



Стаття та будь-який пов'язаний з нею опублікований матеріал поширюється за ліцензією Creative Commons Attribution License (CC BY 4.0).  
The article and any related published material are licensed under the Creative Commons Attribution License (CC BY 4.0).

УДК 821.161.2.09 : 82.01

DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2659.2026.40.5>

Любомир ДЕРЕШ, асп.  
ORCID ID: 0009-0004-4800-8631  
e-mail: [lyubko.deresh@gmail.com](mailto:lyubko.deresh@gmail.com)

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

## СИНГУЛЯРНА ХУДОЖНЯ ПОДІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ АНАЛІЗУ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ПОЕТИКИ ТВОРУ (НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛИ В. СИМОНЕНКА "ВЕСІЛЛЯ ОПАНАСА КРОКВИ")

**Вступ.** Категорія "події" стає дедалі важливішою концепцією для аналізу глобальних перетворень, через які сьогодні проходить світ, і літературознавство потребує оновлення інструментів, необхідних для осмислення явища "події" у художньому тексті. Поняття "художньої події" у сучасній літературній теорії має кілька трактувань: множинне у наратологічній та семіотичній традиціях, сингулярне (дефляційне та радикальне) – у герменевтичних і феноменологічних підходах. У дослідженні дається комплексне осмислення радикальної сингулярної художньої події як інструменту поетологічного аналізу: визначення основних характеристик події, способів її функціонування у тексті, підходів до її виявлення.

**Методи.** Методологічну основу дослідження становить поєднання феноменологічних і герменевтичних підходів із семантичною моделлю фікційного світу в рамках теорії можливих світів.

**Результати.** Вперше проведено дослідження радикальної сингулярної художньої події як інструменту аналізу поетики художнього твору. Дано визначення художньої події як невербального координувального центру, що формує та визначає елементи поетики твору, а також проаналізовано систему зв'язків між сингулярною подією та різними аспектами поетики твору: рецептивним, технічним, структурним і змістовим. Практичне використання віднайдених характеристик події та способів їх застосування в поетологічному аналізі продемонстровано на новелі В. Симоненка "Весілля Опанаса Крокви". Вибір тексту для аналізу обґрунтований вираженою "подією вістю" фабули новели, а також актуальним воєнним контекстом.

**Висновки.** У результаті дослідження показано, що завершений художній твір може мислитися як форма маніфестації художньої події, а поетика твору може бути розглянута як така, що є телеологічно підлеглою події. Показано, що художня подія може бути використана як інструмент аналізу поетики твору, продемонстровано роботу основних методів виявлення художньої події на різних рівнях твору. У роботі запропоновано нові шляхи аналізу художньої події (розворот горизонту розуміння; іманентні ряди та чинники трансцендування; фабульно-нараційна референція; онтико-онтологічний словник). Практичне значення дослідження пов'язане з розробкою нових підходів до аналізу поетики твору на основі сингулярної подієвості твору. Робота закладає основи для розвитку великого теоретико-практичного та критичного напрямку подієвих студій (evential studies). Перспективи подальших досліджень передбачають типологізацію стратегій формування художньої події, вивчення онтологічного простору події, дослідження процесів трансформації ідентичності читача у процесі зустрічі з подією тексту.

**Ключові слова:** теорія події, художня подія, художній світ, поетологічний аналіз.

### Вступ

Поняття "художня подія" на сьогодні є важливою категорією літературознавчих досліджень, зокрема, аналізу поетики літературного твору, однак концептуальне наповнення цього терміна залишається неврегульованим (Гребенюк, с. 7), а структурне та онтологічне осмислення явища художньої події, можливості використання цієї категорії для аналізу поетики твору залишаються мало пропрацьованими. Відкритими також залишаються питання, що є предметом дослідження художньої події, яким повинен бути підхід до її аналізу, якими є її ключові характеристики, структура та особливості функціонування.

Контури комплексу цих проблем, пов'язаних із визначенням поняття "художня подія", слід окреслити детальніше.

Насамперед слід почати з проблеми неврегульованості термінологічного використання поняття "художня подія", яке має кілька різних за своєю природою трактувань. Українські терміни "подія", "художня подія" та їх англійські відповідники "artistic event", "aesthetic event", "literary event" різні автори використовують із перспективи різних методологічних підходів і визначають дещо різні поняття. На сьогодні в гуманітарному науковому обігу можна зустріти три значення, які вкладаються в це поняття:

а) соціально-культурне – наприклад, "спеціальна художня подія" як різновид соціальної комунікації у спільноті (Данилова, 2018), художня подія як інструмент естетичного виховання (Комаровська, 2020);

б) семіотико-нاراتологічне (художня подія як одиниця розвитку наративу) (Lotman, 1977; Rimmon-Kenan, 2002; Schmid, 2010);

в) рецептивно-онтологічне (художня подія як конденсований естетичний досвід, що народжується у взаємодії між спостерігачем і твором мистецтва) (Eagleton, 2012; Rowner, 2015; Attridge, 2017).

Для пропонованого дослідження актуальними є наратологічне і рецептивно-онтологічне значення цього терміна. Вони відображають дві великі поетологічні традиції розуміння категорії "подія".

У наратологічному тлумаченні "художня подія" сьогодні трактується як акт найменшого сюжетного перетворення героя (акціонального, інтеракціонального, ментального): події як елементарного кроку сюжету та переміщення персонажа через межу семантичного поля (Lotman, 1977, р. 233), як зміни одного стану справ на інший (Rimmon-Kenan, 2002, р. 15) або як відхилення від норми, що діє в рамках нарративного світу і підтримує його порядок (Schmid, 2010, р. 8). За такого підходу художня подія мислиться в термінах множинності – "подій" у тексті, як і сюжетних поворотів, може бути велика кількість. Саме такий семіотико-нاراتологічний підхід переважає сьогодні серед українських дослідників. Так, у А. Рудковської художня подія постає як ситуація, що лежить в основі сюжету (Рудковська, 2010, с. 369).

© Дереш Любомир, 2026

Надзвичайно детально пропрацьована типологія художньої події у монографії Т. Гребенюк (2008). Втім, авторка, хоч і вказує на неоднозначне трактування терміна події, схильється до нарративного розуміння події як певного вчинку героя, пригоди, його особливого досвіду тощо.

Протилежним до "множинного" семіотико-наратологічного підходу, який трактує подію як "найменший блок історії", виступає сьогодні низка методологій, здебільшого феноменологічного та рецептивного характеру, які можна виділити у "сингулярний підхід". Поворотною у цьому підході стала робота Д. Еттріджа "Singularity in Literature" (Attridge, 2004). Для цього напрямку літературознавства характерне розуміння події як виняткового, одиничного текстуального явища (чи то події в самому тексті, чи то тексту як події), яке розриває читацьке сприйняття на до і після зустрічі з подією. До розробки сингулярного підходу, що формувався як опозиція до "множинного" трактування події, доклалися ціла низка відомих літературознавців та філософів ХХ–ХХІ ст. "По-при радикальній розбіжності, які ми можемо віднайти у тому, як мислять подію такі постаті, як Мартін Гайдегер, Жиль Дельоз, Жан-Франсуа Ліотар, Жак Дерріда чи Ален Бадью (тут назвемо лише кілька ключових імен, що складають сузір'я континентальної філософії), ці мислителі сходяться на осмисленні події як явища одиничного, що діаметрально протилежне за своїм метафізичним статусом до таких партикулярних речей, як "падіння, поїдання та прогулянки", – зазначає іспанський дослідник Рональд Мендоза де Хесус у збірці "Literature and Event: Twenty-First Century Reformulations" (Mendoza-de Jesús, 2021, р. 244). Як означення загального способу розуміння події, характерного для сингулярного підходу, можна навести слова Ж. Дерріди: "...однією з характеристик події є те, що вона не тільки є чимось непередбачуваним, не тільки розриває звичний хід історії, але і є чимось винятково унікальним, одиничним" (Derrida, 2007, р. 446).

Окрім уже перелічених дослідників, варто згадати також роботи К. Романо (Romano, 2009), Ф. Раффуля (Raffoul, 2020), І. Ровнера (Rowner, 2015), Д. Еттріджа (Attridge, 2021), Т. Іглтона (Eagleton, 2012) та ін., які теж працюють із розробкою сингулярного тлумачення події. Однак і в межах сингулярного підходу дослідники виділяють кілька трактувань поняття події, які можна розділити на "дефляційне" та "радикальне" (Mendoza-de Jesús, 2021, р. 245).

Так, до "дефляційного" прочитання сингулярної події можна віднести дослідження Ф. Раффуля (Raffoul, 2020) та І. Ровнера (Rowner, 2015). І. Ровнер зазначає, що за об'єкт аналізу події мають братися фрагменти твору, які «пронизують і ранять, моменти, в яких твір, здається, "волає", будучи доведеним до власних меж» (Rowner, 2015, р. viii). Такі окремі епізоди – унікальні в рамках твору, але все ж залишаються уривками, а їх аналіз не дає змоги зробити висновки щодо всієї повноти поетики твору.

У "радикальному" сингулярному розумінні весь твір розглядається як одна цілісна художня подія. "Літературний твір – коли його читають саме як твір літератури, а не щось іще – не є об'єктом (матеріальним чи

ідеальним), а є подією", – зазначає британський дослідник Дерек Еттрідж, один із засновників сингулярного підходу до дослідження події (Attridge, 2021, р. 229).

В українському літературознавстві в такій радикальній сингулярній парадигмі працюють дослідники О. Гон та М. Рожкова, розробляючи концепцію "подієвої повноти" М. Бахтіна<sup>1</sup> (Гон, & Рожкова, 2024).

Саме з радикального сингулярного підходу народжується дослідницька проблема системного аналізу зв'язку між явищем художньої події та поетикою твору. Яке місце посідає подія серед інших елементів поетики? Яким чином вона проявляється в художньому творі та якими можуть бути шляхи її виявлення? Якою є її структура та спосіб функціонування? Ось те коло питань, яке породжує продуктивне уявлення про художню подію як явище, що пронизує собою художній твір як єдине ціле.

Втім, попри доволі значну кількість робіт, які розробляють загальні теоретичні підходи до тлумачення сингулярної події, системного дослідження події у контексті поетики твору ще не проведено ані у вітчизняному, ані в зарубіжному літературознавстві. Спробу сформулювати основи аналізу сингулярної художньої події (в дефляційному трактуванні) здійснює І. Ровнер, виділяючи дев'ять принципів роботи з подією<sup>2</sup> (Rowner, 2015, р. 169–176). Однак згадані принципи залишаються радше набором попередніх настанов для дослідника, аніж конкретним описом структури події в художньому творі.

**Актуальність.** Широка категорія події на сьогодні є одним із ключових понять гуманітарних досліджень останніх десятиліть. Ф. Раффуль у праці "Thinking the event", зазначає: "Категорія події стала головним викликом сучасної континентальної філософії... подія стає головним мотивом, на підставі якого можна переосмислити традиційні філософські проблеми" (Raffoul, 2021, р. 6).

Такі явища, як монументальні зміни, кризи, війни, міграції і розриви, – явища, які за своєю природою перевищують здатність дати їм негайне визначення чи помислити їх, явища, які й можна назвати "подіями", дедалі частіше мають місце в сучасному світі. Літературознавство потребує оновлення інструментів, якими воно може говорити про "події", аналізувати їх та їх відображення в літературі (Mukim, & Attridge, 2021, р. iii).

До категорії події упродовж останніх 20–30 років зверталися найбільш помітні філософи та літературознавці: Т. Іглтон, С. Жижек, М. Бланшо, А. Бадью, У. Еко, Р. Барт, Ж. Женнет та ін., а найвагомійший внесок у розробку цього концепту зробили такі філософи, як М. Гайдегер, Ж. Дельоз, А. Бадью та К. Романо. В українському літературознавстві до поняття "художня подія" зверталися А. Рудковська, Т. Гребенюк, І. Лівіцька та ін.

Такий помітний інтерес до події дає підстави говорити про те, що в сучасному літературознавстві відбувається своєрідний онтологічний "подієвий поворот", фокусом якого є дослідження художньої події (Dai, 2026, р. 103).

**Мета статті** полягає в розробці концептуального апарату, пов'язаного із функціонуванням та аналізом явища сингулярної події в контексті поетики цілісного художнього твору.

<sup>1</sup> На провідну роль праць М. Бахтіна у формуванні концепції сингулярної події вказують Д. Еттрідж (Attridge, 2017), Т. Іглтон (Eagleton, 2012) та ін. дослідники.

<sup>2</sup> До них автор відносить: 1) пошук події поміж текстовою природою твору і його пластичною (corporeal) авторською обробкою; 2) утримування від попередніх феноменологічних суджень; 3) дослідження особливого ритму та настрою твору; 4) аналіз виняткового фрагменту тексту, а не тексту загалом; 5) усунення дистанції між дослідником і твором, відкритість до співтворення тексту; 6) відмова від мислення події як сталої структури на користь динамічної видозміни тексту при кожному повторному прочитанні; 7) мислення події як "зримої таємниці"; 8) формування унікальної "міфології ставання" кожної події; 9) подію формує як фактичний склад події (happening), так і невербальне наповнення (un-happening within the happening).

Серед ключових *завдань* дослідження варто виділити термінологічне розмежування поняття художньої події, обґрунтування радикального сингулярного підходу при аналізі поняття "художня подія", дослідження способів проявлення події у художньому тексті та шляхів її виявлення, виділення основних характеристик події, формулювання принципів аналізу художньої події.

У практичному плані завданням статті є перевірити на прикладі дієвість запропонованого підходу при поетологічному аналізі новели В. Симоненка "Весілля Опанаса Крокви" (Симоненко, 1965).

Завершальним завданням ми бачимо формулювання власного визначення сингулярної художньої події.

#### Методи

Всі головні підходи до роботи з подією, запропоновані такими мислителями, як А. Бадью (Badiou, 2013), К. Романо (Romano, 2009) чи С. Жижек (Žižek, 2014), ґрунтуються на дослідженні зв'язку між подією і світом. Однак слід мати на увазі, що ці дослідження спрямовані на "великий" світ людини: історичний, культурний, соціально-політичний. Буквальне перенесення теорії події у текстуальний простір твору може викликати запитання щодо правомірності такої дії, адже вона передбачає отожднення феноменологічного світу людини і світу текстуального, створеного за допомогою мови та уяви.

Дискусія щодо природи художнього (фікційного) світу надзвичайно широка. В ній є свої полюси, серед яких можна виділити дискурсивний підхід, який розглядає природу художнього світу твору як своєрідний ефект дискурс-нарації – ілюзію, що постає внаслідок різних типів мовних стратегій, інтерпретації, культурних кодів тощо (наприклад, роботи М. Фуко, Ж. Дерріди, Ж. Женета та ін.). Іншим полюсом цієї дискусії є уявлення про світ як про самостійну автономну реальність, котра має іншу природу (семантичну), існує, опираючись на власні закони, але онтологічно є такою ж реальною, як і світ повсякденної життєдіяльності людини (М. Раян, Т. Павел, Л. Долежел та ін.).

В українському літературознавстві існує своя традиція інтерпретації фікційного світу як окремої реальності. Зокрема, у Літературознавчому словнику-довіднику зазначається, що художній світ є духовно-інтенціональним утворенням із власною логікою, тому художній світ трактується як *друга, художньо-естетична, реальність*, що має духовний, фікційний характер (Гром'як, Ковалів, & Теремко, 1997, с. 730). Втім, факт окремішності та автономності художнього світу потребує не просто ствердження, але й певної аргументації. Ті українські дослідники, що шукають теоретичні основи такого твердження, зокрема (Корнелюк, 2020), (Лівицька, 2020), звертаються задля такої аргументації до теорії можливих світів. Продовжуючи цю лінію, ми також покладемо в основу своїх міркувань теорію можливих світів – у тому вигляді, як вона сформульована у праці чеського дослідника Любомира Долежеля "Гетерокосміка" (Doležel, 2000). Тут можна навести загальне визначення фікційного світу, що його дає Л. Долежел: "Фікційні світи є сукупностями неактуалізованих можливих станів справ. Фікційні світи та їхні складові, фікційні одиниці (particulars) наділені визначеним онтологічним статусом – статусом неактуалізованих можливостей" (Doležel, 2000, р. 25).

Отже, мислячи художній світ як наділену власним буттям семантичну реальність, ми можемо уникнути методологічної суперечності щодо застосування феноменологічних і герменевтичних методів до художнього світу твору як до можливого світу. Так потрактована художня подія стає не просто подією сюжету, не лише подією читачького враження, а подією спільного буття, у якому відбувається зустріч художнього світу і світу читача.

Таким чином, методологічно ця робота поєднує в собі елементи теорії можливих світів, подієвої герменевтики та феноменологічного підходу.

**Наукова новизна.** У дослідженні пропонується осмислення сингулярної художньої події як інтегральної характеристики поетики художнього твору та, водночас, ключового інструменту її дослідження. Встановлено генетичні та функціональні зв'язки між поняттям "художня подія" та іншими компонентами поетики окремого твору. Демонструється, що художня подія може розглядатися як основний функціональний вузол, що поєднує в собі всі інші аспекти поетики твору. Також запропоновано методи аналізу художньої події в різних аспектах твору: аналіз розвороту горизонту розуміння; аналіз іманентних рядів та чинників трансцендування; аналіз фабульно-нараційної референції; декодування онто-онтологічного словника твору.

#### Результати

В саму основу наших міркувань про художню подію ми кладемо тезу про те, що художня подія не впливає з художнього світу. К. Романо, один із найавторитетніших європейських теоретиків події, зазначає, що, "будучи чистою реконфігурацією можливостей, подія трансцендує будь-який внутрішньосвітний факт і заперечує будь-яке причинно-наслідкове тлумачення. Вона сама не є ані причиною для чогось, ані наслідком, вона є власне *джерелом світу*" (Romano, 2009, р. 143).

Переносячи це твердження у площину художнього твору, можемо сказати, що причини виникнення художньої події слід шукати не в художньому світі твору; навпаки, *сама подія наперед визначає властивості художнього світу*. Тож підходячи до аналізу художньої події у творі, ми одразу повинні працювати в рамці телеологічної (цільової) обумовленості його поетики: *кожен елемент твору слід розглядати як один із чинників, що зумовлений подією і працює на її проявлення*.

Як маніфестує себе художня подія у творі? С. Жижек зазначає, що подія – це "радикальний поворотний момент, який, по правді, невидимий... У події речі не просто змінюються: змінюються самі параметри, за якими ми судимо про зміну, тобто, поворотний момент змінює саме поле, в якому проявляються факти" (Žižek, 2014, р. 178). Якщо ми виходимо з того, що художня подія є насамперед рецептивним феноменом, тоді варто говорити, що художня подія – це радикальний розворот читацької рецепції, переосмислення самих основ художнього світу, який відкрився читачеві у творі. Бадью зауважує, що "подія – це щось, що висвітлює можливість, яка до цього була невидимою чи навіть немислимою" (Badiou, 2013, р. 9). Можна сказати, що в результаті зустрічі з подією читач переживає певне незворотне переосмислення твору, внаслідок чого сприйняття твору ділиться на "до" і "після" зустрічі з подією: нові сенси, перспективи, бачення, які були неочевидні чи навіть немислимі, раптом проявляються у щойно прочитаному тексті.

К. Романо для опису змін, викликаних подією, запроваджує поняття "зміни горизонту можливостей". Щоб охарактеризувати перемену читацької рецепції, ми за аналогією можемо ввести два вихідні методологічні параметри для опису події – "вихідний горизонт читацького розуміння" та "кінцевий горизонт розуміння", а саму подію в найзагальніший спосіб описати як "незворотну зміну горизонту розуміння". Під вихідним горизонтом розуміння варто мати на увазі весь зріз сенсів, які відкриваються читачеві, коли він входить у художній світ оповіді. Це початкове розуміння хронотопу історії, характерів персонажів, їх мотивації, конфлікту, первісне

розуміння сюжету історії, фабули, жанрових, тематичних, стилістичних особливостей. У результаті зміни горизонту розуміння система функціональних, ціннісних та естетичних зв'язків поміж елементами твору, яка склалася у читача на початку твору, зазнає не просто лінійних перетворень (такі "горизонтальні", синтагматичні перетворення сюжету всередині художнього світу і є "множинними" подіями в наратологічному розумінні), а радикальної зміни, що докорінно міняє спосіб сприйняття самого художнього світу твору. Тобто трансформація зв'язків, виокремлених читачем у цьому світі твору, відбувається уже у "вертикальній", ієрархічній площині – у парадигмальному вимірі тексту.

Якщо подивитися на класичну новелу В. Симоненка "Весілля Опанаса Крокви" (Симоненко, 1965, с. 20–22), то одним із найбільш очевидних складників початкового горизонту розуміння в цій новелі є уявлення про те, що партизани в лісі – то діти Опанаса Крокви та баби Орісі, а розворотом горизонту розуміння стає відкриття, що "Опанас Кроква зроду не мав дітей, а баба Оріся, що поєдналася з ним вірвовкою, ніколи не була його дружиною" (с. 22). Втім, розворот горизонту розуміння в новелі не вичерпується лише констатацією самого факту утаювання справжнього стану справ героями новели. Відбувається кардинальна зміна емоційного сприйняття тексту: від напруженого, драматичного початкового настрою він переходить до здивування, захвату, суму, зачудування, зворушеності. Водночас з емоційною переминою стається також і глибока ціннісна переоцінка характерів діда Опанаса і баби Орісі: з'являється внутрішньосвітня приватно-біографічна мотивація їхнього вчинку, виникає складне накладення акту самопожертви на акт вінчання, якого не відбулося в юності героїв і т. ін.

Отже, дослідження розвороту горизонту розуміння є першим наближенням до визначення події на рівні первісних емоційно-естетичних вражень від твору. Однак самої лише інтуїтивної фіксації перемини читацького стану ще не достатньо, аби розкрити зміст події. Необхідно подальше дослідження умов, які роблять такий розворот можливим, а також вивчення конкретних сенсів, які в результаті цього розвороту оголюються. Тож необхідно перейти від суто рецептивного осягнення твору до розгляду технічних аспектів втілення розвороту горизонту за допомогою конкретних текстуальних механізмів.

Для аналізу процесу формування читацького горизонту та його розвороту доречно ввести поняття "іманентизації" та "трансцендування". Іманентизація – це процес накопичення однорідних (лат. *immanens* – власний, притаманний) елементів у певній площині твору: в сюжеті, чергуванні образів, стилістичних прийомів, у ритмі, інтонаціях тощо, які автор свідомо використовує для формування певного очікування у читача, створення необхідної смислової чи естетичної перспективи. Низка однорідних одиниць-партикулярів<sup>1</sup> формує іманентний ряд, об'єданий тематично, інтонаційно, емоційно чи за іншими ознаками.

Іманентизація, тобто накопичення в тексті тих чи інших партикулярів (сюжетних, образних, стилістичних), формує у читача очікування щодо певної логіки розгортання того чи іншого ряду, виникає подія, інтелектуальна, естетична інтрига. Така *інтрига повторення* створює смислову напругу, що передбачає ту чи іншу форму кульмінації. Кульмінація смислової напруги досягається зазвичай через внесення до іманентного ряду нового елемента, що створює ефект несподіванки і

змушує читача ретроспективно переосмислити цей ряд однорідних елементів. Явище руйнування іманентності ряду можна назвати *трансцендуванням*, а чинником трансцендування можуть виступити ті партикуляри (слова, образи, сюжетні повороти, інтонації, стилістичні нюансування), які одночасно і продовжують (локально), і розривають (на рівні загальної цілісності твору) іманентну тяглість, змушують по-новому подивитися на весь попередній ряд у нових ціннісно-смислових координатах. Сукупність таких іманентних рядів, складаючись у своєрідний контрапункт, вибудовує вихідний горизонт розуміння, а введення трансцендуючого чинника в одному чи кількох однорідних рядах дає змогу організувати розворот читацького горизонту.

У новелі В. Симоненка можна виділити кілька рядів іманентизації. Перший, найінтенсивніший ряд – це ряд реалістичних історичних образів: "каратель", "учитель", "село", "застрелено троє солдатів", "партизани", "двісті дітей, бабів, жінок та дітей", "чорні отвори автоматів і кулеметів", "есесівський рот" тощо. Цей ряд *іманентизує інтонацію*: створює відчуття драматизму, безперечної достовірності переказуваних подій. Його трансцендування відбувається в кілька етапів: спершу драматизм події починає підживитися нотками гумору, насмішки (Слова Опанаса до перекладача: "скажи цьому кнурові", театралізована "лайка" баби Орісі: "А щоб тобі язик не відсох... Живо мене до могили кладе, та ще й прилюдно. Не втечеш ти від мене, іроде, і на той світ!"), і зрештою остаточно підважується відкриттям того факту, що "Опанас Кроква зроду не мав дітей, а баба Оріся, що поєдналася з ним вірвовкою, ніколи не була його дружиною". Цей факт повністю нейтралізує важкі, драматичні тони початку новели, наповнює фінал нотами незламності, перемоги, здивування і щему. Реалізм залишається ("Іх повисили на гігантському в'язі"), але він повністю втратив своє отруйне жало смертельної загрози ("Здивованими очима дивилися вони на врятованих ними людей і показували вслід карателям свої сині прикушені язики").

Ще один іманентний ряд – це стилістичний ряд "фольклорних" гіпербол і метафор, пронизаних духом казкового перебільшення ("озерце людей вихлопнуло наперед *тисячолітнього* Опанаса Крокву", "сива жіноча постать, *хіба на яке століття молодша* від Опанаса", "всі бачили, як з його рота *виповзали гадюки*", "Вони довго *сичали* у вухах, а потім їхнє *сичання* перекладав на людську мову переляканий учитель", "знову з есесівського рота *поповзли гадюки*"). Цей ряд іманентизує відчуття орнаментальності та деякої ненадійності оповіді. У цей же іманентний ряд входить і весь блок "суперечки" між Опанасом та Орісею, який теж сприймається з деякою недовірою, усмішкою. Трансцендуючим моментом щодо цієї лінії виступає остання фраза новели: "*Може, це правда, а може, людська фантазія творить нову легенду про велику любов, яка вже на смертному одрі зачала життя*". Вона несподівано вказує на те, що в розказаній історії потрібно звернути увагу на епістемологічну природу самої оповіді – вона постає тут як одночасне співіснування правди і вигадки, явище одночасної довіри і недовіри, історичного факту і фантазії. Первісна недовіра до гіперболізованого стилю оповіді змінюється на раптове прийняття не лише реалістичної лінії порятунку селян, але й децю фантастичної, на перший погляд, лінії відкладеного кохання й уже геть неймовірного "вінчання" Опанаса і Орісі "за допомогою вірвовки".

<sup>1</sup> Під партикулярами у філософії маються на увазі унікальні одиничні явища, протилежні до універсалій. У даному випадку йдеться про унікальні художні ходи, прийоми, художні моменти твору (*прим. авт.*).

Отже, сукупність чинників трансцендування, розкиданих у різних площинах тексту (сюжетній, стилістичній, нараційній тощо), є тим операційним важелем, який призводить до зміни горизонту розуміння у читача. У короткій класичній прозі чинники трансцендування нерідко групуються автором у новельний пуант, у модерній і постмодерній прозі трансцендування може бути організоване у більш складний спосіб.

Однак контрапункт іманентних рядів потребує їх внутрішньої синхронізації між собою, а також ранжування значущості у структурній ієрархії твору. Механізм, який забезпечує наривну та ієрархічну синхронізацію іманентних рядів у процесі розгортання художньої події, – це механізм співвіднесення фабульної та наривної площин оповіді, а точніше – механізм формування смислового розриву між ними, у якому й починають окреслюватися невербальні контури художньої події.

Думку про те, що художня подія виникає "поміж" окремими реальностями тексту, озвучує багато дослідників. Так, Ж. Дельоз висуває припущення, що подія – це з'єднання корпоральних та інкорпоральних сил, світу предметів та світу мови (Deleuze, 2000, р. 166–167). І. Ровнер зазначає, що подія народжується між "текстуальною" і "корпоральною" силами тексту (Rowner, 2015, р. 176), а саму позицію "in-between" визначає як найперший принцип аналізу події (Rowner, р. 169). О. Гон та М. Рожкова вказують, що подієва повнота реалізується на лінії зустрічі між "оповіддю про подію" та "подією оповіді" (Гон, & Рожкова, 2024, с. 28). Мислячи художній текст крізь призму художнього світу, ми можемо виділити дві позиції, які фактично відображають ту дихотомію, що її окреслюють Ж. Дельоз, І. Ровнер, О. Гон, М. Рожкова та ін.: позицію всередині художнього світу та позицію поза художнім світом.

Внутрішньосвітня позиція – це перспектива, з якої дивляться на художній світ герої історії. Згідно з Г. Ключеком, до складу художнього світу ми можемо віднести такі категорії, як хронотоп, опір середовища, предметність та різноманітну чуттєву наповненість його простору (Ключек, 2007, с. 2–14). Персонажна мережа та набір наривних подій (фабула), будучи локалізованими всередині хронотопу, теж є частиною художнього світу. Цю велику внутрішньосвітню стихію твору можна загалом назвати фабульною. Вона відповідає на запитання: "Що відбувається у тексті?" ("розповідь про подію" за О. Гоном та М. Рожковою, "корпоральні сили" за І. Ровнером).

До зовнішньої частини твору слід віднести ті елементи його поетики, які принципово недосяжні для свідомості персонажів, але відкриті читачеві, – це композиція, стиль, авторські інтонації, різноманітні прийоми нарації<sup>1</sup> та всі інші художні ходи, які можна було б віднести до стихії тексту, що відповідає на запитання: "Як розповідається текст?" ("подія розповіді" за М. Бахтіним, "мовний матеріал" за І. Ровнером). Її можемо назвати планом нарації.

Ці два плани, присутні у будь-якому художньому тексті як зміст історії та її форма, спершу сприймаються як певний єдиний нероздільний потік оповіді. Однак у міру розгортання нариву відбувається поступове взаємне відтінювання та посилення відокремленості цих світів один від одного (в окрему стихію починає виділятися форма твору, набуваючи самостійної ваги; зміст вивільняється від обмежень форми, здобуваючи універсальність), аж поки врешті читач не наблизиться до тієї точки "поміж" світами, з якої стає очевидним розрив між ними, який може бути заповнений тільки

сміслом, народженим зсередини самого читача. Саме цей момент розриву між фабулою і нарацією й створює простір для проявлення художньої події – нової перспективи, яка по-новому з'єднає втрачену єдність змісту і форми в нову смислову цілісність. Потоки фабули і нарації об'єднують довкола себе притаманні своїй стихії іманентні ряди і зрештою протиставляють їх для того, аби створити простір "in-between" для проявлення події.

У новелі В. Симоненка фабульною "оповіддю про подію" є реалістична історія про трагічну (хоч і дотепно розіграну) самопожертву двох старих людей задля порятунку мешканців села; тоді ж як "подією оповіді" тут є дистанційна, крізь відстань часу, розповідь про чудесну перемогу над злом – злом не лише карателів, але й злом давніх життєвих обставин, викликаних соціальною нерівністю ("у юності вони дуже кохалися і хотіли побратись, але батьки не дозволили. Видали Орису за багатшого"), зрештою, злом людської смертності ("любов, яка вже на смертному одрі зачала життя"). Зіставлення трагічно-реалістичної фабули і переможного, чудесного плану нарації створює власне той простір "in-between", у якому й починають проступати контури художньої події цієї новели.

Наразі ми описали художню подію з трьох аспектів: з погляду рецепції – як нереверсивну зміну горизонту читачького розуміння; з технічного погляду – як трансцендування іманентних рядів; з погляду структури – як взаємну референцію та розрив фабульної і наривної площин.

Однак, щоб відчитати художню подію в її повноті, недостатньо лише зафіксувати емоційну перемену стану; замало лише виділити поетичні прийоми у вигляді іманентних рядів. Виявлення фабульно-нараційного розриву максимально наближає читача до події, але залишає його наодинці з невербальним смисловим досвідом "поміж" формою і змістом. Тож четвертим, завершальним аспектом аналізу події, який зв'яже попередні зазначені виміри в єдине ціле, має бути змістовий аспект твору.

Інструментом дослідження події через зміст твору є формування онтико-онтологічного словника. Онтико-онтологічний словник – це система зв'язків поміж внутрішньосвітніми категоріями предметного світу твору (образи, події, сенси) і онтологічним переозначенням смислів оповіді із зовнішньої позиції. Принцип протиставлення онтичного і онтологічного світу може бути досягнутий через "герменевтичне коло": розуміння частини цілого відбувається через співвіднесення із цілим. Онтичний вимір кладе в основу розуміння стану справ ("частин" історії) нескінченний відкритий світ фабули, який для героїв сприймається так само, як для читача сприймається відкритий світ його власного життя ("ціле"). Значення вчинків, речей, подій у ньому визначається внутрішньосвітніми законами історії, культури, суспільства тощо. Онтологічний вимір, натомість, стоїть на позасвітній позиції. Для нього не існує жодних "до подій, описаних у творі", та "після подій" – уявлення, притаманних життєвому світу, – а є лише рівно ті події, час та простір, що вкладаються в композиційні рамки твору і сформульовані в тексті. Отже, тут значення кожної "частини" онтичного світу (внутрішньосвітнього вчинку, речі, ситуації) переосмислюється з позасвітньої позиції відносно обмеженої цілісності самого твору. Таким чином, кожен твір одночасно несе в собі і нескінченний "відкритий світ" героїв, і маленьку космогонічну подію, котра окремо для кожного твору перевизначає, що є добро і зло, правда і неправда, буття і небуття. Розкодування унікального онтико-онтологічного словника твору – одна з

<sup>1</sup> У деяких випадках, наприклад, при оповіді від першої особи, стиль та композиція можуть стати частиною світу персонажа. Втім, презентація нарації залишається лише у сфері читачького сприйняття.

ключових задач аналізу художньої події, оскільки в кожному тексті виникають свої неповторні зв'язки між його предметним світом та мініатюрним ціннісним космосом, створеним автором.

Ключовим прикладом роботи з онтико-онтологічним словником у новелі В. Симоненка може бути сцена самовисування діда Опанаса і його подальшої промови. Його твердження про те, що він є батьком усіх партизанів, з погляду онтичного світу є обманом, хитроцями, покликаними врятувати мешканців села. Однак з погляду онтології (тобто, позасвітньої позиції, з якої здійснюється презентація нарації читачеві) його твердження стає бути чимось іншим: в міру того, як дід Опанас здійснює свій жертвний обман, до нього приєднується баба Орися, і *обман поступово перетворюється на можливий світ* – світ старого подружжя, яке привселюдно демонструє любовну чвару; такий світ міг би існувати, якби в юності їм вдалося бути разом. Фактична даність (двісті селян, німецькі карателі, двоє старих людей, які жертвним обманом рятують селянам життя) починає означати можливий світ, у якому дід Опанас і баба Орися дійсно мали дітей і ті стали партизанами. Більше того, можливий світ починає *ставати новою дійсністю*: Опанас і Орися проходять своє "вінчання" біля церкви ("Їх повісили на гігантському в'язі біля колишньої церкви", "баба Орися... поєдналася з ним вірвовкою"), а їхніми "дітьми" стають не тільки партизани, але й усі мешканці села, яким вони врятували життя ("любов, яка вже на смертному одрі зачала життя"). Отже, мовний акт, що починається як обман, хитроці, акторська гра, перетворюється на дійсність, на творення нової реальності, в якій мешканці села можуть жити далі. Слово стає дійсністю.

Ми можемо бачити, що В. Симоненко свідомо працює з подвоєнням значення тексту на кожному етапі новели, сам фактично формує онтико-онтологічний словник своєї новели, у якій кожен крок і символ може бути прочитаний як у буквальной, емпіричній площині, так і у ціннісній перспективі. "Сухоребрий карател" тут постає не тільки ворогом-окупантом, але й метафізичною істотою, своєрідним втіленням зла, у якого з рота "вилазять гадюки" і яке розмовляє не "людською мовою", а сичанням. Обман стає правдою, страта Опанаса і Ориси стає вінчанням, смерть стає народженням нового життя. Численні парні протиставлення та подвоєння проявляються впродовж новели і у стилістичних засобах: "Двісті дідів, бабів, жінок та дітей стояли під *божевільно гарячим сонцем, але їм було холодно*", "цівки морозу струменіли з чорних отворів автоматів і кулеметів, націлених у *всіх разом і ні в кого зокрема*", "Їх *повісили* на гігантському в'язі біля колишньої церкви. Здивованими очима *дивилися* вони на врятованих ними людей". Кульмінацією подвоєння в новелі стає заявлена в останньому її реченні амбівалентність самої оповіді: "*Може, це правда, а може, людська фантазія* творить нову легенду про велику любов, яка вже на смертному одрі зачала життя». З одного боку, тут заявляється двозначність щодо достовірності описуваних подій – вони можуть бути як правдивими, так і вигаданими. З іншого боку, у цьому фіналі звучить протиставлення, яке дає ключ до всіх інших антиномій у творі. Скрізь ми бачимо *одночасне співіснування двох світів*, світу чудесного і світу повсякденного, яке перетворюється на наскрізний принцип поетики новели.

Подвоєння як принцип стає прямим шляхом до вербалізації самої суті художньої події у творі. Кожен образ у ньому відображає одночасно дві реальності (видиму, фактичну, та невидиму, чудесну), а їх співіснування є

нічим іншим, як відображенням самої базової ідеї шлюбу: єдності двох самостійних окремоностей. Окремість "наречених" забезпечується їх різними природами (дві реальності – фактична та чудесна), а єдність – той факт, що й перша, й друга реальність існують у слові. Саме таке "гаряче" слово, яке одночасно може сприйматися і як обмежена фактична даність, і як те, з чого будь-яка даність може вирости, пропонує В. Симоненко в новелі: вся вона стає втіленням тієї ж "гарячої", незастиглої субстанції, що й слово Опанаса Крокви. Завершальні слова про те, що прочитаний текст – це "може, це правда, а може, людська фантазія", безперечно єднають читача із словом Опанаса Крокви, котре могло бути фікцією, але стало початком нового світу. Тож художня подія новели "Весілля Опанаса Крокви" – це поміщення читача в позицію "свідка" на чудесному весіллі Опанаса і Ориси, яке перемагає смерть, час і обставини. Саме читачеві дарована можливість отримати це "гаряче" слово, заряджене чудом, і саме читачеві, як "свідкові", належить останнє слово в тому, як сприйняти описану ситуацію – "засвідчити" її як правду, як легенду, або ж утримувати в собі ці дві можливості одночасно.

Важливо зауважити, що, хоча на предметно-тематичному рівні твір В. Симоненка зображує кризову моральну дилему, яка виникає в умовах німецької окупації України під час Другої світової війни, художня подія в основі цього тексту не має прямого відношення до історичного чи соціально-політичного контексту зображуваних подій. Художня подія за своїм формулюванням ніколи не виступає буквальним коментарем автора на історичні, культурні чи соціально-політичні зрушення. Опрацьовуючи матеріал життя, автор проявляє кризь нього подію, що відновлює у людини зв'язок із глибоким ціннісним рівнем всередині неї, відкриває шлях до надзвичайних ресурсів внутрішньої стійкості, джерел етичності та людяності.

#### Дискусія і висновки

На основі проведеного дослідження ми можемо дати оновлене розуміння сингулярної художньої події в контексті поетологічного аналізу тексту. **Художня подія** – це *кумулятивна незворотна зміна горизонту читачького розуміння художнього світу твору, сформована трансцендуванням іманентних рядів твору і структурована ієрархічно у просторі розриву між фабулою та нарацією за допомогою онтико-онтологічного словника*. Додамо також коротке визначення: художня подія – це невербальне організуюче начало тексту.

У дослідженні ми показали, що художня подія може бути осягнута у таких вимірах тексту:

- а) рецептивний вимір – як аналіз зміни горизонту читачького розуміння;
- б) технічний вимір – як аналіз формування іманентних рядів та їх трансцендування;
- в) структурний вимір – як аналіз розходження і взаємної референції фабульного і нараційного планів твору;
- г) змістовий вимір – як аналіз унікального онтико-онтологічного словника твору.

Також на підставі проведеного дослідження можемо запропонувати низку характеристик художньої події. Деякі з них, як-от нереверсивність та результативність, були влучно спостережені (Рудковська, 2010, с. 370) і відповідають духові сингулярного розуміння художньої події.

1) Сингулярність – художня подія одна-єдина на весь твір, оскільки вона відображає зустріч читача з єдиним естетичним об'єктом художнього твору.

2) Анархічність (безначальність) – художня подія не має початку в межах художнього світу, на неї не поширюється логіка внутрішньосвітніх причин і наслідків.

Навпаки, вона сама є тим джерелом, яке формує причинно-наслідкові закономірності в сюжеті та фабулі твору.

3) Тотальність – художня подія заторкує всі аспекти твору, як змістові, так і формальні. Вона входить в матеріал художнього світу як головний організуючий та структуруючий принцип.

4) Телеологічність – всі компоненти поетики твору є підлеглими щодо події і повинні розглядатися як функції її здійснення.

5) Кумулятивність – художня подія формується послідовно упродовж розгортання оповіді завдяки всьому масивові художніх моментів і технічних засобів. Кожний новий художній прийом і естетичний момент доповнює й уточнює зміст художньої події, остаточно розкриваючи художню подію з останніми словами тексту.

6) Результативність – художня подія приводить до народження нових сенсів та шляхів інтерпретації тексту, що перевищують фактичний зміст твору.

7) Нереверсивність – художня подія характеризується незворотним переосмисленням вихідних умов існування художнього світу.

8) Невербальність – подія, за І. Ровнером, є "зримою таємницею" (Rowner, 2015, p. 174), яка не може бути повністю привласнена думкою. Тим не менше, художня подія піддається (принаймні певною мірою) осмисленню та вербалізації та прямому називанню. Цей пункт важливий для подолання тенденції до пасивного перелічування аспектів поетики і зазначає можливість структурного осмислення *змісту* художньої події.

Такими, на нашу думку, є основні характеристики художньої події як категоріального поняття поетики.

Подальше вивчення сингулярної художньої події відкриває напрохід широкий дослідницький горизонт. Найближчі питання, які варто розглянути глибше, – це питання того, чи в кожному художньому творі міститься художня подія, чи однаково вона функціонує у творах з вираженою авторською поетикою і у формульній літературі масових жанрів, чи можлива типологія художньої події, враховуючи те, що механізм звернення художньої події (текст) може мати типові елементи (повторювані поетичні стратегії), залежить від жанру, теми, культурного контексту, тоді ж як власне сама художня подія завжди унікальна. Важливим напрямом дослідження події може бути вивчення взаємодії читача з подією, процеси трансформації його ідентичності, ступінь співучасті у формуванні події тощо.

Підісумовуючи, варто зазначити, що дослідження художньої події відкриває шлях до великого напрямку літературознавчих студій ("подієві дослідження", "подієва критика", *evential studies*) як особливого міждисциплінарного наукового проекту, що спеціалізується на вивченні рецепції "події" (на макрорівні – історичних потрясінь, переворотів та зрушень, на мікрорівні – індивідуальних людських трансформацій, криз, осянь) у літературі сучасності та минулого. На основі представлених у статті напрацювань можна сказати, що однією з ключових особливостей таких досліджень могло б стати *дослідження незбігів* між зовнішнім, онтичним змістом події (з урахуванням історичного, ідеологічного, культурного, політичного контексту) та глибоко персоналізованим, екзистенційно-онтологічним досвідом події, схопленим автором-творцем (та дослідником-читачем). Таке вивчення *незбігів* та їх співіснування в рамках єдиного тексту є одним із можливих шляхів приведення у рівновагу дискурсивних та онтологічних підходів у сучасних гуманітарних дослідженнях.

**Джерела фінансування.** Автор заявляє про відсутність зовнішнього фінансування для проведення цього дослідження та підготовки рукопису до публікації.

#### Список використаних джерел

- Гон, О. М., & Рожкова, М. Г. (2024). Інтермедіальні виміри "подієвої повноти" М. Бахтіна. В. Потніцева, Т. М., Максютенко, О. В., Левченко, О. В., Ватченко, С. О., Власенко, Н. І. (Ред.), *Література в деталях: культурологічний аспект. Всеукраїнська наукова конференція (XXI Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер)*, 27–30. <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi78/0058048.pdf#page=27>
- Гребенюк, Т. В. (2010). *Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція*. Просвіта.
- Гром'як, Р. Т., Ковалів, Ю. І., & Теремко, В. І. (Ред.) (1997). *Літературознавчий словник-довідник*. Академія.
- Данилова, В. (2018). Спеціальні художні події як інструмент впливу на суспільну й індивідуальну свідомість. *Актуальні питання гуманітарних наук. Видавничий дім "Гельветика"*, 17–23. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/22.166945>
- Ключок, Г. (2007). "Художній світ" як категоріальне поняття. *Слово і Час*, 9, 3–14.
- Комаровська, О. А. (2020). Мистецька подієвість освітнього середовища в контексті художніх цінностей особистості. *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді*, 1. <https://doi.org/10.32405/2308-3778-2020-24-1-252-270>
- Корнелюк, Б. (2020). Продукти інтенціонального синтезу: внутрішній світ, художній світ, похідна креативна проекція. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 75–81. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-3-12>
- Лівницька, І. А. (2020). Теорія множинних світів та уявний світ художнього твору. *Закарпатські філологічні студії*, 14, 149–152. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2020.14-2.27>
- Рудковська, А. Ю. (2010). Художня подія як провідна текстова категорія французької готичної новели ХХ століття. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*, 18, 365–372.
- Симоненко, В. (1965). Весілля Опанаса Крокви (с. 20–22). У *Вино з троянд*. Каменяр.
- Attridge, D. (2017). *The singularity of literature*. Routledge.
- Attridge, D. (2021). The Event of the Literary Work. In *Literature and Event* (pp. 229–242). Routledge.
- Badiou, A. (2013). *Philosophy and the Event*.
- Dai Jiasi (2026). *Literary Event: A Keyword in Critical Theory*. Foreign Literature, 1, 103–112.
- Deleuze, G. (2004). *Logic of sense*. Bloomsbury Publishing.
- Derrida, J. (2007). A certain impossible possibility of saying the event. *Critical inquiry*, 33(2), 441–461.
- Doležel, L. (2000). *Heterocosmica*. Johns Hopkins University Press.
- Eagleton, T. (2012). *The event of literature*. Yale University Press.
- Lotman, J. (1977). *The structure of the artistic text*. University of Michigan.
- Mukim, M., & Attridge, D. (Eds.). (2021). *Literature and Event: Twenty-First Century Reformulations*. Routledge.
- Mendoza-de Jesús, R. (2021). History, Tearing: Hamacher's Literary Events. In *Literature and Event* (pp. 243–257). Routledge.
- Raffoul, F. (2020). *Thinking the event*. Indiana University Press.
- Rimmon-Kenan, S. (2002). Story, Events. In *Narrative fiction: Contemporary poetics* (pp. 6–28). Routledge.
- Romano, C. (2009). *Event and world*. Fordham University Press.
- Rowner, I. (2015). *The event: Literature and theory*. U of Nebraska Press.
- Schmid, W. (2010). *Narratology: an introduction*. Walter de Gruyter.
- Žižek, S. (2014). *Event: Philosophy in transit*. Penguin UK.

#### References

- Attridge, D. (2017). *The singularity of literature*. Routledge.
- Attridge, D. (2021). The Event of the Literary Work. In *Literature and Event* (pp. 229–242). Routledge.
- Badiou, A. (2013). *Philosophy and the Event*.
- Dai Jiasi (2026). *Literary Event: A Keyword in Critical Theory*. Foreign Literature, 1, 103–112.
- Danylova, V. (2018). Special artistic events as a tool of influence on public and individual consciousness. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Helvetyka*, 17–23. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/22.166945> [in Ukraine].
- Deleuze, G. (2004). *Logic of sense*. Bloomsbury Publishing.
- Derrida, J. (2007). A certain impossible possibility of saying the event. *Critical inquiry*, 33(2), 441–461.
- Doležel, L. (2000). *Heterocosmica*. Johns Hopkins University Press.
- Eagleton, T. (2012). *The event of literature*. Yale University Press.
- Hon, O. M., & Rozhkova, M. H. (2024). Intermedial dimensions of M. Bakhtin's "event fullness". In T. M. Potnitseva, O. V. Maksyutenko, O. V. Levchenko, S. O. Vatchenko, & N. I. Vlasenko (Eds.), *Literatura v detaliakh: kulturolohichnyi aspekt* [Literature in detail: the cultural aspect. Proceedings of the All-Ukrainian Scientific Conference (XXI Philological Readings in Memory of N. S. Shreider), 27–30. <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi78/0058048.pdf#page=27> [in Ukrainian].
- Hrebenuk, T. V. (2010). *Event in the artistic system of contemporary Ukrainian prose: morphology, semiotics, reception*. Prosvita [in Ukrainian].

Hromiak, R. T., Kovaliv, Yu. I., Teremko, V. I. (Eds.). (1997). *Literary dictionary-reference book*. Akademiia [in Ukrainian].

Klochek, H. (2007). "Artistic world" as a categorical concept. *Slovo i Chas*, 9, 3–14 [in Ukrainian].

Komarovska, O. A. (2020). Artistic eventfulness of the educational environment in the context of artistic values of personality. *Teoretyko-metodychni problemy vykhovannia ditei ta uchnivskoi molodi*, 1. <https://doi.org/10.32405/2308-3778-2020-24-1-252-270> [in Ukrainian].

Korneliuk, B. (2020). Products of intentional synthesis: inner world, artistic world, derived creative projection. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 75–81 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-3-12>

Livvytska, I. A. (2020). The theory of possible worlds and the fictional world of a literary work. *Zakarpatski filolohichni studii*, 14, 149–152. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2020.14-2.27> [in Ukrainian].

Lotman, J. (1977). *The structure of the artistic text*. University of Michigan.

Mukim, M., & Attridge, D. (Eds.). (2021). *Literature and Event: Twenty-First Century Reformulations*. Routledge.

Mendoza-de Jesús, R. (2021). History, Tearing: Hamacher's Literary Events. In *Literature and Event* (pp. 243–257). Routledge.

Raffoul, F. (2020). *Thinking the event*. Indiana University Press.

Rimmon-Kenan, S. (2002). Story. Events. In *Narrative fiction: Contemporary poetics*. (pp. 6–28). Routledge.

Romano, C. (2009). *Event and world*. Fordham University Press.

Rowner, I. (2015). *The event: Literature and theory*. U of Nebraska Press.

Rudkovska, A. Yu. (2010). Artistic event as the leading textual category of the French Gothic short story of the 20th century. *Problemy semantyky, prahmatyky ta kohnityvnoi linhvistyky*, 18, 365–372 [in Ukrainian].

Schmid, W. (2010). *Narratology: an introduction*. Walter de Gruyter.

Symonenko, V. (1965). The wedding of Opanas Krokva. In *Vyno z troiand* (pp. 20–22). Kameniar [in Ukrainian].

Žižek, S. (2014). *Event: Philosophy in transit*. Penguin UK.

Отримано редакцією журналу / Received: 31.12.25  
 Прорецензовано / Revised: 07.02.26  
 Схвалено до друку / Accepted: 31.03.26  
 Опубліковано / Published: 31.05.26

Lyubomyr DERESH, PhD student  
 ORCID ID: 0009-0004-4800-8631  
 e-mail: lyubko.deresh@gmail.com  
 Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

### THE SINGULAR LITERARY EVENT AS A TOOL FOR ANALYZING THE INDIVIDUAL POETICS OF A LITERARY WORK (BASED ON VASYL SYMONENKO'S SHORT STORY "THE WEDDING OF OPANAS KROKVA")

**Background.** The category of the "event" is becoming an increasingly important concept for analyzing the global transformations the world is undergoing today, and literary studies require an analysis tools update necessary for understanding the phenomenon of the "event" in a literary text. The concept of the "literary event" in contemporary literary theory has several interpretations: plural in narratological and semiotic traditions, and singular (both deflationary and radical) in hermeneutic and phenomenological approaches. This study offers a comprehensive examination of the radical singular literary event as an instrument of poetological analysis, including a definition of its main characteristics, the ways it functions within the text, and approaches to its identification.

**Methods.** The methodological foundation of the study is based on a combination of phenomenological and hermeneutic approaches with a semantic model of the fictional world within the framework of possible worlds theory.

**Results.** The article presents, for the first time, a study of the radical singular literary event as a tool for analyzing the poetics of a literary work. The literary event is defined as a non-verbal coordinating center that shapes and determines the elements of a work's poetics. The system of relationships between the singular event and various aspects of poetics – receptive, technical, structural, and semantic – is also analyzed. The practical application of the identified characteristics of the event and the methods of their use in poetological analysis is demonstrated through an analysis of Vasyl Symonenko's short story "The Wedding of Opanas Krokva." The choice of this text is justified by the pronounced "eventfulness" of its plot, as well as by its relevance to the contemporary wartime context.

**Conclusions.** The study demonstrates that a completed literary work can be conceived as a form of manifestation of the literary event, while the poetics of the work can be understood as teleologically subordinated to the event. It is shown that the literary event can serve as an analytical tool for examining the poetics of a work, and the functioning of the main methods of identifying the literary event at different levels of the text is demonstrated. The study proposes new approaches to the analysis of the literary event (reversal of the horizon of understanding; immanent series and factors of transcendence; fabular-narrative reference; ontic-ontological dictionary). The practical significance of the research lies in the development of new approaches to the analysis of poetics based on the singular eventfulness of the work. The study lays the groundwork for the development of a broader theoretical, practical, and critical field of evential studies. Prospects for further research include the typologization of strategies for the formation of the literary event, the study of the ontological space of the event, and the analysis of the processes of reader identity transformation in the encounter with the event of the text.

**Keywords:** event theory, literary event, fictional world, poetological analysis.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.