

довірливого, і на скептичного та бувалого; магнетизмом поля духовних змагань інтелектуалістів Робінзона та Балерини; майстерним даром говорити весело про серйозне і глибокодумно – про смішне, переконавши читача в тому, що таки існує “інший розум – розум душі” (111); розкутістю художньої умовності та феноменальної української демонології; умінням не розпрощатися з читачем на останній сторінці, а залишити його схвильованим і спантеличеним, болісно-замисленим...

До роману “Убивство за сто тисяч американських доларів” (в одній із ним книжці) “пригорнулись” понад двадцять коротеньких новел, об’єднаних у два цикли: “Життя як життя” й “Усе – про секс”. Спершу подумалось: чому вони не представлені окремою книжкою, як “Новели Володимира Дрозда”? Але по прочитанню потвердилась логічна закономірність саме такого видання – твору великого жанру разом із новелістикою, їх об’єднали рідні і близькі авторові люди. Якщо в романі (не рахуючи алюзій, ремінісценцій, натяків) Дрозд цитує себе самого і власну дружину – прекрасну поетесу Ірину Жиленко (її рядки звучать з уст Робінзонового зятя Ростислава), то в новелах дружньо-родинне коло суттєво розширюється: від дорогого кума, академіка Миколи Жулинського – до дідів Семирозума та Івана, до далеких родичів, сусідів, співпрацівників, просто знайомих. Головне ж і найцінніше – у новелах зазвучали автохтонні голоси тих, кому немає аж ніякої потреби щось прикрашати, натомість спрагла потреба – аби вислухали й почули – блискуче матеріалізувалася В.Дроздом у калейдоскопі характеристичних шкіців – веселих, але присмачених гіркою правдою життя, дотепних, повчальних. Галерею “дядьківських” та чарівливо-жіночних портретів (чого варта лише Марина Миколаївна з новел “Секс канцелярський” та “Секс партійний”), які підмітив і вияскравив письменницький дар, несила створити штучно, не маючи тієї всепрощеної любові і близькості до людей, поміж яких зріс і жив Володимир Дрозд. І живе... Як дух невтоленний Великого Робінзона з його дерзновенним поривом до “самопізнання, самозаглиблення, самовдосконалення”, із щастям “мандрувати поверхами самого себе”, із отриманим від Всевишнього завданням “зберегти душу свою на насіння!”.

*м.Варшава*

## **Віра Сулима**

### **СМЕРТЬ ЯК ЖИТТЯ НА ОСТРОВІ У ВІЧНОСТІ: ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ СВІТУ В РОМАНІ “ОСТРІВ У ВІЧНОСТІ” В. ДРОЗДА**

Володимир Дрозд 1999 р. розпочав свій роман “Острів у вічності” словами: “Життя обірвалося, наче струна скрипки, що він її майстрував, коли ще був дитиною...”<sup>1</sup>. Цей текст став не лише кодом до написання твору та його інтерпретації, а й трагічним передбаченням передчасної смерті автора роману. “Острів у вічності” починається в момент смерті Майстра – головного героя твору, вісімдесятилітнього письменника, який свого часу написав роман “Острів

<sup>1</sup> Дрозд В. Острів у вічності: Роман // Березіль. – 2001. – № 11–12. – С.23 – 154. Далі посилання в тексті.

у вічності”. Майстер помирає, але продовжує жити його Душа, яка дозволила авторові роману зазирнути за найбільш потаємну завісу буття, завісу смерті. Таким чином, місцем дії в романі стає “той світ”, де опиняється Майстер: “віко труни над земним життям його опустилося, поїзд живих покотив собі далі і далі, залишивши Майстра на березі вічної ріки часу. Він зійшов із потяга живих, вийшов із останнього вагона, із останньої сходинки ступив — пасмом сивого туману, видихом Бога, згустком ніким ніколи не дослідженої, безіменної, небесної, не земної, енергії” (29).

У певному сенсі твір Володимира Дрозда “Острів у вічності” можна визначити як фантазм, як витвір уяви, що приводить до здійснення несвідомих бажань. Але в цілому роман написано в жанрі фантастики, оскільки автор свідомо прагнув відтворити нереальний (чи ніким не бачений) потойбічний світ і в його межах змодельювати різні сторони соціального, творчого, родинного та духовного буття неординарної особистості, письменника, Майстра літературного цеху, який ціле життя віддав саме такому творчому процесові: творенню нових, досі ніким не звіданих, художніх світів. Автобіографізм роману очевидний і свідомо декларований: у наративі твору він набуває форми то спогаду, то сповіді, то самоцитування, то факсимільного відбиття в картині світу потойбічного картини світу реального, що, зрештою, руйнує кордон між картинами двох світів і розмиває межу самого жанру фантастики. Через це “Острів у вічності” значною мірою може номінуватися і як художній простір, виписаний у межах мімезису. В.Дрозд, моделюючи картину “того світу”, продемонстрував ненаситне бажання відтворювати красу української землі, тобто робити текст своєрідним дзеркалом природи, а також розкривати присутність загального в частковому, суттєвого у феноменальному. Оглядаючи потойбічну красу подарованого Острова, Майстер побачив нерухому картину світу, де зупинено час. Він побачив завислу в небі зграю вороння, зацікавленого на крутій стежці лося, що повертався з водопою... “Відтак Майстер побачив неподалік ясена темно-синього шершня, невідомо ким і як зупиненого у леті і, здавалося, на віки вічні схороненого у золотистий передосінній бурштин простору”. І тоді Майстер заволав до небесного Творця, прохаючи увімкнути час, бо не хотілося б йому увійти у вічність “комахою, застиглою навіки у шматку бурштину...” (48).

Модель світу, представлена в романі “Острів у вічності”, — багатопланова структура, яка дає уявлення про картину світу земного та картину світу неземного і з погляду Майстра (героя твору), і в різнопланових оцінках письменника Володимира Дрозда (автора твору), а також має на меті визначення місця і ролі Майстра (творця літературних творів) у Всесвіті. Аналіз тексту дозволяє виділити три типи моделювання світу в романі — епічний (або міметичний), міфопоетичний (або символічний) і автобіографічний (або агіографічний). Всі три моделі функціонують у тексті роману рівноправно і створюють власне синтетичну модель світу<sup>2</sup>.

Епічний (або міметичний) тип моделювання “цього світу” представлено образами української землі, сільських пейзажів, з якими від народження споріднений Майстер, а також образами приватного будинку, садиби, навколишніх лісів та полів, де він провів більшу частку творчого життя. У картині “того світу” найголовнішим постає образ Острова — місткий, багатоплановий об’єкт (а також

---

<sup>2</sup> Картина світу як невід’ємний елемент структури тексту розглядається у працях К.Леві-Строса, Є.Мелетинського, О.Александрова, П.Білоуса, Л.Ушкалова, а також дослідників молодшої генерації: див. ст. Ю. Беседіної та інших авторів у зб.: *Літературознавчі* обрії. — К., 2003. — Вип. 4.

архетип і символ). Як один із об'єктів “того світу”, Острів подаровано Всевишнім Богом живій Душі Майстра; це був своєрідний “макет земного урочища на імення Калинове”, де тільки Майстер і “почувався у самотині солодкій духовно наповненим, а отже — щасливим!”. Майстер спробує макет урочища — цю точну, але мертву копію, штучну голограму земного краєвиду — оживити. У творчому акті оживлення (відтворення у тексті, воскресіння в пам'яті) всіх найпосутніших реалій земного буття образ Острова функціонує як загальнолюдський і національний генетичний символ, як архетип, що виявляє авторське міфопоетичне світосприйняття.

Міфопоетичний (або символічний) тип моделювання картини “цього світу” в романі “Острів у вічності” характеризується традиційним оспівуванням світу одухотвореної природи, відтворенням народних типів буття і світовідчування, вкоріненням у магічний світ народного поетичного слова. Модель картини “того світу” вміщає актуальні знакові комплекси-архетипи, символічні фольклорні образи й мотиви, картини-епізоди та картини-історії земного життя, які доповнюють і розкривають семантичну глибину й багатовимірність людського буття; до них належать: образ Всевишнього Творця, образ Душі Майстра, образ Панни із квітки ружі — Господині Всесвіту, а також образи Смерті, Судного Дня, Небесних Терезів для виважування добра і зла, Гори — символу високих духовних орієнтирів, Русалки — ідеалізованої жінки, крука — ловця душ, зозулі — провісниці довголіття, озера пам'яті із назвою Криниця, ріки часу тощо. У міфопоетичний принцип побудови моделі картини “того світу” закладено бінарну опозицію елементів та значень: мати — мачуха, тіло — душа, людина — Бог Творець, смерть — вічність, земля — небеса; реальний світ, створений Богом — образ світу, відбитий Майстром у слові, село живих на землі — село мертвих на Острові у вічності тощо.

Найбільш важливим у картині “того світу”, саме в аспекті реалізації міфопоетичного (або символічного) типу моделювання, є образ Всевишнього Бога. Цей образ-ампліфікація підтверджує думку Т.Гундорової про те, що в літературі ХХ ст. відбувається видозміна “не лише міфологічної парадигми під впливом синтезу культур, гібридизації традиційних міфів і творення своєрідних кібернетичних міфів тощо, але й зміна граматики міфу”<sup>3</sup>. У романі В.Дрозда “Острів у вічності” спостерігаємо трансформацію архаїчної релігійної міфологеми Бога Творця, традиційно закоріненої в біблійний контекст, у своєрідний модернізований топос, що стає знаком індивідуальної авторської міфотворчості, забарвленої як істинним відчуттям присутності Бога у Всесвіті, палким прагненням пізнати Його силу і Його природу, так і відвертою самоіронією, що почасти руйнує і профанує ідею сакрального світу як такого.

“Був Острів, обіцяний Майстрові ще на землі, коли він тужно покликував до Творця Світу подати хоч якийсь знак, що Бог його чує, чує поклик земної комашини, що колінкує у поросі Витачівської полівки, вражена красою сотвореного Ним світу. Аж поки не відкрилося Майстрові, що саме відчуття ним краси, до щему у грудях — гостре, глибоке, сліпучо-яскраве, наче спалах блискавки, — і є найдостовірніше, найпереконливіше *свідчення* про присутність Бога на землі, про *голос* Бога до землян, а отже — і до нього” (42). “І ось усе, що Майстер наміряв, нафантазував, намислив там, на землі, що він випросив у сил небесних, у діалог із якими на Витачівській дорозі, на пагорбах околишніх щиро вірив, насправді здійснилося, стало реальністю. І вже не мало для нього значення, чи був **судний**

<sup>3</sup> Гундорова Т. Київ як топос: міфологічна парадигма // *Біблія і культура*. Зб. наук. ст. — Чернівці, 2001. — Вип. 3. — С. 157.

**день** для його душі тільки інсценізацією, химерією, підтвердженням *телефонного права* на небесах, як і на землі, чи справді небесні сили старанно виміряли параметри душі Майстра після його ходінь по земних нетрищах і неудобах, і вміст у ній добра та зла, і присуд був справедливий...” (43).

Модернізовані міфологеми та міфеми виступають у романі і як засіб створення глобальної моделі світу, і як прийом, що акцентує увагу на певних біографічних колізіях. Так, у звертаннях героя до своєї багаторічної невсипущої письменницької праці прочитується сюжет міфу про Сізіфа: “Ієрогліфи, мальовані циганським дощем на пергаменті дороги, швидко висихали. Втім, хіба не так, подумав Майстер, із тими ієрогліфами на недовготривалому у часі папері, які він залишив на землі, так тяжко мереживши їх увесь свій вік?” (50); “Пізніше Майстер іронічно називатиме себе автоматом для продукування слів...” (91).

Але в образі Майстра, разом із відбиттям образу покараного Сізіфа, інтегрується також образ посланця, месії; герой роману навіть матір, яка приходила у сни, сприймає як посланця з небес, що приходив передати Майстрові те, що він “*мусить* написати Книгу про життя людської душі після смерті земного тіла...”. Так само і глобальну картину двоярусного християнського світу космологізовано елементами міфів Давньої Індії; Майстер “пам’ятав найголовніше(...): окрім земного, у Вічності існує безмежно багато інших світів, не менш прекрасних, а, можливо, і прекрасніших, аніж земний, і людська душа – мандрівниця по тих світах...” (63); у кінці роману його герой уже був цілком певний, “що однієї із таких зоряних ночей і його душа палаючою зіркою прощально ковзне по темно-синьому небозводу – і повернеться на землю, до *життя живого, у живому часі*” (154); у цих уступах автор приймає ідею перевтілення душ, ідею реінкарнації, властиву давньому слов’янському поганству та індуїзму.

На відміну від фрагментів епічного (міметичного) типу, де відтворюються чи моделюються статичні картини та епізоди і “цього”, і “того світу”, фрагменти тексту автобіографічного (або агіографічного) характеру репрезентують ідею розвитку особистості (в даному разі Майстра чи його Душі), а також ідею розвитку Всесвіту взагалі: для людини – шлях самовдосконалення, для Всесвіту – шлях еволюції та розбудови незліченних моделей космічних світів у безкінечному часі і неоглядному просторі; обидві ідеї – самовдосконалення людини і саморозвитку Всесвіту – координуються між собою. Сам Всесвіт у романі визначається і як незбагнено складна жива матеріально-духовна структура, природу якої покликана осягати людина, і як вічно тривалий творчий акт, “всесвітня Книга Буття”, що її пише Бог Творець. Послідовник Бога-Творця, Його спадкоємець – як гадає Майстер, себто він сам – має право вписувати і свої сторінки до цієї вічної Книги Буття. А будь-яка душа може стати “складовою, хай крихітною, хай безіменною, неосяжного духовного сплаву, яким є Розум Космічний, Всесвітня Душа, Творчий Початок...” (122). Власне, автобіографічний нарратив, витворений в уяві та пам’яті Майстра, – найважливіша складова картини “того світу”, оскільки в ньому присутнє латентне бажання наратора написати *житіє* Майстра, що йому значною мірою і вдається. Перша фраза роману, як ми зазначали на початку цього дослідження, є ключовою: “Життя обірвалося, наче струна скрипки, що він її майстрував, коли ще був дитиною...”. Із цих слів вибудовується такий образно-понятійний ряд – життя (в усій екзистенційній повноті), майстер (унікальна особистість, протиставлена буттю ним творених об’єктів), скрипка (витвір майстра), струна (як буття, протягнуте між дитинством і зрілістю, між народженням і смертю) і струна (як символ голосу, слова, Логосу). Ми бачимо, що автор у першому ж рядку

роману, як у найкоротшому вірші, подає іконний образ, картину-ілюстрацію до життя Майстра, містично детермінованого життя свого героя. “Можливо, Майстер покликаний був *вищими силами* лише потвердити здогадку, що впродовж тисячоліть пульсувала у найглибших людських розумах: людина — не свиненя, причинене жорстокими пришельцями з інших планет у земному хлівці, аби відгодувалося. І що у просторі, поза земним і навіть всегалактичним вимірами, і в часі, поза звичним його земним потоком, — існують інші світи, інші реальності, інші сутності” (77).

Саме в агіографічних фрагментах нарації присутнє глибоке християнське архетипічне підґрунтя, яке утворюють завуальовані образи-символи та поняття (розп’яття — як символ богопокинутості, конкретніше, символ сирітства, що його зазнав у ранньому дитинстві Майстер; месіанізм — як служіння словом в ім’я високих ідеалів народу і людства; зречення суєтного світу — добровільна чи вимушена самотність, ізольованість від людей; самопосвята, самопожертва — як безоглядна відданість письменницькій справі; спокуса — втілена в образі ловця душ; гріх, каяття, покута — в ряді життєвих моментів, виявлених на небесному Суді; різдвяного образу Святого Сімейства — його намагався Майстер побачити у власному родинному житті тощо).

Особливе смислове навантаження несе образ передчасно померлої Матері, без якої її син — майбутній письменник — зазнає в роки сирітського дитинства бідувань і митарств. Образ Матері, як пряма алюзія образу Богородиці, невід’ємний від спогадів про дитинство, де до хлопчика-сироти його Мати прилітала у снах: “брала свого хлопчика на руки, і вони удвох пливли попід стелею сільської хати, попід трамом<sup>4</sup>, до іконостаса на покуті (...) І тут Мати ніби хрестила його теплим ще комином із челюстями печі, хрестила родинним вогнищем” (62).

Картини дитинства стають промовистою алюзією втраченого раю: “Тепер Майстер знав, у який світ він хотів би повернутися, хоч на коротку, за земними вимірами, мить. Хоч би гостем. Повернутись, аби потім — творити нові світи. Набравшись нових сил. Як той міфічний герой, який мусив час од часу торкатися землі, аби почуватися на силі. То був світ його дитинства. Світ, що з кожним прожитим на землі роком видавався дедалі реальнішим, особливо ж порівняно із світами, що їх конструював на сторінках книг своїх Майстер. *Десь тут дитинство я залишив, а де — шукаю й не знайду...* Пишучи ці наївні рядки, він, зеленюк, ще не знав, що шукатиме дитинство своє упродовж усього земного життя, ще й у житті потойбічному, на ОСТРОВІ У ВІЧНОСТІ, дарованому Майстрові. “Бо світ дитинства — праоснова, *матриця* усіх світів, які я творив у пізнішому житті своєму (...), — подумав Майстер. — Дитинство для творця — альфа і омега, початок і кінець...” (64).

Зауважимо, що всі християнські архетипи не лише глибоко сховані, але й семантично позбавлені будь-якого конфесійного навантаження, вони, кажучи словами В.Дрозда, “праоснова, матриця” морально-духовної конституції героя. Щоправда, в окремих моментах наратор прямо апелює до біблійних текстів. Насамперед образ Всевишнього Бога в романі є рецепцією старозаповітного образу Бога Творця. Водночас новозаповітний образ Сина Божого може бути хіба лише розкодований із Логоса, згаданого в тексті, чи виснуваний з інших євангельських цитатій, таких як: “Отче мій, коли можна, нехай обмине ця чаша мене...” (124), або “...і вже прийшла у його самотницьке трудове життя, як дві тисячі років тому прийшли із пустелі, на сьєво зорі, волхви, — *Ілона*” (114).

---

<sup>4</sup> Сволок у хаті (обл.) — примітка В.Дрозда.

Як і належиться людині, котра прагне самостворення і духовного зростання, Майстер ціле творче життя прагнув самотності, якої мав подостатком, до якої звик і яку любив, бо “уже тоді, у земному житті, він існував хоч і посеред моря людського, але – на безлюдному острові”; на його острові навіть дружини не було – “вона існувала на острові сусідньому, через протоку...” (104). Образ людської самотності серед людей і самотності на острові у вічності посилює згадка про “книгу Дефо “Робінзон Крузо”, історію якого сільський хлопчик, майбутній письменник, ще в дитинстві полюбив і “пам’ятав її від першої до останньої сторінки, хоч розбудив серед ночі” (50). Актуалізований мотив робінзонади – не лише один із прикладів використання автором загальнокультурних традицій, це також реалізація специфічного емоційно-психологічного стану, “який виникає внаслідок свідомої або вимушеної ізоляції від звичного способу життя під впливом розриву з традиційними нормами цивілізації, її матеріальними можливостями й духовними досягненнями”<sup>5</sup>. Потрапивши на свій небесний Острів, Майстер мусив “оглянутися і облаштуватися(...), як це робив викинутий океанськими хвилями на берег Робінзон Крузо”. Архетип острова Робінзона проглядається й у творчості Майстра (принцип індивідуального творення нових світів), а також у творчості В.Дрозда, який розбудовував власну модель всесвіту на сторінках роману (зазначимо, що й герой твору “Острів у вічності”, і його автор активно використовують вселюдський досвід при вирішенні глобальних онтологічних і духовних проблем).

Герой твору В.Дрозда “Острів у вічності” не має ні імені, ні прізвища, він – Майстер. При цьому в спогадах Майстра оживають образи матері, батька, інші біографічні подробиці, які максимально уподібнюють Майстра до автора твору, але водночас складають із автора і його героя ще одну бінарну опозицію. На перший погляд, автор роману “Острів у вічності” цілком ототожнював себе з Майстром; однак роман не перетворився на автобіографічне есе з елементами фантастики, у головного героя твору не з’явилися відомі нам ім’я і прізвище, оскільки Володимир Дрозд чітко визначив дистанцію між наратором і персонажем, хоча безоглядно віддав своєму героєві-двійникові всі заповітні думи, всі потаємні спогади, всі інтимні переживання. Саме ця дистанція, визначена між наратором і персонажем, дозволила авторові роману реалізувати агіографічний принцип моделювання картини світу і людини у світі через створення ідеалізованого іконного образу духовних митарств і пошуків Майстра, безіменного, але унікального носія творчої самоусвідомленої енергії, здатної творити вічний мікрокосм незнищеної людської душі.

Безіменний герой роману В.Дрозда “Острів у вічності”, попри свою унікальність, уособлює світовідчуття будь-якої сучасної людини, схильної осягати проблему смерті й особистого безсмертя у гносеологічному та етичному аспектах. Низка колізій із життя Майстра дає уявлення і про те, що умоглядно-раціональне вирішення проблеми особистого безсмертя майже завжди апелює і живиться глибинною людською екзистенцією. У житті Майстра примара смерті присутня від початку його земної дороги (в романі це образ могили, яка передчасно забирає матір героя, це мотив смерті маленької племінниці Майстра тощо), однак ця примара смерті функціонує як дивний позитивний чинник, що поглиблює сенс людського життя, ушляхетнює його, а в даному контексті витворює з простого селянського парубка творця інтелектуальних цінностей. Якби героєм твору був не Майстер літературного виробництва, а, наприклад,

---

<sup>5</sup> Няму А. Фантастические парадоксы человеческого мира. – Черновцы, 1998. – С. 8–9.

звичайний селянин, то автор роману проблему смерті та особистого безсмертя міг би розглядати як родову естафету, що передається від покоління до покоління. Але він вибрав Майстра, і саме цей образ дозволив В.Дрозду відтворити синтетичний (поліфонічний) тип світовідчуття людини ХХ і ХХІ ст. За спостереженнями сучасних філософів, синтетичний (поліфонічний) тип світовідчуття включає в себе і духовно-творчий тип світопереживання (йому властиве усвідомлення безсмертя, реалізованого в об'єктах інтелектуально-художньої творчості), і духовно-містичний (релігійно-містичний) тип світобачення (що постулює безсмертя особистості як безсмертя незнищеної самосвідомості); в межах синтетичного (поліфонічного) типу світобачення існує тенденція розглядати безсмертя особистості в усій його екзистенційній повноті<sup>6</sup>. Зрештою, роман В.Дрозда підводить читача до розуміння людської особистості як категорії релігійно-духовної, як носія та творця надособистісних цінностей, життя якого визначається не лише боротьбою за самозбереження, а також і прагненням до самозростання та самовизначення.

“Але траплялися періоди у земному житті Майстра, коли у його вчинках зло брало гору. То було так давно, що йому уже й не вірилося, що таке — насправді було. Бо Майстер впродовж довгого тілесного життя уперто ішов по крутизні своєї свідомості — до Бога. Ішов він до Бога свого, яким Він йому уявлявся, а не до Бога офіційних церковників, яких іронічно називав новітніми політруками. Так сходять по крутих сходах — до Храму. І на вершині, у самім Храмі, уже забувалося, що колись були найперші, найкрутіші, найтяжчі сходинки, які долалися із болем і кров'ю, бо в кожному людину від народження вкладено доста жорстокого природного егоїзму, інакше б вона не вижила у земному світі. Як і кожна *жива* душа, здатна рости душею, він упродовж усіх своїх днів земних *доростав* до Бога душею, сповненою страждань і сумнівів. Доростав, тяжко розриваючись із земним, з тим, що від природи, від диявола” (33–34).

Впадає в очі таке: наратор не приховував, що погляди його персонажа на такі присутні поняття, як земна природа, людина, людське тіло, душа, дух, бог, диявол, смерть, час, простір, вічність, космічні світи тощо — суперечливі й несформовані. Самосвідомість і світогляд Майстра віддзеркалюють реальний стан світоглядних орієнтирів, якими послуговується будь-яка людина сучасної України й сучасного посттоталітарного світу. Майстер прожив своє життя саме в такій тоталітарній системі, вона виховала кілька поколінь мешканців одновимірного земного уніфікованого світу, який населяють працездатні (часом героїчно працездатні) виробники з малими споживацькими (і духовними, і матеріальними) запитами. Зруйновані ідеологічні блокади відкрили шлюзи, а в потоках нової інформації навіть Майстрові важко було віднайти єдине чисте інтелектуально-духовне джерело пізнання світу, а тим паче нових світів, якими є світові релігійні системи та різноманітні національні культури. Тому часто у наративі роману трапляються вислови, які свідчать про сумніви, невпевненість у написаному, мовленому, пізаному; і не раз читач зустрічається з фрагментами тексту, в межах яких високе й низьке, всесильне й безсиле, величне й іронічне, сакральне і профанне, релігійне й антирелігійне щільно сплетені, отже, непрості для прийняття і співчуття. У романі “Острів у вічності” описано, як на “тому світі” Душа Майстра потрапляє в “село мертвих”, де зустрічається з душами людей — колишніх односельців героя. Душа баби Наталки, яка за життя тільки

<sup>6</sup> Див.: Крилова С. Смерть та безсмертя у людському досвіді // *Філософсько-антропологічні читання* '96. – К., 1997. – С. 84.

й навчилася, що “шкрябати у колгоспних списках своє прізвище”, і ніколи не читала книг Майстра, однак знала про них. Добрі слова баби Наталки про книги Майстра підтвердили здогади їхнього автора: те, що він робив на землі, потрібне було й на небі. “*Можливо, їхнє, майстрів земних, шкрябання на папері — є продукуванням конструкцій, з яких Будівничі, на новому виткові світового годинника, творитимуть нові космоси. Хто зна. І на небі душі людській ніхто не пропонує готових, пережованих істин, душа мусить дорости до них сама...*” [69; підкреслення моє. — В.С.].

Образ “того світу” в романі частково збудований на конгломераті уявлень різного походження, а частково утворений як віддзеркалення картин “цього світу”. У творі домінує думка про нерозривну єдність земного і небесного світів, про їхню взаємозалежність і взаємооберненість. Сакральна вісь, яка єднає ці світи, проходить через душу людини, а свідомість людини здатна визначати хронотоп реальних та ірреальних світів.

Хронологічно останнім (і вже посмертно) вийшов у світ другий том роману В.Дрозда “Листя землі”, але за задумом і за реальним втіленням роман “Острів у вічності” був дійсно останнім художнім полотном видатного українського майстра слова, філософа і фантаста, літописця і провидця.

М.Жулинський порівняв “Листя землі” із велетенської довжини сувоєм білого полотна, розстеленого на березі вічної ріки життя; і це не лише текст, не лише художній літопис, — це білий сувій національної долі України, на якому кожен, хто з’являється на цей світ, залишає свій слід. Глибокий, виразний, неповторний слід лишив у національній культурі Володимир Дрозд, “і народ наш, — говорячи словами М.Жулинського, — має в його особі одного з найглибінніших українських письменників двадцятого віку”<sup>7</sup>. Почасти доказом цього є роман “Острів у вічності”, де автор безстрашно повів у незвідане потойбіччя свого героя і своїх читачів. Метою цієї мандрівки було не екстравагантне бажання торкнутися новомодної теми, а глибока органічна потреба письменника дати власні відповіді на поставлені, часом нелегкі й гострі, питання — що є смертна земна людина перед лицем вічності, яким є душевний і духовний вимір людського буття, яка специфіка словесної творчості людини в контексті “вічної Книги Буття”, написаної Богом? Відповіді Володимира Дрозда на ці та інші питання — теософічні й антропоцентричні водночас — у певному сенсі підводять сучасного читача до осягнення метафізичного вчення про трипостасного Бога — Бога Отця, творця неба і землі, до якого ціле життя доростав душею Майстер, Ісуса Христа, Сина Божого, з яким неминуче зустрінеться Майстер на новій тогосвітній дорозі, і Духа Святого, що втаємничено наповнював усе життя письменника Володимира Дрозда, оберігав на всіх зворотах його духовно-творчих шукань і в один із останніх днів земного життя надихнув на прийняття причастя з рук священника православної церкви. Сповідатися рабу Божому Володимирові не було вже про що — все, що він чинив у своєму житті, про що міркував, що пізнав чи хотів би пізнати, — все він поклав на папір і віддав людям на суд і науку.

---

<sup>7</sup> Жулинський М. Жорстока мудрість життя...(Післямова) // Дрозд В. Листя землі: Нові книги роману. — К., 2003. — С. 513.