

## ПОДІЄВІСТЬ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ: ДІАЛЕКТИКА ПОНЯТТЯ ТА ТЕРМІНУ

Подія – поняття, що, подібно до низки інших (слово, людина, світ, розвиток, розуміння, смисл, діалог, буття тощо) мають вагоме загальнокультурне значення. Входячи в простір тієї чи іншої гуманітарної (і не тільки) дисципліни, узгоджуючись з її аксіоматикою та термінологічно-понятійним апаратом, кожне з цих понять семантично звужується, але залишає глибину і перспективу, пов'язані з субстанційною цілісністю процесів культурогенезу, їх телеологічною скерованістю. Це означає, що дослідження зумовлених конкретно-науковою специфікою смислових нюансів подібних понять має здійснюватись з постійним урахуванням їх попереднього і майбутнього входження у контекст великого загальнокультурного діалогу, метою якого є усвідомлення феномену людини, смислу її буття. Діалектика поняття і конкретно-наукового терміна створює додаткові можливості для вирішення поставлених наукових завдань та їх преосмислення у зв'язку з новими аспектами розуміння та вжитку понять і термінів, вибудовує простір для продуктивної міждисциплінарної взаємодії.

Поняття “подія” (рос. событие) у контексті літературознавства традиційно набувало термінологічної конкретики у зв'язку із дослідженням сюжету – основи предметного світу літературного твору, що разом із мовою та композицією виступають в якості чинників художньої форми. Розуміння сюжету як сукупності подій у їх художній реалізації саме формалісти зробили традиційним, розмежувавши поняття “фабула” і “сюжет”, що стало “вихідним пунктом глобальних наратологічних моделей” [5, с. 146] та важливим моментом у русі до висунутої М. Бахтіним пропозиції розрізняти у творі подію, про яку розповідається, та подію самої оповіді. Перша подія може бути охарактеризована як така, що вибудовує цілісну картину світу, головні координати якої – простір і час, а друга, виявляє концепцію особистості, сутність якої відкривається передусім у процесі розгортання оповіді, кореляції її суб'єктів та об'єктів. Об'єктна, спрямована на зовнішній світ, орієнтація події, про яку розповідається, урівноважується суб'єктною подією наративу. Людина, час і простір як важливі характеристики світу постають у літературному творі одночасно в об'єктному та суб'єктному плані [3], і ця подвійна перспектива, ці коливання й переходи моделюють реальний процес буття людини у світі та осмислення цього буття, що може відбуватися лише в процесі комунікації (та автокомунікації).

Такого роду “коливання” відображаються у міркуваннях Ю. М. Лотмана про подію як одиницю сюжету в праці “Структура художнього тексту”. Визначаючи подію в тексті як “переміщення персонажа через границю семантичного поля” [2, с. 224], порушення текстової норми, заборони, Ю. М. Лотман апелює водночас до внутрішньотекстових структурних закономірностей і до створюваної цілісної картини світу, споглядання та осмислення якої відбувається на рівні не тексту, а твору, включеного в складні комунікативні процеси в широкому контексті того чи іншого типу культури: лише у такому контексті можна розмірковувати про те, чи є той або інший факт подією, оцінювати подієвий масштаб зображуваного. Від запропонованого О. М. Веселовським поняття “мотив”, що визначається як елементарна повторювана одиниця сюжету і водночас як варіант відповіді на запитування людини щодо власного буття у світі, а отже, характеризується знаковою двоплановістю, єдністю означаючого та означуваного, Лотман здійснює перехід в простір означуваного, в простір структури твору та сюжету як його елементу, який він теж прочитає як текст, вдаючись до мислення бінарними опозиціями. В контексті його міркувань сам текст може бути сприйнятий як подія на тлі відсутності тексту, відсутності обмеженої початком і кінцем текстуальної фіксації різноманітних комунікативних процесів, складна взаємодія між якими утворює сповнений смислу світ людської культури.

Запропонована В. Шмідом концепція оповідного літературного твору, враховуючи напрацювання наратологічної гілки європейського структуралізму, створює передумови для взаємоузгодження рівнів подієвості твору. На думку дослідника, критеріями подієвості виступають релевантність зміни, непередбачуваність, консекутивність (зміни у мисленні та діях суб'єкта), незворотність, неповторність [5, с. 16–18]. Повноцінна подієвість передбачає фактичність або реальність (в межах фікційного світу) змін, що відбуваються, результативність, наявність градації, а в самому оповідному творі “не лише оповідається (наратором) історія, але також зображується (автором) оповідний акт”, тобто витворюється характерна для оповідного мистецтва “подвійна структура комунікативної системи, що складається із авторської та нараторської комунікації, причому нараторська комунікація входить у авторську як складова частина зображуваного світу” [5, с. 33–34]. Ця комунікативна система може бути ускладнена наявністю персонажів, що у свою чергу виступають в якості оповідачів-нараторів, створюючи, крім зображуваного автором та оповідуваного наратором, ще й “цитований” світ – світ персонажів. Отже, зображувані у фікційному світі події по-різному віддзеркалюються у різних комунікативних подіях, що розгортаються по лінії персонаж – персонаж, наратор – адресат нарації, автор (абстрактний автор, за термінологією В. Шміда) – читач (абстрактний читач). Оскільки будь-яке висловлення програмує особливості власного сприйняття, має на увазі ідеального адресата, здатного вповні зрозуміти сутність висловленого, комунікативні події теж підлягають оцінці з точки зору “повноцінності” подієвості: характеризуються фактичністю (вже не тільки в межах фікційного, але й реального світу, якому належать реальний автор і реальний читач), передбачають як результат наявності чи відсутності розуміння, яке також в залежності від того, наскільки віддаленим від ідеального виявився реальний адресат нарації – реципієнт, піддаються градації.

Таким чином, у літературному творі відбувається взаємодія, своєрідний перетин, взаємне підсилення або, навпаки, послаблення, злиття різних подієвих площин – реальних (хай навіть тільки в межах фікційного світу) та комунікативних, площини “справи” та площини “слова”. Хоча це розрізнення, звісно, є дуже умовним, “сказати” (подумки або вголос) і “зробити” характеризуються великою відмінністю, складною діалектикою наближення – відштовхування, що яскраво проявляє себе в процесі літературно-художньої творчості. Водночас на певному рівні абстрагування міркування В. Шміда про епічний (наративний оповідний) твір виявляються актуальними для неоповідних творів – ліричних (ненаративних) та драматичних (наративних міметичних), у яких комунікативна подієвість (розгортання мовлення) складно співвідноситься у одному випадку із переживанням як подією, а в іншому – з дією як подією чи ланцюгом подій. У цьому стосунку подієвість оповідного твору постає як оприявлення прихованих у будь-якому літературному творі комунікативних процесів.

У межах комунікативної площини, напевно, слід розрізняти художньо-естетичну та буттєву подієвість: якщо перша може бути осмислена в межах літературознавчого осягнення літературного твору як об'єкта та предмета наукового пізнання, то друга входить у сферу індивідуального досвіду суб'єкта і навіть самим цим суб'єктом може повною мірою не усвідомлюватись, хоча атрибутивні суб'єктність та суб'єктивність літературознавчого дослідження походять саме звідси, укорінені тут. Художньо-естетична подієвість літературного твору надбудовується над буттєвою, що дає можливість говорити про входження літературного твору, процесів його творення та відтворення у сферу реального буття, говорити про буття літературного твору. Чим повніше художньо-естетична подієвість у процесі літературознавчого пізнання літературного твору усвідомлює свою онтологічну сутність, тим глибшим та точнішим виявляється це пізнання. Зауважимо, що буттєва сутність художньо-естетичного творення та відтворення повною мірою залишається нез'ясованою, хоча окремі аспекти цього явища та пов'язаних з ним процесів постійно досліджуються (соціо-культурний, історичний, культурологічний, особистісно-психологічний, лінгвістично-комунікативний, герменевтичний тощо). Не випадково у

літературі (та у мистецтві в цілому) існує давня і невичерпна традиція мистецького дослідження феномену художньої творчості, що набуває особливого значення в контексті розвитку мистецтва ХХ століття.

Кореляція різних рівнів подієвості літературного твору відіграє особливу роль у романі М. Булгакова “Майстер і Маргарита”, що не випадково сприймається дослідниками як джерело філологічного знання [1]. Комунікативна подієвість стає предметом художнього осмислення у цьому творі й, таким чином, входить у зображуваний світ як його необхідна складова, кардинально змінюючи картину світу та концепцію людини. Історія про візит Воланда у сучасну автору Москву відповідно до першопочаткового задуму не передбачала подієвий перетин у композиційно центральній частині роману з історією майстра і Маргарити, які по суті уявляють собою персонажну персоніфікацію абстрактного автора та абстрактного читача, їх відповідну образну конкретизацію. Такий наративний парадокс призводить до необхідності введення в художню структуру роману, так би мовити, “персонажного” тексту, яким виявляється роман майстра про Понтія Пілата. Історія майстра і Маргарити як конкретних автора та читача, представлена в контексті нарації майстра (розмова з Іваном Бездомним у лікарні) в межах цитованого “реального” світу та нарації іронійного оповідача у оповіданому “містичному”, фантастичному світі. Ці історії складно взаємодіють, супроводжуючись подіями перетину персонажами кордонів реального та фантастичного світів за допомогою певних помічників та використаних ними речей. Такий перетин здійснює і персонаж, позначений в тексті роману як “рукопис” – знищений, поділений в “реальному” світі на значну частину, спалену майстром перед арештом, та обгорілі рештки, що їх зберігає, перечитуючи та оплакуючи автора-майстра, Маргарита, у “фантастичному” світі він постає як цілий і неушкоджений (адже рукописи не горять!).

Використання відомого в літературі композиційного прийому “текст у тексті” обертається в романі Булгакова подвоєнням рівнів комунікативної подієвості твору: рукопис не лише знаходиться, його створюють і читають. В ролі читачів виступають і персонажі роману (критики Аріман, Латунський, редактор Берліоз, що читав опубліковану частину, сусід майстра Алоїзій Могарич, Маргарита, Іван Бездомний, Ієшуа), і реальні читачі, що сприймають роман майстра про Понтія Пілата в контексті історії оповідача про візит Воланда у Москву і в контексті зображуваного світу роману М. Булгакова в цілому. Таке подвоєння, персонажно-подієва матеріалізація процесу творення та відтворення літературного твору в контексті складно побудованого зображуваного світу (мається на увазі передбачена задумом автора взаємодія “реального” і “фантастичного”), дає можливість автору показати не лише художньо-естетичну складову комунікативної подієвості літературного твору, але й буттєву, онтологічну.

При цьому буттєва подієвість роману майстра протиставляється побутовій, проявляючи у такому протиставленні свою сутність (настанову автора на дослідження буттєвого виміру у його зіткненні з побутовим підкреслює одна з реплік Азazelло у главі про отруєння). Побутова подієвість роману про Понтія Пілата реалізується не лише у діях Алоїзія Могарича, який заводить знайомство з майстром, активно спілкується з ним, бере почитати рукопис тільки для того, щоб написати наклеп і заволодіти житловою площею свого сусіда. Таким же побутовим є і ставлення до рукопису, виявлене редакторами, критиками, представниками МАССОЛІТу. Організоване ними цькування автора, який вибивається з нав’язаного владою ідеологічного русла, насправді зумовлене матеріально-побутовими мотивами, що яскраво акцентує М. Булгаков: посади в МАССОЛІТі – це шлях до різноманітних матеріальних благ (від елементарної можливості друкуватися і отримувати гонорари, заробляти на хліб літературною працею до особливих привілеїв у вигляді елітного житла та ексклюзивного літнього відпочинку). Свобода творчості, яку послідовно відстоює майстер, несумісна з діяльністю чиновників від літератури, небезпечна для влади, яку вони ідеологічно обслуговують за відповідну платню. Як побутове може бути охарактеризоване і ставлення Маргарити до твору майстра: саме вона підштовхує його до друку роману, мріючи про славу, визнання, тобто можливість поєднати кохання із комфортним існуванням, до

якого вона звикла у шлюбі з добре матеріально забезпеченим некоханим чоловіком. Лише втративши майстра і усвідомивши свої дії щодо нього як зраду, Маргарита починає ставитись до роману на буттєвому рівні, сприймаючи його передусім в контексті духовного буття коханої людини.

Сюжетно-персонажна матеріалізація буттєвої комунікативної подієвості в романі “Майстер і Маргарита” пов’язана з переносом персонажів “внутрішнього” роману Іешуа Га-Ноцрі та Понтія Пілата у “зовнішній” роман, який виявляється можливим завдяки подіям і персонажам, маркованим як “фантастичні, містичні”. Такий перенос, оскільки події “зовнішнього” роману сприймаються як реальні, дійсні стосовно роману “внутрішнього”, покликаний показати правдивість зображуваного світу роману майстра, точність його “здогадки”. В останніх главах роману майстер отримує можливість завершити свій твір, відпускаючи Пілата, одним лише словом звільняючи його від нескінченного спокутування давньої провини. З іншого боку, Іешуа, прочитавши роман майстра, вирішує його земну та післясмертну долю, припиняючи життєві страждання автора роману “про Понтія Пілата” і наділяючи його “спокоєм”. Таким чином, у буттєвій сфері комунікативна подієвість літературного твору обертається кардинальними змінами у долі людей, розв’язанням, здавалось би, нерозв’язуваних проблем. За задумом М. Булгакова, онтологічна сутність роману майстра полягає у розумінні трагедії Пілата, здійсненні його каяття і прощення в процесі естетичної комунікації. З іншого боку, роман закладає основи для реалізації на підставі художньо-естетичної та онтологічної подієвості роману “Майстер і Маргарита” такого ж самого розуміння і прощення стосовно автора цього твору. Зрозуміло, що ці процеси передбачають участь всіх читачів роману, взаємодії духовного буття величезної кількості людей. Такого роду взаємодію художньо моделює роман “Майстер і Маргарита” навколо розп’яття та воскресіння Христа як центральної події духовної історії людства, з якою, як це показано в романі, узгоджуються на духовно-смысловому, онтологічному рівні всі подальші події, долі всіх людей.

Отже, на термінологічному рівні можна визначити подієвість як аспект художньої реальності, що виникає в літературному творі як художній моделі дійсності, на рівні текстуальної реалізації художнього цілого виявляє себе у композиції сюжету та образів, передбачає співпадіння події творення та сприйняття літературного твору зі співвідносними подіями художньої та дійсної реальності. Діалектика загальнокультурного поняття “подія”, що в контексті сучасного наукового дискурсу несе на собі відбиток філософського погляду на подію як спів-буття з іншим, його діалогічне розуміння [4], та літературознавчого терміна “подієвість” виявляється продуктивним в процесі осягнення буття літературного твору, потребує подальшої конкретизації.

### Література

1. Корабльов О. О. Російська художня література як джерело філологічного знання : автореф. дис. ... д-ра філол. н. : спец. 10.01.02 “Російська література”, 10.01.06 “Теорія літератури” / О. О. Корабльов. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2004. – 38 с.
2. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2000. – С. 14–287.
3. Тюпа В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – М. : Академия, 2006. – 336 с.
4. Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления / М. Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Библихина]. – М. : Республика, 1993. – 447 с. – (Мыслители XX века).
5. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. – (Studia philologica).

