Міністерство освіти і науки України

Запорізький національний університет

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ літератури

**кваліфікаційна робота магістра**

на тему **АРХІТЕКТОНІКА ЯК ЕЛЕМЕНТ ПСИХОЛОГІЗМУ РОМАНУ лЮБКА ДЕРЕША «СПУСТОШЕННЯ»**

 Виконала: студентка магістратури, групи 8.0359-у,

 спеціальності 035 філологія

 освітньої програми українська мова та література

 спеціалізації 035.01 українська мова та література

 \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Ткаченко М. Р.

 Керівник: к. філол. н., доцент \_\_\_\_\_\_\_Костецька Л. О.

 Рецензент: к. філол. н., доцент \_\_\_\_\_\_ Муравін О.В.

Запоріжжя

2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет: *філологічний*

Кафедра: *української літератури*

Освітній рівень: *магістр*

Напрям підготовки: *035 філологія*

Освітня програма: *українська мова і література*

Спеціалізація: *035.01* у*країнська мова і література*

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

 Завідувач кафедри української літератури

 \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ доцент Н. В. Горбач

 **“\_\_\_” \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**2019 р.

**ЗАВДАННЯ**

на кваліфікаційну роботу бакалавра

***Ткаченко Марії Русланівні***

*1.* Тема роботи *Архітектоніка як елемент психологізму роману Любка Дереша «Спустошення»*, керівник роботи *Костецька Любов Олександрівна, к. філол. н., доцент,* затверджені наказом ЗНУ від 26.05.2020 року № 612-с.

2. Термін подання студентом роботи – 30 листопада 2020 року.

3. Вихідні дані до роботи : *Роман Любка Дереша «Спустошення»*; *наукові праці М. Бахтіна, А. Волкова, Д. Денисової, Н. Зборовської, І. Качуровського, Г. Клочека, Г. Конторчук, Н. Синицької, М. Сокола та інших.*

4.Перелік питань, що їх належить розробити:

*1. Теоретичне осмислення архітектоніки в літературознавстві, її психологічні властивості.*

*2. Інтелектуальний роман як феномен доби постмодернізму.*

*3. Архітектоніка роману «Спустошення» як елемент авторського ідіостилю.*

5. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *Розділ* | *Прізвище, ініціали та посада консультанта* | *Підпис, дата* |
| *завдання видав* | *завдання прийняв* |
| Вступ | Костецька Л. О., доцент | 20.05.2020 | 20.05.2020 |
| Розділ 1 | Костецька Л. О., доцент | 02.09.2020 | 02.09.2020 |
| Розділ 2 | Костецька Л. О., доцент | 10.10.2020 | 10.10.2020 |
| Висновки | Костецька Л. О., доцент | 11.11.2020 | 11.11.2020 |

 6. Дата видачі завдання – 20 травня 2020 року.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| *№ з/п* | *Назва етапів кваліфікаційної роботи* | *Термін виконання**етапів роботи* | *Примітка* |
| 1. | Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії | травень 2020 р. | Виконано |
| 2. | Добір фактичного матеріалу | червень-липень 2020 р.  | Виконано |
| 3. | Написання вступу | серпень 2020 р. | Виконано |
| 4. | Підготовка першого розділу  | вересень 2020 р. | Виконано |
| 5. | Написання другого розділу  | жовтень 2020 р. | Виконано |
| 7. | Формулювання висновків | листопад2020 р. | Виконано |
| 8.  | Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії | листопад2020 р. | Виконано |
| 9. | Захист роботи | грудень2020 р. | Виконано |

Студент \_\_\_\_\_\_\_\_ Ткаченко М. Р.

Керівник роботи \_\_\_\_\_\_\_\_ Костецька Л. О.

**Нормоконтроль пройдено**

Нормоконтролер \_\_\_\_\_\_\_\_\_ Проценко О. А.

**РЕФЕРАТ**

Кваліфікаційна робота магістра «Архітектоніка як елемент психологізму роману Любка Дереша «Спустошення» містить 66 сторінок. Для виконання роботи опрацьовано 59 джерел.

**Мета дослідження**: з’ясувати поняття, вираження та психологічні особливості архітектоніки в романі Любка Дереша «Спустошення».

У ході написання роботи виконано такі **завдання**:

* розкрито сутність теоретичних проблем дослідження архітектоніки в українській літературі та окреслити шляхи їх вирішення;
* досліджено розвиток вчення про архітектоніку в літературі;
* розглянуто психологічні особливості архітектонічних елементів у контексті літератури постмодернізму;
* простежено архітектоніку на прикладі роману;
* узагальнено суть дослідження.

**Об’єкт дослідження**: роман Любка Дереша «Спустошення».

**Предмет дослідження**: архітектонічна будова роману Любка Дереша «Спустошення» та її особливості.

**Методи дослідження.** У роботі реалізовано поєднання історико-культурного та порівняльного методів, застосовано аналітично-описовий метод, який полягає в підборі, описі та аналізі матеріалу. Окрім цього, використаний психологічний аналіз тексту, який допомагає вповні розкрити сутність заданої теми.

**Наукова новизна роботи** полягає у з’ясуванні формальної структури роману Любка Дереша «Спустошення». Робота доповнить уявлення про стильові особливості прози письменника, розширить коло досліджень про архітектонічні елементи українських творів.

**Сфера застосування роботи** полягає в тому, що вона може бути використана у подальшій розробці літературознавчих проблем з цієї теми, при читанні спецкурсів із сучасної української літератури, при написанні курсових робіт.

**Ключові слова:** архітектоніка, композиція, формальна структура, будова твору, психологічні особливості, постмодернізм, свідомість, гра з читачем.

**ABSTRACT**

The qualifying work of the bachelor «The Architectonics as Part of the Psychologism of the Novel "The Devastation" by Lyubko Deresh» contains 66 pages. 59 sources were processed to perform the work.

The purpose of the study: to find out the concepts, expressions and psychological features of architecture in the novel "Devastation" by Lyubko Deresh.

In the course of writing the work the following tasks were performed:

* to reveal the essence of theoretical problems of research of architecture in the Ukrainian literature and to outline ways of their decision;
* to study the development of the doctrine of architecture in literature;
* to consider the psychological features of architectural elements in the context of the literature of postmodernism;
* to trace the architectonics on the example of the novel;
* to generalize the essence of the research.

Object of research: Lubko Deresh's novel "Devastation".

Subject of research: the architectural structure of Lyubko Deresh's novel "Devastation" and its features.

Research methods. The work implements a combination of historical, cultural and comparative methods, applied analytical and descriptive method, which consists in the selection, description and analysis of the material. In addition, a psychological analysis of the text is used, which helps to fully reveal the essence of a given topic.

The scientific novelty of the work is to clarify the formal structure of Lubko Deresh's novel "Devastation". The work will supplement the idea of ​​stylistic features of the writer's prose, expand the range of research on the architectural elements of Ukrainian works.

The scope of the work is that it can be used in the further development of literary problems on this topic, when reading special courses on modern Ukrainian literature, when writing term papers.

Keywords: architectonics, composition, formal structure, structure of the work, psychological features, postmodernism, consciousness, game with reader

.

**ЗМІСТ**

ВСТУП …………………………………………………………………………….7

РОЗДІЛ 1. АРХІТЕКТОНІКА ЯК ЕЛЕМЕНТ ВНУТРІШНЬОЇ ТА ЗОВНІШНЬОЇ ФОРМ ПОСТМОДЕРНОГО ТВОРУ …..…………………….11

 1.1 Теоретичне осмислення архітектоніки в літературознавстві, її психологічні властивості……………………………………………….……….11

 1.2 Інтелектуальний роман як феномен доби постмодернізму ………...18

РОЗДІЛ 2. АРХІТЕКТОНІКА РОМАНУ «СПУСТОШЕННЯ» ЛЮБКА ДЕРЕША ЯК ЕЛЕМЕНТ АВТОРСЬКОГО ІДІОСТИЛЮ…………................24

ВИСНОВКИ ……………………………………………………………………..59

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……………………………………….63

**ВСТУП**

**Актуальність теми дослідження.** Індивідуальний стиль автора художнього твору – це завжди складна система, яка потребує різноманітних засобів і форм вираження. Композиційні прийоми є невіддільними від задуму письменника та його методу створення тексту. Художній світ автор «вибудовує» відповідно до бачення законів організації навколишньої дійсності, втілених у формі та структурі тексту. Це стосується і засобів, які слугують для твору каркасом, що упорядковує та синтезує усю стилістику авторського мовлення у певний простір.

Традиційно у постмодерністських творах приділяється увага сюжетним лініям, побудові окремих частин, образній системі та композиції. Однак на перший план виноситься інтегральний зв’язок основних складників тексту і характеристика будови художнього твору – архітектоніка.

Стрімкий розвиток постмодернізму значно вплинув на художню практику, розпочавши новий етап розвитку літератури. Стрижнем структурування постмодерністського твору є архітектонічна будова, завдяки якій автор веде психологічну та інтелектуальну гру з реципієнтом. Таким чином, на першому плані письменницької аналітики з’являється зовнішня будова, що має характерні риси та виконує певну роль. Майже кожен з архітектонічних елементів має на меті проникнути у людську підсвідомість, допомагаючи читачеві відпости на ті чи інші питання у романі.

Дослідження архітектоніки – недостатньо поширене явище в українській літературі, адже одностайної думки щодо неї досі немає. Великої популярності вивчення цієї сфери набуло у період неореалізму. Серед науковців, зробивших розвідки у названій галузі, М. Бахтін [3], І. Качуровський [25], Н. Тамарченко [45], П. Флоренський [50] та інші.

У свою чергу, кількість наукових праць, що стосуються архітектоніки постмодерного твору, поступається вивченню власне архітектоніки. Вперше до цієї теми звернувся відомий вчений М. Бахтін. У своїх дослідженнях він розрізняв формальний план, – організований текст і техніка його оформлення – а також аксіологічний план. З погляду розрізнення архітектонічної та композиційної форм науковець вживає термін «архітектоніка» у значенні структури естетичного об’єкта, що, окрім часопросторових координат, впорядковує змістове наповнення твору [3, с. 61].

Творчість Любка Дереша недостатньо досліджена, але попри відносну новизну вона має контраверсійну історію прочитання та осмислення. Я. Поліщук зараховує Любка Дереша до покоління митців, які «претендують на ідеологічний меседж молодого покоління, що сприймає суспільну дійсність із застереженнями та скепсисом, зате нарцисично задивлене у своє приватне життя та нерідко вдається до межових експериментів над власним тілом» [39, с. 432].

Місце Любка Дереша в сучасній вітчизняній прозі остаточно ще не визначено, про що свідчать різноманітні відгуки: від позитивних (М. Карасьов [24]) до вкрай негативних (М. Рудська [41]).

В українській науці досі не траплялись розвідки, присвячені архітектонічній будові роману «Спустошення» з огляду на психологічні мотиви автора. Саме тому актуальність теми дослідження зумовлена назрілою потребою внутрішнього несуперечливого наукового осмислення зовнішньої структури останнього роману Любка Дереша.

**Мета дослідження**: дослідити архітектонічні елементи, використані в романі Любка Дереша «Спустошення», та їх психологічну роль.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

* розкрити сутність теоретичних проблем дослідження архітектоніки в українській літературі та окреслити шляхи їх вирішення;
* дослідити розвиток вчення про архітектоніку в літературі;
* розглянути психологічні особливості архітектонічних елементів у контексті літератури постмодернізму;
* простежити архітектоніку на прикладі роману;
* узагальнити суть дослідження.

**Об’єкт дослідження**: роман Любка Дереша «Спустошення».

**Предмет дослідження**: архітектонічна будова роману Любка Дереша «Спустошення» та її особливості.

**Методи дослідження.** У роботі реалізовано поєднання історико-культурного та порівняльного методів, застосовано аналітично-описовий метод, який полягає в підборі, описі та аналізі матеріалу. Окрім цього, використаний психологічний аналіз тексту, який допомагає вповні розкрити сутність заданої теми.

**Наукова новизна роботи** полягає у з’ясуванні формальної структури роману Любка Дереша «Спустошення». Робота доповнить уявлення про стильові особливості прози письменника, розширить коло досліджень про архітектонічні елементи українських творів.

**Практичне значення** одержаних результатів у тому, що вони можуть бути використані у подальшій розробці літературознавчих проблем з цієї теми, при читанні спецкурсів із сучасної української літератури, при написанні курсових робіт.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення роботи виголошено на підсумковій науковій конференції викладачів і студентів Запорізького національного університету (2019).

**Публікації.** Основні наукові результати дослідження відображено у 2-х статтях:

Ткаченко М. Інтелектуальний психологізм роману Любка Дереша «Спустошення». *Українська література в просторі культури і цивілізації : збірник.* Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. 118 с.

Ткаченко М. Потік свідомості як форма реалізації психологізму в романі Любка Дереша «Спустошення». *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2019»*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. 353 с.

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, двох розділів, висновків (4 сторінки), списку використаних джерел (59 найменувань, поданих на 5 сторінках).

**РОЗДІЛ 1**

**АРХІТЕКТОНІКА ЯК ЕЛЕМЕНТ ЗОВНІШЬОЇ**

**ТА ВНУТРІШНЬОЇ ФОРМИ ПОСТМОДЕРНОГО ТВОРУ**

* 1. **Теоретичне осмислення архітектоніки в літературознавстві, її психологічні властивості**

Індивідуальний стиль автора художнього твору – це завжди складна система, яка потребує різноманітних засобів і форм вираження. Композиційні прийоми є невіддільними від задуму письменника та його методу створення тексту. Художній світ автор «вибудовує» відповідно до бачення законів організації навколишньої дійсності, втілених у формі та структурі тексту. Це стосується і засобів, які слугують для твору каркасом, що упорядковує та синтезує усю стилістику авторського мовлення у певний простір.

Традиційно у постмодерністських творах приділяється увага сюжетним лініям, побудові окремих частин, образній системі та композиції. Однак на перший план виноситься інтегральний зв’язок основних складників тексту і характеристика будови художнього твору – архітектоніка.

З грецького «архітектоніка» перекладається як будівельне мистецтво та архітектура. Загалом термін позначає «художній вираз структурних закономірностей конструкції будівлі, споруди, а також композиції круглої скульптури та об’ємного твору декоративного мистецтва» [46, с. 16].

До XIX століття «архітектонікою» називали науку, яка вивчає застосування математики й механіки для встановлення характеристик, притаманних конструкціям у будівництві [8, с. 27]. Першим, хто увів це поняття до гуманітарної галузі став Е. Кант. У праці «Критика чистого розуму» він визначив архітектоніку як мистецтво побудови системи [23, с. 471]. Термінологізація відбулась у 1920-з роках В. Виноградовим, О. Скафтимовим, С. Русаковим, В. Жирмунським. В Україні термін закорінився завдяки працям В. Корякова, М. Мурашова, П. Ільйова та Т. Денисової [8, с. 47].

У мовознавстві це поняття означає загальний естетичний план будови художнього твору, який полягає у взаємопов’язаному розташуванні його складових, ритм, взаємозумовленість. Всі ці аспекти забезпечують структурно-змістову єдність твору. Відповідну думку підтримували представники формалістичного напряму Б. Томашевський, В. Шкловський, В. Жирмунський. Однак частіше під «архітектонікою» розуміють зовнішню будову твору. У словниках термін визначається як будова художнього твору, інтегральний взаємозв’язок його складників, відображаючи план цілісності тексту [34, с.65].

За М. Бахтіним, «архітектонічна форма здійснюється за допомогою композиційних прийомів, але й найважливішим композиційним формам відповідають архітектонічні форми, що описують певний об’єкт» [3, с. 20]. У своїх дослідженнях він розрізняв формальний план, – організований текст і техніка його оформлення – а також аксіологічний план. З погляду розрізнення архітектонічної та композиційної форм науковець вживає термін «архітектоніка» у значенні структури естетичного об’єкта, що, окрім часопросторових координат, впорядковує змістове наповнення твору [3, с. 61]. Також, за даними М. Бахтіна, композиція має службовий характер і виступає технічною складовою художнього твору, визначаючись його архітектонікою [3, с. 21]. Тобто архітектоніка розглядається як структура аксіологічної системи об’єкта естетики, а композиція – як форма матеріалу.

Ідеї дослідника підтримували О. Бердник і Н. Тамарченко. Особливу увагу архітектурно-композиційній наративній структурі приділили І. Качуровський, В. Тюпа та Д. Урусіков, а кореляцію архітектоніки з жанрово-стильовими особливостями твору розглядали М. Брандес та А. Волкова.

За П. Флоренським, змістово-ціннісний і структурний виміри тексту позначаються термінами «конструкція» і «композиція». Композиція розуміється як організована єдність художніх засобів зображення, утворюючих цілісний об’єкт твору з точки зору естетики. Конструкцію ж автор вважає схемою художнього твору з точки зору його змісту [50, с. 117].

Послідовник М. Бахтіна Н. Тамарченко називає архітектоніку ціннісною структурою естетичного об’єкта, що сприймається читачем й протиставляє її композиції, як системі художніх прийомів зображення дійсності [45, с. 62].

У дослідженнях лінгвістичного спрямування Н. Ніколіної [35] архітектоніка визначається як зовнішня організація тексту, його будова і форма. Авторка наголошує на тому, що архітектоніка є «поділом неперервного тексту на дискретні одиниці і являє собою зовнішню побудову твору як одного цілого, взаємозв’язок і співвідношення його складових частин та елементів» [35, с.46].

Слушно порівняти з дослідженням Н. Ніколіної концепцію І. Гальперіна. З точки зору структурного поділу тексту науковець розрізняє поділ твору на томи, книги, розділи, епізоди та абзаци, що співвідноситься з архітектонікою, та контекстно-варіативне членування, що охоплює авторське й персонажне типи мовлення у творі, а також композиційні форми повідомлення, опису й роздуму [9, с. 52]. Відповідні типи фрагментів покликані контролювати процес розкриття змісту й концепту твору.

Дослідник А. Волков розрізняє наступні способи реалізації архітектоніки:

* поділ на компоненти – книга, том, пролог, епілог розділ;
* поєднання творів у цикли;
* поєднання непов’язаних сюжетних ліній у межах твору;
* використання мовленнєвих форм;
* чергування різностильових або різножанрових фрагментів тексту, яке полягає, наприклад у використанні поетичних елементів у прозовому романі для посилення архітектонічної гетерогенності;
* елементи з власною фабулою, незалежною від сюжету твору;
* строфічна будова у поетичних творах;
* використання архітектонічних позахудожніх елементів (коментар автора, передмова, посилання);
* епіграф [8, с. 47-48].

Простими словами, до архітектоніки належать: нумерація складників, заголовки, друкування різними шрифтами, найменування дійових осіб і реплік, графічне виділення мікроскладників. Натомість, ускладненими різновидами є стрижнева побудова, циклізація, рамкова побудова (монтаж, вставна історія) [8, с. 47].

На думку Д. Урусікова, надтекстове мовлення (розділи, передмова, епіграф тощо) належить до паратекстуальності, а не архітектоніки. Власне архітектоніку він називає конструкцією твору, що транслюється за допомогою пунктуації із використанням елементів, що візуально розмежовують текстові блоки (наприклад, пробіли чи відступи) [47, с. 96].

Оскільки термін «архітектоніка» доволі рідко трапляється у наукових розвідках, порівняно з «композицією», важко притримуватися одностайної думки. Нерідко дослідники ототожнюють архітектоніку з формальним планом композиції [49]. Однак автори наукових матеріалів О. Бердник, В. Тюпа, Н. Тамарченко, І. Качуровський, С. Русаков вважають, що архітектоніку варто розмежовувати з формальною організацією тексту. За Д. Урусіковим, композиція – це абстрактна модель співвідношення частин твору, тоді як архітектоніка вважається конструктивною організацією твору [47, с. 94].

Найчастіше архітектоніку розуміють як структурний композиційний аспект або розмежовують ці поняття як оформлення змісту та структурування знакового матеріалу.

Так, автор наукових досліджень у галузі літературознавства С. Русаков зазначив, що предметом архітектоніки є загальна будова твору й структура його окремих елементів, а композиція – більш ширше поняття, яке вивчає значення й художні функції художнього елемента [цит. за 14, с. 13]. Отже, архітектоніка з цієї точки зору є формальним поняттям, а композиція – функціональним і змістовим. За О. Федотовим, архітектоніка – це підтип загальної композиції і співвідношення цілого та його складових (розділів, частин, строф, сцен, епізодів) [49, с. 253-254].

За А. Волковим, існує два варіанти розуміння їх співвіднесеності [8, с. 47]:

* Композиція – ширше поняття, ніж архітектоніка. Воно містить сюжет, фабулу, групування образів.
* Архітектоніка – зовнішня побудова твору, композиція – внутрішня побудова, розташування окремих складників і мікроскладників.

Як писав В. Коряк, «Будова твору спиняє увагу читача у двох напрямках: а) архітектоніка розглядає текст як цілість – чи є гармонія між частинами; б) композиція твору, простежена до фіналу, виявляє спосіб зв’язку частин і побудови цих частин до найдрібніших деталей» [цит. за 8, с. 47].

Український мовознавець І. Качуровський дотримується іншого погляду на природу архітектоніки, визначаючи її планом організації змісту, системи персонажів, ідейно-змістового наповнення твору [25, с. 44-45]. При цьому композиційна будова твору підпорядковується архітектоніці.

З боку стилістики архітектоніку досліджувала М. Брандес. Дослідниця зазначає, що комунікативна-мовленнєва діяльність здійснюється на ідеальному й матеріальному рівнях, кожен з яких має свій набір засобів реалізації. Твір є результатом ментальної, розумової діяльності, який фіксується за допомогою матеріальних знаків. Для пояснення такої ментальної складової створення тексту автор вводить ментальну мову, тобто формалізовану мову, основою для якої слугують архітектоніко-мовленнєві (монолог, діалог, полілог) та композиційно-мовленнєві форми (повідомлення, опис і роздум) [6, с. 74-78].

Архітектоніко-мовленнєві форми створюють зовнішню конструкцію мовленнєвого жанру. В їх основі лежить спрямованість спілкування між комунікантами. Залежно від векторів, комунікація може бути монологічною, діалогічною або полілогічною [6, с.119]. Це свідчить про те, що підхід до розуміння поняття архітектоніки заснований на формальній концепції розуміння твору як складної естетичної єдності.

Архітектоніка охоплює такі аспекти текстового оформлення, як мотивований поділ тексту на розділи, використання паратекстуальних елементів і графічне оформлення. Поєднання усіх композиційно-мовленнєвих форм є запорукою створення цілісного твору. Натомість архітектоніко-мовленнєві форми забезпечують зовнішню комунікативну конструкцію тексту.

Однією з особливостей архітектоніки твору є зв’язність. В. Дресслер виділяє такі основні її види, як когезія і когерентність [17].

Так, когезія (локальна зв’язність) – це лінійний тип, який виражається мовними засобами та ґрунтується на лексичних поворотах, наявності сполучників, займенниковій субстанції, співвіднесеності граматичних форм тощо [17, с. 115].

Когерентність (глобальна зв’язність) – нелінійний тип, що об’єднує елементи різних рівнів тексту (епіграф, «текст у тексті» тощо) [17, с. 120].

У літературознавстві головною метою архітектоніки виступає концептуальність, довершеність та континуум множинності. Тобто, якщо композиція співвідносна з інформаційною функцією, то архітектоніка – з інтелектуальною інформацією.

Провідні функції, які виконує архітектоніка художнього тексту, –структурно-естетична, прагматична, стилістична, когнітивна, психологічна, функція індивідуалізації авторського мовлення.

Архітектонічні елементи грають важливу роль у психологізації тексту. Найяскравішим прийомом вираження психологічного стану героїв та автора є категорії оповіді, які можуть співвідноситися із суб’єктами зображення та висловлення або зі специфічними формами організації мовного матеріалу (діалогічне та монологічне мовлення, епістолярні вставки. а також різні форми прозового мовлення: розповідь, опис тощо).

Кожна з таких форм мовлення передбачає домінування певної точки зору. Вони є позицією персонажа, оповідача чи автора, присутнього у творі. Наприклад, Любко Дереш перехрещує різні точки зору, звертаючись до діалогу, надаючи після нього простору «все бачення» через зовнішню точку зору, або ж вдається до внутрішнього монологу та «потоку свідомості». Ця диференціація спостерігається у межах простору одного твору, що дозволяє автору розширювати та протиставляти різні способи сприйняття сюжету.

Така диференціація вбачається і у використанні автором назв розділів і частин твору різними мовами світу, а також різноманітних епіграфів, кожен з яких заплутує читача і змушує замислитися. Цей прийом створює ефект «лабіринту», яким блукає той, хто читає художній твір.

Письменник не аналізує ситуацію та оцінює вчинки героїв твору. Він вдається до несподіваних прийомів в архітектоніці твору, які роблять його неодномірним, амбівалентним у прочитанні, дають змогу читачеві активно брати участь у співтворчості, ставити важливі для кожного питання і шукати на них власну відповідь.

Одним із таких є прийом обрамлення у вигляді щоденника головного персонажа. Цей метод охопив взаємозамикаючі зачин і кінцівку, які знаходили відображення у символіці назви (і провідних образів) та створювали з основним текстом ефект «двосвіття» – реального життя та внутрішнього світу героя. Спосіб «щоденникового обрамлення» дозволяє прослідкувати зміни, що відбулися в психології персонажа й дати собі уявлення про сюжет твору, не торкаючись основної частини.

За В. Буряком, художня архітектоніка допомагає створити декілька виразних емоційних контрапунктів у контексті макромонтажу інформаційних періодів смислово-дійового сюжету [7, с. 211].

У свою чергу, І. Семенчук зазначав, що «від архітектоніки твору, розстановки його складових частин, порядку викладу подій у значній мірі залежить ідейно-художня його гострота. У всіх випадках композиція твору повинна бути підкорена головній меті: організуючому розкриттю зв’язків і взаємодії явищ вічно мінливого і неповторного життя, де в центрі завжди, як правило, стоять людські характери» [42, с. 65]

Отже, у постмодернізмі художній простір є мозаїкою з цитат, звернень, введень у твір ремінісценцій, гри та пародії на різноманітні мотиви. Кожен з цих елементів має свою психологічну функцію, справляючи певне емоційне враження на читача, тим самим доповнюючи сюжетну картину тексту.

* 1. **Інтелектуальний роман як феномен доби постмодернізму**

Співвідношення чуттєвого і раціонального у художньому творі становить одну з актуальних проблем естетики. На позначення цього літературознавці пропонують термін «інтелектуальна проза», яка періодично протиставляється прозі «масовій».

В Україні пережила досить довгий період становлення й розвитку. Яскраві ознаки цього жанру вперше відтворені у романі А. Кримського «Андрій Лаговський», проте розголосу жанр набуває пізніше, приблизно в 1920-40-і рр., з виходом романів В. Підмогильного «Місто» та В. Домонтовича «Доктор Серафікус». Після цього розвиток інтелектуальної прози було призупинено до 1960-х рр.

Найчастіше літературознавчі дослідження брали до уваги перший етап розвитку української інтелектуальної прози. Вивчення подальшого становлення жанру перебуває лише на початковому рівні, хоч воно і представлене у вітчизняній літературі творчістю таких письменників, як Б. Бойчука, Ю. Іздрика, С. Майданської, Ю. Мушкетика, Г. Пагутяк, Вал. Шевчука, П. Загребельного, Ю. Щербака, В. Тарнавського та ін. Зазначаємо, що їхні твори розглядаються незалежно від художнього інтелектуалізму, і трактуються як химерні, психологічні тощо. У зв’язку з цим проблема інтелектуальної прози належить до найбільш малодосліджених в українській чи російській науках. Крім того, існують підстави стверджувати, що в українській літературі минулого століття вона виникла як автономний жанровий різновид, який має характерні риси.

Утвердження такого жанру як «інтелектуальний роман» відбулося з метою інтелектуалізації мистецтва ще в минулому столітті. Дослідниця С. Павличко зазначає, що «література завжди мала філософський підтекст, але у добу історичних катаклізмів і суттєвих суспільних змін філософствування стало домінантною рисою мистецтва» [37, с. 275].

Інтелектуальний роман користувався популярністю ще за часів творчості таких ведучих світових авторів, як Т. Манн, Т. Вулф, Г. Гессе. Однак у літературознавстві питання диференціації інтелектуального роману залишається відкритим. На сьогодні науковцями доцільно не розроблено принципів ідентифікації названого жанру за стильовими ознаками.

Зазначаємо, що інтелектуальний роман витворився на базі філософського. Розробки про генеалогічну спорідненість цих жанрів присутні у науковому доробку Т. Гуріної [12], Ю. Давидова [13], Н. Павлової [38] та ін.. Статус «художнього феномену» інтелектуальний роман зайняв ще на початку ХХ ст.

Аналізуючи художню природу жанру, Т. Гуріна доходить висновку, що «інтелектуальний роман зберіг модель філософського роману, успадкувавши від нього, безпосередньо, надмірне зображення теорії, підпорядкованість ходу подій певним обставинам, наявність афоризмів і вставних епізодів» [12, с. 203].

З виданням перших інтелектуальних романів автори прагнули маніфестувати певну філософську ідею, відмовившись від простого відображення сучасної дійсності. Крім цього, письменники інтерпретували цю саму сучасність, спираючись на закони світобудови.

Вперше термін «інтелектуальний роман» запропонував німецький прозаїк Т. Манн, пояснивши його появу «світовим зламом», котрий торкнувся свідомості людства. Внаслідок цього виникла потреба переосмислення доби та зміни духовних цінностей.

За твердженням Н. Павлової, «інтелектуальний роман підпорядковується не одній філософській ідеї, в результаті чого твір перетворюється на трактат» [38, с. 199]. Також дослідниця уточнює, що у творах цього жанру авторське ставлення до дійсності позбавляється категорій «за» та «проти», а фінал твору залишає за читачем право на власне осмислення.

Інтелектуальний роман – це твір, який відзначається концептуальною складовою; він характеризується прямим вираженням певного кола проблем. А також він може мати форму притчі, параболи, утопії, антиутопії, характеризується широким використанням алюзій, спогадів, відкритих і прихованих цитат; часто на сторінках творів цього жанру проводиться дискусія з письменниками, філософами та вченими. Інтелектуальна проза показує не стільки глибинність людських характерів, скільки передає рефлексії суб’єкта культури, зображує зіткнення протилежних поглядів і філософських концепцій [22, с. 304].

Однією з визначальних характеристик жанру інтелектуального роману, поряд з такими його ознаками, як наявність особливого типу героя (герой-креатор, мислячий персонаж), філософічність, універсальність та відносна декларативність ідейного змісту, зміщення уваги, є звернення до інтелектуально розвиненого читача та широке використання інтертексту. Для передачі розумових процесів і усвідомлення філософських концепцій, досліджуваних у межах інтелектуального роману, письменник звертається до наявного культурного досвіду людства, створюючи у своїх романах діалог чи й полілог ідей. «Вивчення інтертекстуальної площі інтелектуального роману – реальний поштовх до глибшого проникнення у внутрішню структуру тексту, відтворення його підтексту за допомогою розкриття прихованих алюзій та цитат» [32, с. 165].

Фрагментарність, надзвичайна різкість, прогалини в сюжетній канві, порушення часопростору, зміщення оповідних пластів, своєрідність – основні жанрові ознаки інтелектуального роману. «Найчастіше фрагментарність пов’язана зі спробами за скалками, фрагментами дати уяву про величезне ціле, котре неможливо повно й адекватно передати у лаконічній оповіді» [43, с. 76]. Дослідниця наполягає на тому, що взаємодія узагальненого й цілісного зображення обставин є детально розгорнутою та допомагає «виділити концепцію, думку, сутність» [43, с. 77].

Інколи у тексті зображується інтенсивний час, зв'язок різних часових проміжків, поєднання конкретно-історичного й загальнолюдського або ж зіставлення загального й індивідуального часу. Це робиться задля того, аби підійти до пізнання законів історії, зрозуміти зв’язок між нею та особистістю.

Автори-інтелектуалісти використовують парадокс, спрямований на заміщення достовірності як основи бачення і несподіваність як форму її художнього перевтілення, що дає можливість у звичайній ситуації виявити абсурдні явища і, навпаки, в найабсурднішому – буденне.

Застосування парадоксу – спрощення заради інтелектуалізації – потяг до першооснов як до намагання перетворити складне на просте; «герої інтелектуальної прози «випадають» із суєтної буденності й сприймають її через основні природні істини, вони роблять те, що з позиції «нормальних» людей сприймається як дивовижне» [43, с. 79].

До суттєвих ознак інтелектуального роману відноситься посилена умовність. Умовними є не лише розмірковування героїв над філософськими проблемами, а в значній мірі й сюжет. Звідси випливає й інша особливість досліджуваного феномена – посилений суб’єктивний елемент, що йде від авторського сприйняття зображуваного. Автор інтелектуального роману не стільки змальовує реальність, скільки відкрито пропонує свою конструкцію світу.

Яскравими прикладами інтелектуального постмодерного роману є такі твори: «Перверзія» Ю. Андруховича, «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко, «Трохи пітьми» та «Спустошення» Любка Дереша, «Кров по соломі» В. Медвідя, «Ровно/Рівне» О. Ірванця, «Воццек» Іздрика, «НепрОсті» Т. Прохаська, «Записки українського самашедшого» Л. Костенко та ін.

Говорячи про постмодерний інтелектуальний роман, варто виділити творчість О. Забужко. Авторка вдається до глибокого аналізу дійсності, вводячи до канви творів важливі філософські проблеми. О. Забужко не лише порушує складні питання, але й веде діалог із читачами. Прикладом такого роману є феноменальна праця «Notre Dame D’Ukraine: Українка в контексті міфологій».

Академічна розробка перетворилась у повноцінний інтелектуальний роман завдяки алюзіям до сучасності, діалогічності, полемічності та глибокому аналізу філософської проблеми. Письменниці вдалося показати розрив часів і нерозривність традиції, наголошуючи на духовній складовій народу.

Як бачимо, пласт досліджень з інтелектуальної прози постмодернізму займає незначне місце в українському літературознавстві, поступаючись розвідкам з вивчення модерністських жанрів інтелектуальних творів. Постмодерна література орієнтується на «двоадресність», що засвідчує звернення автора до високоінтелектуального та масового читача. Але таке явище спричиняє гібридність, оскільки читач-фахівець зацікавиться художніми деталями твору та вирішенням філософських проблем, тоді як для пересічного читача важливою буде лише насолода незвичною формою оповіді, деякими думками та окремими психічними станами героя.

Інтелектуальна постмодерна проза – особливе явище в літературі, адже прочитання таких творів вважається «імпровізацією» та індивідуальним «перекладом» тексту.

**РОЗДІЛ 2**

**АРХІТЕКТОНІКА РОМАНУ «СПУСТОШЕННЯ» ЛЮБКА ДЕРЕША ЯК ЕЛЕМЕНТ АВТОРСЬКОГО ІДІОСТИЛЮ**

Любко Дереш впевнено ввійшов у когорту сучасних письменників ще у 16-річному віці, видавши перший роман під назвою «Культ». У період з 2001 до 2009 років митець показав світові шість романів, після чого вирішив взяти «тайм-аут». Як каже сам автор в одному зі своїх інтерв’ю, він використав вільний від письменництва час на речі, «далекі від літератури» [16]. Згодом у 2011 році вийшла друком редакція нового роману «Голова Якова», яка отримала більше половини негативних відгуків. Любко Дереш вважає, що критичне ставлення до його творів означає наявність гострої проблематики та чогось «справжнього».

Рання творчість постмодерного автора характеризується зображенням молодого покоління в усіх його проявах. Як зазначає український письменник М. Карасьов, книги Любка Дереша можуть слугувати інструкцією з підліткових неформальних угрупувань [24].

Персонажі романістики митця демонструють великий багаж знань з літератури та музики. Можна сказати, що герої творів Любка Дереша постають «вундеркіндами», але мають пагубні звички та нездорові схильності. Тексти письменника віють духом сучасної молоді, адже персонажі наділені розумом, ерудицією, епатажністю та відкритістю до всього нового; вони бунтують проти поп-культури та застарілих радянських звичок. У ранніх творах Любка Дереша персонажі вважають себе господарями власного «Я», нехтуючи вірою у вищі сили.

З виходом роману «Голова Якова» тексти письменника набувають нових відтінків. Його герої «дорослішають», вирішуючи значно складніші проблеми, які зустрічаються на їх шляху. Виклик суспільству також змінює свій вектор і стосується інших сфер життя.

Досі невизнаним критиками залишається революційний роман митця «Спустошення» (2017). Це яскравий зразок інтелектуальної прози, присвячений здебільшого «поколінню Y» та читачам-інтелектуалістам. «Спустошення» написане для тих, хто знає про маніпуляції свідомістю і медитацію, про світовий хаос і несвідомі процеси, про Звіра, який крадеться у пітьмі й зненацька нападає на свою жертву.

Любко Дереш працював над останнім романом три роки, досліджуючи не тільки літературну сферу, але й гастрономічну, технологічну та філософську. Майже рік цей текст удосконалювався та набував ознак літератури. Згодом з’явилась багатошарова структура, яка повністю збігалася з баченням самого автора.

Незвичний сюжет роману доповнюється рефлексією, що виражається як на композиційному, так і на графічному рівні. Текст твору умовно розділений на дві частини: перша, надрукована звичайним шрифтом, описує події від третьої особи, а друга, виділена курсивом, – подає суб’єктивні роздуми головного героя. Такий засіб уможливлює спостереження читачами як за внутрішнім світом персонажа, так і за зовнішніми подіями.

У «Спустошенні» чимало метафізики та містичних елементів. Окрім цього одне з провідних місць займає віра у всевишні сили, адже Бог, на думку героїв твору, має допомогти людству досягти нового рівня цивілізації: *«*Я пережив глибину молитовного подвигу святих і зрозумів, що таке подвиг юродства. Зрозумів, що означає молитва за цілий світ. З’явилося бачення Промислу, глибина і мудрість того, що відбувалося, єдність родів і окремих людей. Прийшло розуміння, що далі жити так, як я жив, не можна*»* [15, с. 161].

Головний герой твору – 34-річний успішний журналіст Федір Могила, який вповні реалізував себе в улюбленій професії. Але в один момент він відчуває, що цей життєвий сценарій не належить йому. Федір Могила розуміє, що є лише пасивним глядачем того, що відбувається навколо. Цей процес сміливо можна назвати кризою середнього віку. Залишається найголовніше питання: «Як виправити це становище і знайти своє місце в життєвій ієрархії?». У цей момент на шляху головного персонажа з’являються Лулу Октябрьов і Дмитро Карманов, які продукують свіжі та екстремальні ідеї, знайомлячи Федора Могилу зі сферою психоінженерії. Федір Могила влаштовується помічником Карманова, відмовляючись від своєї професії. Нова сфера діяльності головного героя є доволі екзотичною, чим стимулює колишнього журналіста шукати глибші пояснення власних мотивацій.

Не випадково, що роман починається глибоким внутрішніми монологами, у яких Федір Могила прагне віднайти істинного себе без соціальних масок. Персонаж намагається визначити свою Голгофу, щоб знати шлях до свого внутрішнього світу.

Ключовим метафізичним моментом твору стає входження героя до Зони (сакрального місця, що втілює його бажання, розуміє емоції, внутрішній світ і пропонує сценарій, який є відповіддю на ставлення персонажа до будь-яких подій). З цього етапу починає простежуватись тяжіння до містики. Колишній журналіст просить у Зони змін, але не уточнює яких. Особисте життя та робота не надто цікавлять героя, тому він просить сповнити його бажання. Після цієї фатальної поїздки Федір Могила стикається одразу з декількома знаковими подіями: знайомством з дівчиною та професійною пропозицією, яка згодом завела персонажа у глухий кут: «Зона відповіла йому. Він зустрів Смирну. А до цього – йому подзвонив Карманов. Усе, що йому треба тепер робити – це наважитися ступити на нову територію, яка розпочиналася одразу ж біля його ніг» [15, с. 101]. Ці знайомства поклали наріжний камінь основного конфлікту, оскільки герой заплутався з розумінням, чого він бажає більше – особистого щастя, великої справи чи взагалі нічого. Відповідь на це питання криється у назві роману.

Відмовившись від своєї долі, Федір загубив і той шлях, який підказала йому «Зона». Він залишився сам на сам зі світом, внаслідок чого ідеали та цінності героя почали розсипатися.

У якийсь момент Федір відчуває, що Зона бачить його наскрізь, навіть краще, ніж він сам. З цього часу герой не може сховатись від усепроникаючого погляду загадкового місця. Зображення сакральної місцини можемо вважати ілюстрацією розумової гри, під час якої людська віра в надприроднє дозволяє запустити механізми оновлення як себе, так і соціуму.

Основну увагу Любко Дереш приділяє не сюжету, а його подачі. Але, як властиво майже кожному художньому твору, тут присутні декілька важливих сюжетних ліній. Однією з них є любовна. Головний герой «Спустошення» перебуває в постійній нерішучості після розчарування у сімейному житті. Розвівшись зі своєю дружиною Інною, Федір скептично відноситься до близькості з іншими жінками, адже, на його думку, там, де починається близькість, поряд знаходиться кінець.

Герой постає доволі інфантильним і боязливим до болю в стосунках. Федір шукає чогось справжнього, що триває лише декілька хвилин. Шанс на зближення означає для нього швидкий кінець стосунків.

Сюжетна лінія, пов’язана з особистим життям Могили, доволі тривіальна. Не дивлячись на свій вік, Федір і Смирна вирішують подальшу долю своїх стосунків по-підлітковому та занадто емоційно. Не витримуючи таких відносин, Смирна тікає до Індії, де знаходить доказ існування Бога, сенс життя і щастя, тривалий час спостерігаючи фокуси матеріалізації з повітря наручного годинника, сарі та золотого піску.

Тема психотехнологій розкривається вповні, описуючи такі явища, як телепатія, аватари та фіксування людських емоцій на електронні носії. Крім того, автор роману вустами героїв говорить про справжній прорив – загальноцивілізаційну мережу, до якої може долучитися кожен силою власної думки. Як свідчать футурологи, наразі така технологія не є порожньою езотеричною фантазією, а цілком можлива у сфері науки. Психоінженерія не отримує належного зображення, оскільки письменник основну увагу приділяє внутрішнім метанням та «спустошенню» головного персонажа.

Однією з головних ліній роману є дорослішання, дозрівання людини як переломний момент життя та розуміння швидкоплинності часу. У момент такого усвідомлення головний персонаж і вирішує знайти справжній сценарій свого існування і стати на шлях істинний.

Варто відзначити демонічний образ Лулу Октябрьова, популярного рок-виконавця, кумира неформальної молоді, який вміє позбавляти людей сенсу життя. Деякі персонажі твору бояться цього героя навіть не через його думки, а через живий імпульс, яким Лулу Октябрьова зарядив письменник. Рок-співак, очевидно, за задумом автора, постає у контексті твору «чорною дірою», засмоктуючою всю життєдайну силу. Лулу Октябрьов гине на початку роману, але його присутність відчувається в «метастазах», які не покидають твір до кінця. Карманову, який протистоїть образу молодого виконавця, важко боротись із цією присутністю. Такий двобій можна вважати своєрідною дуеллю Космоса і Хаоса.

Провідною ознакою «Спустошення» залишається інтелектуальний психологізм, який ставить на меті розв’язання складних психічних станів головного персонажа.

Отже, смислове навантаження роману сповнене складними для осмислення моментами. У творі постає боротьба між індивідуальним бажанням та бажанням, нав’язаним навколишнім середовищем, суперечливий любовний сюжет і постійне випробування себе у різних життєвих ситуаціях. На сторінках роману трапляються не лише названі проблеми, але й геополітичні, цивілізаційні та релігійні. Та найголовніше – це чесність перед собою та духовна істинність.

На сьогодні архітектоніка яскраво втілюється як у внутрішній, так і зовнішній площині твору. Але, так чи інакше, кожен із засобів її втілення має психологічний вплив на реципієнта та є сюжетотворчим.

Найпершим елементом архітектоніки, який одразу зустрічає читача, є заголовок. Дослідники часто визначають його стилістичну, художню, комунікативну функції, але в контексті роману Любка Дереша варто сказати про психологічну функцію. У цьому випадку акцентується увага на «зсунуті» стосунки між заголовком і текстом, оскільки автор тримає інтригу до певного сюжетного повороту. Таким чином митець впливає на реципієнта, внаслідок чого така комунікативно-психологія установка на деякий час ускладнює поняття «тема».

Твір називається «Спустошення», назва якого може викликати неоднозначні відчуття. З одного боку, пересічний читач розуміє «спустошення» як негативний психологічний стан, з якого немає виходу, кінцеву точку. Однак істинний сенс назви відкривається лише із середини твору. За задумкою автора, головний герой, якого спіткало це саме «спустошення», згодом знайде дверці для виходу зі складної ситуації. Протягом усього роману Федір Могила не раз буде відчувати апатію та натхнення, але ці протилежні почуття одного разу знайдуть компроміс.

Справжнє психологічне враження на читача заголовок справить пізніше, не після його прочитання. Тоді, коли реципієнт осягне всю безвихідь, яка застала головного героя після зміни життя. Роль назви в тому, щоб дати читачеві можливість самостійно відповісти на питання: «Чи залишилось у душі Федора Могили щось живе і готове до нового тернистого шляху? Заради чого герой спустошив своє нутро, залишившись з порожнечею?».

Варто сказати про те, що такі елементи як заголовок, підзаголовок, присвята, епіграф, передмова, примітки, епілог є елементами паратексту [52, с.7].

Паратекстуальність, за визначенням Ж. Женетта, – це «відношення тексту до його найближчого навколотекстового середовища, адже саме елементи паратексту межують із текстом, а також контролюють, скеровують читача на сприйняття твору» [56, с. 109]. Поява цього поняття зумовлена діалогічною природою тексту та оцінним мисленням тексту. Паратекст у явній або імпліцитній формі впливає на читача, формуючи та змінюючи оцінку тексту до або ж після його прочитання. За І. Гальперіним, складовим паратексту властива незалежність від основного тексту, але водночас такі елементи тісно пов’язані з ним.

За Т. Шмелевою, паратекстуальність співвідноситься з авторським началом тексту. Саме тут концентрується комплекс авторських рефлексій і оцінок, у тому числі й само оцінок героя.

З огляду на роль заголовків у творі варто звернути увагу й на назви розділів. Перша частина має частину «Кислотний оптимізм». Говорячи про одяг, прикметник «кислотний» означає їдкий, дуже яскравий. Це слово якнайкраще підходить для опису душевного стану Федора Могили на початку роману. Герой завершує журналістську кар’єру, «перезавантажується» після поїздки до Зони та знайомиться з людьми, які перевернули його свідомість – Дмитром Кармановим і Лулу Октябрьовим. У той час персонаж відчував себе особливо щасливим і готовим до чогось нового і невідомого: «Влитися з новими силами в життя. Задумувати нові грандіозні проекти. Жити велично. Жити піднесено. Торкатися меж і розсувати їх. Знаходити щастя в щоденних дрібницях і в нав’язливих негодах Києва: у загазованості повітря, у бруді на вулицях і натовпах метро, у неприкаяній політиці і невизначеній економіці, у перекурах на кухні й зустрічах із Вадіком з метою переглянути чергове езотеричне відео на Ютубі. Я хочу зблизитися з душею світу, який бачу навколо, жити душею речей, які мені судилося пройти. У мені велика ніжність і любов до всього, що чекає на мене попереду – ніжність, любов і вдячність наперед за все» [15, с. 85].

Назва «кислотний оптимізм» не тільки говорить про запал Федора Могили, але й натякає читачеві, що цей скажений і сліпучий настрій надалі перетвориться у справжній вибух. Так і сталося. Про це каже заголовок другої частини «Deepwater horizon».

Як відомо, це назва нафтової бурової платформи, яку побудували та спустили на воду на території Маршаллових островів у 2001 році. Знаковою подією, яка відбулася з об’єктом, став вибух платформи у 2010 році. Внаслідок техногенної катастрофи загинуло 11 людей та стався розлив нафти. Ця аварія стала однією з найбільших з огляду на екологічний вплив.

Очевидно, що несподіваний вибух такої ж сили стався і всередині героя роману «Спустошення». 34-річний чоловік став частиною психоінженерної науки, яка має на меті змінити свідомість людини та перевернути цивілізацію з ніг на голову. За цей час Федір Могила встигає увібрати в себе безліч тематичної літератури та познайомитись із людьми, які причетні до цієї галузі. Герой часто сумнівається у правильності свого вибору та своїх можливостей, але вирішує пройти цей шлях заради експерименту: «Маю дилему. Я за природою фаталіст – вірю в обумовленість. Та зараз я, за примхою долі, змушений трохи змінити свої погляди… Зайняти активнішу позицію, я так сказав би. Мені було притаманне споглядання. Я шоумен, та я ніколи не претендував на те, щоб змінювати цей світ. Можливо, колись давно щось подібне жило в мені… Якщо чесно, я завжди соромився цього бажання, а зараз воно прокинулося знову і стало для мене провідним… Скажемо так, унаслідок певного вчинку у мене почалися масштабні зміни в житті. Я звільнився зі старої роботи і вирішив не повертатися на телебачення. Повністю змінив напрямок діяльності і влаштувався зараз на роботу до однієї дуже впливової людини… І, крім того, у мене, схоже, з’явилася…гм…з’явилася близька людина. Усі ці зміни такі раптові для мене, що вони змушують задуматися, чи дійсно я живу своїм життям і чи справді хочу йти далі, в новий світ, який зараз переді мною народжується. Це… схоже на магію. Ще місяць тому я в розпачі молив про зміни, а тепер боюся, що цих змін занадто багато… Тепер я розумію, що мені цілком подобалося моє старе життя… У ньому була якась своя приємна рутина, і там не потрібно було тай серйозно задумуватися над тим, що відбувається. Одним словом, здається, це все і називають кризою» [15, с. 138].

Отже, як бачимо, пророкований у заголовку другої частини вибух все ж таки стався, але привів головного героя до сумнівів, кризи та роздумів. Після вагань і душевних метань Федір Могила занурився у третій стан, який Любко Дереш назвав по-казахськи: «Экстремалды жайлылык», що означає «екстремальний комфорт».

Психоінженерія ставала дедалі важливішою для головного героя та його партнера Дмитра Карманова: виставки, збори, подорожі – персонажі всотували все, що могло допомогти їм дістатися істинного знання. Постійні зміни стали для Федора настільки частими, що вислів «екстремальний комфорт» стало його своєрідним закляттям, міфологемою, що віддзеркалювала суть його тодішнього існування. Він завжди мав пам’ятати, що його комфорт – екстремальний.

Епілог, що йде за третьою частиною, має назву «Чортове колесо». Заголовок символічний з того боку, що найромантичніша зустріч Федора Могили та його вірної подруги Глаші відбулася саме на чортовому колесі.

Однак це не весь сенс, який хотів вкласти автор у загадкову назву. Колесо зі спицями – це один із найдавніших символів цивілізації. Він був розповсюджений майже всім світом, в тому числі й на Русі. Також колесо символізує життєвий цикл, переродження та оновлення, зміни. Враховуючи все це, можна зробити висновок, що звичайний, здавалось би, атракціон говорить про кінцеву точку психоінженерної кар’єри Федора Могили та оновлення його психічного життя, переродження Дмитра Карманова та зміни, які приходять до головного героя знову.

Прийом написання заголовків різними мовами (англійська, казахська, українська) надає магічного та загадкового ефекту. Але, так чи інакше, кожна з назв коротко проводить читача твором, даючи підказки. У такий спосіб досягається ефект шляху, яким йде не тільки герой, але й той, хто бере до рук книгу. Крім того, кожна з назв прямо характеризує психологічні стани Федора Могили протягом роману.

В системі архітектоніки «Спустошення» важлива роль належить і організації художньої мови, добору лексики, що максимально відповідає часові й місцю зображуваного. Часто оповідна манера будується Любком Дерешом як імітація внутрішнього мовлення персонажа (протягом усього твору), іноді – як погляд збоку, однак наближений до головного персонажа. Автор фіксує ланцюг знайомств Федора Могили, які так чи інакше впливають на його життя і свідомість, розповідає про підготовку до експериментів і Форуму, що має на меті розповісти навколишнім про майбутню революцію. Автор часто вдається до панорамного зображення, раптово змінюючи його на концентрацію на конкретних і важливих деталях. Наприклад, описуючи шлях Федора Могили додому, його роздуми і все довкола, автор зупиняється на тому, що саме оселя головного героя почала віяти затишком і теплом після переїзду Жені Смирної: «Дома було тепло і ще пахло остигаючим жаром літа. На кухні пахло грушами, на підвіконні лежали впереміш помідори й баклажани. Відчинені двері на балкон, за якими була пітьма, наганяли солодку тугу» [15, с. 109].

Завдяки детальному опису усіх роздумів та аналізувань Федора Могили читачеві відкривається внутрішній неспокій людини, що чим далі заходив у нову й невідому далечінь, тим рідшим ставало почуття радості, щастя й спокою.

Тип нарації у творі змішаний, оскільки оповідь ведеться від третьої та першої осіб. Варто зазначити, що спосіб викладу від першої особи називається суб’єктним, адже у романі граматично актуалізується «я» персонажа. У свою чергу, нарація від третьої особи у цьому випадку називається прономінальною, оскільки виклад характеризується ілюзією самовикладу: наратор ховається за зображуваним світом, але є всезнаючим.

В. Кайзер стверджує, що наратор, який оповідає від третьої особи, – аукторіальний; той, що здійснює нарацію від першої особи – я-оповідач [57, с. 208].

Завдяки нараторським елементам, веденим від першої особи, автор дозволяє читачеві ідентифікувати психологічну сутність героя та інтерпретувати увесь літературний твір.

Протягом прочитання роману складається враження, ніби Любко Дереш насичує сюжет вставками з особистого щоденника головного героя, аби якнайточніше передати психологічний стан героя у той чи інший момент.

Передмова до роману – це перший «поріг» після заголовку, у якому розгорнуто чи не всю естетичну програму письменника вустами головного героя.

Варто почати з того, що передмова майже повністю ведеться від першої особи. Починається роман з листа, який Федір Могила пише самому собі у свій День народження. Після цього епістолярного елементу передмова поділяється на короткі уривки тексту, які часто залишаються незавершеними. Розповідь від третьої особи переривається найголовнішими переживаннями та думками ліричного героя, які дають підстави читачеві прослідкувати за еволюцією психологічного стану Федора Могили.

При цьому такий тип на раціє створює обрамлення тексту, адже він охоплює взаємозамикаючі частини – зачин і кінцівку, які знаходили відображення у символіці назви та створювати ефект «двосвіття» – реального життя та внутрішнього світу героя.

Автор навмисне вводить у канву тексту таку кількість наративів від імені головного героя, аби стерти межу між Федором Могилою та Любком Дерешом. Для цього навіть деякі діалоги раптово висловлюються героєм, а не розповідачем. Зрозуміти цей перехід іноді можна лише завдяки оформленню – нарація від першої особи виділена курсивом: «– Євгенія. –Що? – Євгенія Смирна. Можна просто Смирна. – Мене звати Федір. Вона закинула голову вгору, показуючи до неба зуби – не то у вишкірі, не то у страждальній усмішці, достоту Мадонна Навахо з картин пастора Джуліані. – Ти схожа на індіанку, – поділився я. – Чи на бразилійку. – Попою хіба що, – засміялася вона. – Шкода, що все так швидкоплинно в цьому житті, – сказав я. – Ти у своєму житті, я у своєму. Може, ми просто не здогадуємося, що наші друзі ходять десь поруч» [15, с. 24].

До кінця твору цих елементів стає дедалі більше, внаслідок чого присутність розповідача у тексті губиться, і в читача складається враження, що він слухає всю історію від Федора Могили. У такий спосіб герой зближується зі слухачем і передає йому свій психологічний настрій.

Ще одним важливим архітектонічним елементом твору є епіграф, який теж належить до паратекстуальності. Якщо передмова є відправною точкою, то розвиток теми й сюжету відбувається в епіграфах. Їх завданням та функцією є визначення, під яким кутом зору розглядатиметься психологія головного героя та його взаємодія з іншими персонажами твору.

Епіграф вважається лімінальним елементом, який бере участь у формуванні семантичного поля роману.

У першій частині епіграф «We not speak Americano» виконує одразу кілька функцій. По-перше, він відсилає до відомої у свій час композиції виконавця Yolanda Be Cool & DCUP. Назва пісні, як і епіграф, означає «Ми не говорити по-американськи». Однак, аби зрозуміти справжній зміст використаного елементу, варто звернутися до тексту композиції. У ній мова йде про те, що американець розмовляє ламаною американською і не може навіть сказати своїй коханій про свої почуття. Вибудовуючи аналогію з сюжетом твору, можна застосувати цей зміст до передмови роману. Федір Могила покидає журналістику заради психоінженерії, але має дуже незначне уявлення про цю науку. Герой не може скласти докупи усі свої хаотичні думки, вподобання і точки зору, аби відправитися у нове життя. Йому складно описати те, що коїться з ним всередині та розповісти іншим, заради чого він відрізав майже усе своє минуле: «Десь на цьому моменті я почав розуміти, що юнак своєю розмовою в чомусь, можна сказати, завдав поразки решткам моїх укріплень. Адже я вивів свою внутрішню кінницю, своїх слонів і офіцерів, сподіваючись на нищівний фронт і коротку, проте ефективну перемогу. А тепер я сиджу розгублений, і камера фіксує те, як намагаюся привести до ладу почуття. І не тому, що він загнав мене у філософський глухий кут несподіваною думкою, а тому, що я отримав одне підтвердження своїм найтяжчим підозрам, про які волів би мовчати» [15, с.18].

Епіграф до першої частини змушує читача пройти невеликий лабіринт, аби зрозуміти його справжню суть. Паратекстуальним елементом стала строфа з пісні гурту Ю-Пітер «Птица-каратель»:

Кто мне этот страз.

Кто мне эти злые лица.

Пусть откроется враг,

Пусть мне больше никто-никто не снится.

На перший погляд може здатися, що це своєрідний маніфест головного героя, який прагне позбутися страху перед новим життям і новими випробуваннями. Однак епіграф має ще один підтекст.

Автор присвятив цю композицію своєму товаришу – музиканту гурту «Акваріум» Сергію Курьохіну, який пізно дізнався про свій діагноз «саркома серця», не встигнувши почати лікування. Ця тонка лінія пов’язана із лінією обірваного життя героя твору – музиканта Лулу Октябрьова, розмова з яким стала переламним моментом у житті Федора Могили. Зрозуміти цей підтекст можна лише після прочитання першої частини, дізнавшись про смерть молодого співака.

Автор обрав цей епіграф не випадково, адже з Лулу Октябрьовим у головного героя встановився неабиякий духовний зв’язок: «А Лулу міг би стати моїм другом, – подумав він раптом. – Таке дивовижне потрапляння в інтересах. У світовідчутті. Лулу казали, був трохи зміненої орієнтації, та мене мало турбували його орієнтири. Дивно лише, що мені зараз тридцять чотири, а йому всього двадцять п’ять. Можливо, річ у тому, що час не жаліє нікого, і рано чи пізно всі ці прокляті питання так чи інакше постануть перед тобою – тут питання лише чесності з собою» [15, с. 29].

Він постійно думав про нього, перемотував кожне слово музиканта в своїй голові та змінювався на очах. Вони стали настільки духовно близькими, що Федір пророкував собі такий самий нещасливий кінець – самогубство. Він ніби приміряв на себе роль Лулу Октябрьова і йшов на великий ризик, укладав угоду зі своєю свідомістю: «Лулу, навіщо ти так… До мене тільки зараз доходить по-справжньому те, що сталося. Вчора ми спілкувалися вдвох, відчували близькість і порозуміння, а сьогодні – ми по різні боки барикад. Він вийшов у вікно – а я ні. Й мені є над чим подумати. Бо на його місці міг бути я. Я сам міг би це зробити – легко. Вийти у вікно. Навіть більше, я відчуваю, що в мені теж живе цей вірус. Це теж може одного дня спрацювати» [15, с. 53].

Епіграф до другої частини твору більш відкритий і зрозумілий. Він узятий з науково-фантастичного роману Ентоні Пірса «Хтон». Варто зазначити, що, за сюжетом твору, люди живуть під землею, де у темних кам’яних пустелях ховаються невідомі чудиська і де в людській пам’яті воскресають забуті древні боги. Так чи інакше, тема психоінженерії тісно пов’язана з сюжетом цього роману, адже мова також йде про підсвідомість і пам’ять.

Епіграф звучить так: «Якась тварина, налякана шумом, помилково забігла в лабіринт. Арло цю породу не знав, але у тварини було шість ніг, і на вигляд вона здавалася прудкою. Арло зупинив її зусиллям розуму і заскочив їй на спину. Тепер у Арло був скакун!» [15, с. 95]. Виходячи з цього елементу, можна здогадатися, що Федір Могила та Дмитро Карманов робили досить успішні кроки в освоєнні психоінженерної науки. Для цього вони підняли своїх знайомих з України та інших країн, які непогано розбиралися в цій темі. Для того, щоб «осідлати чудовиська», партнери вкладали усі свої сили та енергію, дістаючи з надрів підсвідомості найпотаємніше. Такий епіграф ніби дає більш-менш чітке розуміння подальшого розвитку подій. Автор дає читачеві відпочити від дуже загадкових елементів, які ще більш заплутують і заважають зрозуміти сюжет. Проте психологічна гра з реципієнтом не закінчується.

Третій частині роману передують вже два епіграфи. Перший з них грає більш інтелектуальну роль. Його автор взяв із «Закону України про врегулювання діяльності психотехнологічних корпорацій»: «У Кодексі України «Про свідомість», стаття 2, частина перша, після слів «ресурсів людської свідомості» доповнити закон словами «і ресурсів свідомості інших істот, наділених свідомістю» [15, с. 209].

Цей епіграф дає підстави говорити, що психоінженери готові працювати з будь-якими людьми, які бодай трохи відчувають щось таке, що виходить за межі свідомого. Такі люди і є об’єктами експерименту, що має на меті створити нову цивілізацію: «Нам надо претендовать на то, чтобы мы могли создать новый етнос – но уже выстроенный не на генетических основаниях, а на онтологических. И мы объединяем людей в нашем этносе по принципу наличия переживания трансцеденции. Если у человека есть этот опыт, или есть предощущение, и он хочет поповнить наши ряды – добро пожаловать. То есть, создается такой вот технологический етнос, который надстраивается над остальной реальностью по онтологическому критерию, который мы кладем в основу идентичности» [15, с. 215]. Як бачимо, цей елемент дає своєрідний код від третьої частини твору. І він доволі зрозумілий для пересічного читача, однак для другого епіграфу Любко Дереш використав уривок з пісні гурту Scorpions «Kojo no tsuki».

Haru koro no hana no en

Meguru sakazuki kagesashite

Chiyo no matsu ga e wakeideshi

Mukashi no hikari Ima izuko [15, с. 209].

Однак для того, щоб зрозуміти сенс цієї композиції, необхідно перевести текст з японської. «Kojo no tsuki» *–* це японська народна пісня, в основу якої покладено реальні історичні події, а саме – зруйнування замку Ока, побудованого в 1185 році. Пісня написана в період Мейдзі (1868-1912 рр.). У 1769 році будівлі замку були напівзруйновані землетрусом, а через два роки його ще більше розтрощила пожежа. Вважається, що під час цих катастроф загинули люди.

Текст пісні заснований на спогадах про святкування у замку, радість, щастя, вишневий цвіт і табір солдатів, які служили у замку. Усі вони викарбувалися в пам’яті народу, а все, що залишилося від замку – це вічна луна, що світить над ним. Так і перекладається назва композиції «Kojo no tsuki» – «Луна, що світить над замком».

Дізнавшись про справжній сенс епіграфу й тієї пісні, що використана для нього, читача настигає сумний настрій і неприємне психологічне самопочуття. І це абсолютно те ж відчуття, яке залишиться зі слухачем Дерешівської історії до кінця третьої частини. Психоінженерний форум справляє блискавичне враження на оточуючих, але майже кожен з його організаторів і героїв, які причетні до науки, відчуває зневіру в тому, що робить: «Я з дитинства знав, що у мене особлива місія, Могило, - сказав він. – Я був вірним цьому сценарію, я вірив у нього. І раптом все, над чим я працював роками – все раптом обтулилося. Усі сценарії зникли. Я перестав існувати» [15, с. 430].

Кульмінаційним моментом є ДТП, внаслідок якої гине той, хто надихав своїх колег на складний, але цікавий шлях – Дмитро Карманов. З його загибеллю все пішло нанівець, і психоінженери дійшли до тієї точки, де були раніше: «Дуже скоро в психоінженерному товаристві запанувало розчарування, позаяк без Карманова психоінженери знову опинилися на тому ж місці, де були два роки тому. Розчарувавшись, перевтомившись і перегорівши від надміру яскравих очікувань, багато людей покинуло психоінженерний рух, розсіявшись по езотеричних закутках і роботах» [15, с. 440].

У межах архітектонічного оформлення варто сказати про присутність поетичних елементів у прозовому романі. Один із яскравих віршів, використаних автором, є вірш Федора Сологуба – поета Срібного віку. Поезію Федір Могила прочитав на бетонній плиті покинутої ГЕС, розташованої у «Зоні» – місця сили головного героя:

Живы дети, только дети, –

Мы мертвы, давно мертвы.

Смерть шатается на свете

И махает, словно плетью,

Уплетенной туго сетью

Возле каждой головы,

Хоть и даст она отсрочку –

Год, неделю или ночь,

Но поставит всё же точку

И укатит в черной тачке,

Сотрясая в дикой скачке,

Из земного мира прочь.

Торопись дышать сильнее,

Жди – придет и твой черед.

Задыхайся, цепенея,

Леденея перед нею.

Срок пройдет – подставишь шею, –

Ночь, неделя или год [15, с. 78].

Такий загадковий і магічний напис свідчить про те, що смерть – це річ, від якої не вдасться втекти, можна лише відкласти момент. Поезія справляє неприємне враження на читача і додає загальній атмосфері моторошності. А для тих, хто уважно читає роман, Любко Дереш підготував чергову аналогію. Після смерті музиканта Лулу Октябрьова Федір Могила зізнався в тому, що всередині нього живе «вірус, який призводить до самогубства». «Зона» і стала тією самою «відстрочкою» героя, аби він не загубив своє життя і випробував психіку на витривалість.

Однією з важливих ланок роману є автобіографізм, ретроспекція пам’яті, спогад і розповідь-сповідь. Ці архітектонічні елементи навіть можна назвати базовими концептами твору. За Е. Баллою, «ретроспекція і відтворення минулого у модусі спомину має потенції до ліризації оповіді» [2, с. 27]. Натомість, Г. Гримич пише, що оповідь «з використанням форми спомину як художнього прийому має великі можливості багатопланого зображення дійсності» [11, с. 239]. Такий поліфункційний спогад з охопленням людської екзистенції можемо побачити у романі «Спустошення».

Спогад у романі є вагомою складовою сюжетотворення та засобом психологізму. Так, ретроспекція пам’яті вплітається, стає елементом внутрішньої структури. При цьому спомин має своє семантичне навантаження, а також є показником авторського бачення у таких вимірах як щастя, життя, результат людського буття.

На початку твору автор вводить такі елементи для того, аби показати, що головний герой надто втомився від свого способу життя, тому готовий змінити все навколо, аби перезавантажити свідомість: «Років сім тому він випадково, під час однієї політичної кампанії, видав гасло, яке знесло політтехнологам голову. Коли він пояснив, чому саме ці два слова, його, достатньо відомого журналіста, взяли в команду за спеціальною вказівкою кандидата. На той момент він уже був досконалим продуктом – усі ці чорно-білі фото на фейсбуці, внутрішній неспокій, де він з колами під очима, які знову ж таки, засвідчують внутрішній неспокій, усе це знання ринків інформації, знайомство з вищою публікою, десятки інтерв’ю із зірками кінобізнесу,шоу-продюсерами,письменниками-інтелектуалами, реакційними митцями, які горлали про лівий бунт, – усе воно раптом знадобилося; і з’ясувалося, що він став до біса популярним: як на телебаченні, так і поза ним. Нарешті, коли він почав помічати перші сиві волосини на голові, він зрозумів, що нерозв’язних власних проблем значно більше, аніж державних, і спробував сфокусуватися виключно на собі. Це сталося буквально кілька місяців тому, у червні» [15, с. 14]. Надалі спогади про минуле будуть дуже контрастувати із сьогоденням. Те, що вже пройшло, стане найсолодшим, що лишилося у пам’яті героя.

Навмисне автор вводить у передмові спогад про розлучення Федора Могили з першою дружиною Інессою, з якою вони прожили лише два роки в шлюбі, та роман на відстані з московською приятелькою Глашею: «Ми розлучилися з Інессою два роки тому. Це був ранній шлюб, у всіх відношеннях необдуманий. Ми обидвоє були гарячими і молодими, і, якби це не було так боляче, напевне ми протрималися б іще довше – адже, кажуть, в середньому гормональний шлюб триває сім років, тоді як ми вистояли всього два… Ми швидко почали розбігатися в різні боки. І справа навіть не в спільності інтересів і цілей, справа в можливості свободи й у наявності кисню. Короткий момент асфіксії у наручниках – публіка з завмиранням серця стежить, як черговий коперфілд намагається вилізти із щільно зачиненої скляної скрині, наповненої водою – і ось, браво! Браво! У паспорті – штамп про розлучення… Глаша, відколи я розлучився, кілька разів зупинялася в мене, будучи в Києві у справах. Я написав Глаші, щоб приїжджала першим же поїздом і що я готовий зустріти її хоч би й завтра вранці. Наш роман, якому ніколи не судилося відбутися і який тягнувся вже, негласно і безнадійно, два роки, отримував ще один примарний шанс – принаймні, я радів від думки, що у квартирі з’явиться ще хтось» [15, с. 29].

Очевидно, підґрунтям цього елементу є натяк читачеві, що головний герой не може будувати довготривалі відносини з жінками. Спочатку реципієнту пропонується лише будувати здогадки, чому так відбувається, але надалі Любко Дереш розкриє сутність колишнього журналіста, і все стане на свої місця.

Ретроспективний елемент для Любка Дереша не просто спогад, згадка про минуле, він має певне функціональне призначення, покликаний дати відповіді на поставлені автором питання. Письменник відтворює асоціативні можливості людської пам’яті. Вагомим психологічним чинником у такому контексті є зорові, слухові, запахові, чуттєві враження, які одухотворюють, оживлюють спогади. Згадуючи про процес розлучення з Інессою, Федір Могила починає ніби бачити перед собою кав’ярні, у яких вони зустрічалися останні рази, відчувати запах цигаркового диму і смак американо без цукру.

Звернення до спогаду, до ретроспективної проекції дає можливість автору розширити часопросторові рамки своїх новел. Читач разом з наратором чи головним персонажем потрапляють у юність Федора Могили, який вже тоді дізнався, що таке депресія: «Я робив собі «смокі айз», а у бабусі у дворі мені в спину казали: хіба для того наші діди гинули на війні, щоб мужики собі очі малювали? Та що вони могли знати про глибину мого падіння, про чорноту листопадової ночі, коли тебе не радує навіть листя трави? Вони знали війну, та я знав щось страшніше за війну – я знав мир. На війні достатньо вижити, а в миру – треба жити» [15, с. 43].

Також варто наголосили на тому, що головного героя роману мандри стежками пам’яті переносять по різних місцях: «Вже десь у червні я відчув, що більше не витримаю – що до осені я не доживу. У червні я відмовився від участі у політзамовленні в Києві, поставивши хрест на подальшій кар’єрі в цьому керунку. У липні в Одесі на кінофестивалі ми з Вадіком відвисали як два бабуїни – з тридцяти сантиметровими джойнтами в одній руці і склянкою прохолоджувального коктейлю в іншій» [15, с. 42]. Тут автор використовує своєрідний прийом уривчастості, покадровості спогадів, як у кінофільмі. Така градація дає можливість охопити кілька подій у різних часових вимірах.

Деякі спогади у романі мають іншу функцію: вони доводять читачеві, що все у світі взаємопов’язане, і колись навіть найменші дрібниці з минулого почнуть просочуватися до теперішнього: «Федір відкрив журнал і пробігся очами по інтерв’ю з Гуровим: кілька експертів, серед яких був і згаданий Гуров, розмірковували про перспективи зміни технологічних устроїв і про світову економіку напередодні великого колапсу. Борис Гуров, раптом пригадую я, – це ж той самий екстремолог, до якого на заняття їздила в Київ Глаша. Це відкриття дещо бентежить мене, і я стараюся приховати це від Карманова» [15, с. 108].

Ремінісценції у романі – це також про переломні моменти, без яких герої були б не такими, як у відповідний момент: «Я їздив цієї зими на Кумбга-мелу в Індію В Аллахабаді проходить, а Маха Кумбга-мела, велика Кумбга-мела, раз на сім років буває… Багато йогів збираються в одному місці. Які тільки хочеш – аскети, бабаджі різні, капаліки, натхи, агхори, тантрики, наги, пітамбари… Зовсім голі, в пов’язках, в одязі… Ми поїхали туди з духовними братами, там мав бути наш духовний учитель. Я зайшов якось у шатро до правильного бабаджі, і він просто сказав мені кілька слів. Після цього я сім днів не виходив із шатра, не говорив ні слова. Просто перебував у цьому. Тому що це було воно… Ні часу, ні імені, ні боргів – просто Воно. Повнота… Те, що пронизує все… Всі світи… Така свобода… Те, що прийшло тоді, повністю перевернуло мене» [15, с. 120]. Кожен із героїв твору пам’ятає про той самий день, у який він усвідомив себе не як людину, а як вищу матерію. І завдяки таким спогадам автор хоче поділитися цим високим і незрівнянним психологічним станом із читачем.

Спогади про колишню дружину пронизують увесь твір і час від часу знову з’являються. Ці елементи творять цілу сюжетну лінію, яка відбувається лише у свідомості головного героя, не відбуваючись у канві твору насправді: «Інна досі сама, іноді я бачу її серед наших знайомих, і ми щоразу вдаємо, ніби цих двох років життя не було. Гадаю, я досі люблю її: пригадую, який розкішний вигляд вона мала у світлі місяця на нашому сімейному ложі, схожа на «дівчину місяця» із розвороту «Плейбоя». Пригадую її смішні жарти, її пристрасть до смажених хлібців, вміння відчувати людей і опановувати в них звіра. Вона казала, що почувається дуже старою – Інесса вірила, що ми живемо не одне життя, і що ми вже, далебі, зустрічалися. Казала, що це дивовижне відчуття власної старості має щоразу, коли дивиться на зірки, – так, наче робить це раз за разом сотні, а може, й тисячі років поспіль» [15, с.153].

Спогад, ретроспекція у Любка Дереша має насамперед дидактичне навантаження, в якому висловлена авторська думка, авторська філософія бачення людського буття. Читачеві пропонується проаналізувати той чи інший вчинок або подію, що трапилася з героєм та відповісти на головні питання.

Письменник застерігає читача від втрати внутрішнього спокою та рівноваги, до яких може призводити різка зміна життєдіяльності та невизначеність. Ретроспективний екскурс несе в собі певне емоційне, символічне й семантичне навантаження. У спогаді Любко Дереш намагається викласти філософську позицію та інтелектуальне навантаження, розбавляючи це мораллю.

Такий архітектонічний засіб втілення психологізму як сповідь містить елемент катарсису. Зовнішній контроль за різними сенсами стає внутрішнім і трансформується у звіт совісті. Відбувається розрив з минулим, виникає інакшість буття завдяки моральним імпульсам, які дозволяють зосередитись на певних елементах свідомості й стратегіях діяльності. Цей процес відбувається завдяки триєдності «бути-знати-хотіти». Далі мова йде про топос «дороги» як життєвого шляху для нової людини. Ключовим моментом покаяння є осяяння, пов’язане з баченням саме нової життєвої дороги. Таке світорозуміння самостверджує людське буття.

Герой роману досить часто вдається до сповідей, оскільки потреба в осмисленні сенсу свого життя та майбутнього виникає у Федора Могили чи не на кожному кроці: «Та вже десь у червні я відчув, що більше не витримаю – що до осені я не доживу. Більше не впоруюся з керуванням. Гвалтовно стрімко я почав губити сенс, який ще вчора здавався очікувано-зрозумілим. У червні я відмовився від участі у політзамовленні, поставивши хрест на подальшій кар’єрі в цьому керунку» [15, с. 41] ; «І я зараз відчуваю всю хиткість і небезпечність власного положення – тому що моя раціональність уже теж добряче підточена – моїми внутрішніми перетвореннями. Мій острів раціональності наче Атлантида, поволі йде на дно, тож рано чи пізно я теж маю зважитися на те, щоб відплисти з нього кудись далі – або померти, з гордістю усвідомлюючи, що я – представник високої цивілізації, людина з вищою освітою, талановитий журналіст і посередній (але не без перчинки) ресторанний критик» [15, с. 162].

Оскільки «Спустошення» – це інтелектуальний постмодерністський твір, автор зобов’язаний вести гру з читачем і його психічним станом до останньої сторінки. Та для того, щоб реципієнт міг краще розуміти цю гру та аналізувати сюжет з більш-менш повною інформацією, Любко Дереш подає біографічні відомості героїв, які так чи інакше взаємодіють з Федором Могилою: «Гуров народився в Ленінграді, навчався у Москві, а більшість свого свідомого життя провів, працюючи в Києві на одному з закритих наукових об’єктів. У часи Брежнєва був засуджений за дисидентство на підставі поширення антирадянської літератури і рік провів у в’язниці. За поглядами – консервативно-революційний монархіст, за переконаннями – ніцшеанець. По втечі Головіна до США – переїзд у Київ, робота в засекречених лабораторіях при науково-дослідних інститутах, що прославило його в певних колах як людину, котра має доступ до потаємних приладів та технологій. Мені трапилися цілі шизосайти, списані якимись душевнохворими, котрі вважають Гурова ледь не породженням темряви – йому закидають зомбування і програмування людей, пригнічення їхньої волі за допомогою психотропних генераторів і дистанційний вплив на психіку»[15, с. 112].

Враховуючи той факт, що архітектонічними елементами твору вважаються ті, які мають дещо автономний характер і їх можна витіснити з усього тексту. Вони є хоч і сюжетотворчими, але вставками. Насамперед, у «Спустошенні» такими можна назвати сни, марення і уявлення героїв, якими активно насичений роман. Вони показують психологічний тягар, що гнітить того чи іншого героя, або підтримують у реципієнта містичний настрій, який наратор поступово навіює з самого початку.

За Е. Фроммом [51, с 358], сни, схожі за формою на міф, «написані» одною мовою символів. Це особлива мова, логіка якої відрізняється від буденної, логіка, у якій головну роль грає не хронотоп, а інтенсивність і асоціативність. Це універсальна мова, винайдена людством, єдина для світової культури та історії. Це мова з характерною граматикою і синтаксисом, яку повинен розуміти кожен, хто хоче розкрити таємниці казок, снів і міфів.

Сни трапляються у романі не так часто, але вони повністю відбивають складні внутрішні процеси, що відбуваються у свідомості героя. Таким є вже перший сон, про який згадує Федір Могила: «Мені снилося, що я пливу в чистій блакитній воді, пливу на великій глибині. Мені легко і добре, одразу пригадується Заруб… Я роблю останню панічну спробу вирватися з цієї хмари, і прокидаюся, весь мокрий від поту, з гупанням серця в грудях» [15, с. 95]. У цьому випадку сон постає способом глибокої психологізації. Це явище якнайкраще відбиває складний психічний стан головного героя та викриває його трагічну суперечність із зовнішнім світом.

У романі «Спустошення» сни та марення виступають психологізацією не стільки образу Федора Могили, як його колеги Дмитра Карманова. За сюжетом твору, Карманов – одержима наукою психоінженерії особистість. Можна сказати, що він є своєрідним провідником Федора Могили за новим сценарієм життя та останньою надією: «Єдине, що мене тримає зараз – це те, що я, врешті, вірю в Карманова, принаймні, відчуваю, що я можу вчепитися зубами в його слова, наче собака в чужу ногу, і продовжувати діяти, намагаючись не забігати вперед. Він для мене – втілення Зони, її ядро. Я вірю в Зону. Я вірю в новий сценарій» [15, с. 156]. Саме з подачі Карманова свідомість колишнього журналіста перевернулася та довела його до критичного стану.

Дмитро Карманов був впевнений у тому, що психотехнології – це перспективна галузь: «Я ж хочу відкрити для світу новий коридор можливостей – психотехнології. Нам потрібні психотехнології не просто, аби розширити коло наших можливостей, а щоб зробити складнішим наше уявлення про людину» [15, с. 127].

За твердженням З. Фройда [55, с. 50], суть сновидінь полягає в зображенні виконання бажань. Сни, змальовуючи перед героями здійснення бажань, переносять їх у майбутнє. Окрім цього, сновидіння мають властивість пророкувати подальшу долю. Це підтверджує смислове навантаження сновидінь і марень, що поставали перед Дмитром Кармановим: «Мені снилося, що я – велетенський воїн. Я був таким великим, що – порівняно зі мною – планети видавалися просто мухами, які літають навколо мене. Я був озброєний булавою, вона вся була вкрита коштовним камінням і виблискувала золотом, а на голові у мене був золотий шолом. … Там усе було, наче реальність, наче справжнє! … Я думаю, це якийсь пророчий сон, Могило. Я ще не розумію його до кінця, та розумію, що цей воїн – це я, це все те, що ми з тобою задумали. Ми так само ідемо через пітьму. І хоча наразі навколо нічого не видно, але за нами – перемога» [15, с. 167-168] ; «Я не спав цієї ночі. Я бачив видіння того, як усе це буде відбуватися. Бачив, як повстає велетень, озброєний булавою – символом сили. Цей велетень складався з мільярдів людей, мільярдів свідомостей, які приєдналися до нас. Імпульс зібратися в одну істоту мав надійти від мене. І я зрозумів – я це зможу» [15, с. 419].

Врешті-решт така одержимість психотехнологічним переворотом заполонила все єство Карманова і призвела до психологічного знесилення. Сам герой зізнався, що втратив свій сценарій і перестав існувати. Такий поворот подій відобразився на долі Карманова та позбавив його життя. Напередодні трагічної загибелі науковця до нього прийшло пророче одкровення, яке повторилося в реальному житті: «І сьогодні вночі… – губи Карманова задрижали, наче від сліз, – …сьогодні вночі я побачив продовження цього сну, цього видіння. Я знову був цим велетнем. Це я йшов і розмахував довбнею, і нікому не було під силу зупинити мене. … Коли зненацька я побачив, як звідкись з’явився маленький веприк, завбільшки з фалангу мого мізинця. Він став літати довкола мене і стрімко збільшуватися в розмірах, аж поки за кілька митей не став розмірами, як велетенський слон… Він проревів так голосно, ніби це ревіла гора і цілий Всесвіт затрясся від його ревіння. Ми стали битися з ним на довбнях… Ми обидвоє збагряніли від крові, та ніхто не поступався силою іншому. І тоді Вепр ударив мене копитом от сюди, під вухо… І я відчув, що від цього удару очі мої вискочили з орбіт. Мої кістки розкришилися, і кров порснула з горла. Та я був таким щасливим, Могило, ти не повіриш, яким я був щасливим…» [15, с. 422-423].

Карманов і Могила не стільки конфліктують зі своїми снами та намагаються їх побороти, скільки шукають у них прихований сенс і намагаються сприйняти їх серйозно.

Оніричний простір вступає в діалог з дійсністю, та навіть диктує себе дійсності. При цьому сни та марення дедалі частіше з’являлися тоді, коли психічний стан героїв досягав свого апогею та починав морально знищувати їх свідомість, забираючи життєві сили.

Варто зазначити, що в романі Любка Дереша у межах архітектоніки оніризму яскравіше представлені фантазії партнерів Дмитра і Федора, аніж самі сни. Оскільки найактивніше представлені марення Карманова, читач до кінця твору вже матиме відповідь на питання, чи здійснив він те, що мав зробити. Але відкритим все одно залишиться питання – «Хто такий насправді Дмитро Карманов – спеціаліст з психоінженерії чи божественне створіння, що мало неабияку підсвідому силу?».

Результатом фантазій героя стало його божеволення, з яким йому допоміг впоратися Федір Могила – людина, яка сама бачила підтекст у всьому живому й неживому, та мучилася з внутрішніми ваганнями. Отже, марення та уявлення героїв були хоч і хворобливими, але у більшості випадків протетичними (пророчими) та спрямованими у «майбутнє», яке лише підкидало перешкоди на шляху.

З точки зору М. Брандес, автор вводить ментальну мову, тобто формалізовану мову, основою для якої слугують архітектоніко-мовленнєві форми (монолог, діалог, полілог).

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 архітектоніки досягається ефект, який можна назвати «ефектом пульсара»: кожен невеликий підрозділ має власну кульмінаційну вершину.

Приклади внутрішнього монологу внутрішньої форми втілення постійно супроводжують художній текст, тісно вплітаючись у сюжетну площину. Федір Могила – людина, повністю заглиблена в собі, загострюючи увагу на своєму психічному стані: «Це мій природній стан – бути самому» [15, с. 97]. Тож не дивно, що внутрішнє мовлення є невіддільним від образу головного героя: «Та що вони могли знати про глибину мого падіння, про чорноту листопадової ночі, коли тебе не радує навіть листя трави? Вони знали війну, та я знав щось страшніше за війну – я знав мир. На війні достатньо вижити, а в миру – треба жити. Ось у чому засада» [15, с. 43] ; «Переді мною розверзається зараз нова безодня – безодня, в яку я ще не пірнав, якої я ще не знаю. Можливо, це і є те, що хотіла запропонувати мені Зона?» [15, с. 92].

У тексті також присутні зразки внутрішнього монологу зовнішньої форми втілення: «Непогана дорога, якою ще можна було їхати, закінчується за Лукавицею. Далі йде польова стежка по високій і рівній площині. У цей момент мене охоплює відчуття якоїсь серійності – якщо завгодно – правічності того, що ми робимо. Я почуваюся чи то козаком, чи то характерником, чи просто якимось давнім тутешнім гульвісою, який рушав цією стежкою за сотні років до мене – під тим же небом, під таким же палючим сонцем, маючи приблизно такі ж думки» [15, с. 80]; «У цей момент усе, що є навколо – небо в хмарах, верболози, береги і дзеркальна гладь Десни, – почали падати на мене, наче театральні декорації, а я, мізерний, крихітний, стою внизу глибокого колодязя, і небо все падає, падає, падає на мене і не може впасти. Так тривало кілька секунд, а потім світ знову став на місце, і я зрозумів – ось відбулося дещо важливе в моєму житті – можливо, це якраз була та точка, де ти змінюєш свій сценарій» [15, с. 129].

Наявність внутрішніх діалогів у творі значно менша, ніж монологів. Така комунікація є результатом присутності всередині свідомості одразу декількох суб’єктів спілкування. І це не дивно, адже Федір Могила потерпає від роздвоєння особистості та вагань між двома важливими галузями його діяльності: «Знаю, знаю – це твоє болюче місце. Гадаєш, що це інтерв’ю має стати для тебе останнім, і на ньому – баста. Більше ніякої журналістики, жодних політичних замовлень. Ти втомився від самого себе. Втомився від самоповторів. Але тебе лякає те, що буде після цього» [15, с. 15] ; «Можливо, так приходять підказки від Зони? Можливо, я страждав, щоб опинитися зараз тут, у цій глушині, аби вислуховувати ці божевільні розмови, які проведуть мене далі? Але якщо не це – то що тоді? – Так, я з вами. – Ти готовий пройти зі мною цей шлях до кінця? – Хіба я маю вибір? – Вибирати можна завжди» [15, с. 128].

У романі письменник презентує власні думки персонажів через довгу низку монологів, які перериваються описами Зони, яка має право вважатись центральним образом твору: «Люди і ситуації перетворювалися на живі слова, і я намагався прочитати їх, як інопланетне послання, відправлене вищим розумом, котрий послуговується для спілкування зі мною тими образами, емоціями і почуттями, що сидять у мені і знайомі мені. Я спілкувався з Зоною і Зона була схожою на нескінченний розумний океан, який повністю поглинув мене, вибудовуючи в своїй живій субстанції репліку мого життя, дублікуючи людей, пародіюючи і віддзеркалюючи мої вчинки, аби наштовхнути мене на роздуми» [15, с. 147-148].

Варто наголосити увагу і на присутності полілогів. Ці елементи з’являються або коли Федір Могила зустрічається зі своїми друзями чи колегами по роботі. Здавалося б, це звичайна розмова між кількома людьми, але для головного героя це дещо важливе – хоча б тимчасове розвіювання його самотності: « – Мене накриває, Вадіку, – сказав я. – Ви не хочете поїхати на кілька днів на природу? На Канівське море. Сосни, пісок, Дніпро, безлюдні місця… – А чому саме туди?, – спитала Тоня. – Там Зона, – пояснив Вадік. – Там є одне місце, камінь бажань. Там можна поміняти свій сценарій. Тоню, ти не хочеш з нами на Зону? – Навіть не підлещуйся» [15, с. 57].

Оскільки архітектоніка виявляється у введенні в роман різнорідних мовленнєвих форм, варто згадати й про численні використання Любко Дерешом уривків англійською та російською мовами. При цьому вони записані або мовою оригіналу або транслітерацією: « – Oh. Another lovely lady, who rules the world? – здивувався Мошковіц. – Very nice to meet you. It’s a big pleasure to meet both of you. – Ми ту биг плеже, – вишкірив зуби Віктор, і Федір зрозумів, що той уже не по-дитячому п’яний. – Дид ю трай аур гаджет? Дид ю лайк ит?» [15, с. 390]; «У мене єсть подозрєніє, що планета Зємля – єто тюрма. А ми – просто бойлери. Акумулятори. І у меня єсть очень мрачні тому подтверджєнія» [15, с. 72]; «– Пересадим всех в консервне банки и запустим в космос, – пожартував Карманов. – И тем самым восстановим екологию. Вот наше стенд, кстати, – додав він. – Смотри, Ося, не то, что у вас – не пробьешься! Дамы и господа! Пані і панове! – звернувся він до журналістів. – Сейчас мы хотим представить вам революционное изобретение корпорации «Сома», которое мы планируем наладить в массовое производство уже в начале января девятнадцатого года. Лингвошлем!» [15, с. 380].

Такі елементи є насамперед інтелектуальною грою з читачем, перевіряючи його на знання іноземної мови. Крім того, транслітерована подача англійської детальніше розкриває персонажа, наголошуючи на його недосконалому знанні мови.

За М. Коцюбинською [Коцюб], важливе місце у системі художніх образів посідають посідає теорія про мегаобраз, макрообраз і мікрообраз. Останній є частиною архітектоніки твору. Варто зазначити, що мегаобраз – це наявність в одному художньому творі макрообразів та окремих мікрообразів, що виступають як окремі художні деталі та мають власні принципи функціонування у творі.

У романі «Спустошення» мегаобразами виступають Всесвіт, буття, Людина і природа.

Вкраплення пейзажів зустрічається у канві тексту не так часто, але має заспокійливий характер і допомагає головному герою й читачеві хоч ненадовго відволіктися від тривожних думок. Також опис природи розкриває внутрішній світ людини через змалювання навколишнього середовища: «Дорога додому дає відчуття жалю, ніби ти прощаєшся з кимось близьким. Він залишив у цих заростях частину свого серця» [15, с. 84].

Природа постає для героя способом умиротворення та абстрагування від нагальних проблем, незважаючи на шум і скажений ритм міста: «На вулиці – січневий мороз. Сьогодні знову випав сніг, і вулиці вкриті білим порошком, на якому проглядаються чорні проталини. Гілки дерев всіяні білявим пухом. Здавалося, місто задимлене тишею – звичайно, місто таке ж шумне, як і завжди, але сьогодні в ньому звучить якась особлива біла мовчазність, стриманість, що заспокоює, налаштовує на медитативний лад» [15, с. 255].

Не тільки природні пейзажі вповні розкривають психічний стан головного героя. Автор часто описує брудний і шумний Київ для того, щоб підсилити співчуття до Федора Могили, який і так знаходиться у скрутному духовному становищі. Також цей прийом виокремлює образ персонажа із соціуму та підносить його на інший рівень: «Петрівка, як завжди, переповнена транспортом і людьми. Ряди кіосків з хачапурі, з морозивом і сигаретами, з надувними кульками і купальними аксесуарами. Де-не-де бочки з квасом. Брудні парасолі від сонця. Напівголі цицькаті жінки за п’ятдесят біля них, у косметиці, у фартухах, з товстими, як у слонів, опухлими ногами. Виглядають, чим закінчиться день. Гарячий вітер носить дорогою обривки пакетів з чіпсами і шматки брудно-рожевого поліетилену, висить цей паскудний торгашеський душок, змушує людей ставати дріб’язковими, жадібними, нечистими на руку. Тут скрізь шастають нувориші й дрібні злодюжки, які, тільки й пильнуй, висмикнуть у когось, розмореного сонцем, чергову сумочку або портмоне» [15, с. 52]; «Либідська тхне недопалками, плювками й розлитим пивом і вилежалим людським тілом. Тхне двигунними мастиками, вихлопними газами і шаурмою» [15, с. 114]; «Грозові хмари відійшли, не розродившись зливою. Вечір, сонячний і задушливий, приніс іще більше втоми. Місто дихало жаром» [15, с. 29].

Образ Людини як такої розкрито у романі якнайкраще, адже саме навколо людської свідомості та омріяної нової цивілізації обертається весь сюжет. Найчастіше елементи, що містять опис людського начала, енергії і потенціалу вписуються у монологи Федора Могили та Дмитра Карманова, їх сни та фантазії: «Я ж хочу відкрити для світу новий коридор можливостей – психотехнології. Нам потрібні психотехнології не просто, аби розширити коло наших можливостей, а щоб зробити складнішим наше уявлення про людину» [15, с. 127].

У романі Людина розглядається насамперед як полотно для експериментів. Мало хто зважає на справжні душевні переживання, роблячи ставки на свідоме і підсвідоме: «По нашим понятиям, если какая-то задача может возникнуть в сознании, значит ее можно решить. Если мы можем что-либо помыслить, значит, это может быть создано в сознании, а потом – в материи. За каждым навыком, которым мы владеем, стоит своя область сознания – просто одни зоны мы в нашей культуре развиваем, а другие – нет. Они спят, потому что в них нет нужды» [15, с. 171]; «Нам надо претендовать на то, чтобы мы могли создать новый этнос – но уже выстроенный не на генетических основаниях, а на онтологических. И мы объединяем людей в нашем этносе по принципу наличия переживания трансцеденции» [15, с. 215].

Треба згадати і про мегаобраз буття, який філософічно осмислюється майже кожним з героїв твору, виходячи за рамки основного розвитку подій: «Можливо, річ у тому, що час не жаліє нікого, і рано чи пізно всі ці прокляті питання так чи інакше постануть перед тобою – тут питання лише чесності з собою» [15, с. 29]; «На всі ці запитання мені треба знайти відповідь. На них – і ще на мільйони інших. Тому що я будую собі нове життя. Я думав, що я зайнятий, але ось чим я маю займатися насправді – глобальним проектуванням свого життя. Мені хочеться рухатися туди, в бік справжності, в можливість вміщувати в себе все більші емоції. Жити на повну, дихати повними грудьми, відчувати до глибини серця розпуку, і втішатися так, щоб було чутно, як співають ангели» [15, с. 74]; «У цьому розпалювався вогонь нового бажання. Влитися з новими силами у життя. Задумувати нові грандіозні проекти. Жити велично. Жити піднесено. Торкатися меж і розсувати їх. Знаходити щастя в щоденних дрібницях і в нав’язливих знегодах Києва…» [15, с. 84]

Всесвіт виступає найголовнішим мегаобразом «Спустошення», адже саме він, за задумом автора, дає Федору Могилі перешкоди, аби укріпити силу духу та виховати витривалість, рятує від самогубства та смерті у ДТП. Хоча, попри це, головний герой більше картає Всесвіт, ніж радіє життю: «Ти не маєш куди втекти з цієї маленької, розпеченої, як сковорідка для стейка, планетки, бо навіть Тибет, твоя омріяна шамбала, окупований, корумпований і завалений китайськими кросівками – отже, ти зрозумів, що весь цей світ – суцільні проблеми» [15, с. 20]; «Театр жорстокості, гротеск, карнавал – зараз ще не існує термінів, достатньо емоційних, щоб передати всю гаму почуттів перед абсурдом життя, яку для себе відкрила сучасна людина. І ті, хто зрозумів, що бал-маскарад не спинити, мовчазно сідають на краю життя, часом вистрілюючи їдкою реплікою з Солженіцина або Еклезіаста» [15, с. 21].

Читач може незабаром зрозуміти, що найважливішим мегаобразом Всесвіту в романі є Зона – те місце, до якого Федір Могила звертався у найгірші часи свого життя, коли йому не вистачало натхнення, сили та життєвої енергії. Це місце могло змінювати сценарій буття, а також допомагати головному герою пережити увесь спектр емоцій. Образ Зони вписано лише в канву роздумів Федора Могили та його монологічного мовлення: «Я стою біля дольмена, сам до кінця не розуміючи, що я хочу загадати. Щось дихає в мені, ворушиться, як невимовлені слова, непрожита думка. Подумки я прошу: Зоно, будь ласка, нехай все те, що в мені є, нехай воно якось переміниться. Ти сама знаєш, як, сама знаєш, що – але я вже стомився, я так далі не можу. Десь там унизу були заховані машини Бога. Незрозумілим способом зв’язані з сонцем, а можливо, як припускав Сталкер, із центром Галактики, – там, де, ймовірно, і заховані наші долі. Зоно, скеруй мене, направ мене так, щоб я… ти знаєш краще, що, бо я не знаю» [15, с. 83]; « – Це Зона. – От усе зрозуміло ж стає… – знову намагається сказати щось Вадік, та воно більше за нас, воно все тріщить цвіркунами, колишеться листям і сухостоєм, осідає курявою з битого шляху на твоїх босих ногах, вбирає тебе як природну частинку себе, наче я ніколи звідси не ходив – хіба що раз якось – вийшов і заблудився в химерних видіннях, але тепер повертаються знову» [15, с. 81]; «Я починаю впізнавати почерк Зони, її характер. Вона наче постійно вказує мені на щось, що лежить поза подіями, немовби вона наділена своїм особливим розумом, котрий достатньо тонко знає мене й закапелки моєї натури» [15, с. 108].

Герої твору ніби навмисне граються зі Всесвітом, ще не усвідомлюючи, що він може жорстоко помститися за зміну його улаштування. Ці елементи опису містять дидактичний характер, доводячи читачеві, що ініціатива – це добре, але всьому потрібно знати міру: «Ми випасаємо світобудову на полях Всевишнього. Женемо отари концепцій на нові пасовища. Дозволяємо їй набирати вагу, гладшати, а потім переганяємо на нові місця. Залишаємося на тій межі, де ми ще не зникаємо суцільно в Ньому, а зберігаємо себе, свій острів відомого, який потрібно випасати, а потім переганяти, в якомусь прадавньому вічному часі, де все – первозданне: і смарагдові луки, і прозоре передгрозове світло із набряклих хмар, відчуття безкрайості простору, в якому тобі треба просто рухатися далі, вічно переганяючи отару з одного місця на інше, в таємничому зв’язку з Небом – небом пастухів і провидців, небом безсмертних блукачів, що живуть між суєтним світом людей, і вічною величчю над головою»[15, с. 147].

Узагальнюючи розглянуте, варто зазначити, що саме архітектонічні елементи є тією контактною зоною, де вперше перетинаються свідомість читача (з усім комплексом емоційного, культурного та соціального досвіду) і свідомістю митця, який створив текст.

Від «плідності» цієї першої зустрічі двох «горизонтів», залежить, чи відбудеться подальший діалог читача з автором, а також у якому напрямку буде рухатися читацьке сприйняття та наскільки воно буде збігатися з авторськими інтенціями. У цьому полягає і психологічний функціонал та навантаження кожного елемента формальної структури зовнішньої і внутрішньої будови роману.

Кожна назва розділу, кожен епіграф, заголовок чи видимий елемент, що бере участь у творенні сюжету, є дуже важливим. Оскільки постмодерністи роблять ставки не на зміст, а на інтелектуальну та психологічну гру з читачем, феномен яскраво вираженої архітектоніки стає більш зрозумілим.

Варто сказати і про поняття паратексту та паратекстуальності в системі сучасного літературознавства та читача, адже це дає змогу наголосити на визначальній ролі, яку він відіграє у процесі творення змісту та впливу на реципієнта. Дослідження функцій паратексту в загальній структурі твору може виявитися плідним для з’ясування прихованих художніх потенцій тексту, а також для аналітичного прочитання з позицій герменевтики і рецептивної естетики.

Отже, архітектоніко-мовленнєві форми художнього твору можна вважати носіями авторського ідіостилю, а також інструментом для художнього задуму митця. Проте варто пам’ятати, що форма твору має пряму залежність від внутрішніх зв’язків. Однією з головних ознак архітектоніки є досконалість зовнішньої форми, забезпечення якої досягається завдяки рівновазі раціональності елементів, їх емоційному забарвленню та психологічному навантаженню.

Як бачимо, питання поняття архітектоніки та її особливостей у літературознавстві на сьогодні є гостро дискусійним, а тому потребує більш розлогого й детального дослідження.

**ВИСНОВКИ**

Аналізуючи поняття архітектоніки, ми виділили різні погляди на відповідне явище в літературі. До XIX століття «архітектонікою» називали науку, яка вивчає застосування математики й механіки для встановлення характеристик, притаманних конструкціям у будівництві. Першим, хто увів це поняття до гуманітарної галузі став Е. Кант. Термінологізація відбулась у 1920-з роках В. Виноградовим, О. Скафтимовим, С. Русаковим, В. Жирмунським. В Україні термін закорінився завдяки працям В. Корякова, М. Мурашова, П. Ільйова та Т. Денисової.

Першим поняття архітектоніки охарактеризував М. Бахтін. З погляду розрізнення архітектонічної та композиційної форм науковець вживає термін «архітектоніка» у значенні структури естетичного об’єкта, що, окрім часопросторових координат, впорядковує змістове наповнення твору.

Ідеї дослідника підтримували О. Бердник і Н. Тамарченко. Особливу увагу архітектурно-композиційній наративній структурі приділили І. Качуровський, В. Тюпа та Д. Урусіков, а кореляцію архітектоніки з жанрово-стильовими особливостями твору розглядали М. Брандес та А. Волкова.

Найповніше способи реалізації архітектоніки виділив А. Волков: поділ на компоненти, поєднання творів у цикли, поєднання непов’язаних сюжетних ліній у межах твору, використання мовленнєвих форм, чергування різностильових або різножанрових фрагментів тексту, елементи з власною фабулою, строфічна будова у поетичних творах, використання архітектонічних позахудожніх елементів та епіграф.

Архітектонічні елементи грають важливу роль у психологізації тексту. Найяскравішим прийомом вираження психологічного стану героїв та автора є категорії оповіді, які можуть співвідноситися із суб’єктами зображення та висловлення або зі специфічними формами організації мовного матеріалу (діалогічне та монологічне мовлення, епістолярні вставки, а також різні форми прозового мовлення: розповідь, опис тощо).

Досліджуючи елементи архітектоніки та їх психологічні особливості, ми виділили основні засоби зовнішньої та внутрішньої будови. Найпершим елементом архітектоніки, який одразу зустрічає читача, є заголовок. Дослідники часто визначають його стилістичну, художню, комунікативну функції, але в контексті роману Любка Дереша варто сказати про психологічну функцію. У цьому випадку акцентується увага на «зсунуті» стосунків між заголовком і текстом, оскільки автор тримає інтригу до певного сюжетного повороту. Варто сказати про те, що такі елементи як заголовок, підзаголовок, присвята, епіграф, передмова, примітки, епілог є елементами паратексту.

 З огляду на роль заголовків у творі варто звернути увагу й на назви розділів. Ще одним важливим архітектонічним елементом твору є епіграф, який теж належить до паратекстуальності. Якщо передмова є відправною точкою, то розвиток теми й сюжету відбувається в епіграфах. Їх завданням та функцією є визначення, під яким кутом зору розглядатиметься психологія головного героя та його взаємодія з іншими персонажами твору.

В системі архітектоніки «Спустошення» важлива роль належить і організації художньої мови, добору лексики, що максимально відповідає часові й місцю зображуваного. Часто оповідна манера будується Любком Дерешом як імітація внутрішнього мовлення персонажа (протягом усього твору), іноді – як погляд збоку, однак наближений до головного персонажа.

Тип нарації у творі змішаний, оскільки оповідь ведеться від третьої та першої осіб. Варто зазначити, що спосіб викладу від першої особи називається суб’єктним, адже у романі граматично актуалізується «я» персонажа. У свою чергу, нарація від третьої особи у цьому випадку називається прономінальною, оскільки виклад характеризується ілюзією самовикладу: наратор ховається за зображуваним світом, але є всезнаючим.

Передмова до роману – це перший «поріг» після заголовку, у якому розгорнуто чи не всю естетичну програму письменника вустами головного героя. У межах архітектонічного оформлення варто сказати і про присутність поетичних елементів у прозовому романі.

Однією з важливих ланок роману є автобіографізм, ретроспекція пам’яті, спогад і розповідь-сповідь. Ці архітектонічні елементи навіть можна назвати базовими концептами твору.

Оскільки «Спустошення» – це інтелектуальний постмодерністський твір, автор зобов’язаний вести гру з читачем і його психічним станом до останньої сторінки. Та для того, щоб реципієнт міг краще розуміти цю гру та аналізувати сюжет з більш-менш повною інформацією, Любко Дереш подає біографічні відомості героїв, які так чи інакше взаємодіють з Федором Могилою.

Враховуючи той факт, що архітектонічними елементами твору вважаються ті, які мають дещо автономний характер і їх можна витіснити з усього тексту. Вони є хоч і сюжетотворчими, але вставками. Насамперед, у «Спустошенні» такими можна назвати сни, марення і уявлення героїв, якими активно насичений роман. Вони показують психологічний тягар, що гнітить того чи іншого героя, або підтримують у реципієнта містичний настрій, який таратор поступово навіює з самого початку.

З точки зору М. Брандес автор вводить ментальну мову, тобто формалізовану мову, основою для якої слугують архітектоніко-мовленнєві форми (монолог, діалог, полілог).

Важливе місце у системі художніх образів посідають посідає теорія про мегаобраз, макрообраз і мікрообраз. Останній є частиною архітектоніки твору. Варто зазначити, що мегаобраз – це наявність в одному художньому творі макрообразів та окремих мікрообразів, що виступають як окремі художні деталі та мають власні принципи функціонування у творі. У романі «Спустошення» мегаобразами виступають Всесвіт, буття, Людина і природа.

Отже, Любко Дереш зосередив увагу на відтворенні формальної структури, порушивши ряд важливих філософських проблем: життя і смерті, обов’язку та бажання, спокою та авантюризму, віри та атеїзму, реальності та містики, долі та людини.

Узагальнюючи розглянуте, варто зазначити, що саме архітектонічні елементи є тією контактною зоною, де вперше перетинаються свідомість читача (з усім комплексом його емоційного, культурного та соціального досвіду) і свідомістю митця, який створив текст.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Андрейчик М. Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття. Львів, 2014. URL: <https://www.rulit.me/books/intelektual-yak-geroj-ukrainskoi-prozi-90-h-rokiv-xx-stolittya-read-500171-74.html> (дата звернення: 09. 09. 2020).
2. Балла Е. Психологізм та ліризм: прийоми кореляції (на прикладі новели Івана Чендея «Син»). *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2007. № 11. С. 26-30.
3. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. Москва : Художественная литература, 1975. 502 с.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
5. Бернадська Н. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.
6. Брандес М.П. Стилистика текста. Теоретический курс. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.
7. Буряк В. Д. Поетика інформаційно-художньої свідомості. Еволюція форм і методів вираження інформації (факту) в контексті інтелектуалізації творчої свідомості : монографія. Дніпро : Вид-во Дніпропетровського університету, 2001. 390 с.
8. Волков А. Р. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
9. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва : Наука, 1981. 139 с.
10. Гинзбург Л. О психологической прозе. Москва : INTRADА, 1999. 145 с.
11. Гримич Г. Загадка творчого бунту. Новелістика українських шістдесятників: Літературнокритичний нарис. Київ : Український письменник, 1993. 248 с.
12. Гурина Т. Некоторые предпосылки изучения авторской позиции в интеллекутальном романе ХХ века. *Проблема автора в художественной литературе.* 1974. № 1. С. 200–209.
13. Давыдов Ю. «Интеллектуальный роман» и философское мифотворчество. *Вопросы литературы.* 1977. № 9. С. 127–171.
14. Денисова Т. Н. Роман і проблеми його композиції. Київ : Наукова думка, 1968. 220 с.
15. Дереш Л. Спустошення. *Роман*. Львів : Вид-во Анетти Антоненко, 2017. 448 с.
16. Дереш Л. «Я загравав з такими речами, з якими загравати не варто» / Інтерв’ю Т. Гайжевська. URL : <http://obozrevatel.com/interview/35964-deresh-ya-zagravav-z-takimi-rechami-z-yakimi-zagravati-ne-varto.htm> (дата звернення: 25.10.2020).
17. Дресслер В. Синтаксис текста. *Новое в зарубежной лингвистике*. 1978. № 8. С. 111–137.
18. Дубініна О. В. Текст – паратекст : контактна зона рецепції (на матеріалі романів В. Стайрона). *Наукові праці Чорноморського державного університету ім. П. Могили.* Серія : Філологія. Літературознавство. Т. 59. Вип. 46. С. 70–73.
19. Думанська О. Благенькі наміри Любка Дереша. URL : <http://knyhobachennia.net/index.php?article=254> (дата звернення: 17.09.2020).
20. Жовновська Т. Сон як художній інтенсіонал. *Проблеми сучасного літературознавства.* 1999. № 5. С. 58–66.
21. Залевская А.А. Понимание текста как актуальная психолингвистическая проблема. *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. Калинин: Изд-во Калинин. ун-та, 1987. С. 24-29.
22. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : навч. посіб.. Київ : Академвидав, 2003. 392 с.
23. Кант І. Критика чистого розуму. Київ : Юніверс, 2000. 506 с.
24. Карасьов М. Любко Дереш як дзеркало молодіжної прози. URL: <http://maysterni.com/user.php?id=2479&contest_id=0> (дата звернення: 09.09.2020).
25. Качуровський І. В. Ґенерика і архітектоніка. Кн. ІІ. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 376 с.
26. Клочек Г. Поетика і психологія. Київ : Знання, 1990. 48 с.
27. Когут О. Риси психологізму в постмодерній драмі. *Слово і час.* 2010. № 4. С. 94–102.
28. Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии. *Проблемы структурной лингвистики*. 1988. С. 167–183.
29. Козачук Н. Поетика української інтелектуальної прози 1960-90: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ, 2008. 16 с.
30. Конторчук Г. К. Рубрика, заголовок, підзаголовок, лід як організуючі компоненти кореспонденції. *Журналістика. Преса, телебачення, радіо*. Київ : ВО «Вища школа», 1982. № 13. С. 123–141.
31. Коцюбинська М. Ф. Лiтература як мистецтво слова: монографія. Київ : Наук. думка, 1965. 324 с.
32. Куриленко І. Жанрова природа інтелектуального роману. *Вісник ХНУ ім. В. Каразіна.* Серія: Філологія. 2008. Вип. 53. С. 164–167.
33. Лейзеров Н. Л. Образность в искусстве: монография. Москва : Наука, 1974. 207 с.
34. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремкo. Київ : ВЦ Академія, 2007. 752 с.
35. Николина Н.А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведени. Москва : Издательский центр «Академия», 2003. 256 с.
36. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. 446 с.
37. Павличко С. Д. Теорія літератури / передм. Марії Зубрицької. Київ : Основи, 2002. 679 с.
38. Павлова Н. Интеллектуальный роман. *Зарубежная литература ХХ века : учебник для вузов.* Москва : Высшая школа : Академия, 2000. С. 194–215.
39. Поліщук Я. Простір ідеологічного впливу. До природи репрезентації. *Український історичний збірник.* 2008. Вип. 11. С. 430–435.
40. Рубчак Б. XXI сторіччя прийшло разом з постмодерністами, або про літературу, право вибору, дух імпровізації, міт України і не тільки про це. *Літературна Україна.* 1997. № 11. С. 15-21.
41. Рудська М. Новий каменяр? : [рецензія на роман Любка Дереша «Трохи пітьми»]. *Інтернетчасопис про культуру.* 2007. URL: <http://kut.org.ua/books_a0186.php> (дата звернення: 30.09.2020).
42. Семенчук І. Р. Мистецтво композиції і характер. Київ : Вид-во об’єднання «Вища школа», 1974. 136 с.
43. Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози. *Слово і час*. 2003. № 11. С. 75–80.
44. Сокол М. О. Поняття паратексту та паратекстуальності в системі сучасного літературознавства. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка.* 2011. № 60. С. 218–221.
45. Тамарченко Н. Д. Теория литературы: у 2 томах. Москва: Академия, 2004. Т. 1. 513 с.
46. [Українська радянська енциклопедія](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D1%80%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D1%96%D1%8F) : у 12 т. / гол. ред. [М. П. Бажан](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%B6%D0%B0%D0%BD_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) ; редкол.: [О. К. Антонов](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%B3_%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8F%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) та ін. 2-ге вид. Київ : [Головна редакція УРЕ](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0_%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%BA%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%97_%D1%80%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%97_%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D1%96%D1%97), 1977. Т.1. С. 46-49.
47. Урусиков Д. С. Грамматология. Липецк: Типография «Липецк-Плюс», 2009. 224 с.
48. Фащенко В. В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм в літературі. Київ : Дніпро, 1981. 279 с.
49. Федотов О. И. Основы теории литературы. Литературное творчество и литературное произведение. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 272 с.
50. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва : Прогресс, 1993. 324 с.
51. Фромм Э. Душа человека. Москва : Республика, 1992. 434 с.
52. Черкашина Т. Ю. Наративні особливості художньо-біографічної прози : автор і читач : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Тернопіль, 2007. 20 с.
53. Шмелева Т. В. Текст и паратекст в современной массовой коммуникации. *Русский язык: исторические судьбы и современность*: материалы IV Международного Конгресса исследователей русского языка. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 2010. С. 579–580.
54. Bradbury M. Contemporary Writers on Modern. Manchester : Manchester University Press, 1977. 256 p.
55. Freud S. The interpretation of dream. London, 1900. 96 p.
56. Genette G. Paratext. Thresholds of interpretation. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 427 p.
57. Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Tübingen, 1992. 208 p.
58. Piaget, J. The Psychology of Intelligence. London: Routledge and Kegan Paul, 1951. 182 р.
59. Sartre J.-P. Being and Nothingness. London : [Taylor & Francis Ltd](https://www.bookdepository.com/publishers/Taylor-Francis-Ltd), 2018. 848 p.