму важкому лімузині на замерзлу поверхню Орлицького водосховища та попрямував прямо до витoku, де лід був сформований погано. Автомобіль затонув і безслідно зник. Наступної ночі знову настав сильний мороз, і дамба повністю замерзла. Автомобіль із трупом залишився під

льодом, його вдалося підняти лише через тиждень. Але Швах знову зазнає невдачі у справі і не доглядає за Пендельмановою, вони знаходять її повішеною на стовпі мосту. Смерть нібито виглядає як самогубство, і офіційна версія справи схиляється до цього. Після цієї події Кветослава виключають з поліції, але приблизно через два місяці його викликають для дачі свідчень у справі Петра Загіра і одночасно запрошують до кабінету полковника. Там він зустрічає дивне двійку, дворянина Матіяша Гмюнда та його компаньйона Раймонда Прунцліка, які обрали його гідом по празьких готичних церквах, у відновленні яких вони хочуть зробити свій внесок. У цьому ж офісі він також зустрічає свою колегу Розету Бельську, таємничу жінку, яка явно щось від нього приховує. Невдовзі Швах відвідує першу жертву, Загіра, у лікарні. Останній зізнається йому, що перед викраденням йому хтось погрожував так само, як Пендельманам, і наймає його охоронцем. На той момент Швах вважає, що між двома справами може бути якийсь зв'язок. Зрештою він дізнається, що подібні листи отримують ще двоє людей – архітектори Ржегорж і Барнабаш. Також хтось послав усім чотирьом бруківку.

Ще одне жахливе вбивство відбувається у Вишеграді перед Конгрес-центром. На верхівці щогл хтось знайшов дві відрізані людські ноги, тіла не знайшли, але в жертві впізнали архітектора Ржегоржа. У цей момент Швах поступово починає усвідомлювати, що може об'єднати всіх жертв – це або архітектори, або інженери, які мають відношення до насильницької трансформації та модернізації Праги. Він також усвідомлює, що самогубство чоловіка інженера Пендельмана було абсолютно зайвим, листи з погрозами належали не йому, а його дружині.

Викрадення та подальше жорстоке вбивство двох молодих людей відхиляється від усталеної схеми інженерів та архітекторів. Хтось відправляє чотири фотографії до відділку міліції одну за одною, але лише на останній зображено жахливе фото: людина, яка була на фото, була роздягнена догола й покрита з ніг до голови тим самим лайном, яким була забруднена церква. стіна. Шкіра душила повільно і довго, муки, мабуть, були страшні. Ємність з

фарбою, ймовірно, впхали йому в рот ще за життя. Другий хлопець, швидше за все, прикривав спину першого і був за це покараний м'якше – швидкою і менш болісною смертю; у нього був незворушний вираз обличчя. Проте його труп був не менш понівечений ніж у друга: половина скейтборду була встромлена в його роззявлений живіт. Тож хлопців убили за дурість і бунтарство, бо вони зганьбили собор. Скейтборд одного з них був зламаний і залишений на місці і як доказ для поліції, і як застереження іншим потенційним нападникам, які спробують зруйнувати будь-який храм Господній.

Цікавим моментом у книзі є також той момент, коли на вулиці Рессловій обвалюється дорога і обмежують рух. Пропонується два способи ремонту – радикальний вихід – забетонувати все підпілля, делікатніший – виділити місце для дослідження ями археологами, а якщо не буде доведено, що підвал має культурно-історичну цінність, його будуть використовувати як підземні гаражі та колектори тепла. Прихильником першого рішення є архітектор Барнабаш, іншого – інженер Загір. Обидва були великими суперниками протягом кількох років, але разом вони колись брали участь у поганому житловому проекті, у якому використовувалася нова система протипожежного захисту, вироблена компанією, директора якої Барнабаш добре знав. Однак незабаром люди почали помирати від раку в об'єкті і їхні шляхи розійшлися. Після аварії, в якій таксі з водієм зникає в ямі в землі, швидко вирішують залити яму бетоном. Однак це втручання, яке заслуговує на жорстоку відплату. У ямі, залитій бетоном, Швах натрапляє на червоно-білий дорожній буй, коли підходить ближче і стає перед ним на коліна, то помічає, що буй рухається, виявляє під ним людську голову і намагається її витягнути. Барнабаш — людина, похована вертикально на асфальті в затопленій ямі: *Tvář vypadala jako přerostlé rajské jablko. Byla zdecimovaná a popálená. pokrývaly ji šedivé a černé strupy - zaschlé cákance cementu a téru. Nebožák byl v bezvědomí a očividně se dusil, chroptěl a lapal po dechu. Vypoulené oči měl podlité krví a obrácené v sloup. Z rozbitých rtů stékaly růžové sliny, ozývala se delirická slova. Příšerná mluvící řepa*

na černém políčku páchnoucím po dehtu, zvadlých růžích, shnilých pomerančích a připáleném mase (Urban, 2001, s. 272 – 273). (Його обличчя було схоже на заросле райське яблуко. Його знищили і спалили, воно було вкрите сірими й чорними струпами — засохлими бризками цементу й смоли. Бідолашний був без свідомості і, очевидно, задихався, крякав і важко дихав. Його вирячені очі були налиті кров'ю і закотилися. З розбитих губ текла рожева слина, луною лунали маренні слова. Жахливий балакучий буряк у чорному полі, що смердить дьогтем, зів'ялими трояндами, гнилими апельсинами та горілим м'ясом.) Швах намагається його витягнути, але йому це не вдається, його наздоганяє машина, яка заноситься і раниць голову Барнабаша. Тому він теж покараний. Однак охоронець Барнабаша, капітан Юнек, також вбитий, хтось пронизує йому голову тонким античним кинджалом. Ця смерть, швидше за все, була покаранням за зарозумілість і відсутність смирення Юнека. І саме в цей момент, саме завдяки згаданому античному кинджалу, мені вперше спала на думку зв'язок між скоєними вбивствами та лицарем Гмюндом. Вбивств більше не буде, але хтось нападе безпосередньо на Шваха. На горищі карлівського собору Розета навмисне кидає його у воронку, яка утворює склепіння. Він прокидається в готелі Bouvines, у номері Гмюнда, і нарешті дізнається про таємничі вбивства та свою роль у них, про Гмюнда, Прункліка та Розетту, а також про те, що всі вони є членами Братства Тіла Божого. Гмюнд ніжно пояснює йому, що з 14 століття Братство зобов'язане захищати будівлі, зведені їхніми предками, і захищає їхні дії, кажучи, що для кільком дурним, некомпетентним і аморальним архітекторам і чиновникам краще померти, ніж аби усі померли задихнувшись димом у вашому власному місті. З епілогу ми розуміємо, що Кветослав сам став членом братства, а під новим іменем Даліміл він є літописцем їхнього «малого світу». Отже, нам зрозуміло, що наміри Братства реалізовані, Прага повернулася до свого розквіту. Зрештою, архітектор Захір також залишився живим, якого Розета помилувала за те, що розкався та вижив після власної страти.

Насильство і смерть у цьому романі покликані бути покаранням за те,

що жертви брали участь у руйнуванні Праги, що вони не поважають минуле і традиції, а також людське життя. Поступово всі, хто так чи інакше брав участь у знищенні семи церков (*sedm gotických kostelů – Emauzy, Karlov, Sv. Štěpán, Sv. Apolinář, Sv. Kateřina, kostel Zvěstování Panny Marie na Slupi, posledním je již neexistující kaple Božího těla na Karlově náměstí*). Серія вбивств у цьому романі вчинена з дуже продуманою жорстокістю і має майже театральний ефект. Певною мірою вбивства нагадують своєрідний ритуал, принесення жертви чомусь «вищому», в даному випадку жертви духовному ідеалу відновленого минулого. Усі вбиті своїми власними знаряддями знищення. Тільки одне насильство – замах на вбивство не закінчується смертю. Інженер Загір єдиний, хто шкодує про свої вчинки, і, перш за все, він добре усвідомлює, де і що зробив не так, і намагається виправити свою поведінку.

Вбивства повністю суперечать усталеній схемі традиційних готичних романів, у яких жертв вбивають переважно з підлих мотивів. Їхнє вбивство має не форму помсти, а виховну форму. У «Сім храмів» з'являється перевернення готичної традиції – убиті є поганями, а вбивці – добрими (Dovrtělová, 2009, с. 68). Це також пов'язано з тим, що в готичному романі добро і зло чітко розпізнаються, а в «Седмикостелі» ми до останнього не маємо уявлення, хто насправді на боці добра, хоча, мабуть, весь час симпатизуємо Кветославу.

Мотивні варіанти смерті та насильства постають у романі «Сім храмів» у формі замаху на вбивство, самогубства та вбивств із розбійного нападу. Ці мотиви рівномірно розподілені по роману з явним домінуванням смерті – вбивства. Смерть тут є таємничим мотивом, безсумнівно, що вбивства скоєні однією особою, але це невизначено, до остаточного пояснення, ми не маємо уявлення про значення вбивств і чим вони повинні закінчитися. Водночас можна описати мотив насильства та смерті як зв'язаний мотив, тобто такий, який ми не можемо усунути, не порушивши хронологічної та причинно-наслідкової послідовності подій.

2.5.2. Мотив міста

В романі «Сім храмів» ми сприймаємо простір міста виключно через головного героя, тобто чоловічого персонажа. Описуючи простір, Урбан зазвичай йде від деталей до цілого. У книзі архітектурні споруди зображено у формі майже професійного опису – завжди з акцентом на певній споруді чи конкретному стилі. В «Сім храмів» Урбан зосередився на описі семи готичних церков у Празі.

Для Мілоша Урбана Прага є ключовим місцем, яке герої не покидають протягом усієї книги. На перший погляд, Прага є фоном загадкової історії, однак пізніше ми дізнаємося, що вона може жити власним життям. Вона стає персонажем із таємницею — темна і може перетворюватися на таємничий лабіринт, у якому герої блукають раніше знайомими провулками. Вдень місто наповнене сонячним світлом, але вночі воно оповите сірим туманом або повною темрявою, яку порушує лише світло вуличних ліхтарів. Дія роману «Сім храмів» відбувається на території семи готичних церков, які називаються «Семихрам'я», розташованих у Новому місті Праги.

Робота «Сім храмів» також особлива таємними просторами, які сприяють таємниці сюжету. Це, наприклад, таємнича воронка, в яку Швача кидає поліцейська Розета в костелі в Карлових Варах. Після падіння головний герой починає божеволіти. На розвиток персонажа також впливає вплив просторів, з якими ми можемо зіткнутися в книзі. Кветослав Швач відкриває в собі надприродну силу, яка може перенести його у важливий час у минулому міста Праги.

Урбан наділив головного героя своєї книги цікавою здатністю, завдяки якій він може глибше сприймати простір міста. Ця здатність – це певні типи галюцинацій, які з'являються без попередження. Швах впадає в якийсь гіпнотичний стан, коли він здатний сприймати простір даної архітектури в минулому. Дар, яким він наділений, завжди приходить перед будь-якою історичною будівлею: «V tu chvíli se něco pohnulo nad vstupními dveřmi... tiše

povstala jedna ze soch. [...] přelezla zábradlí a před udivenými zraky dřevěných postav – i já jsem nyní byl jednou z nich – se spustila po žíhaném jónském sloupu na dlažbu kostela». («У цей момент щось ворухнулося над входними дверима... одна зі статуй тихо піднялася. [...] вона перелізла через поруччя і перед здивованими очима дерев'яних фігур — тепер я був однією з них — спустився з відпаленої іонічної колони на бруківку церкви...» (Urban, 2001, с. 240). Він знову переживає давно минулі події, входить до них і потім розповідає про них історії. Ці бачення виражають пряме відношення головного героя до міста, до якого він підходить як до простору, що оживає своїм минулим. Швах по суті ідентифікує себе з містом, він підходить до нього як до природного середовища, яке він сам створив. Тут позиція Кветослава Шваха як спостерігача досягає кульмінації. Його любов до історії та пам'яток дозволяє йому насолоджуватися атмосферою окремих будівель, вулиць і міста в цілому, про що він сам згадує в тексті: «То, co bylo kolem mě, přítomnost, jsem nenáviděl, a z budoucnosti jsem nemohl mít než hrůzu... Začal jsem vyhledávat samotu, přitahovaly mě zříceniny středověkých hradů.» («Я ненавидів те, що було навколо мене, сьогоднішня, і я не міг не боятися майбутнє... Я почав шукати самотності, мене вабили руїни середньовічних замків») (Urban, 2001, с. 234). Він стає частиною цього простору, який він сприймає як щось живе. Можна сказати, що готичні церкви та собори здебільшого також стають персонажами. Місцями ці споруди називають іменами святих.

В романі ми бачимо контраст старих архітектурних будівель і сучасних будівель в їх околицях.

Автор надає перевагу зображенню історичних інтер'єрів, а не інтер'єрів сучасних будівель. Простори історичної забудови чи церковних споруд переважно описує головний герой у найдрібніших подробицях: «Vysoukal se z lavice, přešel na evangelijní stranu lodi a opřel se rukou o stěnu v místě, nad nímž se do kytice vzosných, velkoryse vzepjatých bylenných stébel rozvětrala klenební žebra.» («Він зійшов із лави, підійшов до євангельської сторони нави і сперся рукою на стіну в місці, над яким склепіння. ребра, розгорнуті віялом у букет

високих, щедро піднятих стебел трав») (Urban, 2001, с. 239). На цьому зразку зображено опис церкви Благовіщення Діви Марії на Слупі. Коли описується внутрішній простір будь-якої сучасної архітектури, опис дуже строгий і короткий, часто обмежується лише переліком меблів, які використовуються в даний момент: «Zavedl mě do nenápadného činžovního domu ve Václavské ulici... Paní Netřesková seděla ve starodávném ušáku vedle rozestlané postele, držela dítě v náručí a kojila ho». («Він привів мене в непримітний житловий будинок на Вацлавській вулиці... Пані Нетржескова сиділа в старомодному ушаку біля застеленого ліжка, тримала дитину на руках і няньчила її») (Urban, 2001, с. 240)

Подібний контраст проявляється і в екстер'єрі. Більш детальний розділ Урбан присвячує тим, які розташовані в районі Нового міста. Вони описані детальніше, колоритніше, з акцентом на вигляд навколишнього пейзажу: «Zastavil jsem se pod chrámovým presbyteriem ve Vyšehradské ulici... Z chóru jako před šesti sty lety vybíhá do výše tenký sanktusník – symbol nejslavnější epochy v dějinách stavebnictví. Na krov, který ho podpírá, obětoval císař Karel celý les.» (Я зупинився під церковним пресвітерієм на Вишеградській вулиці... З хору, як шістсот років тому, височіє святилище – символ найвідомішої епохи в історії будівництва. Імператор Карел пожертвував цілим лісом заради даху, який його підтримує») (Urban, 2001, с. 281). Натомість зовнішній вигляд, який через своє розташування належить до Південного міста, залишається більш-менш непоміченим. Головний герой порівнює це з в'язницею, що не потребує додаткових коментарів: «Před domem jsem ji vyhodil do popelnice. Plechové víko se za ní zavřelo zšeřelým sídlištěm jako volání o pomoc. Byl jsem volný.» («Я викинув її у смітник перед будинком. Жерстяна кришка закрилася за нею тьмяним корпусом, наче крик про допомогу. Я був вільний») (Urban, 2001, с. 200).

Межа цих протилежностей проходить безпосередньо в районі самої Праги. Таким чином, сучасна частина, яка є квапливим і метушливим простором, і історична частина міста, яка має таємничу атмосферу, вступають у тісне протистояння.

Основним рухом, під час якого простори суттєво виділяються з образу міста, є ходьба вулицями. Герої знайомляться з містом виключно через прогулянки, які вони здійснюють дуже часто. У книзі «Сім храмів» кожен із цих рухів детально описаний.

Для Кветослава Шваха прогулянка – це особливо специфічний досвід, завдяки якому він безпосередньо контактує з міським простором. Для нього прогулянка містом – це щоденна радість, яка наповнює його: «Apolinář se obejít nedá, ale protože jsem k němu vystoupal po schodech ze Studničkovy ulice, měl jsem dost času potěšit se pohledem z jižní strany... Neodolal jsem pokušení přistoupit k presbyteriu a pohladit omítku pod vysokými okny.» («Аполінарж неможливо обійти, але оскільки я піднявся до нього сходами з вулиці Студнічкова, я мав достатньо часу, щоб насолодитися краєвидом з південного боку... Я не міг встояти перед спокусою підійти до пресвітерію й попестити штукатурку під високими вікнами» (Urban, 2001, с. 282). Хоча прогулянка характерна для пересування головного героя містом, це не єдиний спосіб, згаданий у тексті. Вони є транспортними засобами, але лише доповнюють атмосферу сучасного міського середовища. Швах дійсно користується транспортними засобами, але їх рух його ніяк не зачіпає, він це не коментує: «Trasa tramvaje č. 3 byla odkloněna, musel jsem vystoupit už v Myslíkově ulici» («Маршрут трамвая №3 відхилили, мені довелося вийти на вулиці Мисліковій») (Urban, 2001, с. 201).

Прогулянка містом розглядається в роботі як спосіб поєднання людської душі та міського середовища. Це засіб, за допомогою якого герої проникають у простір міста, спостерігають за ним і поступово стають його частиною.

Висновки до Розділу II

Роман Мілоша Урбана «Сім храмів» безсумнівно вартий уваги, коли мова йде про мотиви, та образи, особливо в контексті містики та жахів, текст переповнений цими категоріями, основні з них описані в розділі.

Основними мотивами твору, є мотив насилля та смерті і мотив міста. Мотив смерті переслідує читача вже з першого розділу, з перших сторінок, вводячи його в жахливу, але таку цікаву атмосферу, та не відпускає до останньої сторінки. Містичні вбивства, самогубства, загадкові смерті описані дуже детально, при цьому автор не дає зрозуміти хто в цьому всьому винен та яка причина цих жахливих дій. Варто зауважити, що смерть описана в дрібних деталях, включаючи жахливі описи вбивств, насилля над людьми. Це водночас і лякає, і привертає увагу читача. Пробита мотузком щиколотка, забетонowana заживо людина з обпаленим обличчям, відрізані людські ноги на щоглах під Конгрес-центром не дадуть засумувати. Мотив вбивства можна назвати зв'язним мотивом, тому що його ми не можемо викинути, не порушивши хронології і послідовності подій в романі.

Мотив міста сприймається через головного героя, який описує нам все від деталей до цілого. Він сприймає простір міста набагато глибше інших ніж інші персонажі. Різні будівлі відсилають героя до спогадів та видінь, тут ми бачимо поєднання історії і теперішнього часу. Оповідач детально описує кожную деталь, наголошуючи на контрасті минулого і сьогодення. Прогулянка містом це спосіб поєднання людської душі та міського середовища.

Цікавими є і образи, наявні в романі. Це образи семи храмів, та образи реальних людей в містичному контексті. Храми своїм розташуванням схожі на хрест, та утворюють містичне середовище, в якому відбуваються загадкові вбивства. Кожен храм описаний до малесеньких деталей, починаючи від дверей, закінчуючи дахом. Тут ми спостерігаємо за справжніми легендами, пов'язаними з костелами, деякі з них досі існують в Празі.

Найчастіше письменник використовує наступні художні образи: метафори, порівняння, епітети, сарказм, іронію, персоніфікацію, метонімію. Метафорами, епітети та порівняння автор використовує при описі міста, архітектури, також при описанні вбивств і їх розкритті. У взаємодії головного героя з другорядними постатями, помітне використання іронії та сарказму, а також приглушена метафоричність. Значну частину оповіді визначає

персоніфікація, особливо в сприйнятті оповідачем порогу Середньовіччя як живої істоти. Також, Гмюнд у своїх відносинах з Прагою йде ще далі, сприймаючи місто як жінку, якій необхідний лицар для захисту.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Питання образу та мотиву цікавило науковців ще з часів Античності. Думку про те, що образи у мистецтві відтворюють навколишній світ, виражали Демокрит, Геракліт та Піфагор. Однак Платон висловлював сумніви щодо цього концепту, виражаючи скептицизм до мистецтва взагалі. Міметичне розуміння категорії образів було представлено Аристотелем в «Поетиці».

Представники епохи Відродження підтримували погляди антропологізму, розглядаючи красу образного слова як основу гуманістичного характеру мистецтва. Ф. Сідні наголошував, що художні образи відтворюють реальність. Мислителі епохи бароко створювали ілюзорні образи, підкреслюючи, що слово володіє високим потенціалом для імітації, оскільки воно може представляти цінність як образ і водночас як поняття.

Поняття художнього образу безсумнівно є ключовим в літературознавстві. Визначають кілька класифікацій художнього образу, вказуючи на те, що їхня основна мета полягає впливати на читача та викликати конкретні емоційні реакції. Художній образ виступає як одночасно конкретне й узагальнене відображення реальності, яке передається через вербальні засоби та художні техніки. У літературному творі він це невід'ємна частина художнього цілого, має самостійність та зміст, створюється автором за допомогою мовленнєвих засобів для активізації уявлень читача про естетичні та концептуальні аспекти художнього твору.

При інтерпретації літературних творів можна визначити три основних типи художніх образів. Слово вважається першою складовою будь-якого літературного твору, адже в літературному контексті воно набуває образного вираження. У літературному творі також мають місце образи реальних об'єктів і явищ, які є частинами людського життя. Сюди можна віднести такі образи, як місто, село, пейзаж, інтер'єр, персонажі та їх опис. Зазвичай такі образи описуються не лише одним словом, частіше уривками тексту або різними фрагментами протягом всього твору. Остання група включає в себе образи універсалій, де основними є час та простір, що утворюють часопростір. За

допомогою цих елементів розглядається загальна картина світу, яку автор висвітлює у творі.

Дискусії щодо типології мотивів у літературі вважаються складними. Мотиви можуть бути розділені за походженням на міфологічні, фольклорні, літературні і інші. За семантикою виділяють філософські, соціально-історичні, екзистенційні тощо. За засобами втілення в художньому творі мотиви поділяють на ситуаційні, характеристичні, дієві, образіві, символні, мовленнєві (монолог, діалог, репліка тощо), музичні (назва або фраза музичного твору, мелодія тощо), колористичні (певні кольори, що закріплюють мотивні значення) та інші. Традиційні мотиви повторюються у різні часи та від різних митців, в той час як нетрадиційні характерні лише для творчості конкретного автора чи твору. За ступенем повторюваності розрізняють мотиви та лейтмотиви. Існують усталені комплекси мотивів, пов'язані з різними літературними напрямками, такі як барокові, класицистичні, романтичні, символістські, акмеїстичні тощо.

Визначення поняття "мотив" у літературознавстві завжди було об'єктом дискусій і зазнавало різних тлумачень протягом історії літературної науки. З урахуванням досягнень літературознавства можемо мотив у літературі визначають як формально-змістовну одиницю, яка складається з елементів фабули та виступає рушієм сюжету. Вона також служить засобом для розкриття характерів та вираження ідей митця. Мотив у літературному творі не лише формує сюжетні лінії і колізії, але й сприяє створенню художніх образів та атмосфери в цілому. Він виконує структурні, характерологічні та динамічні функції, і, часом, бере участь у формуванні жанрового контексту твору. Відзначаються сталі комплекси мотивів для певних літературних епох, напрямів чи течій. Кожен письменник має своє власне коло мотивів, що визначає унікальність його творчого світу та особливості творчого підходу.

Мілош Урбан розуміє, що читачі шукають у літературі мотиви та образи, тому він щедро переплітає свої романи цим, наприклад мотиви насильства, смерті, міста. Однак у творі бачимо зниження рівня їх відображення.

Мотиви смерті та насильства є одними з найпоширеніших мотивів у творчості Мілоша Урбана і досить рівномірно представлені в усіх його роботах, це створює ідеальну атмосферу для цих мотивів зв'язку та протиставлення сакрального та профанного світів. Мотив смерті в творчості автора можна сміливо назвати інтертекстуальним мотивом, оскільки він проходить через увесь твір.

У романі автор приводить нас до відчуття простору міста через призму головного героя. Описуючи міський простір, автор часто переходить від деталей до загального уявлення. В книзі архітектурні структури представлені майже з боку професіонала – завжди з фокусом на певній споруді чи конкретному архітектурному стилі. Помічаємо акцентуацію уваги на описі семи готичних церков у Празі.

Для Урбана Прага виступає ключовим місцем, яке герої не залишають протягом усього роману. На перший погляд, місто слугує тлом для загадкової історії, проте пізніше ми вивчаємо, що воно може мати власне, самостійне життя. Прага стає своєрідним персонажем, обтяжливим та обдарованим таємницею – темним і періодично перетворюється на загадковий лабіринт, де герої блукають в раніше відомих вуличках. Вдень місто наповнюється сонячним світлом, а вночі воно окутане сірим туманом чи повною темрявою, яку порушує лише світло вуличних ліхтарів.

Зв'язок між історично існуючою та вигаданою архітектурою також помітний в його творчості. Сюжет роману «Сім церков» розгортається в Празі, а саме в околицях шести церков (церква Св. Стефана, церква Св. Аполлінера, церква Св. Катерини, Св. Емаус, церква Діви Марії та Карла Великого і костел Благовіщення Діви Марії на Травничку), сьомою сакральною спорудою є недіюча каплиця Божого Тіла посеред Карлової площі.

У романі визначається простір таємничими, містичними локаціями, які додають загадковості сюжету. Наприклад, загадкова яма, в яку героя кидає поліцейська Розета в одному з костелів. Після цього інциденту головний герой починає втрачати розум. Кветослав Швах виявляє в собі надприродну силу,

яка дозволяє йому подорожувати у часі і відвідувати важливі моменти в історії Праги. Автор наділяє головного героя містичною здатністю сприймати простір на глибшому рівні. Ця здатність виявляється через певні види галюцинацій, які виникають без попередження. Герой впадає в гіпнотичний стан, в якому він сприймає простір архітектурних споруд у їх минулому. Його дар завжди активується під час зустрічі з історичною будівлею. Він переживає події давнього минулого, потрапляє в них і потім розповідає про них історії.

Він стає не просто спостерігачем, а частиною цього простору, який він відчуває як живий. Можна стверджувати, що готичні церкви та собори стають своєрідними персонажами. Ці споруди навіть отримують імена святих. В романі відчувається контраст між старовинними архітектурними будівлями і новими спорудами навколо них. Автор віддає перевагу зображенню історичних інтер'єрів, висвітлюючи їхню атмосферу, а не звертаючись до інтер'єрів сучасних будівель.

Вважаємо, що зроблені нами висновки є перспективними і важливими для розуміння художньої містики значної частини творів світової літератури ХХ - початку ХХІ століття і можуть бути врахованими всіма, що займається історією літератури цього періоду і інтерпретацією творів у наукових або навчальних цілях.

АНОТАЦІЯ

Шапаренко О.С. Типологія містичних образів і мотивів у прозі М. Урбана

Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього рівня «Магістр» за спеціалізацією 035.038 «Слов'янські мови та літератури (переклад включно)». Київський національний лінгвістичний університет. Київ, 2023.

У першому розділі роботи розглянуто загальні відомості понять «мотиву» та «образ», їх дослідження у працях вітчизняних та зарубіжних літературознавців, досліджена образність як специфічна риса художнього мислення автора, містичність текстів Урбана на прикладі творів «Сім храмів», «Тінь собору», «Лорд Морд», та розглянута творчість Мілоша Урбана літературними критиками.

Другий розділ роботи присвячений безпосередньо аналізу роману «Сім храмів», дослідженню провідних мотивів та образів, наявних у цьому творі.

Висновки зроблено на основі спостережень за динамікою розвитку поетичної думки Мілоша Урбана.

Ключові слова: М. Урбан, містика, мотив, образ, храм.

SUMMARY

Shaparenko O.S. Typology of mystical images and motifs in M. Urban's prose

Qualification work for obtaining the Master's degree in specialization 035.038 "Slavic languages and literatures (including translation)". Kyiv National Linguistic University. Kyiv, 2023.

In the first section of the work, the general information of the concepts of "motive" and "image", their research in the works of domestic and foreign literary critics, imagery as a specific feature of the author's artistic thinking, the mysticism of Urban's texts, using the examples of the works "Seven Temples", "Shadow of the Cathedral", "Lord Mord", and the reviewed work of Milos Urban by literary critics.

The second section of the work is devoted directly to the analysis of the novel "Seven Temples", to the study of the leading motifs and images present in this work.

The conclusions are drawn on the basis of observations of the dynamics of the development of Milosh Urban's poetic thought.

Key words: M. Urban, mysticism, motif, image, temple.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Білоус, П. В. (2013). *Теорія літератури*. Київ: Академвидав.
- Бойченко, О. (2001). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври.
- Галич, О. А., Назарець, В. М., Васильєв, Є. М. (2001). *Теорія літератури*. Київ: Либідь.
- Гоголев, Л. Д. (1967). *Арістотель. Поетика*. Київ: Мистецтво.
- Гром'як, Р. Т., Ковалів, Ю. І. (1997). *Літературознавчий словник-довідник*. Київ: Академія.
- Коцюбинська, М. Х. (1961). *Поетика Потебні та її значення для радянського літературознавства*. Рад. літературознавство.
- Кушнірова, Т.В. (2004). *Мотив як літературознавча категорія: ознаки і типологія*. Збірник наукових праць. Полтава: Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка.
- Наливайко, Д. С. (1981). *Искусство : направления, течения, стили*. Киев: Мистецтво.
- Наливайко, Д. С. (2009). *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи*. Антологія. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія».
- Пітерська, О.В. (2020). *Художній образ у сучасному науковому дискурсі. Філологічні науки*. Полтава: Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка.
- Орлова, О. В. (2011). *Сприйняття як літературознавча проблема*. Полтава: Рідний край.
- Удяк, Г. (2014). *Художній образ як центральний компонент структури художнього твору*. Луцьк: науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.
- Фізер, І. (1993). *Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні*:

Метакритичне дослідження. Київ: Вид. дім «KM Academia».

Bařková, R. (1998). *Umělecké památky Prahy (Nové Město, Vyšehrad)*. Praha: Academia.

Bečková, K. (1998). *Nové Město*. Schola Ludus-Pragensia.

Boháčová, I. (2018). *Průvodce pražskou archeologií: památky známé, neznámé i skryté*. Praha: Archeologický ústav Akademie věd České republiky.

Doležel, L. (1993). *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel.

Fic, I. (2001). *Hastrman aneb Dej, o čem doma nevíš*. Tvar.

Ficová, S. (2000). *Dvakrát Miloš Urban: Sedmikostelí: Román z Prahy*. Tvar.

Haman, A. (1999). *Mystifikace na druhou*. Literární noviny.

Haman, A. (2008). *Čtvrť, kde vládne Bürger a Meister*. Lidové noviny.

Hodrová, D. (2001). *Na okraji chaosu: poetika literárního díla 20. Století*. Praha: Torst.

Hodrová, D. (2001). *Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.

Jungmann, M. (1999). *Knihovnička LTN*. Literární noviny.

Jungmannová, L. (2010). *Praha: Ústav pro českou literaturu*. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/sborniky/kongresove/150-ceska-literatura-rozhrani-a-okraje>

Kotrla, P. (2003). *Temné stíny gotik*. Týdeník rozhlas.

Kouba, K. (2009). *Sex, drogy & asanace*.

Krasny, K. A. (2006). *Imagery, affect, and the embodied mind implications for reading and responding to literature*. Retrieved from <http://handle.tamu.edu/1969.1/3274>

Dovrtělová, M. (2009). *Gotický román a jeho proměny v próze Miloše Urbana*. Pardubice.

Kudlová, K., Zuzana, M. (2010). *Slovník české literatury po roce 1945*. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1344&hl=milo%C5%A1+urban>

Janáček, P. (2000). *Josef Urban: Sedmikostelí*. Reflex.

- Lachmann, R. (1983). *Dialogizität*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Macura, V. (1979). *Květomluva a literatura v českém národním obrození*. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/43743998>
- Nekula, M. (2010). *Praha v pražských románech a Sedmikostelí Miloše Urbana*. In: *Česká literatura – rozhraní a okraje: IV. Kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura*. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/sborniky/kongresove/150-ceska-literatura-rozhrani-a-okraje>
- Pavera, L., Všetická, F. (2002). *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc.
- Peňás, J. (2000). *Pomsta gotické duše*. Respekt.
- Rameš, V. (2000). *Po kom se jmenujeme?: Encyklopedie křestních jmen*. Praha: Libri.
- Royt, J. (2016). *Praha Karla IV*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum.
- Urban, M. (2001). *Sedmikostelí: gotický román z Prahy*. Praha: Argo.
- Zemančíková, A. (2005). *Vraždy na posvátných místech*. Literární noviny.
- Zizler, J. (2008). *Miloš Urban, Sedmikostelí (Gotický román)*. In: *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia.