

**«ПРОЛЕТАРСКАЯ» ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЕРИОДИКА КАК ОТРАЖЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УКРАИНСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ И ГРУПП.**

В статье подается обзор украинской литературной журнальной периодики 20-30-х гг. XX в. Рассматриваются вопросы стиля пролетарской публицистики, поданы основные положения дискуссии относительно нового тогда вектора развития советской литературы. Затронут вопрос необходимости обновления историко-литературной интерпретации «комсомольской» литературы.

**Ключевые слова:** пролетарская литература, украинские литературные журнальные издания 20-30-х гг. XX в., комсомольский писатель, «Молодняк».

Т. ОПРЫШКО

**«PROLETARIAN» LITERARY PERIODICALS AS A MIRROR OF AN ART ACTIVITY OF UKRAINIAN LITERARY UNIONS AND GROUPS.**

The article delivers a review of literary magazine periodicals of 1920th-1930th. The style of proletarian literature is observed with the key points of its discussion being shown. A new vector of Soviet literature development is defined. Also a question of necessity to revise Soviet heritage and its influence on Ukrainian literature development processes is brought up.

**Key words:** proletarian literature, Ukrainian literary magazine periodicals of 1920th-1930th, a Komsomol writer, «Molodnyak».

УДК 821.161.2.0'06\*Мос

Людмила ЧІК

**ДЕТЕРМІНОВАНІСТЬ ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНОЇ  
СПЕЦИФІКИ ОБРАЗНОСТІ ТА КОМПОЗИЦІЇ РОМАНУ  
ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА «ОСТАННІЙ ПРОРОК»  
НОВЕЛІСТИЧНОЮ ТРАДИЦІЄЮ АВТОРА**

У статті досліджуються проблеми концепції персонажа та відповідності ідейно-естетичної специфіки образності, композиційних особливостей роману «Останній пророк» новелістикою Леоніда Мосендза.

**Ключові слова:** література діаспори, національна ідея, архітектоніка твору, організація художньої мови, poetика лейтмотиву, психологізм.

Творчість Леоніда Мосендза розвивалась в рідній українській літературі діаспори другої еміграційної хвилі. Вершиною творчості Л. Мосендза став роман «Останній пророк», який мав для нього виняткове значення: в останні роки свого життя він звертається до розлогого епічного жанру, намагається зробити його синтетичним узагальненням власних роздумів про долю і майбутнє батьківщини, використавши попередні художні набутки в царині історичних жанрів.

Окремі аспекти твору вивчалися Б. Кравцівим, О. Тарнавським, М. Неврлим, У. Самчуком та ін. Серед сучасних досліджень варто

вказати монографію І. Набитовича «Леонід Мосендз – лицар святого Грааля», окремі публікації Ю. Мариненка, А. Шпиталю, Е. Соловей. Однак до цього часу немає цілісного дослідження роману, у якому б досліджувався зв'язок особливостей композиції, специфіки образності «Останнього пророка» з новелістикою Л. Мосендза. Зазначена проблема є метою написання статті.

Висока художня майстерність у поєднанні з наснаженістю національною ідеєю, націєтвірним і державницьким імперативом як координати творчого мислення Леоніда Мосендза виявилися вповні вже в його малій прозі. Тому цілком справедливо виводити генезу романного полотна із новелістики письменника. Прикметно, що еволюція концепції персонажа, яка відбулась у західноукраїнській та еміграційній прозі саме в 30-ті роки ХХ ст. і, за слушними міркуваннями Наталії Мафтин, мала вирішальний вплив на динамізацію стилю цієї прози, яскраво засвідчена поведінковою моделлю героїв збірки «Людина покірна» й «детермінується чіткою світоглядною скерованістю під знаком мети – пасіонарна енергетика персонажів не стихійно вибухає, а організовується домінантою етногенезу» [3, с.166]. Відтак чільні параметри моделювання романних образів-характерів визначилися для Мосендза вже в новелах названої збірки.

У малій прозі Л. Мосендза маємо вдале поєднання ідейної скерованості творчості, детермінованої особистісно-світоглядною домінантою письменника, із досконалим оволодінням стильовою домінантою – як на рівні поетики образності, так і композиції. Збірка новел «Людина покірна» («Номо legends») засвідчила появу на літературному горизонті майстра новелістичної форми – за висловом Є. Маланюка, «першорядного майстра композиції». Прикметно, що на стрункості новелістичної архітекτονіки малої прози Мосендза позначився вплив ушлявленого Мопассана (Мосендз сам зізнавався, що французький новеліст був одним із його улюблених авторів).

Проблемам концепції персонажа та детермінованості ідейно-естетичної специфіки образності й композиційних особливостей «Останнього пророка», зумовленій Мосендзовою новелістичною художньою практикою, присвячено цю статтю.

Генетичні закономірності Мосендзового художнього мислення виразно виявляються в площині поетики композиції, відтак детермінують специфіку образності. Архітектоніка твору засвідчує закоріненість у новелістичному типі організації художнього тексту (хоча серед ранньої прози Мосендза була і повість – «Засів», що

публікувалася в 1931 році). Фрагмент, яким розпочинається «Останній пророк», – це водночас експозиція роману й цілком самостійне вкраплення в його структуру (при цьому окремо від романного полотна він може функціонувати, але в самому творі, що складається з таких фрагментів, щільно переплених у загальній сюжетній канві, виконує важливу композиційну функцію). Таким самостійним фрагментом новелістичного типу можна вважати й епізоди молитви Елісеби під смоківницею, адже сама молитва силою емоційно-сугестивного напруження сягає висоти кульмінації; смерті парализованого Захарії, котрий, дивом дізнавшись про зачаття дружиною, останнім зусиллям волі піднявся на ноги. За виразно новелістичним типом побудови організовано й епізод пограбування Беназара. Чи не тому в романі важко визначити кульмінаційну вершину, що кожен із підрозділів твору (фрагментами називаємо їх умовно) має власне кульмінаційне загострення? Однак епізод із пограбуванням єрусалимського «законника» мав би претендувати на кульмінацію усього романного полотна – адже саме після цієї акції Єгоханан відходить від зелотів. Саме звідси – увиразнення вектора скерованості ідеї твору, що видався Б. Кравціву «зламом». Тому слід зупинитися на цьому епізоді детальніше.

Знайомство читача із Беназаром відбулося раніше: як і Єгоханан, читач зіткнувся вперше з фарисеєм на єрусалимському перехресті. Однак досі цей персонаж був епізодичним, хоча й достатньо колоритним та значимим у системі образів, покликаних яскраво передати дух епохи. Слід також зауважити, що в композиції «Останнього пророка» епізодичні персонажі відрізняються від головних в основному кількісно, але не якісно. А це вже створює особливу установку, особливий змістовий сенс композиції: перед нами вже не просто образи окремих людей, а дещо значиміше, ширше – образ населення, народу, нації. Можна сказати, що всі персонажі роману діляться на дві групи: одні живуть (або прагнуть жити) праведно, сповнені очікування приходу Месії й готові на вищу офіру задля його приходу й утілюють у собі дороги для автора ідеї любові до батьківщини, народу, ідеї духовного самовдосконалення; життя інших неприродне, підпорядковане фальшивим цінностям.

Вже тоді, в епізоді словесного поєдинку між юнаком і «законником», була заявлена деталь, що згодом умотивує причинно-наслідковий ланцюг певних подій: колекція дорогих самоцвітів, якою старий фарисей дорожив понад усе. Ця деталь зринає в розмові ватажка

зелотів із Симоном: адже знайти гроші на зброю, з якою зелоти планують організувати повстання, можна, якщо відняти в Беназара колекцію й продати її в Сирії.

В системі архітекtonіки «Останнього пророка» важлива роль належить і організації художньої мови, добору лексики, що максимально відповідає часові й місцю зображуваного. Часто оповідна манера будується Л. Мосендзом як імітація внутрішнього мовлення персонажа (в експозиційній частині – Елісеби, Захарії; згодом – Стоханана й Елісеби, іноді – вкраплень епістолярій чи розмірковувань римського легата та ін.), іноді – як погляд збоку, однак наближений до головного персонажа. Саме так організовується оповідна тканина епізоду про пограбування Беназара. Автор поглядом відстороненого спостерігача (однак згодом стає зрозуміло, що це «кут зору» самого фарисея) фіксує єрусалимське спекотне літо й затінки збудованих багаттями на Оливній горі літницьк. Від панорамного зображення (якраз так і ковзає людський погляд) – до концентрації на конкретному, важливій деталі, що вирізняє Беназарове літницько від інших осель, водночас даючи й певну характеристику власникові: «Лише в одному його дім одрізнявся од решти літницьк: жоден не мав такого могутнього й високого муру, як Беназарів. Наче справжня цитаделя, білили його стіни з гущини дерев, вузькі, наче вікно, ворота вели до середини, а верх мурів був покритий гострим череп'ям... Мури, череп'я і люті ідумейські пси з вірною сторожею хоронили Беназарові скарби від жадібних зорів і рук. А серед тих коштовностей зберігали його найдорожчий, найулюбленіший скарб, другу душу, – збірку самоцвітів» [4, с. 390]. Детальний опис усіх хитрощів і засторог, вжитих Беназаром, займає майже сторінку роману. Однак така деталізація зовсім не зайва: завдяки їй нам відкривається внутрішній неспокій людини, що «чим старшою ставала, тим тоншими й тендітнішими робилися нитки, що прив'язували її змисли до життєвих радощів». Наративна структура тексту організовується як внутрішнє мовлення Беназара, який і сам собі боїться зізнатися, що збірка самоцвітів була не єдиною його радістю: другою була молоденька Пітора. Старий фарисей любив красу – відтак жінки й самоцвіти були для нього особливою втіхою. Тому так детально описано й коштовний серікон, що його купив для красуні-наложниці, і танець вдячної вродливиці, і її пісню. Якраз у момент танцю Пітори відбувається певне «потроєння» «променя зору», перетин суб'єктивних відчуттів кількох персонажів: дівчини, старого фарисея й досі таємно присутніх як у фабульній, так і в наративній структурі

підрозділу «тих двох, що сиділи на розвилістій гілляці старого рожкового дерева, що заглядало до вікна» – на цей момент вони стали «лише зором і слухом», забувши, що привело їх сюди. В структурі розгортання теми фрагменту виразно пульсує мотив простої пісні, яку співають закохані юнки весною. Цей мотив активно включений у тематичну палітру роману ще в його першій частині – підлітком Єгоханан захопився своєю сусідкою Рут, і саме Рут співала таку пісеньку, коли хлопець випадково підгледів її купання в потічкові. Мотив юності, кохання, весни, першої таємниці, який привноситься на сторінки роману вкрапленням цієї пісні, спрацьовує на певне «замикання» емоційної напруги, повертаючи Єгоханана до днів його отроцтва. І якщо Натан, звільнившись від чарів пісні, готовий до грабунку, то Єгоханан просить зачекати: його рішучість почала зникати, натомість з'явилось ще не усвідомлене людське розуміння таємниці й цінності чужого життя. Сповільнена оповідь Беназара, що супроводжує показ кожної коштовності з колекції, поглиблює це розуміння. Старий фарисей ніби перевтілюється у момент розповіді в біблійного мудреця. Про кожен самоцвіт він розповідає цікаво, багато і з любов'ю. З його розповіддю ніби оживають у вечірніх сутінках кімнати дивовижні історії й властивості кожного каменя. Коли грабіжники увірвалися до кімнати, перед Єгохананом постали «вирячені старечі очі». Беназар помер від розриву серця: одна думка про втрату колекції призвела його до смерті.

Генетичний зв'язок художнього мислення Л. Мосендза з ранньою новелістикою спостерігається й на рівні образності. Насамперед слід зупинитись на поетиці лейтмотиву, що в прозі письменника часто несе домінуюче ідейно-художнє навантаження.

Лейтмотив визначають як провідний, центральний мотив у одному чи в багатьох творах письменника. Він виявляється на рівні конкретного тексту як елемент оповідної структури та один з чільних прийомів її композиційної організації: «Лейтмотив – конкретний образ, головна ідея чи тема, визначальна інтонація, основний мотив, повторюваний упродовж усього твору» [1, с. 548]. Зауважимо, що в літературознавстві поняття мотиву і лейтмотиву є на загал дослідженим – вперше воно було обґрунтоване в «Поетиці сюжетів» А. Веселовського. На думку вченого, саме в «комбінації мотивів», що спричинювала з'яву того чи іншого сюжету, виявлялися креативні можливості твору. Проблемою мотиву як елемента оповіді займалися і такі вчені, як В. Пропп, М. Гаспаров, Н. Кожевникова, Г. Краснов,

Е. Яблоков, В. Шмід. Зазвичай лейтмотив розглядають на рівні теми, образної структури та інтонаційно-звукового оформлення твору, окремі дослідники акцентують і на архітектонічній ролі лейтмотиву в художньому творі. Аналізуючи специфіку наративної структури орнаментальної прози, Н. Кожевникова говорить про важливу роль саме лейтмотиву в особливому, поетичному структуруванні такої прози: «...лейтмотив стає конструктивним принципом і виноситься на поверхню, відіграє провідну композиційну роль, намагаючись витіснити власне романні форми сюжетобудови, всю подієво-оповідну структуру» [2, с. 55–56]. Як бачимо, лейтмотив на рівні композиційному сприяє реалізації суто новелістичного закону концентрації життєвого матеріалу. А на рівні мікро- та макробразів виконує функцію «організуючого центру» – «соколиного профілю» (П. Гайзе) новели. Лейтмотив є експресивно-емоційною основою для втілення ідеї твору, тому він тісно пов'язаний із «ідеологічним», «оцінним» рівнем композиції та із світоглядною позицією автора. Саме «новелістичний тип художнього мислення якраз передбачає особливе навантаження в системі мікро- та макробразів твору на лейтмотивній деталі, що дозволяє ущільнити сюжетну лінію, досягнути ефекту «концентрованості» сюжетних ходів. Лейтмотив на рівні теми новели тісно пов'язаний із лейтмотивною деталлю, що певним чином акцентує, увиразнює цю ідею а то й робить її легко впізнаваною, «маркованою» у творчості письменника» [3, с. 156]. Зв'язок специфіки сюжетобудови «Останнього пророка» та моделювання образів-характерів з новелістичним типом художнього мислення яскраво простежується й на рівні використання автором лейтмотиву та лейтмотивної деталі.

Певна річ, роман, написаний на основі біблійного матеріалу, немислимий без інтертекстуальних перегуків зі Святим Письмом. Виразно виявляються вони не тільки у фабульній частині твору чи на мовних рівнях тексту. Біблійне «*вопращаніє*» стає центральним мотивом роману, що відображено й на рівні мови персонажів, і на рівні творення макро- і мікробразів. У розділі «Батьки» усі композиційні та художньо-образні засоби спрацьовують на глибинне розкриття проблеми Елісеби, її відчаю й болю. Перш за все – сповнені гіркоти інтонації риторичних питань. Прикметно, що це не просто мова Елісеби – цим питанням, зверненням, по суті, не до співрозмовниці, а до Єдиного, оприявнюється композиційний елемент, в якому міститься центральний мотив. На рівні теми твору він стане спробою відповіді на питання про сенс буття людини.

Розкриття внутрішнього стану героїні посилюється використанням опису, в основі якого – антитектичний вид паралелізму, властивий поетичній мові Святого Письма. Так, у зовнішності Елісеби підкреслюються дівоча стрункість постави й вираз жалю в очах; у свою чергу, зіставляючи зовнішність дружини Захарії й Марти, автор наголошує знову ж на ті риси, що підкреслюють бездітність однієї й материнство іншої. На наш погляд, це своєрідна метафора її життєвого шляху й того тягара, що лежить у неї на душі. «Глек ледь помітно вихитується до такту ступенастих кроків. Та все ж таки сріблястий виплеск блисне часом на сонці, й білий одяг водоноші затемніє на плечі мокрою плямою. Але схвильована, вона й не відчуває приємної прохолоди. Сльози тиснуть за горло, переривають слова, забивають дух» [4, с. 6]. Мосендзові усього у двох абзацах тексту вдається створити надзвичайно цілісний образ, в основі якого – кількавимірна проекція мотиву болу, відчаю, переломлена крізь грані мікрообразів: глек, переповнений водою, – тягар на душі; виплеск води – затамовані в грудях сльози; крутизна східців – гіркота образу: «переповнене вщерт, як глек водою, почуттям пекучої образи калатає міцніше, ніж звичайно, схвильоване серце» [4, с. 6]. Цікаво відзначити, що такий початок – *ex abrupto* – властивий саме новелістичним жанрам, та й показ характеру персонажа в момент вищого психічного напруження, переживання чи певного зламу – також виразно новелістична риса.

Лейтмотивний образ виконує в сюжетній лінії Елісеби й композиційну функцію, ставши об'єднуючим, наскрізним образом в історії її життя. Саме таку роль виконує тут образ смоківниці. Як відомо, в Святому Письмі йдеться про дерево, під яким Ісус спинився на відпочинок, однак на ньому не було жодного плода. Тоді Ісус прокляв деревину – безплідну смоківницю. Цей інтертекстуальний перегук виразно присутній у експозиційній частині роману: буяння плодів гарячого поліття очима героїні сприймається як докір її безпліддю, а обтяжені смоквами дерева постають антитезою «безплідній смоківниці». Відтак психологічно посилюється Елісебине сприйняття власної бездітності як гніву Господнього, Його кари: «Знову вечір, як і вчора, як кожен вечір гарячого поліття в Геброні. Ячмінні поля давно вже видали свій урожай. Прийшла пора на винниці й садки. Виноградні лози вгинаються до землі від тягару грон, а віти смоківниць обважніли від плодів і перестиглі смокви гупають іноді тяжко об землю» [4, с. 12]. Стан Елісеби, зануреної в спогади про те, як увійшла вона в дім свого чоловіка ще молоденькою дівчиною, також

передається метафорою, утвореною на основі аналізованого мікрообразу: «обтяжена споминами, солодкими тяжезними споминами». Образ смоковниці стає в ідейно-художній структурі роману також своєрідним символом спадкоємності поколінь, «деревом життя» («лейтмотив може набувати значення структурного чинника під час варіювання, наповнення різними асоціаціями, виконувати роль символу» [1, с. 548]). Адже найстаріше дерево росте на Захарієвій ниві ще з прадідівських часів. Тут, біля його стовбура, на ложі, утвореному двома твердими коренями, так любо було кохатися молодому подружжю. Тут, «під смоковницею», «на квітами вбраній леваді», «пізнав уперше Захарій свою дружину». Сюди ж з гарячою молитвою про сина прийшла Елісеба. Тут дарована була їм із Захарією Господня милість. Під цим деревом почула жінка й перші поштовхи дитини. Старе дерево стає свідком її надій, сподівань, материнських радощів і єдиним свідком, перед яким виливала свої печалі, залишившись самотньою. Тут, під старезною смоківницею, «старою віком і близькою молодечими споминами», почула випадково розмову сільських жінок про те, що її син залишив храм і зник з Єрусалиму. Тут зупинилося її серце: «Елісеба померла восени. Коли стояли найкращі осінні дні перед початком дощів. (...) Знайшли були на леваді під смоківницею».

Лейтмотивний образ смоківниці слугує в сюжетній лінії Елісеби основою для творення тропіки і вияскравлення внутрішнього конфлікту в структурі характеру героїні. Він також стає певним «композиційним скріпленням» (А. Есин) між закінченою сюжетною лінією Елісеби й початком лише наміченого шляху Єгоханана після відходу його від зелотів (нагадаємо: четверта, заключна, частина роману, ймовірно, так і не була написана). Водночас він стає й символом спадкоємності поколінь. Уже не юнак – зрілий муж – під старим деревом, де знайшли його матір, востаннє прощався він з минулим, з усім, що було дороге досі, зрештою, з самим собою, щоб вирушити в нову дорогу: «Смоківниця шуміла вже молодим листям, що не могло закрити ще безлічі зимових плодів. Вона родила і плодила, наче той великий народ, на всі чотири сторони світу, спокійна, мудра й плодита королева ізраїльських левад. Єгохананові стало легше, так ніби зі слізьми залишила серце напруга суму. Спокійно й радісно обійшов леваду, винницю, зостановляючися на знайомих місцях» [4, с. 430].

Лейтмотивні образи в композиції твору, як підкреслюють літературознавці, вимагають підвищеної уваги: часто вони слугують не тільки об'єднуючим моментом, але й несуть підвищене смислове



навантаження, втілюючи якусь важливу для автора думку. Вважаємо, що проаналізований нами лейтмотивний образ несе важливе змістове й емоційне навантаження, вказуючи на стійкість життєвих сил як однієї людини, пов'язаної з корінням свого роду, так і цілого народу, непідвладність духу нації жодним окупантам; цей образ виокремлює одну з центральних проблем, піднятих у романі, – філософську проблему сенсу людського буття.

У сюжетній лінії Елісеби лейтмотивним є образ смоківниці, а в структурі всього роману найважливішим для виокремлення ідейного скерування твору стає мотив очікування Месії. Він набуває значення і структурного чинника, впливаючи на групування персонажів, детермінуючи колізії, виявляючись на рівні наративної організації тексту, формуючи «промінь зору», а також визначаючи специфіку хронотопу. Завдяки цьому мотивові створюється такий важливий для історичного твору ефект поліфонічності й панорамності, передається колорит епохи. Мотив очікування приходу Месії виразно динамізує сюжет твору: роман має незначну кількість позасюжетних елементів, він не обтяжений описами й авторськими відступами. Натомість розлогі внутрішні монологи персонажів є динамічними й психологічно напруженими, часто містять власні кульмінаційні загострення, що так чи інакше пов'язані з центральним мотивом, завдяки чому твір позначений поглибленим психологізмом, а на рівні його архітекtonіки досягається ефект, який можна назвати «ефектом пульсара»: кожен невеликий підрозділ має власну кульмінаційну вершину. Мотив очікування приходу Месії (до речі, один із основних і в Святому Письмі) виразно детермінує специфіку хронотопу «Останнього пророка»: основним принципом часо-просторової організації тексту тут стає мотив дороги (адже і сам Месія – в дорозі, він – той, чийого приходу очікують). Звичайно, хронотоп не є самостійним компонентом, однак це поняття виявляється в художньому творі в усьому – в сюжетній дії, побутових деталях, портретах, мові персонажів та оповідача, де все пов'язане з простором і зумовлене часом. А час – це, по-перше, історичний час, що визначає структуру життя певного кола людей у той чи інший період; по-друге, реальний, побутовий час життя персонажів, його протяжність, напруженість; по-третє, час оповіді, тобто, розказування про те, що відбулося. Цікаво, що Л. Мосендз моделює часопростір роману без зміщення й накладання часових пластів: час рухається лінійно, він зорієнтований в майбутнє, адже на горизонті цього майбутнього – мрія багатьох поколінь ізраїльського

народу, втілення якої ось-ось має відбутися. Модель показу долі головного персонажа також організовується за принципом дороги: спочатку це пряма дорога між Геброном і Єрусалимом; згодом – ходіння по колу: намагання Єгоханана віднайти істину там, де її немає, зумовлює саме такий принцип організації «пошуків»: від фарисеїв – до садукеев. І, нарешті, хронотоп «межі» – згадаймо запитання печерника Озії: чого ти шукаєш на цих межах? Відтак продуктивним стає хронотоп ремісничої околиці як місця, маргінального по відношенню до сповненого фальшу Єрусалиму: саме тут Єгоханан учився бачити власний народ без ілюзій, бачити все провалля рабства «амгаареців у невеликої горстки первосвященничих родів», проходив школу любові до ближнього. Нарешті, хронотоп вічності, який виявляється в описі гірського краєвиду біля зелотського табору й сприйнятті його персонажем: «Єгоханан придивлявся до гострої позубленої границі між скелястим обрієм і вечірнім небом. Лише сьогодні усвідомив собі Єгоханан їхню загрозливу, вчно-незмінну закам'янілу байдужість. На мент здалося йому, що всі ці сіро-фіялкові скелі, спрагнені провалля й безодня височини над ними не мають нічого спільного ані з Єрусалимом, ані зелотами, ні з народом і римлянами, ні з усім хитанням ізраїльського життя. Вони існували перед ними – перед людьми й істотами творіння – перші на творчій черзі. Сотворив Бог небо й землю! А що, як вони й далі існуватимуть після всього? Після народу, золотів і храму?... Ні, ні! Вони лише підніжки трону того, хто присягся на вічність Месійного царства з вибраним народом на чолі світу. Як же мертві, бездушні скелі можуть бути понад життям вічного народу?» [4, с. 353]. Виразно виявляється мотив вічності через «промінь зору» персонажа, що є, по суті, одновекторним із поглядами автора, в описі нічного неба. Хронотоп вічності, хронотоп роздоріжжя (не як манівців, а як можливості нової дороги): «Молочний шлях розводив свої золотисті рамена у галявину небес, немов земні роздоріжжя на розстанях польових просторів. Аїш – небесний віз Саваофогового війська – звитязно котився зоряними дорогами, велетень-звіролов Кесіль розтинав мечем свої пута – так прийде час і для Ізраїля, – з півдня праворуч поспішав до нього на поміч ясний Сугель» [4, с. 334]. Нова дорога відкриється Єгохананові під корінням смоківниці на колись рідному, а тепер, зі смертю матері, чужому обійсті. Вона почнеться від родової печери, в якій спочили його батьки. Цей хронотоп майбутньої дороги, сповненої чину, духовного відродження, виразно присутній у описі місця поховань: «Єгоханан знайшов родову печеру. Батько й

Елісеба були останніми з його роду, що лежали в ній за цим важезним червонастим каменем зі знаком їхнього племені. Де, в якій печері будуть лежати його кості? Єгоханан постояв хвилину, розгорнув галуззя тамарискових куштів, що заслоняли вхід і сів на камінь навпроти (...) І в Єгоханановім серці не було ані трошки безнадії, лише крихітка печалі. «Я – Бог Авраамів, Ісааків і Яковів, – а Бог може бути лише Господом живих, але не мертвих. Господом великого народу! (...) Живий батько прийме живу синову присягу служити Богу живому для майбутніх поколінь живого народу. Устав, поклонився перед печерою і пішов геть. Усе було скінчено, з Геброном було скінчено навіки. Наступного ранку ще ледь розвиднялося, як Єгоханан вийшов на Єрусалимську дорогу» [4, с. 435].

Прикметно, що пейзажі в романі, часто побудовані за улюбленим Мосендзовим принципом антитези, більш покликані увиразнити біблійний хронотоп вічності, ніж підкреслити специфіку побутового часу життя персонажів. Так, пейзаж, що відкривається Елісебиному зорові за левадою, – панорамний, сповнений величі й біблійної краси землі обітованої: «Пред нею високорівня Юдейських гір, що розлогими, горбовими хвилями спускається до північного заходу. Від ближчої околиці Гебруну, аж до далини, – вся вона затоплена тонкою імлою пороху, що золотиться від західнього сонця. Його червонасте коло вже сідає, ген-ген за Аскалоном, за Сароном, до Великого моря... Мир і благодать простягають руки над Геброном, над мирним містом святих батьків і працюючих дітей. Була доба сівби і надійшов час жнив. Хто сів, працював і молився – зібрав плід зусиль» [4, с. 13]. Посилюючи в структурі роману біблійний мотив, наведений нами пейзаж цим самим «включає» внутрішній діалог героїні з Єдиним (власне, монолог), увиразнює той психологічний стан, в якому перебуває Елісеба, відчуваючи свою маргінальність серед буяючого плодами світу. Приходять на думку їй пророчі слова про виноградник – і знову жінка вкотре питає небо: чому?

У структурі сюжетно-композиційної організації роману виявляються й інші біблійні мотиви, що спрацьовують на повнокровне змалювання образу-персонажа (мотив «Пісні Пісень») або актуалізації хронотопу історичного часу твору та виявляються на рівні наративної організації тексту (умовно назвемо цей мотив «мотивом суботи»). Хоча в сюжеті твору відсутня історія кохання Єгоханана (відчувається, що вона мала б повністю розгорнутися в ненаписаній частині твору), однак перше захоплення, пов'язане не стільки з конкретною особою (Деборина Рут), скільки таке, що обов'язково стає неодмінним етапом

дорослішання, перше пробудження чуттєвості, пов'язане якраз із мотивом «Пісні Пісень»: «Осередком думок його й уяв ставала жінка. (...) Якась інша, непізнана, невідома, незнана, якої й не було у Геброні. Тепер вона, лише вона заповнювала сувої законів. Спокушувала Йосифа, облещувала Самсона, зраджувала Голоферна й підшптувала Соломонові паморочливі слова Пісні Пісень» [4, с. 208]. Цей мотив виявляється й у пейзажній замальовці полів, на які втікає від облудливого Єрусалиму юнак. І завдяки елімінуванню цього мотиву на рівень образності твору увиразнюється відданість персонажа ідеї, яку він сповідує: усього себе офірувати вітчизні – адже вона і мати, і коханка: вона – найдорожче в його житті.

Мотив «Пісні Пісень» посилюється лейтмотивом пісеньки-веснянки, що лунає на сусідській леваді з уст Рут, товаришки дитячих ігор Єгоханана, котра набула раптом таємничо непізнаних рис; пісеньки, котру згодом співатиме Пітора, виконуючи свій дивовижний танок. Ця пісенька відтоді, коли закарбувалися в юнаковій свідомості очі мертвого Беназара й очі його вродливиці-рабині, час від часу лунатиме в Єгохананових вухах, даючи надію й читачеві на обов'язковість зустрічі.

Цікаво використав автор у сюжетній та наративній структурі роману й інші біблійні мотиви, зокрема «мотив суботи». Один із підрозділів третього розділу (йдеться про остаточний розрив Єгоханана з єрусалимськими «законниками») розпочинається реплікою Озії, риторичним питанням, що є, власне, варіантом заповіді «шануй суботу». Спроектвана як «промінь зору» стороннього, того, хто несподівано втрутився у внутрішню розмову Єгоханана з самим собою, ця репліка ніби подвоює «промінь зору» поглядом іншого, дає певний резонанс із думками Єгоханана, його психологічним станом.

Відтак насиченість тексту «Останнього пророка» біблійними мотивами, специфіка побудови фрази, мовних партій – усе це дає підстави наголосити ще одну важливу рису стилю роману: його керигматичність. Відомий дослідник Н. Фрай у монографії «Великий код: біблія і література» зробив цікавий висновок про те, що мова Біблії виявляє особливий тип експресії – «по суті, це четверта форма експресії», для якої вчений запозичує термін «kerugma» («благовіщення»): «У загальному розумінні цей термін засадничо закріплений за Євангеліями, але немає аж такої межі між мовою вжитком у Євангеліях і решті Біблії, щоб не можна було поширити його на цілу книгу. Керигмат – це тип риторики, хоч і вельми особливий. Він, як і сама риторика, є сумішшю метафоричного й «екзистенційного», чи заангажованого, типу, але, на противагу мало не всім формам риторики,

це не доведення, замасковане під притчу. Це засіб досягнути того, що традиційно називається об'явленням» [5, с. 64].

Леонід Мосендз, людина діяльної любові, письменник, котрий чекав Месії як утілення вищої справедливості, як об'явлення справедливості щодо його батьківщини й народу, органічно реципіював із стилю Святого Письма цю важливу стильову рису, рису, що, по суті, становить дух Біблії – звістити благу вість, дати надію й віру. Власну надію й віру у відродження державності України, в «богообраність» своєї Батьківщини, віру й надію на становлення моноліту української нації, рокованої на осягнення щасливого майбутнього після тяжких випробувань, письменник благовістив романом своїм сучасникам і нащадкам.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Ковалів Ю. Лейтмотив / Юрій Ковалів // Літературознавча енциклопедія : [у двох томах]. Т. 1. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – С.548–549. – (Енциклопедія ерудита).
2. Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой / Н. А. Кожевникова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35. – 1976. – С. 30–100.
3. Мафтин Н. У пошуках «GRAND» стилю (Західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття) : [монографія] / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ : ЛіК, 2011. – 335 с.
4. Мосендз Л. Останній пророк : [роман] / Л. Мосендз. – Торонто, 1960. – 456 с.
5. Фрай Н. Великий код : Біблія і література / Н. Фрай. – Л. : Літопис, 2010. – 360 с.

Стаття надійшла до редакції 17.02.2012

Л. ЧИК

#### **ДЕТЕРМИНИРОВАННОСТЬ ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СПЕЦИФИКИ ОБРАЗНОСТИ И КОМПОЗИЦИИ РОМАНА ЛЕОНИДА МОСЕНДЗА «ПОСЛЕДНИЙ ПРОРОК» НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ АВТОРА**

В статье исследуются проблемы концепции персонажа и соответствия идейно-эстетической специфики образности, композиционных особенностей романа «Последний пророк» новеллистическим творчеством Леонида Мосендза.

**Ключевые слова:** література діаспори, національна ідея, архітектоніка произведенія, організація художественного языка, поезіка лейтмотива, психологізм.

Л. СНИК

**DETERMINATION OF IDEOLOGICAL AND AESTHETIC VISUALIZATION AND SPECIFIC COMPOSITIONS OF THE NOVEL «LAST PROPHET» BY LEONID MOSENDZ LIKE NOVELIST TRADITION**

The article is on the concept problems of the character and relevance of ideological and aesthetic specialty of visualization, compositional features of the novel "The Last Prophet" by Leonid Mosendz.

**Keywords:** literature of diaspora, national idea, architectonics of the work, organization of artistic language, poetics leitmotif, psychology.

## **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ**

***Борисюк Ірина Василівна*** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури, компаративістики і соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка.

***Вакарюк Людмила Олександрівна*** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри російської мови та літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

***Василишин Ігор Петрович*** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Національного університету «Львівська політехніка».

***Васьків Микола Степанович*** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

***Вітрук Надія Любомирівна*** – аспірант кафедри історії та культури української мови Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

***Гінзбург Михайло Давидович*** – доктор технічних наук, професор, академік УНГА, начальник відділу, Інститут транспорту газу.