

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА АРХІТЕКТОНІКА РОМАНУ ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА „ОСТАННІЙ ПРОРОК”

У статті досліджується проблема жанрових особливостей та ідейно-естетичної структури, архітекτονіки роману „Останній пророк” українського письменника Леоніда Мосендза, який посідає визначне місце серед письменників „празької школи” та „вісниківської квадриги”.

Ключові слова: ідейно-естетична структура, архітектоніка, „празька школа”, „вісниківська квадрига”.

Людмила Чік

Жанровые особенности и архитектоника романа Леонида Мосендза „Последний пророк”

В статье исследуется проблема жанровых особенностей и идейно-эстетической структуры, архитектоники романа „Последний пророк” украинского писателя Леонида Мосендза, который занимает выдающееся место среди писателей „пражской школы” и „висныкивской квадриги”.

Ключевые слова: идейно-эстетическая структура, архитектоника, „пражская школа”, „висныкивская квадрига”.

This article is on problem of genre features, ideological and aesthetic structure, architectonics of the novel „Last prophet” of the Ukrainian writer Leonid Mosendza, which occupies a prominent position among writers of „Prague school” and „visnikivska kvadriga”.

Key words: ideological and aesthetic structure, architectonics, „Prague school”, „visnikivska kvadriga”.

У 30-х роках Леонід Мосендз почав працювати над історичним романом, який згодом отримає назву „Останній пророк”. Уривки з роману почали з’являтися спочатку в номерах львівського „Вісника” (у 1937 – 1939 роках). Один з розділів твору до війни встиг надрукувати празький журнал „Пробоем” (1940, № 2). Сучасники не зрозуміли, чому Мосендз обрав для художнього дослідження таку віддалену епоху. Л. Мосендз, як наголошує Б. Кравців, „зустрівся з доріканням і [Михайла] Мухина й інших своїх приятелів-націоналістів за зраду української тематики, за втечу до Палестини до-Христової доби і т. ін.” [9, с. XXVI]. Улас Самчук уже після Мосендзової смерті переконував, що улюбленою темою Мосендза „був комплекс пророка, і тому він багато років продумав над твором цієї назви. Але в тому творі натягнуто лише тативу – стріли не пущено. Можна зіслатися на хворобу, що протягом років червоточила фізично автора, однак дуже можливо, що причиною була також згадана неvistачальна напруженість духа взагалі...” [19]. Сьогодні можна твердити, що цілісне вивчення поетики роману спростовує цю, не цілком справедливу, на наш погляд, думку.

Роман ґрунтований на Святому Письмі та великій кількості історичних джерел. У листі до Данила Чайковського Леонід Мосендз називає серед них „Юдейські старожитності” Йосифа Флавія: „Читаю Йозефа Флавіюса – „Judische Altertumer”. Нуднувата річ, але мені потрібна” [5, с. 94]. У листах письменник називає й інші дослідження, якими він користувався при написанні роману: „Я читав життя Христа Папіні, Мережковського. Прекрасні речі. Де там до Ренана... Живі речі. Особливо Папіні добрий” [12, с. 200]. Також він писав про те, що „книга [Дмитра] Мережковського, про котру я думав, це „Иисус Неизвестный”... Велика людина був цей Мережковський. Тільки дійсно українець міг написати такі глибокі речі, як він” [12, с. 201]. В іншому листі він називає ще одне джерело: „Тепер дістану собі Дубнова „Історію жидівського народу” [12, с. 201]. Євген Бачинський додає, що Леонід Мосендз користувався „виданнями німецькою мовою, котрі йому добував в Націон[альній] Бібліотеці (в Женеві. – Авт.) пастор Е. Борль з санаторію Моттекс, з яким вони приятелювали. Цей пастор учив Мосендза початкам гебрійської мови”; використав він і праці німецького історика з Гайдельберга Роберта Ейлера, можливо, використав мандрівні записки Василя Наливайка „По святій землі” (Прага-Львів, 1937) та історію гебреїв Шюрера, видану в 1901 році [6, с. 86]. За кілька місяців до смерті Мосендз писав про свою мрію закінчити роман: „Я би дуже хотів видати свій роман! Потім би й помер. Йй-Богу молюся часом, щоб Мати Божа випросила для мене сили для докінчення цієї праці й друку” [12, с. 200].

Перші зацікавлення Мосендзовим романом прийшли відразу ж після його публікації на еміграції. Богдан Кравців вважав, що „Останній пророк” є твором „про ставання і ріст українського націоналізму, персоніфікованого в постаті ізраїльського Єгоханана, того, що Богом даний, майбутнього предтечі Месії – Івана Хрестителя. Це роман про історію українського націоналізму,

безкомпромісного, мужнього національного руху, що його чітку й виразну візію виплекав у своїй уяві автор, задивлений у величну ідею й у виідеалізований характер носіїв цього руху, які йдуть до вимірної мети вперто й послідовно” [9, с. с. XXV-XXVI]. Остап Тарнавський пов’язує поетику роману з екзистенціалізмом, наголошуючи на тому, що літературним героєм нового часу знову стає допитлива людина, яка прагне не тільки знайти себе у суспільстві, але й шукає розв’язку філософського питання про мету людської екзистенції. Шукаючи паралелей із творами А. Камю, він пише, що „Останній пророк” „не так роман, як моральний трактат, а радше ідеологічно-моральний трактат. Проблема твору – це проблема сучасної української людини, яка в час світового нігілізму, в час посилення тиранії, після програної визвольної війни, під чужим пануванням мусить віднайти шлях до визволення, до правди” [18, с. с. 3]. Одночасно він переконаний, що Леонід Мосендз „близько стоїть до проблем сучасної світової літератури. Він письменник європейської культури, і в його творах переважають загальнолюдські теми. Вже новела „Людина покірна”, найпопулярніший прозовий твір Мосендза серед української читацької публіки, свідчить про Мосендза не лише як письменника-майстра, але й письменника, який розробляє загальнолюдські проблеми, між якими свобода людини є основною. Навіть у поезії, що її темою у великій мірі є патріотизм, Мосендз виявляється справжнім європейцем, далеким від звичного сентиментального шаблону” [23, Ч. 10]. Цей твір представляє пошук народом, „який перебуває в моральному занепаді під чужим пануванням (воно каталізує, прискорює його моральний розклад), свого шляху до політичного визволення та морального відродження” [24, с. 277].

Досить інтенсивно роман починає досліджуватися після проголошення української незалежності, зокрема в публікаціях Олега Багана, Миколи Васьківа, Юрія Мариненка, Ігоря Набитовича, Віри Просалової, Елеонори Соловей, однак, як уже наголошувалося, й до цього часу немає цілісного, комплексного дослідження цього твору. І. Набитович писав, наприклад, що цей роман „має певні ознаки літературного апокрифа (одночасно з цим, роман є надзвичайно реалістичним, а образи Єгоханана та інших героїв твору несуть у собі секуляризаційні елементи). Таке використання елементів літературного апокрифа є продовженням традиції українського письменства” [13, с. 177]. Одночасно слід зауважити, що завдяки „відносній стійкості домінантних характеристик структур легендарно-міфологічних ситуацій” (на яких, як відомо, у великій мірі ґрунтуються й нарративні біблійні стратегії), як наголошує Анатолій Нямцу (до них він зачисляє певну послідовність подій + специфічні стосунки героїв + асоціативно-символічний підтекст, що об’єднує події і ставлення персонажів до них і створює особливі енергетичні зв’язки між подіями і позицією в них), реципієнтові певною мірою „нав’язується” „етична оцінка зображуваного (модельованого), яке сприймається одночасно в універсальному і конкретно-соціально-історичному і національно-побутовому значеннях”. Разом з тим „традиційний сюжетно-образний матеріал не слід сприймати як абсолютно незмінну і замкнуту систему, бо діахронічний розгляд літературної еволюції конкретної структури демонструє її формально-змістову гнучкість, яка не тільки передбачає, але нерідко і провокує широкий інтерпретаційний діапазон подієво-семантичних домінант” [17, с. 15-16].

Твердження Миколи Васьківа про те, що твір хоч і має біблійну основу, але „автор зосереджує основну увагу не на релігійній проблематиці і не на белетризованій біблійній історії, а на проблемах міжнаціональних взаємин між завойовниками і завойованими” потребує певного уточнення та доповнення – йдеться швидше про художнє представлення в межах євангельського нарративного простору антропології певної культури, тобто заповнення „конструктивних” євангельських мотивів усім тим, що власне й творить простір культури певного історичного періоду: показ людських уявлень простих людей, можновладців, елементів побуту – до певних найдрібніших деталей, які можуть характеризувати різні ракурси епохи. Одночасно слід враховувати використання Мосендзом галахічну та аггадичну традицію в Мосендзовому романі, про яку пише І. Набитович: „Якщо представлення галахічних приписів (вказівок, як виконувати ті чи інші заповіді, закони) дають можливість письменникові показати у творі широке поле теологічних, релігійних, філософських дискусій, нашікувати й виопуклити протиріччя між основними релігійними партиями в гебрійському суспільстві, то використання аггадичної літератури (повчальних і фантастичних історій, легенд і переказів, притч, оповідань із життя гебрійських мудреців і їх послідовників, молитов і релігійної поезії, анекдотів, ворожбитства, географічних відомостей, знань з медицини, природознавства, астрономії й астрології, зрештою – і теологічних роздумів та історичних трактатів) – відтворити широке тло життя гебрійського періоду Другого храму. Можна б твердити, що „Останній пророк” – чи не єдиний твір в українському письменстві, де з таким

розмахом і знанням предмету представлено гебрейські релігійні традиції, історію, ментальність і світогляд” [14, с. 278]. У цьому ж контексті слід пам’ятати й про те, що вісниківська історіософія „ставила по-своєму оригінальні завдання перед нацією, моделювала концепцію виняткового духовного зростання соціуму, при цьому апелюючи, правда, до великих, основоположних ідей західного традиціоналізму, націоналізму та філософського ідеалізму” [2, с. 156].

У статті розглянемо жанрові особливості роману Леоніда Мосендза з перспективи його інваріантних елементів історичного роману та його архітектоніку. В такому подвійному ракурсі цей твір в українському літературознавстві на сьогодні ще не аналізувався.

Дослідник історичного роману Г. Лукач пише про класичну форму історичного роману, наголошуючи, що „головне в історичному романі – не переказ великих історичних подій, але поетичне зображення людей, які беруть участь у цих подіях. Це означає, що ми повинні наново зрозуміти соціальні та людські мотиви, які змушували людей думати, відчувати й поводитися так, як вони це робили в історичній реальності [...]. Тому історичний роман повинен за допомогою художніх засобів продемонструвати, що історичні характери існували саме в такому вигляді” [10, с. 8]. Власне, як нам видається, Л. Мосендз у „Останньому пророці” намагався максимально розгорнути історично достовірну галерею героїв твору – й реальних, і створених його уявою.

Міхаїл Бахтін виокремлював такі основні риси історичного роману:

1. Поєднання історії та приватного життя окремих особистостей;
2. Долання замкнутості минулого і досягнення повноти часу (тобто в сучасному минуле існує як таке, а не спогад про нього);
3. Поєднання (зокрема в романах В. Скотта) різних типів часу – грецького авантюрного, народно-історичного, історичного та ін.;
4. Використання, й одночасна трансформація попередньої літературної традиції („готичний” та сімейно-біографічний роман, історична драма) [4, с. 190].

Вікторія Малкіна виділяє два жанрові різновиди європейського історичного роману – *авантюрно-психологічний* (засновником якого можна вважати Вальтера Скотта) та *авантюрно-філософський* (його предтечею є Віктор Гюго). Ця дослідниця наголошує, що для цих типів романів характерні два різні типи конфліктів: „У В. Скотта – конфлікт між політичними таборами, криза державної системи, переломна епоха в історії країни. У Гюго – зміна культурних епох, переломна епоха в історії людства. Скотта цікавить конкретний історичний момент, специфіка певної епохи. Гюго – зв’язок між минулим і теперішнім. Скотт підкреслює дистанцію, відмінності між двома епохами, Гюго – подібність і взаємозв’язок між ними” [10, с. 73]. Додамо, що кожен із цих жанрових різновидів має свої особливі художні завдання й можливості художнього освоєння минулого, свої поетикальні доміанти. Загалом, на думку Дмитра Затонського, перший, „вальтер-скоттівський” жанровий різновид історичного роману побудований на об’єктивному баченні історії, оскільки Вальтер Скотт „міг дивитися на історичні процеси як на щось широке, спільне, зовнішнє відносно його власної душі”, а історія була для нього „не суб’єктивним відчуттям суспільних рухів, а об’єктом спостереження та зображення” [7, с. 429]. Поруч із цим, історизм французьких романтиків інший – такий, що несе в собі суб’єктивне начало: вони „самі знаходилися в потоці історії і реєстрували лише ті її симптоми, які проявлялися у сфері їх особистості. Їх історизм ліричний, у Скотта він епічний” [7, с. 429]. Тому у романах В. Скотта таке велике місце відводиться описам історичного антуражу: одягу, їжі, зброї тощо; у авантюрно-філософському різновиді особистісне начало дає можливість розширити хронологію фабули, поглянути на хід історії ніби ззовні, з авторської перспективи, будувати власну історіософію.

Розвиваючи ідеї М. Бахтіна, В. Малкіна визначає найважливіші складові елементи інваріанта історичного роману – набір стійких рис і ознак, характерних для нього. Серед них, у першу чергу, наголошується на двох складових, які характеризують світоглядно-етичну природу буття героїв в історичному романі: поєднання „історизму” (за яким, відповідно до „гіпотези нетотожності” (М. Стеблін-Каменський), психологія людей різних епох нетотожна психології, наприклад, сучасної людини) та „готичного антропологізму” (за яким, як це прийнято в „готичному” романі, що послужив одним із зразків для історичного роману, „стверджувалась незмінна моральна природа людини та основні етичні цінності” [10, с. 72]). Таке поєднання присутнє загалом у кожному історичному романі, але їх співвідношення може бути різним.

Композиційно-мовні форми і система точок зору в історичному творі визначаються особливою часовою дистанцією, поєднанням точок зору різних епох – минулого та теперішнього, або

минулого та давноминулого. Втілюватися вона може найрізноманітнішими способами, тому можлива присутність найрізноманітніших композиційно-мовних форм (мемуари, знайдений рукопис і таке інше); наявність у творі історичних довідок у будь-якій формі: передмови або закінчення видавця, його приміток, коментарів – відразу ж у тексті тощо.

У сфері сюжетної організації історичного роману важливими його параметрами стають: авантюризм (тобто зв'язок між сюжетними подіями з „чужим світом” та „авантюризм часом” (М. Бахтін)); ідея випробування героя; кризова епоха як час дії роману (криза може бути релігійна, політична, культурна, світоглядна, моральна); поєднання тем (мотивів, сюжетних ситуацій) „війни та кохання”, тобто суспільного та приватного життя.

У системі персонажів історичного роману визначальними є: зв'язок між долею й позицією головного героя із мінливою історичною ситуацією; наявність героїв, протипоставлених один одному – як представників різних соціально-історичних та культурно-історичних сил [10, с. 74]. За цими основними параметрами авантюризм-психологічний та авантюризм-філософський отримують різну перспективу з погляду кожного з задекларованих вище основних параметрів інваріанта історичного роману.

В авантюризм-психологічному варіанті історичного (вальтер-скоттівського) роману „історизм” (в означеному вище розумінні) превалює над „готичним антропологізмом”, а останній пов'язаний не з головним героєм, а, найчастіше, з його антагоністом (або іншою другоплановою постаттю твору). У композиційно-мовних формах і системі точок зору в таких творах найчастіше підкреслюється дистанція між минулим та теперішнім, а отже, й істотні різниці між точками зору оповідача й персонажа; характерним для цього типу творів є велика кількість історичних довідок, коментарів, описів побуту, моралі, звичаїв епохи, поданих безпосередньо у тексті твору.

В сюжетній організації такого твору автора, в першу чергу, цікавить певний історичний момент, конфлікт, який виражається у політичній кризі і є пов'язаний зі специфікою епохи. Звідси виникає й специфічна локалізація сюжету в історичному часі. Одночасно для цієї сюжетної організації важливим стає протиставлення полярних локусів, які символізують порядок і хаос (наприклад, *місто / ліс*), а також випробування героя і набуття ним певного соціального статусу; повторення сюжетних ситуацій: вибір головним героєм життєвого шляху, поєдинок, полон, суд.

У системі персонажів авантюризм-психологічного історичного роману герой – це особистість, втягнута (часто попри свою волю) в соціально-політичний конфлікт; обов'язковою тут є присутність історичних персонажів, а також декількох „пар” героїв, які так чи інакше співставлені один з одним, які необхідні для того, щоб показати зміну епох як зміну властивих для них характеристик [10, с. 87-88]. Яскравим прикладом такого історичного твору в українському письменстві є, на нашу думку, повість Івана Франка „Захар Беркут”.

В авантюризм-філософському варіанті історичного роману „готична антропологія” превалює над „історизмом” (слід наголосити, що іноді твори цього різновиду взагалі виключають зі сфери „історичного роману”). У композиційно-мовних формах і системах точок зору тут акцентується на зв'язку між минулим і теперішнім, а не на дистанції між ними; час дії у такому творі – не час політичної кризи, а період кризи певної культури. У сюжетній структурі розгортається історія не набуття молодою людиною соціального статусу, а йдеться про перевірку морально-етичних цінностей певної культури; для такого твору дуже часто притаманна відсутність „щасливої розв'язки”.

У системі персонажів авантюризм-філософського варіанту співвіднесеність декількох рівноправних центральних образів героїв (або героя) виражає співвідношення основних культурних цінностей у момент кризи культури; історичні постаті тут не відіграють великої ролі (або вони взагалі можуть бути відсутніми) [10, с. 96].

„Останній пророк” Леоніда Мосендза має, з погляду інваріантних особливостей історичної прози, прикметні риси авантюризм-філософського роману. „Готичний антропологізм” твору, тобто філософська ідея збереження константних ознак моральної природи людського „я”, її етичних цінностей у Мосендзовому творі нерозривно пов'язується з ідейними та ідеологічними, історіософськими мистецькими шуканнями. Ці моральні цінності мають не тільки релігійну природу. Наприклад, після грабунку фарисея Беназара зелотами, серед яких був і Єгоханан, як і людину сучасну, його мучить сумління, а вождь зелотів змушений заспокоювати моральні муки юнака: „Хай не тривожить тебе сумління. У скарбниці жадібного законника ці скарби лежали мертвими. Вони не належали йому. Бувши сином народу, Божого народу, Єгоханане, Беназар мав обов'язок віддати скарб на храм. Бо через храм і народ він був придбав його” [11, с. 406]. Як і сучасна

людина, Єгоханан висловлює свої переживання, пов'язані із соціальною несправедливістю, за якою він уважно спостерігає, живучи й працюючи за завданням зелотів у ремісничому кварталі Єрусалима: „... Розділився народ на вищих і нижчих, на хаберимів й амгаарців, на гаонів і неуків. Першим не лише все добре, але й усе найкраще. Їм уся влада, всі права й доброта цієї землі, а другим – нужда й обов'язки” [11, с. 381-382].

У системі сюжетної структури в „Останньому пророці” проявляється ще одна важлива риса авантюрно-філософського історичного роману: важливе місце у творі займає проблема кризи культурних та релігійних цінностей юдаїзму, їх заскорузлості, яка не дає суспільству надії на розв'язання основних суперечностей епохи. Леонід Мосендз показує у художній перспективі, як вирішується проблема очікування Месії, яка власне й мала б вирішити ідейні, ідеологічні, політичні, соціальні та релігійні суперечності епохи. Єгоханан, проходячи випробування і знайомлячись із різними верствами юдейського суспільства, шукаючи свого шляху розв'язання найнасушніших проблем, відшукає її у зустрічі з есеєм.

У перспективі системи персонажів Мосендзового твору проявляються й інші питоменні властивості авантюрно-філософського варіанту: Єгоханан не просто виражає особливий баланс культурних цінностей своєї епохи. Він є одночасно й носієм старих релігійних, народно-етнографічних цінностей, які він частково руйнує, але, одночасно, й стає провісником нових аксіологічних, релігійних, онтологічних загальнолюдських вартостей. Він сам, як головний герой твору, є об'єктом, а водночас і суб'єктом їх трансформації. Одночасно історичні постаті в “Останньому пророці” представлені лише епізодично (Прод Великий, римські чиновники), центральним залишається Єгоханан, навколо постаті якого закручуються й вибудовуються основні сюжетні лінії твору.

Можна, йдучи за А. Нямцу, виокремити кілька важливих ознак, які стимулюють функціональну активність євангельського сюжету про Івана Хрестителя в „Останньому пророці” Л. Мосендза – саме в розрізі його авантюрно-філософських характеристик як історичного роману. Це:

- широта інтерпретаційного діапазону, яка забезпечується особливостями запиту епохи;
- поєднання часткового, конкретного й універсального в євангельському сюжеті, яке отримує нову художню національно-історичну та предметно-побутову інтерпретацію в романі;
- потенційна багатозначність семантики традиційної євангельської структури, яка „забезпечує інтенсивне входження в духовний контекст іншої культурно-історичної епохи”;
- активне сполучення національного та інтернаціонального аспектів;
- „загальновідомість (впізнавання) фабули як первісна передумова ідейно-естетичної активності традиційного матеріалу в новому літературному варіанті”;
- універсальний характер проблематики, функціональна активність символічних планів;
- потенційна орієнтація традиційних сюжетів та образів на осучаснення формально-змістових характеристик тощо [17, с. 34].

Йдеться, отже, в цілому про те, що роман „Останній пророк” представляє багатопланові й різномірні за рівнем художнього представлення й вираження інтерпретаційні характеристики євангельської епохи, світобачення та світовираження як головного героя, так і інших історичних та неісторичних дійових осіб; твір стає вираженням того, як первісна євангельська структура та дійові особи „євангельського часу” можуть у особливому контекстуальному забарвленні (період міжвоєнного двадцятиліття ХХ століття) імплікувати нові ідейно-естетичні, ідеологічні, аксіологічні паралелі. Ці паралелі дають можливість побачити (крізь призму загальновідомої євангельської фабули) її перегуки й близькі аналогії з сучасною авторів епохою, поєднати в собі національні аспекти буття одного народу й, через їх універсальність, у художній формі показати історичну перспективу іншого народу – в зовсім іншому історичному часопросторовому ракурсі.

Однією із визначальних особливостей Мосендзового роману є й тісне переплетення у ньому різних рівнів виявлення взаємозв'язку сакрального та профанного, їх перетин, накладання, усвідомлення окремішності їх існування. Проблеми функціонування категорії *sacrum* у в художній літературі детально розглядає Ігор Набитович (зокрема й у „Останньому пророці”), наголошуючи, що „категорія *sacrum*, сакральне є однією із найзагальніших категорій. Вона є виявом людського буття, людської присутності в *Universum*'і. Людина релігійна – *homo religiosus*, пізнаючи світ, шукаючи свого місця в ньому, завжди намагається ідентифікувати своє місце в цьому *Universum*'і – у співвіднесенні із сакральним, із його проявами у людському бутті” [16, с. 27]. Людмила Софронова зауважує, що вже романтики у своїй творчості добивалися таких взаємин сакрального та профанного, при яких „ставали можливими семантичні паралелі між ними, внаслідок чого профанне

набувало рис сакрального й, зазвичай, при цьому не втрачаючи своїх первісних ознак. Романтизм дозволив собі пряму взаємодію світського з сакральним в центрі культурного простору, рішуче наділив світське сакральними смислами. Вони приживалися в новому контексті, відповідно переводячи його у вищий ранг” [22, с. 105].

Архітектоніку Мосендзового роману можна розглядати з погляду тричленного поділу: з одного боку, – в історіософській перспективі – як символ єдності народу („мертві, живі й ненародженні”, йдучи за Шевченком) та, одночасно, як окремої екзистенції людини (минуле – це те, звідки тягнуться її коріння; теперішнє – те, чим вона стає, завдяки минулому; пошук нових перспектив, які допоможуть примножити здобутки минулого, самоствердитися сучасному й трансформувати його, заради кращого майбутнього). Саме за такими поетикальними принципами – можна розглядати три розділи роману – „Батьки”, „Вибранець”, „Манівці”.

З погляду запропонованого тричленного поділу архітектонічної перспективи роману розділ „Батьки” – це історія батьків Єгоханана на тлі етноментальних, культурних, суспільно-політичних та релігійних характеристик давніх юдеїв. З цього огляду важливим для цієї перспективи стає традиція, яка виростає з батьківського дому, з рідного для Єгоханана Гебруну. Важливою архітектонічною деталлю-образом у такому ракурсі в романі є „єдина смоковниця, найстарша, наймогутніша” на леваді батьків головного героя. І. Набитович наголошує, що вона „стає символом зв’язку між поколіннями, символом безперервності традицій”; вона „єднає минуле, сучасне і прийдешнє, вона – початок і кінець” [13, с. 184], бо „скільки років, скільки надій минуло, змінилось, щезло! А смоковниця все така сама” [11, с. 12]. Таку символіку можна розглядати й у ширшому плані: тут, під цією смоковницею було зачато Єгоханана й він стане тим, хто понесе в майбутнє все те, що „незмінне й незрушне серед прудкого потоку часу” [11, с. 12], одночасно змінюючи цей світ своїм пророкуванням. Корелює з цим образом-символом і образ-символ крові, пролитої за рідну землю, яка теж лучить минуле, прийдешнє та майбутнє: „Яка ж дорога, безконечно прекрасна й боляче близька ця земля! Предки досягли її з великим зусиллям і боротьбою, предківська кров покропила межі дідизни. Але варта вона, стократ варта тієї проллятої крові, тих зроблених зусиль. Та не лише проллятої. Але й тієї, що може треба буде пролляти ще в оброні могил предків і осель нащадків. Варта вона столітніх сподівань, минулої слави й прийдешніх жертв!.. О, як варта!..” [11, с. 15]. У цій перспективі традиції важливе місце відводиться й образам батька та матері. Їх долі, прагнення й устремління безпосередньо виходять у перспективу народження сина, в якому мають злитися мрії тисяч особистостей, які чекають пророка, який проголосить, що настав довгоочікуваний час приходу Месії.

У другій частині подано широке полотно долі Ізраїлю в період його занепаду, приниженого становища ізраїльтян під римською окупацією, нестерпності Іродового правління, відчуженості юдейського кліру від народних проблем. Поетикальною особливістю твору, яка особливо яскраво виявляється у цій частині, є те, що, як зауважує О. Баган, „усі висновки, узагальнення, ідеї твору спливають із діалогів персонажів, їхніх переживань, сумнівів, внутрішніх розважань” [2, с. 157]. Третій розділ стає полем художнього розгортання пошуку головним героєм свого власного шляху – розгортання долі окремої непересічної екзистенції на тлі історії й буття усього єврейського народу. Саме у другому та третьому розділі концентруються головні ідейно-естетичні проблеми, на яких наголошує О. Баган – це вічні питання про те, „що таке живе, повнокровне життя людини? Що дає силу народу? Чому маліють і нищють одні люди й народи в світі, а чому зростають і міцніють інші? Якими мають бути взаєностосунки між слабкими і сильними в історії? [...] Якими є закони боротьби між народами і цивілізаціями? [...]” [2, с. 157].

Архітектонічно роман Леоніда Мосендза можна трактувати як певну цілісність, органічний сплав змісту та форми, в якій, однак, певні композиційні елементи або не доопрацьовані (через передчасну смерть автора), або незавершені, оскільки, можливо, мали мати продовження в наступних частинах роману. До таких композиційно незавершених елементів можна віднести окремі сюжетні лінії, які, як наголошує І. Набитович, „ніби „провисають”, чекаючи свого вивершення в завершальній частині. Незавершена, зокрема, лінія наступної зустрічі і взаємин невірльниці Пітори та Єгоханана; не показана головна роль, відведена Єгохананові у Святому Письмі, – пророкування ним приходу Месії” [13, с. 182], а І. Керницький вважає, що „після мечів, крові, змагань, героїства й підлоти попередніх частин, наступна була б про відшукування несхибного шляху” [8, с. 72-73].

Богдан Кравців, однак, наголошував, що про четверту частину твору Леонід Мосендз згадує

лише у листі до Мелетія Селешка. Є. Бачинський акцентує, що розповідь у романі майже „раптово обривається і апіорі можна запевнити, що безперечно мав бути дальший тяг і [наступні] частини, навіть не одна, а кількох”. Він же нагадує, що Л. Мосендз оповідав йому, що він планував „написати принаймні три нові розділи свого епічного твору” [6, с. 88].

І. Набитович доводить, що „Останній пророк” є „завершеним, цілісним у структурному, архітектонічному та ідейно-естетичному плані, твором”, оскільки Л. Мосендз, передбачаючи свою можливу смерть, зробив своєрідне завершення цього твору. Було б дивним, аргументує він, якби письменник, „балансуючи на межі життя і смерті [...], який хотів побачити свій твір опублікованим, не передбачав би певної його розв’язки, створення завершеного й вмотивованого кінця” [15, с. 101-102]. Одним із важливих аргументів завершеності роману, продовжує І. Набитович, є лист до Д. Донцова, в якому Л. Мосендз, тільки розпочинаючи написання „Останнього пророка”, пригадував, що „давно вже задумав я написати збірку коротеньких біографічних начерків кількох „representative men”, але таких, що в їхньому житті настає перелом до нової, трудної діяльності під впливом якогось зовнішнього раптового факту – чуда. Таким фактом напр[иклад] я рахую для Мойсея – вогненний куш, для Ж[Анни] Д’Арк – з’явлення Богоматері, для Наполеона – розгон Директорії, для Мазепи – Переволочну, для Лойоли – х[в]оробу etc. Отже, ці біографії (біля 10) мали б одну спільну рису. Всі вони були б доведені до менту перелому. Освітлений цей мент і кинуто кілька промінів на майбутнє героя. Так я хочу підкреслити в житті людини мент несподіваного, раптового, мент катаклізму внутрішнього [...]. Чи ж то не чудо? Отой секундний стан споєння з Божеством, в якому згорає стара людина й зароджується геній” [19, с. 515]. Завершальна сцена зустрічі роману є, отже, „таким же новелістичним пуантом, який задумував письменник для серії есеїв ще на початку 30-их років і який задекларований у наведеному вище листі до Д. Донцова”, а „зміна агресивної риторики Єгоханана й намацування ним у гніві меча під пахвою: гнівні інвективи не впливають на спокій і незворушність есена. Й лише прохання про милість Господню і звертання до засадничого принципу для майбутньої релігії – християнства – милосердя („милість давайте, а не жертву!...” [11, с. 444]) стає моментом перелому. Саме тут настає для Єгоханана „в стані піднесення” ініціація, „секундний стан споєння з Божеством, в якому згорає стара людина й зароджується геній” нового світобачення, нової релігії” [19, с. 515]. Символічним у цьому пуанті є й те, що, хоча у побутовій мові, внаслідок церковного впливу, *милосердя* сьогодні ототожнюється із співчуттям або прощенням, однак у епоху, представлену у романі, цей термін мав значно ширше семантичне та семіотичне навантаження. Одне з них – *рахамим* – „відбиває інстинктивну прихильність однієї істоти до другої”, інше – *гесед* – „вказує на почуття відданості (благочестя), на зв’язок між двома істотами, котрий передбачає вірність”. Таким чином, милосердя, якого просить Єгоханан, не може бути „милосердям інстинктивної доброти”, яка може помилитися у предметі і його характері, а вона – „доброта свідомо, спрямована волею людини”. Милосердя тут – це „відповідь на внутрішній обов’язок, вірність самому собі”. Таким чином, біблійне милосердя полягає в тому, що „від початку і до кінця Бог, у зв’язку із злидненням станом людини, являє Свою милість, а людина автентично мала б проявляти милосердя до свого ближнього, наслідуючи свого Творця” [21, с. 417-418].

Олег Баган, ніби доповнюючи таке бачення трактування архітектонічної завершеності роману, теж наголошує, що Л. Мосендз „завжди прагнув вловити ту мить, коли у звичайної людини, під впливом якихось обставин чи чинників, відбувалося кардинальне переродження, „переформатування” внутрішнього світу, коли молода людина спрямовувалася через ідеологічне й ідейне потрясіння до чогось героїчного, надзвичайного, до духового лету” [2, с. 157]. Така новелістично пуантна подія присутня у багатьох Мосендзових новелах – „Брат”, „Роксолана”, „Г’а рагата”, „Птах високого лету”, повісті „Засів”, есеях „Народження Дон-Кіхота” та „Коли вихилявся глечик”.

Йдучи за дослідником творчості Ф. Достоевського Л. Гроссманом (автором монографії „Поетика Достоевського”, 1925 р.), можна твердити, що як у поетиці Достоевського, одне з найважливіших творчих завдань у Мосендза – „вирішити величезну для митця проблему – створити із різних, різновартісних і дуже відмінних матеріалів єдиний і цілісний художній твір. Ось чому книга Йова, Одкровення св. Івана, євангельські тексти, Слово Симона Нового Богослова, всього, що є джерелом для сторінок його (Достоевського. – Авт.) романів і надає тон тим чи іншим їх розділам, особливим чином поєднується тут із газетою, анекдотом, пародією, вуличною сценою, гротеском або навіть памфлетом. Він сміливо кидає в свої тиглі все нові й нові елементи, знаючи

та вірячи, що у розпал його творчої праці сирі обривки буденної дійсності, сенсації бульварних оповідок та богонатхненні сторінки священних книг розплавляться, зіллються в нову цілісність і отримують глибокий відбиток його особистого стилю та тону” [3, с. 21].

Телеологічне поєднання різнорідних сюжетних ліній (Вар, скриб, римські вояки в таверні) є однією з важливих особливостей художньої архітектоники Мосендзового твору. Таке поєднання відбувається, зокрема, й через „нанизування” окремих новел, які пов’язуються між собою символічною співзвучністю – очікуванням Месії, який, власне, й має визволити юдеїв із римської неволі, а неюдеям – дати надію на якесь інше життя. Саме пошуки свого шляху в цій телеологічній перспективі стають у цій символічній співзвучності одним із символів прагнення індивідуальної волі до надособистісного образу, навколо якого будується багатоплановий художній світ Мосендзового роману: образу народу, який прагне визволення з-під національного гноблення та приходу нової ери, релігійного світовідчуження, народження нової, наднаціональної спільноти людей, які будуть об’єднані єдиною ідеєю приходу Месії. Таким чином, на перетині й переплетенні цієї надособистісної телеології взаємодії і поєднання в цілісну структуру й народжуються основні зв’язки різних планів твору. Ці проєкції, які характеризують архітектонику роману, відкривають розуміння особливостей його фабульної побудови (кумулятивного нанизування новел): художнє представлення становлення головного героя (Єгоханана) корелюється тут із паралельним становленням ідеї чекання приходу Месії. Образ Храму в „Останньому пророці” стає особливим символом історіософії, визначаючи усю філософську перспективу твору. Зокрема, наприклад, поява у ньому зелота, його підбурювальні заклики проти поневолювачів та розмова із Захарієм, визначають історичну перспективу військового та політичного спротиву проти римської влади. І власне ідея спротиву має народитися „у Храмі”, в середовищі тих, хто пов’язаний із Храмом, який є символом релігійної та національної окремішності.

Формування життєво-характерологічних домінант героя та функціонування цього образу в часопросторі, який імплікує передчуття приходу сакрального часу, творить динамічну перспективу його розвитку. І саме тут проступають, проявляються жанрові особливості „Останнього пророка” як роману соціально-психологічного, оскільки „між характером героя і сюжетом його життя мусить існувати глибока органічна єдність. На цьому будується біографічний роман. Герой і об’єкти, які його оточують, мають бути створені з одного шматка” [3, с. 73].

Багатопланове, багатоаспектне звернення української літератури до євангельського сюжетно-образного матеріалу, наголошує Володимир Антофійчук, „відзначається складністю концептуальних моделей, які не тільки репродукують древні події, але й, що особливо важливо, прагнуть на цій основі пояснити світогляд і психологію людини ХХ століття” [1, с. 105].

Окремі елементи авантюрного (пригодницького) сюжету дають можливість Мосендзові поєднати в творі „лабіринт філософських теорій, образів і міжлюдських взаємин” (М. Бахтін), й захоплюючи пригодницьку розповідь про незвичайне життя героя (хоча й „гола” цікавість, очевидно, не була самоціллю для Мосендза). Особливістю образу Єгоханана як головного героя є те, що „його смислові межі строго окреслені: він діє, переживає, мислить і усвідомлює в межах того, що він є, тобто в межах свого, як дійсність визначеного образу; він не може перестати бути самим собою, тобто вийти за межі свого характеру, своєї типовості, свого темпераменту, не порушуючи при цього монологічного авторського задуму про нього. Такий образ будується в об’єктивному (у стосунку до автора свідомості героя) авторському світі; побудова цього світу – з його точками зору і завершальними висновками – передбачає позицію ззовні, стійкий авторський світогляд. Самосвідомість героя включена в недоступну йому тверду оправу авторської свідомості, яка визначає і зображає її й цю самосвідомість персонажа подано на твердому фоні зовнішнього світу” [3, с. 48].

Роман Леоніда Мосендза „Останній пророк” – це розлоге, багатопланове епічне полотно, яке представляє долю євангельського персонажа на тлі сакрального часу, який ідейно співвідноситься із найважливішими й найболючішими проблемами сучасного авторові світу – людини й цілих народів ХХ століття. Жанрово – це авантюрно-філософський історичний роман, який, незважаючи на позірну незавершеність є цілісною, довершеною архітектонічною, ідейно-естетичною структурою. Цей твір є одним із вершинних в українській прозі ХХ століття.

Література

1. Антофійчук Володимир. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття. – Чернівці :

- Руга, 2001. – 336 с.
2. Баган Олег. Історіософські концепції Леоніда Мосендза в контексті розвитку ідеології й естетики вісниківства // XX століття: від модерності до традиції: Збірник наукових праць. – Випуск 1 : Естетика і поетика творчості Леоніда Мосендза / Гол. редактор – Ірина Русак, заст. ред. Олег Баган. – Вінниця : Планер, 2010. – С. 142-167.
 3. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 томах. – Т. 2. – Москва : Русские словари, 2000. – С. 5-175.
 4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Літературно-критические статьи. – Москва, 1986. – С. 121 – 290.; Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Естетика словесного творчества. – Москва, 1986. – С. 188-236.
 5. Данський О. [Данило Чайковський]. Леонід Мосендз про еміграційну літературу // Визвольний Шлях. – 1954. – № 1. – С. 90-95.
 6. Джерела з історії української еміграції. – Випуск 2 : Листування Леоніда Мосендза / Упорядник о. проф. Юрій Мицик. – Київ, 2005. – 116 с.
 7. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. – Москва : Наука, 1986. – 429 с.
 8. К-ий Іван. [Керницький Іван]. Леонід Мосендз. Останній пророк // Київ (Філядельфія). – 1960. – № 3 – 4 (травень). – С. 72-73.
 9. Кравців Богдан. Леонід Мосендз і його „Останній пророк” // Мосендз Леонід. Останній пророк. – Торонто, 1960. – С. V-XXXII.
 10. Малкина В. Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра. – Тверь : Тверской университет, 2002. – 140 с.
 11. Мосендз Л. Останній пророк. [Роман]. – Торонто, 1960. – 456 с.
 12. Мосендз в листах. Особисте / З листів Л. Мосендза до родини інж. Арсена Шумовського // Літературно-Науковий Вісник. – Мюнхен, 1949. – № 2. – 200 с.
 13. Набитович Ігор. Леонід Мосендз – лицар Святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури. – Дрогобич : Відродження, 2001. – 224 с.
 14. Набитович Ігор. Історичний роман з євангельських часів („Останній пророк” Леоніда Мосендза) // *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze* / Pod red. S. Kozaka. – Том 25-26. – Warszawa : Tyrsa, 2008. – С. 275-287.
 15. Набитович Ігор. Сакральне в художній творчості Леоніда Мосендза // XX століття: від модерності до традиції : Збірник наукових праць. – Випуск 1: Естетика і поетика творчості Леоніда Мосендза / Гол. редактор – Ірина Русак, заст. ред. Олег Баган. – Вінниця : Планер, 2010. – С. 87-107.
 16. Набитович І. Універсум *sacrum* у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму) / Ігор Набитович. – Дрогобич–Люблін : Посвіт, 2008. – 600 с.
 17. Нямцу Анатолій. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. – Чернівці : Руга, 1997. – 223 с.
 18. ОТ [Тарнавський Остап]. Останній пророк / Ідеологічно-моральний трактат Мосендза // Листи до Приятелів. – 1960. – № 9. – С. 3-6.
 19. Самчук Улас. Леонід Мосендз // Свобода. – 1949. – 9 вересня.
 20. Сварник Галина. Листи Леоніда Мосендза до Дмитра Донцова за 1931 – 1934 роки // Записки Наукового товариства ім Т. Шевченка. – Том ССXXXIX : Праці Філологічної секції. – Львів, 2000. – С. 479-541.
 21. Словник біблійного богослов'я / За ред. К. Леон-Дюфура. – Львів : Місіонер, 1996. – 934 с.
 22. Софронова Л. А. Сакрализация истории в эпоху романтизма // Софронова Л. А. Культура сквозь призму поэтики. – Москва : Языки славянских культур, 2006.– С. 105-136.
 23. Тарнавський Остап. Роман Леоніда Мосендза // Українська Літературна Газета. – 1960. – Ч. 10.
 24. Tarnavsky Ostar. The Last Prophet. Novel by Leonid Mosendz // *The Ukrainian Quarterly*. – 1960. – № 3 (autumn). – P. 276-278.