

ОПОВІДКА: ВІД РИТУАЛУ ДО МЕТАЖАНРОВИХ НОВАЦІЙ

Сьогодні оповідка є одним із найпопулярніших жанрів, який хоч і виник ще в прадавні часи, проте не був ґрунтовно дослідженим. Тому крім спроби окреслити історію жанру, в статті звернено увагу на проблеми та перспективи вивчення оповідки.

Ключові слова: *оповідка, оповідування, мала проза, теорія літератури, історія жанру.*

Оповідка – це, по-перше, літературний жанр із напорчуд тривалою історією, по-друге, феномен людського існування, фундаментальність якого була усвідомлена лише в ХХІ ст. Ця лаконічна, але містка форма вираження думки виникла ще задовго до появи писемності [12]. Саме оповідка як один із перших видів малої прози була першооснотою для розвитку великих епічних жанрів [4, с. 48]. Проте лише в ХІХ ст. оповідка, повсякчас присутня в культурі різних народів, була визнана самодостатнім літературним жанром [11, р. 4]. Хоча сьогодні оповідка – одна з популярних художніх форм, а чимало відомих митців створили неперевершені зразки, Нобелівський комітет не надто поцінує цей жанр. Лише Еліс Манро (2013 р.) була нагороджена премією за створення оповідок, що майстерно зображують сучасність. На відміну від Нобелівського комітету, вчені з найрізноманітніших галузей (фізика, філософія, біологія, економіка, політологія, соціологія, теорія еволюції, когнітивістика, психоаналіз) звернули свою пильну увагу саме на оповідку. Від появи людства, виникнення первісної свідомості (а отже і перших спроб інтерпретації дійсності) [4, с. 51] та аж до сьогодні, ми розповідаємо невеликі історії. Створено їх вже тисячі, однак ми все одно продовжуємо їх вигадувати, записувати. Чому? То що ж у них такого?

Оповідка в долітературний період. Шукаючи витоки певного жанру, одразу кортить звернутися до спадщини античності, проте не в цю добу виникли різні форми думки. Метафори, мотиви, сюжети та жанри творилися ще в первісному суспільстві та мали тривалу долітературну (дописемну) історію. У праці Ольги Фрейденберг «Поетика сюжету та жанру» маємо напорчуд важливі зауваги про оповідку, її роль та

становлення. Перед тим, як окреслити їх, варто зазначити особливості сприйняття первісним мисленням певних категорій, таких як слово, оповідування.

Первісно слово сприймали як логос (лад, порядок, основоположний принцип), воно означало космічне життя, засади творення світу, а здатність говорити мав лише тотем, бог, жрець, тобто той, хто володів життям. Слово було короткою ритмічною одиницею, яку не вимовляли, а проголошували, до того ж не ізольовано, а в супроводі жесту, сміху, плачу, модуляції голосу та звуку [4, с. 122].

Зважаючи на спосіб вимовляння слова, Ольга Фрейденберг виокремила два роди, що паралельно розвивалися у первісному суспільстві: перший – поетико-музичний (поезія, лірика, музика), другий – рід ритміко-мімічних словесних актів, саме з нього пізніше утворилася проза [4, с. 116].

Акт оповідування в системі первісного мислення означав сяяння світла, долання темряви та навіть смерті. Говорити означало «проливати світло», оскільки спершу оповідування відбувалось тільки при сонячному світлі, а згодом – біля вогнища, яке символізувало сяяння небесних світил [4, с. 121]. Крім того, існувало чимало релігійних обрядів, важливою частиною яких було оповідування, але почати говорити можна було, лише знайшовши, вирубавши та запаливши дерево [4, с. 121]. Такі ритуали дали початок хоровому оповіданню. Зібравшись біля вогнища, кожний член племені мав однакову кількість часу на оповідь. Оскільки тотемне мислення завжди є автобіографічним, бо тотем – це кожна людина, ціле плем'я і весь світ, то оповідка завжди мовилася від першої особи. Сукупність таких особистих оповідок була зверненням до

космічних сил та уможлиблювала оновлення то-тему [4, с. 65]. Розказування по черзі особистих оповідок стабілізувалося у побутовому звичаї, обряді, фольклорі. Так було закладено фундамент однієї із найдавніших форм повістувальної композиції – особистої оповідки [4, с. 125].

Оповідування було не лише частиною ритуалів. У первісному суспільстві також існувала традиція оповідати в зимовий період біля вогнища казки про привидів чи злі сили ночі. В процесі оповідування страшних історій слухачі переживали страх, присутність смерті, проте з настанням щасливого кінця історії приходив і світанок, поверталось життя. Тому згодом оповідування починає означати воскресіння, подолання смерті, акт народження, але не тільки людини, а й зерна, рослини (згадаймо примовляння, які використовують, сіючи що-небудь) [4, с. 124]. Семантика подолання смерті збережена у ритуалі, коли хворий, перебуваючи на порозі смерті, збирає сили і оповідає оповідку про себе та одразу ж одужує. Шахерзада, що розповідає історії (до того ж лише вночі) саме цим і рятує від смерті. Розповідання історій аж до самого ранку, яке допомагає зберегти життя, стає звичним топосом епосу [4, с. 124].

Пізніше з'являються обрамлені оповідання, де розказування історій відбувається вдень, але воно теж рятує життя, відтерміновує смерть (оповідь Одиссея у Фіаків, «Сім мудреців», Декамерон) [4, с. 125]. Як пише Ольга Фрейденберг, поступово оформлюється паралелізм слова-життя та німоти-смерті. Говорити – означає жити, тому в багатьох культурах слова карбують на гробницях, адже коли мертвий розповідає про себе, то оживає в цьому. Зміст більшості могильних написів – діяння та пристрасті.

Діяння царів були змістом могильних і храмових записів, а діяння та пристрасті людей простих оповідалися богу/божеству в храмі. Згодом на основі записаних діянь померлого створюють повчання та настанови, що необхідні для оживлення та не мають дидактичних цілей. Але пізніше елемент повчання починає просочуватися до жанру. Оповідка стає навчанням, передає життєву мудрість. Через певний час оповідка секуляризується, але мораль, сентенція залишається, часто в неочікуваних текстах, наприклад у фривольній новелі. Саме в обсценних оповідках повчальність і культ мудрості протрималися найдовше [4, с. 128–129].

Від античності до XVIII ст. Зародившись у первісному суспільстві, оповідка продовжила своє існування в античності. Проза греків та римлян,

як і поезія, була ритмічна. Міра прозової мови мала назву «колон», що в перекладі з грецької означає нога, стопа. У прозовій ритмічній фразі була також і рима, проте стояла вона не в кінці, а в середині, між двома антитетичними частинами речення (колоном та антиколоном) [4, с. 114]. Прозаїчну фразу називали періодом, а період із грецької – це колоподібний рух. Побудова прозаїчного речення відповідає ритміці завершеного кола шляху. Сама прозаїчна мова має у греків назву «піше слово» [4, с. 115].

Цей словесний різновид був багатий на фігури, тропи, досить умовний, але з неповторною, пов'язаною з жестами і мімікою, мовою. В античності існувало чимало оповідок про богів, героїв, проте активніше розвиватися почала велика проза. Однак оповідку активно використовували у риторичі, саме усне практичне слово виконувало в Греції функції белетристики, новели [4, с. 47].

Від античності й до XVIII ст. маємо зовсім мало відомостей про те, як розвивалася оповідка. Проте вона продовжує активно функціонувати, до того ж у різних культурних системах: побутова оповідка, фольклорна. Крім того, оповідку й надалі використовували як частину ритуалу та промов, звернень. Попри повсякчасну присутність оповідки в культурному житті всіх народів, входження її до літературного канону відбувається значно пізніше.

Кінець XIX і початок XX ст. – золота доба оповідки. У XIX ст. оповідка утвердилася як літературний жанр завдяки письменнику Натанієлю Готорну, що почав активно використовувати добре відомий у народно-побутовій культурі жанр. Невеликі та майстерні тексти досить швидко стали напрочуд популярними. Як зазначає Флоранс Гоє, добре задокументовано, що наприкінці XIX ст. було опубліковано величезну кількість оповідок [11, р. 4].

Флоранс Гоє, авторка праці «Класична оповідка», пише, що в XIX ст. саме цей жанр був популярним, справді читаним, впливовим, але невивченим [11, р. 5]. Хоча вже в цей час увиразнилось розрізнення оповідки та малої прози (анекдот, новела, нарис, оповідання), на перші аналітичні спроби довелося зачекати. Перші дослідження з'явилися у 1960–1970-х рр. Мері Рорбергер, авторка перших англомовних розвідок про згаданий жанр, пише, що оповідка – епіфанія, яка має на меті переконати читачів, що в цьому світі значно більше значень, які можна збагнути за допомогою звичних нам чуттів. Чарльз Мей, ще один із перших дослідників оповідки,

писав, що вона є міфічним, спиритичним, інтуїтивним та ліричним жанром [11, р. 3–5].

Флоранс Гое, вже згадана авторка праці «Класична оповідка», зазначає, що ці та й взагалі будь-які інші визначення жанру не є вичерпними [11, р. 6]. Натомість дослідниця пропонує зрозуміти природу оповідки за допомогою притаманних їй ознак: пароксичні структури та характеристики, лаконічність, гіперболізація, емпатичність, схематичність персонажа.

Композиція оповідки підпорядковується пароксичній структурі, тобто антитеза або оксиморон стають основою організації. Ці фігури наявні на всіх рівнях тексту задля створення напруги, адже саме доведена до найвищої межі напруга – це і є ефектом оповідки [11, р. 14–19]. Не тільки структура, а й усі характеристики в тексті є пароксичними. Для оповідки є недостатнім, щоб головний об'єкт був виразною, першоплановою темою тексту, тому він часто є прихованим, але повноприсутнім, а реципієнт може пройти такий шлях – від непомічання до крайнього вияву певного сенсу, емоції, значення [11, р. 27–31]. Гое назвала оповідку психологічною повнотою в умовах жорстких текстових обмежень [11, р. 3]. Хоча кількість слів може варіюватися, але оповідка завжди мусить бути лаконічною. Стислість та вичерпність тексту досягається такими засобами: 1) використання готового для розуміння матеріалу, такого, який не треба пояснювати; 2) гіпотопіс (термін з античної риторики), або ж оригінальний спосіб описування, влучний та живий опис, що змушує читача «бачити», а не розуміти; 3) баланс абстрактної теми, дуже характерних описів та побутово-конкретного сюжету [11, р. 75–77]. Гіпербола стає природним елементом тексту, однак кліше і стереотипи також проявляються сповна [11, р. 24–25]. Крім цього, невід'ємною рисою оповідки є те, що персонаж – завжди схематичний, бо перевага повсякчас надається ситуації, а не герою [11, р. 78]. Також важливою є кінцівка, хоча після надмірної експлуатації ефектних завершень можуть бути і відхилення. І наостанок зауважимо про емпатичність: кожна оповідка повинна змусити нас відчувати, співпереживати [11, р. 77].

Як бачимо, серед переліку особливостей немає вимог до об'єму тексту, який є вторинним, підлеглим історичним обставинам. На оповідку XIX ст. дуже вплинула преса. В той період вона була прибутковою, тому за статті в газетах добре платили. Чимало авторів використовували таку можливість заробітку, адаптуючи свої тексти до вимог видавців і читачів. Окрім прибутків, газета

давала авторам велику аудиторію, особливо збільшилася кількість людей, що купували пресу, коли наприкінці XIX ст. з'явилися газети за одне пенні. Отже, дуже різні за обсягом оповідки з'явилися як наслідок вимог видавців, адже скільки певна газета мала вільного місця – стільки знаків давала автору. Ми можемо натрапити на тексти обсягом від половини колонки до двох-трьох шпальт [11, р. 83].

Через популярність у періодиці, оповідку довгий час сприймали як жанр дешевих газет та другорядних авторів, проте варто взяти до уваги, що видатні майстри теж вдавалися до згаданого жанру. Крім того, оповідки публікувалися також і в філософських журналах, де були зразком аналітики, інвективи та оголення проблем сьогодення [11, р. 92].

XX століття: розмивання жанрових меж і криза оповідання. XIX століття дослідники назвали золотою добою оповідання. Проте вже на початку XX ст. оповідка, яка була уніфікованим жанром, мала чітку структуру та невід'ємні характеристики, почала втрачати свої чіткі жанрові ознаки [11, р. 195]. Якщо в XIX ст. читачі могли легко вирізнити оповідку з-поміж інших жанрів, то в XX ст. навіть дослідники та критики використовують терміни оповідка й мала проза вельми широко [11, р. 196]. Крім того, оповідка стає все менш і менш популярною, аж настільки, що Вальтер Бенямін у своїй єдиній збірці оповідок «The Storyteller» писав, що розквіт нового модерного роману в першій половині XX ст. – це не що інше, як свідчення занепаду мистецтва оповідання, криза здатності обмінюватися досвідом [16, р. 1].

Ханна Меретоя, сучасна літературознавиця та директорка центру вивчення оповідок, досвіду та пам'яті в Турку, пише, що однією з причин побутування такої думки була творчість представників нового роману – Наталі Саррот, Ален Роб-Гріє, Клод Сімон. Впродовж 1950–1960 рр. вони активно пропагували непотрібність наративу: оскільки всесвіт не має сюжетів, наративів, історій, то створювати їх – неприродно, непотрібно і оманливо, адже дійсність, на думку новороманістів, зовсім не така. Однак подолати потребу створювати наративи та оповідати згаданим митцям не вдалося. Криза оповідання, атака нових романістів на сюжет, зображення ідентичності призвели до посилення уваги до оповідання та пошуку контраргументів. Уже у 1980-х рр. розпочався нарративний поворот [16, р. 2].

Наративний поворот – це термін, який пропонує Ханна Меретоя для означення змін науково-

художньої думки наприкінці ХХ ст. У вузькому розумінні – це теоретичний дискурс, а в широкому – культурний феномен. Наративний поворот – це загальне прийняття наративності (оповідувальності, потреби творити історії) різними критичними дискурсами як засадничої особливості не лише літератури, а й людського буття загалом, усвідомлення когнітивної та екзистенційної важливості наративу для нашого буття у світі, повернення до герменевтично орієнтованого розуміння онтологічної значущості оповідування історій для людського існування [16, р. 2].

Наративний поворот не виник просто так, йому передували і його підготували:

- увага в 1960-ті рр. теоретиків структуралізму та формалізму до наративу, чистим виявом якого вважали оповідку;
- дебати філософів історії про зв'язок історій та історії, наративного художнього слова та історіографії (1960-ті, Данто, Мінк, Гайден Вайт);
- увага науковців до об'єкта та наративу, який він творить, актуалізація проблем суб'єктивності, ідентичності, наративу як медіатора нашого ставлення до світу та себе (початок 1980-х) [16, р. 5].

Ханна Меретоя зазначає, що Мішель Турнье був першим, хто артикулював філософську значущість оповідування історій, чим повернув їх до активного ужитку [16, р. 2].

У центрі наукових дискусій постали оповідки та наратив як ширше поняття. Попри чисельну кількість праць єдиного визначення наративу розробити не вдалось. Феноменологічна традиція та наративна психологія вважають, що наратив – це практика, під час та за допомогою якої суб'єкт утворює смисли на основі свого досвіду, щоб обмінятися цими смислами з іншими. Для цих двох шкіл важливий концепт досвіду. Натомість для наратологічної традиції більш важливими є концепт події та репрезентації [16, р. 5].

Основна дискусія відбувається навколо двох визначень: наратив це –

- 1) первинна епістемологічна категорія, що апелює до когнітивних інструментів, за допомогою яких ми проектуємо наповнений сенсом порядок на реальність, зважаючи на наш досвід;
- 2) онтологічна категорія, що апелює до конститутивних елементів людського способу буття у світі [16, р. 6].

Загалом вчені погоджуються щодо того, що наратив – це привнесення сповненого сенсом

порядку, а Ханна Меретоя пропонує поєднати дві точки зору та вважає, що наратив – це і онтологічна риса, тобто спосіб буття людини у світі, і пізнавальна категорія [16, р. 7].

Інші сучасні дискусії розвиваються навколо таких тем:

- наратив як втілення моралі та етика суб'єкта;
- наратив як вираження неповторної індивідуальності чи культури соціуму;
- наратив як ідеологія;
- наратив як засіб особистісного та міжетнічного порозуміння;
- оповідка як найповніше втілення наративу та її естетика;
- необхідність сучасної ідентичності конструювати власний наратив: виклики та способи вирішення;
- наративи як спосіб інтерпретації дійсності [16, р. 6–8].

Деякі вчені (Бенхабіб, Кавареро, Батлер, Ален, Давіс) як центральну проблему розглядають питання влади та наративу, ігноруючи волю людини та наявність у неї вибору [16, р. 21]. Вдало висловилося про це Ханна Меретоя: «Так, наративна модель дає нам змогу побачити фундаментальну роль владних структур у конструюванні ідентичності, але ми також можемо побачити здатність суб'єкта бути стійким, трансформувати домінуючі наративи як він забажає» [16, р. 21–22].

У сучасному дискурсі виник цікавий поділ на природне оповідування та неприродне. Природне – це щоденне, побутове оповідування, де повсякденний досвід постає як універсальний, аісторичний прототип. Неприродне оповідування – це література [16, р. 8].

Ханна Меретоя не підтримує такий поділ, натомість пропонує поняття культурного досвіду. Вона пише, що ми створюємо наративи відповідно до нашого культурного досвіду та повноти різних форм досвіду, який ми отримуємо у різні часи та у різних соціо-культурних просторах. Крім того, література сама по собі бере участь у створенні нових форм досвіду, відповідь на який часто буває непрямою і різною для кожного соціо-історичного виміру. Література забезпечує нас новими способами інтерпретації «щоденного, реального» досвіду і, окрім цього, працює зі складнощами та парадоксами у спробах людини організувати досвід у наративі, історії [16, р. 8].

Увага до оповідування призвела до реактуалізації герменевтики як методу. Деякі дослідники навіть використовують термін «наративна

герменевтика». Спирається цей метод на праці Гайдеггера, Гадамера, Тейлора, Рікера, Арндт. Уже згадана дослідниця Ханна Меретоя наголошує на доцільності цього методу та аргументує вибір філософських праць таким чином. За основу дослідниця бере працю «Буття та Час» Мартина Гайдеггера, який зробив такий собі онтологічний поворот. Якщо до нього герменевтика працювала здебільшого з методологічними аспектами, які би допомогли інтерпретувати текст, то Гайдеггер аналізував розуміння як людський модус перебування у світі. Так розширилася проблематика герменевтики від розуміння тексту до розуміння людського буття. Адже розуміння себе за Гайдеггером – це розгорнутий у часі, тісно пов'язаний з отриманням досвіду процес постійної інтерпретації [16, р. 17]. Ганс Георг Гадамер важливий для наративної герменевтики, оскільки він пише про інтерпретацію – як найфундаментальнішу рису, яку не можна зредувати до чогось ще фундаментальнішого [16, р. 18].

Як зазначає Меретоя, у гайдеггерівській та гадамерівській герменевтиці розуміння не пов'язане з якимись вузкими теоріями чи певними когнітивними феноменами, це «розуміння себе за допомогою схоплення можливостей діяти у світі, ставати його частиною, взаємодіяти з собою та іншими» [16, р. 18]. Таким чином пізнання себе – це постійна інтерпретація, що відбувається на основі життєвого досвіду та досвіду попередніх інтерпретацій. Інтерпретуючи самих себе, ми конституємо те, ким ми є: Чарльз Тейлор навіть назвав людину *self interpreting animal* [16, р. 19]. І до чого тут наратологія та оповідки? Чарльз Тейлор пише, що, аби дізнатися, хто ми є, ми починаємо розповідати історії, бо сучасна ідентичність – це саморефлексивний темпоральний процес саме наративної реінтерпретації. У науковому дискурсі з'являється термін «нарративна ідентичність». Кожен із нас прагне з'ясувати власну сутність, конструюючи історії про себе на основі діалогу зі значущими іншими та культурними нарративними моделями [16, р. 18].

Поль Рікер, як зазначає Ханна Меретоя, у працях «Час та Наратив», «Я та Інший» підкреслив важливість культури та історії для наративної (само)інтерпретації [16, р. 19]. Філософ спростував картезіанську ідею прямого доступу до розуміння себе. Адже воно завжди є тяжким, тривалим та неочевидним процесом, який відбувається за допомогою знаків, символів і текстів. З 1980 р. Рікер почав підкреслювати вагомість оповідок, адже наше існування не може бути відокремлене

від історій, які ми розповідаємо собі [16, р. 19]. Ханна Арндт писала, що ми можемо знати, ким є хтось, тільки почувши його історію [16, р. 19]. Рікер пише про нарративізацію життя, а Ханна Меретоя стверджує, що ми живемо в епоху нарративу та оповідок [16, р. 2].

Підсумовуючи, визнаємо, що нарративний поворот – це складене і неоднозначне явище, святкування можливості створювати сенси, усвідомлення цінності волі вибору, констатація необхідності комунікації, передання досвіду, та клич про дуже велику важливість розвитку свідомості, критичності, бо владні структури невпинно тиснуть на людину. Сьогодні історії та оповідки свідомо використовують у маркетингу, політиці, пропаганді, про що є значна кількість добре аргументованих праць (Nash C. *Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*; Selbin E. *Revolution, Rebellion, resistance: the Power of Story*; Brown J., Denning S. *Storytelling in Organizations: How Narrative and Storytelling are Transforming Twenty-First Century Management*; Hall-Jamieson K., Waldman P. *Politicians, Journalists and the Stories that Shape the Political World*; Milton J. Bates *The Wars We Took to Vietnam: cultural Conflict and Storytelling*).

Отже, оповідка не просто існувала, а активно функціонувала від давніх часів і до сьогодні, до того ж на різних соціо-культурних рівнях: ритуал, фольклор, усна творчість та побутове слово, література (як елемент ансамблевих жанрів та як самостійний жанр із високими, елітарними та маскультними, белетристичними реалізаціями), риторика (як елемент промов, проповідей та як самостійний жанр). Упродовж розвитку наукової та художньої думки оповідка кілька разів переміщувалася з периферії до центру досліджень. Сьогодні оповідка добре описана як філософський концепт та феномен ноосфери, проте велика кількість літературознавчих проблем досі не вирішена. По-перше, це питання термінології. В українському літературознавчому дискурсі (ще) немає традиції виокремлення жанру оповідки, попри наявність текстів. В англійському дискурсі поняття *short story*, *short fiction*, *storytelling* прийнято розрізняти. У статті запропоновано такі українські відповідники, як оповідка, мала проза, оповідкування. Можливо, питання термінології потребують більш детального розгляду в окремій статті. По-друге, історія оповідки має багато лакун, а становлення згаданого жанру в національних культурах є цілковито недослідженою

проблематикою. По-третє, неувизначеною є естетика та формальні особливості сучасних оповідок. По-четверте, наріжним є питання розрізнення оповідки та інших жанрів малої прози. Як відрізнити будь-який короткий текст (нарис, шкіц, усмішку, новелу, новелетку, оповідання) від власне оповідки? Чи може пост у Фейсбуці, блозі чи Твіттері бути оповідкою? Як нам називати збірку оповідок, яку автор назвав автобіографією чи романом? А для відповіді на ці запитання нам і знадобиться нарис історії оповідки.

Давайте згадаємо, з чого починалася оповідка. Так, з ритуалу, зі слова як органічної сили космосу, як інструменту для зміни реальності, порятунку життя. Тяглість традиції такого сприйняття слова та продукування відповідних невеликих текстів, які в умовах текстуальної обмеженості намагалися сягнути істини, не переривалась. Таке слово крізь століття існувало у різних культурах: містичні народні, християнські казання, хасидська, середньоазійська оповідка тощо. Попри засилля нічого не вартих текстів, знецінення слова в масовій культурі, оповідка, що має на меті змінити реальність та врятувати життя, існує і сьогодні, так-так, у добі, яку багато хто згарячу і «нашвидкоруч» називає постмодерною, розчаклованою, раціонально-детермінованою.

Отже, оповідкою можна назвати порівняно невеликий прозовий текст, який виконує згадані функції, продовжує давню традицію оповідування та є естетично вартісним, незалежно від форми його побутування та набору використаних у ньому художніх засобів.

Браян Бойд, застосувавши біокультурний підхід з елементами теорії еволюції до літератури та проаналізувавши креативну поведінку багатьох біологічних видів, у цікавому і ґрунтовному дослідженні «Еволюціоністські, когнітивні та художні витоки оповідки» (2009 р.) дійшов таких висновків: оповідування – найорганічніша, зумовлена природою, функція людини [7, р. 8]. Багато що в цьому світі (та й у нас самих) зумовлено дією біологічних та фізичних законів. Останні дослідження нейробіології, когнітивістики та мікробіології (шлункових бактерій!) увиразнюють залежність людини, її мислення та поведінки від багатьох факторів. Вимоги сучасного світу – також накладання певних обмежень. Проте, на думку Браяна Бойда, вигадування історій редукує детермінізм (згадаймо тут працю Ольги Фрейденберг, то чи не таке саме було ставлення первісних людей до оповідування?).

Ми вільні ігнорувати одні та обирати інші події/досвід та будувати з них свою історію, яка буде певним чином організовувати наш аксіологічний хаос та привносити розуміння, сенс [8, р. 3].

Хтось може засумніватись, що оповідка може змінити сприйняття світу та врятувати життя (!). Давайте візьмемо для прикладу досвід найвідомішого ізраїльського майстра оповідок. Коли Етгар Керету було дев'ятнадцять, він приєднався до лав армії Ізраїлю разом із своїм кращим другом. Армія була справжнім випробуванням. Одного дня Керет і його друг були на чергуванні у маленькій, розташованій під землею, кімнаті з комп'ютером, що не мала вікон. Етгар вийшов за дорученням, а коли повернувся, то знайшов свого друга на підлозі в калюжі крові, адже той вистрелив собі у голову. Психолог оглянув Керета і радо повідомив адміністрації, що солдат цілком може продовжувати службу. Наступного дня Керета відправили на чергування в ту саму кімнату, де двадцять чотири години тому його друг вчинив самогубство. Куля, що пройшла крізь його мозок, досі була у стіні, кров відмили погано, тому черевики прилипали до підлоги. Етгар Керет повинен був провести у цій кімнаті двадцять чотири години на самоті, він відчув гостру потребу виправдати своє існування та знайти, заради чого жити. Керет всівся на підлозі й почав розповідати собі історії. Згодом він помітив, що одну історію він розповідає собі вже декілька разів. Оскільки в кімнаті був комп'ютер, то Етгар вирішив її записати. А із записаною історією зринає думка вже не про самогубство, а про пошук читача. І в цю ніч Керет зрозумів, що може бути не лише солдатом-невдахою, а письменником. Історію, яка врятувала авторові життя, читайте далі.

Едгар Керет

ТРУБИ

Коли я був у восьмому класі, до нашої школи прислали психолога, тому всі ми були змушені проходити силу-силенну тестів на визначення рівня особистісної адаптованості. Психолог показував мені двадцять різних карток із малюнками, щоразу запитуючи, що з ними не так. Усі вони здавалися цілком нормальними, та психолог наполіг і ще раз показав першу картку зі зображенням якогось хлопчика. «Що не так з цим малюнком?» – стомлено запитав психолог. Я відповів, що з ним усе в порядку. Тоді психолог не на жарт розлютився і мовив: «Ти шо, не бачиш, що в хлопчика немає вух?». Я ще раз

подивився на малюнок і вже помітив, що в хлопчика справді немає вух. Але малюнок все одно здавався мені цілком нормальним. Тоді психолог діагностував, що я «страждаю від численних розладів сприйняття», і мене перевели в теслярську школу. Коли я прийшов туди, то з'ясувалося, що в мене алергія на тирсу, тому мене знов перевели, на цей раз у клас обробки металу. Виходило в мене досить непогано, хоча мені це не дуже й подобалось. Щиро кажучи, мені взагалі нічого не подобалось. Коли я закінчив школу, то почав працювати на підприємстві, де робили труби. Моїм босом був інженер із дипломом престижного технічного коледжу. Розумацький хлопчина. Якби ви показали йому зображення дитини без вух чи ще щось таке, він би вмить розібрався. Після роботи я залишався та виготовляв труби дивакуватої форми. Одну зігнув так, щоб була схожа на скручену змію, та прокочував крізь неї кульки. Знаю, звучить безглуздо, мені це не надто й подобалось, та я все одно продовжував це зробити.

Одного вечора я зробив трубу, що була досить складною, з багатьма скручуваннями та вигинами, і коли я кинув у неї кульку, вона не викотилася з іншої сторони. Спершу я подумав, що кулька застрягла десь усередині, та потім, закинувши в трубу більше двадцяти кульок, я зрозумів, вони просто зникають. Знаю, те, що я кажу, може здаватися цілковитою дурнею. Усі знають, що кульки не зникають у трубах знічев'я, проте коли я побачив, як кульки заковчуються в один кінець труби і не викочуються з іншого, це мене аніскільки не здивувало. Це було, як на мене, геть нормально. Саме тоді я вирішив зробити більшу трубу такої самої форми, залізи в неї й повзти, допоки не зникну. Коли ця ідея прийшла мені в голову, я був такий щасливий, що почав нестримно сміятися. Здається, то був перший раз у житті, коли я сміявся.

Із того дня я почав роботу над своєю здоровезною трубою. Я працював від самого вечора, а зранку ховав деталі на сховищі. Мені знадобилося двадцять днів, щоб завершити роботу. Минулої ночі я цілих п'ять годин скріплював усі деталі, труба зайняла чи не всю підлогу виробничого приміщення.

Коли я побачив свою зібрану трубу, що стояла й чекала на мене, то згадав свого вчителя соціології, який казав, що перша людина, яка використала кийок, не була найсильнішою чи найрозумнішою в племені. Це була людина, яка потребувала кийок, тоді як інші – ні. Він був справді потрібен їй, щоб вижити, бути менш слабкою. Я не думаю, що в цілому всесвіті знайшлась би ще одна людина, яка хотіла би зникнути так само сильно, як я, тому саме я і винайшов трубу. Я, а не розумацький інженер з технічною освітою, що керував виробництвом.

Я почав заповзати у трубу, й гадки не маючи, чого чекати. Можливо там будуть пагорби із кульок, а на них сидітимуть діти без вух. Цілком можливо. Я не знаю, що саме трапилось, коли я заліз достатньо далеко. Мені було відомо лиш те, що я на місці.

Я думаю, що я тепер ангел. Серйозно, в мене є крила та оце кружальце над головою, тут сотні таких, як я. Коли я заповз сюди, вони всі сиділи та гралися з кульками, які я заковчував у трубу декілька тижнів тому.

Я думав, що рай – це місце для людей, що цілісіньке своє життя були хорошими, та це не так. Господь дуже милостивий і добрий, що вирішив зробити все трохи інакше. Все дуже просто, рай – це місце для людей, що справді не могли бути щасливими на землі. Мені тут сказали, що ті, хто вчиняв самогубство, поверталися проживати свої життя знову, адже якщо їм не сподобалося вперше, то це геть не означає, що їм не сподобається вдруге. Але ті, хто справді є зайвими у цьому світі, зависають тут. Кожен із них віднайшов свій особливий шлях сюди.

Тут є пілоти, що втрапили сюди, роблячи петлю в Бермудському трикутнику. Тут є домогосподарки, що прийшли сюди крізь задні двері своїх кухонь, математики, що виявили топологічні викривлення простору та прослизнули сюди крізь них. Отже, якщо ти справді нещасливий там унизу, якщо люди кажуть тобі, що ти страждаєш від численних розладів сприйняття, то починай шукати свій шлях сюди, а коли знайдеш, то чи не міг би ти, будь ласка, прихопити гральні карти, бо нам вже добряче набридли кульки?

Список літератури

1. Бубер М. Хасидские предания: первые наставники. – Москва : Республика, 1997. 335 с.
2. Фашенко В. Новела і новелісти. Київ : Радянський письменник, 1968. 264 с.
3. Фізер І. Філософія літератури. Київ : НАУКМА ; Аграр Медія Груп, 2012. 217 с.
4. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Москва : Лабиринт, 1997. 448 с.
5. Чернец Л. Литературные жанры. Москва : Изд-во Московского Университета, 1982. 194 с.
6. Шкловский В. О теории прозы. Москва : Федерация, 1974. 265 с.

7. Boyd B. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition and Fiction*. Cambridge, MA and London: Belknap Press of Harvard University Press, 2010. 540 c.
8. Butnick S. Read Etgar Keret's First Short Story. *The Tablet*. URL: <http://www.tabletmag.com/scroll/142572/read-etgar-kerets-first-short-story>.
9. Etgar Keret. Pipes. *Facebook Etgar Keret Official*. URL: <https://www.facebook.com/notes/etgar-keret-official/pipes/410168939089717>.
10. Genette G. *Narrative Discourse: an Essay in Method*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1983. 288 p.
11. Goyet F. *Classic Short Stories*. Cambridge : Open Publisher, 2014. 221 p.
12. Hansen A. Short Story. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/short-story>.
13. Hurezanu D. Interview with Etgar Keret. *Words without Borders*. URL: <http://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/interview-with-etgar-keret/>.
14. Inspiring and Challenging the Next Generation Through Storytelling. *The Charles Bronfman prize*. URL: <http://thecharlesbronfmanprize.com/recipients/2016-etgar-keret/biography>.
15. May Ch. *The New Short Story Theories*. Ohio : University Press, 1994. 364 p.
16. Meretoja H. *The Narrative Turn in Fiction and Theory: the Crisis and Return of Storytelling*. United Kingdom : Palgrave Macmillan, 2014. 282 p.
17. Nash C. *Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*. London and New York : Routledge, 2005. 256 p.

M. Shuvalova

THE SHORT STORY: FROM RITUAL TO META-GENRE INNOVATION

People have been creating and disseminating short stories from time immemorial. We will never be able to find out exactly when short stories first appeared, as the genre preceded the emergence of ancient civilizations and written language. Despite this fact, the short story was defined as an independent and self-sufficient literary genre in the 20th century. Not only was the genre established quite late, but it has not been researched sufficiently. The first theoretical works appeared only in the 1960s, and in the 21st century, the short story is drawing strong attention from researchers in different fields. Scholars have outlined the existence of the storytelling function in psychoanalysis, cognitive science, and the political sphere and power relations, but they have been inclined to ignore the strong impact of literary storytelling as a cultural practice. At the beginning of the article, the author expounds the theoretical and philosophical exigencies of contemporary short story studies. She then succinctly outlines the history of this literary genre from ritual to meta-genre innovation. The investigation of the genre's history highlights the genre's features, providing the opportunity to distinguish the short story from other types of short fiction. Adding to the topic, the author defines issues of modern philosophical and scientific perceptions of the short story as a phenomenon, today's most empowered and widespread form of sharing notions. Finally, the author determines what can be denominated as a short story in contemporary literature and illustrates this through the translation of Etgar Keret's "Pipes", which was the first work in the oeuvre of the prominent and well-known contemporary Israeli writer.

Keywords: short story, storytelling, short fiction, literature theory, history of a genre.

Матеріал надійшов 11.07.2018