

УДК 821.111(73)-311.1.09“200”

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2025.138.5082>

## **НАРАТИВНІ АФЕКТИВНІ СТРУКТУРИ У РОМАНІ ДЖОНАТАНА САФРАНА ФОЕРА “СТРАШЕННО ГОЛОСНО ТА НЕЙМОВІРНО БЛИЗЬКО”**

**Роксоляна Кохан**

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
вул. Університетська, 1, м. Львів, Україна, 79000  
[roksolyana.kokhan@lnu.edu.ua](mailto:roksolyana.kokhan@lnu.edu.ua)*

У статті запропоновано комплексний аналіз наративних афективних структур роману Джонатана Сафрана Фоера “Страшенно голосно та неймовірно близько”, зокрема, механізмів емоційного впливу, візуальних експериментів та фрагментованої оповіді. Окреслено теоретичні засади вивчення афективних структур літературного твору у контексті художньої реалізації теорії афектів із зосередженням уваги на теоретичних концепціях афекту Б. Спінози, Б. Массумі, Л. Берлант та П. Клаф. Проаналізовано аспекти моделі сюжетотворення та читачької рецепції з позицій афективної динаміки тексту. Обґрунтовано методологічний синтез класичних літературознавчих підходів з принципами новітніх когнітивних та афективних теорій для дослідження емоційного потенціалу художніх творів. Засвідчено перспективність поетикального аналізу афективних структур як інструменту розуміння емоційної архітекτονіки сучасної літератури та її впливу на читача.

*Ключові слова:* метамодернізм, трансмодальний аналіз, рецепція, смислова домінанта, афект, афективні структури.

**Вступ.** Сучасна гуманність, означена Метамодерном, уже тривалий час становить центр перетину наукової невпевненості, скептицизму, розгубленості – однак, попри всі вагання, наука сучасності закорінює постать людини в усіх проявах буття. Префікс “мета-” засвідчує ототожнення людини та “мультивимірності” її якостей.

Як літературознавчі дослідження зосереджені на категоріальній інтерпретації буттєвих феноменів та імплементації досягнених результатів у науковому дискурсі, так і емоційна динаміка літературних текстів віддзеркалює складну парадигматику сучасності, де тяжіння до визначеності та однозначних дефініцій частково ускладнює сприймання “сьогодні” як невідомого, за замовчуванням (за соціальною, суспільною, історичною тощо природою) призначеного до ново/пере/відкриттів. Так і метамодерністська література художньо резонує з парадигматичними якостями епохи. Одним із ключових понять метамодернізму є “емоційність” у багатій палітрі суголосних феноменів. Емоційність у літературі та естетиці метамодернізму характеризується особливою структурою та динамікою, що суттєво відрізняє її від попередніх культурних парадигм.

Т. Вермюлен та Р. ван ден Аккер у праці “Notes on metamodernism” [10] визначають ключовою особливістю метамодерністської емоційності осциляцію між щирістю та іронією. Відтак, виникає особливий тип чуттєвості, де емоційні стани не протиставляються, а співіснують у динамічній єдності. Поетикальний аналіз сучасних літературних творів дає підстави говорити про художню систему метамодерністської емоційності, сенсотвірними елементами якої (серед інших – адже поле реалізації елементів метамодернізму є відкритим) є нова щирість, структурна амбівалентність та афективна глибина.

Оскільки метамодерна художність актуалізує широку палітру емоційності в її максимально реалізованих проявах, доцільним є зосередити увагу на понятті афекту як теоретичній матриці творення сенсів та практичному вимірі її моделювання. Елісон Гіббонс у дослідженні “Метамодернізм: історичність, афект і глибина після постмодернізму” акцентує на методологічному синтезі герменевтики та феноменології для дослідження тексту в призмі афективного досвіду [6].

Отже, дослідниця формулює один із ключових методологічних принципів метамодерністської літературної критики, зазначаючи, передусім, подвійність метамодерністського аналітичного підходу до тексту. З одного боку, Гіббонс апелює до герменевтичної традиції, що розглядає текст як об’єкт, що підлягає інтерпретації, розшифруванню, декодуванню значень. Герменевтика, як відомо, передбачає певну дистанцію між інтерпретатором і текстом, аналітичну позицію, що дає змогу виявляти смислові структури. З іншого боку, Гіббонс вказує на феноменологічний аспект, що фокусується на безпосередньому досвіді сприймання тексту, на тому, як твір відчувається, переживається, як він резонує з тілесними та емоційними реакціями читача. Тут текст постає не лише як щось, що підлягає розшифруванню, а й як джерело афективного досвіду – емоційних, тілесних, сенсорних переживань.

Ключовим метамодерністським елементом цієї методології є саме одночасність цих двох підходів, їхня неподільна наявність, що покликана спричинити коливання між різними модусами сприймання тексту. Йдеться про утримування в напрузі як аналітичної дистанції герменевтики, так і чуттєвої безпосередності феноменологічного підходу.

Власне у цьому підході і проявляється характерна для метамодернізму відмова від бінарних опозицій на користь продуктивної взаємодії різних способів осягнення тексту. Вочевидь, можемо говорити про загальне методологічне прагнення метамодернізму подолати розрив між критичною дистанцією та емоційним зануренням, між аналізом структур та безпосереднім переживанням. І це прагнення визначає не лише літературну критику, але й сучасну культуру загалом.

Мета статті – встановити закономірності художнього функціонування наративних афективних структур у контексті метамодерністського смислотворення на матеріалі роману “Страшенно голосно та неймовірно близько” (“Extremely Loud & Incredibly Close”) Джонатана Сафрана Фоера.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед дослідників, чия наукова увага зосереджена довкола теорії афекту та її літературного втілення, назовемо С. Ахмед, Л. Берлант, Т. Бреннан, М. Грегг, П. Клаф, Є. Кософські Седжвік, Б. Масумі, С. Нгаї,

М. Нуссбаум, С. О’Саллівана, Г. Сеггворта та ін. Дослідники фокусують свої студії як на фундаментальних засадах творення та функціонування художнього афекту, так і на його практичній реалізації у контексті читачького сприймання.

В українському літературознавстві дослідження сучасних творів з огляду на їхні поетикальні, жанрові риси тощо лише окреслюють перспективу імплементації афективного підходу до моделювання відповідної теоретичної парадигми. Хоча терміни “афективний поворот” або “теорія афекту” не завжди безпосередньо використовуються в українському науковому дискурсі, художня репрезентація емоцій, почуттів та їхнього літературного вираження є важливою складовою сучасного українського літературознавства, про що свідчать наукові розвідки В. Агєєвої, В. Бойко, О. Галети, Т. Гундорової, Н. Зборовської, Л. Мацевко-Бекерської, С. Павличко, Я. Поліщука, О. Пухонської, Р. Семківа, Т. Свербілової, С. Філоненко та ін.

Афективний вектор гуманітаристики змістив дослідницьку увагу на емоційну складову літературних творів, інтерпретуючи емоції як складні культурні конструкти, що формуються та функціонують у соціальному просторі. Як стверджує О. Галета, він огорнув найрізноманітніші “сфери рефлексії <...>, при цьому дослідники наголошують, що поняття афекту має “парасолькову” природу, охоплюючи відчуття, настрої, емоції й пристрасті <...> Джон Бренкман, утім, вказує на особливу роль літератури: на його думку, людські емоції тісно пов’язані з фігуративним і риторичним мовленням, і саме література є особливо точним знаряддям для вивчення афективної природи людини. Йдеться не про те, що саме вона зображає (зокрема й людські емоції), а про специфіку літературного голосу” [1, с. 53].

У контексті сучасної літературної теорії поняття афекту набуває особливого значення. І тут варто зосередити увагу власне на понятті афекту та його частково парадигматичному розгортанні. Брайан Массумі у праці “Автономія афекту” каже, що афект – це певна “допереживальна інтенсивність”, що передуює усвідомленню емоцій та когнітивним процесам. Він пише: “Афект – це віртуальна співприсутність потенціалів” [9, с. 91] – твердження, що цілком вичерпно окреслює поле функціонування афекту.

Теорія афекту Брайана Массумі виростає з філософії Бенедикта Спінози, який розробив одну з найвпливовіших концепцій афекту в історії філософії (“Етика”, 1677 р.), особливо в третій частині “Про походження та природу афектів”. Б. Спіноза визначає афекти (affectus) і як стани тіла, що впливають на його здатність до дії, і як “ідеї” цих станів [2]. Всі подальші теорії афекту апелюють до аспектів спінозівської концепції, передусім до *єдності тіла і розуму*. Для Б. Спінози афект не є суто ментальним феноменом, відокремленим від тіла, – він завжди має подвійну природу (згідно зі спінозівським розумінням єдності субстанції). Йдеться і про *зміну потенцій дії*: афекти безпосередньо пов’язані зі здатністю тіла діяти (potentia agendi) – вони або підвищують цю здатність (радість – laetitia), або зменшують її (сум – tristitia). Тож афекти є не просто суб’єктивними переживаннями, а реальними модифікаціями здатності людини впливати на світ і бути тією, що зазнає впливу. Концепція Б. Спінози розрізняє *пасивні й активні афекти*: пасивні афекти виникають, коли буття визначають зовнішні чинники, активні – коли людина сама є причиною

власних станів через адекватне розуміння. В основі теорії афектів лежить поняття *конатуса* (conatus) – прагнення кожної речі зберігати своє існування. Афекти є модифікаціями цього фундаментального прагнення. Радість виникає, коли конатус посилюється, сум – коли він послаблюється. Щодо *базових афектів*, то Б. Спіноза визначає три первинні феномени: бажання (cupiditas), радість (laetitia) і сум (tristitia). Усі інші афекти є похідними від цих трьох. Оскільки афекти виникають у відносинах між тілами, в їхній взаємодії, вони є не внутрішнім станом ізольованого суб'єкта, а *результатом взаємодії між різними модусами субстанції*. Зрештою, важливим є *етичний вимір афектів*: якщо мета етики полягає у переході від пасивних афектів до активних через адекватне пізнання, а центральним поняттям філософії Б. Спінози є свобода, то і полягає вона не у звільненні від афектів, а в переході від пасивних афектів до активних, адже афекти не є виявом слабкості, а природними явищами, що підлягають раціональному розумінню і трансформації.

Сучасні теоретики, скажімо, Брайан Массумі, розвивають спінозівське розуміння афекту і пропонують розглядати афект як доперсональну, дорефлексивну інтенсивність, що передує індивідуальному досвіду та його когнітивній обробці. У цьому визначенні ключовими постають три елементи: *віртуальність* (афект існує у сфері віртуального, тобто в площині потенціалів і можливостей, а не актуалізованих станів, репрезентуючи своєрідну енергетичну матрицю, з якої можуть виникати конкретні емоційні стани), *співприсутність* (афект не є одиничним потенціалом, а множинністю можливостей, що існують одночасно. Це своєрідна мережа потенційних шляхів розгортання досвіду, жоден з яких ще не є реалізованим), *потенціали* (афект належить до сфери становлення, а не буття; він вказує на те, що може статися, а не на те, що вже відбулося).

У концепції афекту Брайан Массумі розрізняє афект та емоцію, адже афект є доособистісною інтенсивністю, а емоція – вже соціально кодифікованим і когнітивнооприявеним варіантом афекту, емоція є фіксацією афекту в індивідуальному досвіді та культурних наративах. Отож, розуміння афекту за Б. Массумі дозволяє вийти за межі бінарних опозицій модернізму і постмодернізму, створюючи теоретичний інструментарій для аналізу більш складних, багатовимірних афективних структур сучасної культури.

У контексті ефективності Метамодерного світовідчуття слід виокремити міркування американського теоретика Лорен Берлант у працях про “жорстокий оптимізм” (cruel optimism). Дослідниця вивчає афективні структури сучасності, зокрема, як бажання та прив’язаності можуть ставати перешкодами для процвітання суб'єкта (йдеться про прив’язаність до об’єктів, ідей або фантазій, які нібито обіцяють нам щастя, але насправді перешкоджають нашому добробуту) [4]. Відтак, виникає своєрідна іронія: ми чіпляємося за мрії та цілі, що теоретично повинні принести нам радість, але на практиці стають перешкодами для нашого задоволення (прикладом можуть слугувати суспільні ідеали: “американська мрія”, соціальна мобільність тощо – те, що люди продовжують переслідувати, попри недосяжність цих ідеалів, що створює стан постійного очікування чи надії, замість дійсного покращення життя). Власне, втілене у художніх площинах післяпостмодерністське “крокування далі” –

дуже часто всупереч об'єктивній реальності – надто вже перегукується із афективною світоглядною структурою.

У літературі поняття “афективних структур” стосується способів організації емоційного досвіду в тексті. Відповідно розрізняємо: наративні афективні структури – організація оповіді, що викликає специфічні емоційні реакції (напруження, емпатію, відчуження тощо); текстуальні афективні структури – використання мовних засобів (синтаксис, ритм, звукові патерни) для створення афективних ефектів; візуальні афективні структури – для дослідження мультимодальних текстів, у яких, зокрема, використані візуальні елементи для створення емоційного впливу; темпоральні афективні структури – маніпуляції з часом у наративі (флешбеки, передчуття, повторення) для створення емоційних ефектів; інтермедіальні афективні структури – взаємодія різних медіа у створенні афективного досвіду.

Патриція Клаф у книзі “Афективний поворот” описує, як літературні тексти створюють “афективні атмосфери” – емоційні середовища, що впливають на читацький досвід. Дослідниця зазначає, що літературні тексти не просто репрезентують емоції, але створюють афективні структури, що моделюють емоційний досвід читача [5].

**Методологія дослідження.** Щодо методологічних підходів при комплексному дослідженні художніх афективних структур зосередимо увагу на синтезі класичних та новітніх методологій, що спрямовують сучасне літературознавство до активного формування власного (метамодерного) інструментарію для аналізу емоційного виміру тексту, встановлення зв'язків між формальними структурами тексту та афективними реакціями читача.

Окреслюючи релевантність класичних практик прочитання тексту, звернемо увагу на афективний компонент “злиття горизонтів” читача і тексту (*Horizontverschmelzung*, Г. Гадамер), оскільки емоційне сприйняття тексту є невід'ємною частиною його розуміння. Подібно домінантне місце посідає афективна складова і в контексті міркувань П. Рікера про діалектичний зв'язок між поясненням і розумінням. Афективні структури розглядаються при цьому як посередники між світом тексту і світом читача. Відтак, як мистецтво тлумачення та теорія інтерпретації текстів, герменевтика надає важливий методологічний інструментарій для дослідження афективних структур літератури. Безпосередній досвід сприймання літературного тексту, центрований у феноменологічному підході, зосереджує афективні структури на феноменах свідомості, що виникають у процесі взаємодії читача з текстом. Особлива увага феноменологів належить тілесному аспекту сприймання, що є особливо важливим для розуміння афективних структур. Продуктивною для дослідження таких структур є рецептивна поетика, адже вона дає можливість простежити механізми емоційного впливу тексту на читацьку аудиторію. Практика художньої концептуалізації “горизонту очікувань” (*Erwartungshorizont*, Г. Р. Яусс) та “порожніх місць” (*Leerstellen*, В. Ізер) у тексті безпосередньо корелює з афективними структурами тексту, спричиняючи різні емоційні реакції.

Окрім класичних підходів герменевтики, феноменології та рецептивної поетики, сучасне літературознавство активно розробляє та застосовує новітні методології для дослідження афективних структур у літературі. Ці підходи відображають

міждисциплінарні тенденції та враховують досягнення суміжних галузей знання.

Приміром, афективна наратологія, розроблена Патріком Колмом Гоганом у працях “Affective Narratology” [7] та “Literature and Emotion” [8], пропонує інтегративний підхід до вивчення емоційних структур наративу, адже наративні моделі систематично співвідносяться з емоційними структурами людського мозку. Дослідження емоційних фреймів, що окреслюють концептуальні метафори смислотворення, покликані структурувати не лише емоційний досвід, реалізований у творі через фігури мови, але й структури мислення, що формують сприймання емоцій реципієнта.

У контексті цього дослідження апелюємо до трансмодального аналізу афективних структур, адже обраний для аналізу роман американського письменника Джонатана Фоера “Страшенно голосно та неймовірно близько” є прикладом мультимодального твору, художній простір якого здійснює емоційний вплив через взаємодію вербальних, візуальних та інших семіотичних структур. Лінда Гатчеон простежує закономірності трансформацій медіаформатів та емоційних структур (“A Theory of Adaptation”, 2006) та констатує, що зміна форми неминуче реконфігурує афективний потенціал літературного твору. Інтеграція класичних та новітніх методологічних підходів уможливлює комплексне дослідження художніх афективних структур з огляду на їхнє функціонування на перетині текстуальних стратегій, індивідуального досвіду та культурних контекстів.

**Результати дослідження та їхнє обґрунтування.** Яскравим та переконливим поетикальним проєктом системи репрезентації художніх афективних структур, на нашу думку, є роман сучасного американського письменника Джонатана Сафрана Фоера “Страшенно голосно та неймовірно близько” (2005). Сюжет роману розгортає історію дев’ятирічного хлопчика Оскара Шелла, який втратив батька під час терористичних атак 11 вересня 2001 року. Протагоніст твору – надзвичайно розумна, вразлива і трохи особлива дитина з рисами, що нагадують синдром Аспергера (він страждає від тривоги, безсоння та різних фобій після смерті батька). Одного дня, досліджуючи речі покійного тата, Оскар знаходить у конверті ключ із написом “Блек” і, вирішивши, що це підказка, залишена батьком, розпочинає масштабну “експедицію” Нью-Йорком, щоби знайти замок, який відчиняється цим ключем. Хлопчик планує відвідати кожну людину на прізвище Блек у всіх п’яти районах міста, сподіваючись, що це допоможе йому зберегти зв’язок із батьком. Під час цієї подорожі Оскар зустрічає багато різних людей і поступово осмислює свою втрату.

Паралельно розгортається історія дідуся і бабусі Оскара. Томас Шелл-старший, який після бомбардування Дрездена під час Другої світової війни втік, покинувши вагітну дружину, повертається до Нью-Йорка незадовго до 11 вересня. Через травму війни він втратив здатність говорити і спілкується за допомогою татуйованих слів “так” і “ні” на долонях та записників. Бабуся Оскара, яка також пережила бомбардування Дрездена, намагається влаштувати життя в Америці, однак травматичне минуле не покидає жінку.

Проходячи свій шлях по Нью-Йорку, Оскар зрештою зустрічає чоловіка на ім’я Вільям Блек, якому належить ключ. З’ясувалося, що ключ не має жодного стосунку до батька Оскара – він відкриває скриньку, яку Вільям успадкував від свого батька. Це



відкриття розчаровує Оскара, адже він потребує чогось цінного, пов'язаного із його батьком.

Тим часом з'ясовується, що саме мати Оскара “зрежисувала” його експедицію і таємно контактувала з людьми, яких він планував відвідати, – у такий спосіб жінка намагалася підтримати сина у його горюванні, навіть якщо його пошуки не приведуть до відповідей, яких він шукав.

Зрештою, у фіналі роману Оскар отримує плівку з останніми телефонними повідомленнями батька в день трагедії, – ті записи, яких раніше він не міг себе змусити прослухати. І ось це стає для нього кроком до примирення зі собою та ситуацією. Одночасно із втратою батька Оскар отримує (наче подарунок від долі) дідуся – незнайомця, який майже всю хлопчикову “експедицію” був поруч, адже і він, Томас Шелл-старший, втратив сина, якого ніколи не мав.

Основною **наративною афективною структурою** роману є “пошук”. Загалом роман є дослідженням людських емоцій та переживань через призму трагічних подій, а наративна структура твору побудована так, щоб максимально передати афективний досвід персонажів у фокусі пошуку. Тому зосереджуємося на простеженні смислотвірної реалізації пошуку як символу з перспективи головних героїв роману. Протагоніст роману Оскар Шелл вратив батька в одній із Веж-Близнючок 11 вересня 2001 року. Загострює цю трагедію той факт, що сім'я похоронила порожню труну, адже тіла не знайшли. Опісля син знаходить серед батькових речей ключ з написом “Блек”, і так розпочинається квест хлопчика за розгадкою таємниці ключа, що функціонує як метафора його емоційного процесу горювання та пошуку сенсу після втрати. Ця афективна структура створює емоційну напругу між надією та розчаруванням, активністю та безсиллям, коли Оскар описує свої складні почуття переживання втрати: *“Навіть попри те, що я знав, який чудовий звідси вид на місто, я втрачав контроль над власним мозком і весь час уявляв, як у будівлю, декількома поверхами нижче, врізається літак. Я не хотів про це думати, але не міг зупинитися. Я уявляв останні секунди, коли побачу перед собою обличчя пілота-терориста”*<sup>1</sup> [3, с. 269]. Ця парадоксальна емоційна динаміка – знаходження розради в самому процесі пошуку, а не в його результаті – є типовою метамодерністською осциляцією між безнадією та надією. Потреба шукати у світі реальному та уявному, в словах та обличчях, читати заголовки, написи та погляди – вся сюжетна лінійність роману маркована пошуком. Символічність цієї смислової домінанти зумовлена її властивістю водночас від- та доцентрувати сюжет роману. Важливим та принципово риторичним є питання, хто з героїв-Шеллів започаткував душевно незреалізовану потребу шукати, що стала метафоричним тавром долі всіх причетних. Отож, пошук Оскара – не так знаходження конкретної відповіді, як процес примирення з втратою та відновлення зв'язків із близькими: *“Я відмітив, скільки часу в мене піде на відмикання одного замка. Впорався за три секунди. Тоді я підрахував, що якщо кожні 50 секунд у Нью-Йорку хтось народжується, а на кожну людину припадає по 18 замків, тобто кожні*

<sup>1</sup> Тут і далі цитати з роману наведені українською мовою із зазначенням джерела, оскільки стаття зосереджує увагу на семантичному функціонуванні художніх образів та метафор у контексті афективного моделювання.

2,777 секунди у місті з'являється новий замок. Виходить, що навіть якби я присвятив увесь свій час відмиканню замків, то однаково відставав би щосекунди на 0,33 замка. І це не враховуючи час на шлях від одного замка до іншого, на їжу і на сон (що у принципі не проблема, бо я й так майже не сплю). Мені потрібен був кращий план" [3, с. 51]. У цьому фрагменті простежуємо метамодерністичний феномен пошуку через взаємодію раціонального і емоційного, логічного і абсурдного, що створює особливий художній афект. Скажімо, балансування між логікою і безглуздям – герой використовує надточні математичні розрахунки (3 секунди на замок, 50 секунд на народження людини, 18 замків на особу), але застосовує їх до абсурдного завдання (відімкнути всі замки міста), створюючи напругу між раціональним підходом і безглуздістю мети. Відтак, метафора пошуку екзистенційного стану відображає метамодерністичну ідею пошуку, який одночасно і приречений на невдачу, і необхідний для існування героя. Афективний простір створюється через контраст між холодною арифметикою та емоційною напругою пошуку, відчуттям тривоги і бажанням контролю через кількісне вираження неможливого, а також меланхолією усвідомлення обмеженості власних можливостей ("мені потрібен був кращий план"). Отож, характерний для метамодернізму рух між логічним і абсурдним створює сильний художній афект через співіснування протилежностей, що не розв'язуються у синтезі, а залишаються у постійній осциляції, змушуючи читача переживати одночасно раціональність розрахунків і абсурдність самої ситуації.

Хлопчик розпочинає експедицію, місія якої – ретардувати біль і невизначеність, адже процес пошуків – своєрідна особливість сімейства Шеллів: *"На вихідних ми з татом грали у чудову гру «Дослідницька експедиція». Іноді такі експедиції були доволі легкими, як от коли тато попросив мене принести йому якусь річ із кожного десятиліття двадцятого століття <...> Я підходив до перехожих і запитував їх, чи знають вони щось, про що необхідно дізнатись і мені, бо іноді тато так планував наші експедиції, що мені потрібно було розмовляти з людьми довкола"* [3, с. 15–16]. Наведена цитата розкриває головну загадку роману – для чого Оскар має шукати ключ і хто є творцем цієї гри? Прожити свій біль цілісно, прожити його в усіх проявах, усвідомити себе у цьому болю, – знаючи поведінкові та сприйняткові особливості сина, мама створює чи не єдину можливість зробити його частиною світу – такого ж зболеного, насиченого втратами, однак здатного до відновлення – а саме, спонукати сина взаємодіяти. З іншими, зі собою, з життєвими історіями незнайомих, зі символами та загадками, аби врешті знайтися, почути власний голос серед мільйонів чужих.

Бабуся Оскара, жінка, чиє життя послідовно повнилося болем, втратою та горем, перебуває в постійному пошуку всього і завжди: колись давно – в спробах осмислити себе, далі – в пошуку емоційної рівноваги після втрати сестри та розлуки з коханим, потім – в пошуку єдиного важливого і цінного у синові, ще пізніше – в пошуку себе в очах внука. Зрештою, бабуся знайде опору в самій собі, адже це вона – мама, вона – бабуся, вона – паросток Шеллів, вона лежала під ліжком з онуком у день трагічної загибелі сина, вона мусила його торкатися у лімузині дорогою на похорон, аби не збожеволіти (*"Ми їхали у лімузині разом. Я не могла перестати до тебе торкатися. Мені весь час*



було мало тебе. Для цього мені потрібно було мати більше рук. Я спостерігала, як ти жартуєш із водієм, але я бачила, що насправді ти страждаєш. Його сміх і був твоїм стражданням. Коли ми стояли біля могили, і труну почали опускати вниз, ти закричав, наче звір. Я ще ніколи не чула нічого подібного. Ти був пораненим звіром. Цей звук досі лунає у моїх вухах. Я витратила сорок років на те, щоб знайти його, щоб він звучав у моєму житті і став моєю історією. Твоя мама відвела тебе вбик і пригорнула до себе. Могилу твого тата закидали землею. Сипали землю просто на труну мого сина. А там нічого не було. Усі звуки замкнулися всередині мене” [3, с. 256]), вона в день смерті сина відчинить двері для Квартиранта – того безмовного (мовчазного) чоловіка, який створив її порожнечу (“Лімузин відвіз нас додому. Усі мовчали. Коли ми під’їхали до мого будинку, ти провів мене до входних дверей. Швейцар сказав, що має для мене листа. Я відповіла йому, що заберу його завтра або й через день. Швейцар сказав: – Його щойно залишив якийсь чоловік. Я відповіла: – Завтра. Швейцар сказав: – Він був у відчаї. Я попросила тебе прочитати його мені. Я сказала: – У мене паскудний зір. Ти розпечатав його. – Пробач мене, – сказав ти. – За що ти вибачаєшся? – Це не я, так написано в листі. Я взяла від тебе лист і глянула на нього. Коли твій дідусь пішов від мене сорок років тому, я витерла всі його записи. Я стерла слова із дверей та дзеркал. Я перефарбувала всі стіни. Я помила шторку для душі. Я навіть заново відполірувала підлогу. У мене пішло стільки ж часу на знищення всіх його слів, скільки ми з ним узагалі були знайомі. Наче пісковий годинник повернули догори дном. Я думала, що йому потрібно знайти те, що він шукав, і зрозуміти, що цього більше не існувало, може, й ніколи не існувало. Я думала, що він мені напише. Або вишле гроші. Або попросить вислати йому фото немовляти, якщо вже йому не потрібні були мої фото. Але за сорок років жодного слова. Лише порожні конверти. А тоді, у день похорону мого сина, лише два слова: “Пробач мене”. Він повернувся” [3, с. 256–257].

Джонатан Фоер майстерно творить афективного героя художнього твору – словами, а також їх відсутністю (що забезпечує відповідна стилістика: “витерла”, “стерла”, “перефарбувала”, “помила”, “відполірувала”). Імерсивне переживання атмосфери, вочевидь, є єдино виправданою рецептивною стратегією. Мовчання – у звичному значенні – як відсутність звучання / звуку / звуків тут набуває парадоксально протилежного спрямування: саме мовчання і передусім мовчання артикулює надсильну емоційність.

Рецептивну емоцію, вочевидь, творить зреалізоване переживання. Розгортання історії цієї жінки перед якомога більш інтенсивно репрезентованою емпатичною уявою читача не дає переживанню реалізуватися, адже щораз сповнюється новою, і щораз щільнішою палітрою почуттів. Прикладом може слугувати уривок із минулого бабусі й дідуса Оскара (романний наратив як першоособова нарація паралельно охоплює різні темпоральні пласти, тісно сплетені для досягнення конкретного сугестивного впливу, а паралельні наративи забезпечують багат шаровість емоційному ландшафту роману): “– Я хочу тобі децю показати. Я пішов за нею до гостьової кімнати, а вона вказала мені на гральний столик у кутку, де між двома, приблизно однаковими стосами папери, стояла друкарська машинка, ми підійшли туди разом, вона торкнулася всього,

що стояло на столі, а тоді подала мені стос паперу, що лежав зліва, і сказала: – Моє життя. “Перепрошую?” – запитав я, знизуючи плечима, а вона постукала пальцем по сторінці і повторила: – Моє життя. Я перегорнув сторінки, там було їх із тисячу, не менше, а тоді поклав стос на місце. “Що це?” – запитав я і поклав її руки на свої, а тоді перевернув свої долоні, скинувши її руки. – Моє життя, – відповідала вона так гордо. – Я написала геть усе до сьогоднішнього дня. До цього моменту. Я наздогнала саму себе. Останнім, що я написала, було: “Я збираюся показати йому, що написала. Сподіваюсь, йому сподобається”. Я знову взяв написане і почав блукати сторінками, намагаючись знайти ту, де вона писала про своє народження, своє перше кохання, про те, коли вона востаннє бачилась з батьками, а ще я шукав Анну, я шукав і шукав, аж поки не порізав папером вказівний палець, залишивши на сторінці слід крові у вигляді квітки, на тій сторінці я мав би побачити, як вона з кимось цілується, а побачив лише одне: ...” [3, с. 132]. Тут розривається виклад і своєрідного емпатійного удару зазнає читач: далі – порожні сторінки. Чи міг би автор створити ще більшу афективність для передачі сенсу? Навряд. Порожні сторінки як “неіснування досі”? Як незаплямована перспектива? Ось, мабуть, та точка, де горизонт сподівань читача стає частиною художнього наміру автора. Мовчання не лише вербалізується в особливий, метафоричний спосіб, але й візуалізується для довершення емоційної мікрокульмінації. В конкретизації афективної наративної структури послідовно деталізується смислова домінанта пошуку.

Важлива роль у сприйманні та розумінні сенсу роману належить образіві дідуся. Томас Шелл відомий читачеві не лише зі спогадів бабусі чи його власних записів у щоденнику, а й назвиськом “Квартирант”, як його назвав Оскар, навіть не допитуючи бабусю, що за тихий незнайомец іноді сновигає її мешканням.

Дідусь Оскара втратив здатність говорити після бомбардування Дрездена. Він шукає. Чи відомо достеменно, чого саме – це одне з нагромаджених рецепцією питань до сюжету роману. Одним із головних мотивів онімілого / мовчазного чоловіка є пошук способу виразити себе та знайти примирення з минулим, виражений, зокрема, записами у щоденниках: “Слово “хочу” стало однією із моїх перших втрат. Ні, я не перестав хотіти, навпаки, дечого я тепер хотів ще більше, проте я втратив змогу висловлювати свої бажання. Натомість я казав “я прагну”. <...> Я був деревом, а світ був рікою (типове для метамодернізму використання поетичної метафори, що показує одночасно вкоріненість і плинність, стабільність і змінність – прим. наша – Р.К.). <...> Я втратив слова “сором” і “соромитися” – який сором! Я втратив слово “носити”, а разом із ним загубив і предмети, які я носив: “щоденник”, “олівець”, “дріб’язок”, “гаманець”... Я втратив навіть “втрату” <...> А коли я загубив і слово “ні”, то пішов до тату-салону і зробив собі два татування: слово “ТАК” на лівій долоні і слово “НІ” – на правій. Що я можу сказати? Це не покращило мені життя, це лише зробило його можливим (меланхолійний тон, зумовлений постійною втратою, маркує пасивне прийняття, а творче переосмислення втрати – прим.). Коли взимку на морозі я потираю однією рукою іншу, то зігріваю себе тертям “ТАК” і “НІ”. Коли я аплодую, то висловлюю своє захоплення союзом “ТАК” і “НІ”. Коли я хочу показати слово «книга», я розтуляю долоні – для мене кожна книга є балансом між “ТАК” і

*“НІ”, особливо ця книга, моя остання книга. Чи розбиває мені це серце? Звичайно, так, щохвилини, щодня, це розбиває моє серце на більше частин, ніж воно взагалі має (метамодерністська щирість у поєднанні з усвідомленням трагічності буття. При цьому герой знаходить нову можливість існування через союз протилежностей – прим. наша – Р.К.). Я й гадки не мав, що колись стану таким тихим, та більше, німим, я взагалі раніше ні про що не думав” [3, с. 25–26].*

У наведеному фрагменті простежуємо авторську наративну стратегію в текстовому оформленні метамодерністського коливання між протилежностями: дідусь втрачає слово “хочу”, але продовжує хотіти, втрачає “сором”, але все одно відчуває сором через цю втрату. Зрештою, втрачає “ні”, але татує його на долоні, повертаючи присутність через фізичний спосіб. У контексті моделювання афективної структури пошуку вбачаємо трансформацію афекту: текст демонструє перехід від вербального вираження бажань і почуттів до тілесного і тактильного. Відповідно, афект переміщується з рівня мови на рівень тіла (“зігріваю себе тертям ‘ТАК’ і ‘НІ’”). Афективна складність та амбівалентність почуттів виражена своєрідною парадоксальністю: аплодисменти, що мають просигналізувати захоплення, створюються зіткненням протилежностей. Особливо цікавим є і те, як втрата мови (такий собі флешбек у постмодерністську практику) не призводить до нігілізму чи цинізму, а натомість створює нову форму вираження через тіло і дію. Книга як “баланс між ‘ТАК’ і ‘НІ’” стає метафорою метамодерністського світовідчуття, де протилежності не взаємовиключають одна одну, а співіснують у постійному динамічному напруженні.

Афективна структура переживання втрати трансформується у нову форму переживання світу – через дотик, рух, жест, де розбите серце парадоксально стає джерелом нової чуттєвості.

Болючо-нескінченний пошук речей, що допомогли б передати те, чого сказати чоловік не міг, не лише визначає його життя, але й спричиняє ланцюжок трагічних перипетій у долях інших. Лист, який написав Томас Шелл-старший, є своєрідною сповіддю перед собою та знедоленими ним коханою та приреченому на життя без тата синові: *“Я тобі все це розповідаю, бо ніколи не стану твоїм батьком, а ти – моєю дитиною. Я лише хотів, щоб ти знав, що я пішов від вас не через власний егоїзм, але як мені це тобі пояснити? Я не можу жити, я намагався, але не можу. Якщо тобі це видається простим, то знай, життя просте, як гора. Твоя мати також страждала, але вона вибрала життя, і вона жила, тому будь їй і за сина, і за чоловіка. Я не чекаю, що ти коли-небудь мене зрозумієш, а тим більше, що ти зможеш мені пробачити, ти можеш взагалі ніколи не прочитати цих слів, якщо твоя мати їх тобі не передасть. Мені пора. Я хочу, щоб ти був щасливим, я хочу цього більше, ніж бажая самому собі знайти своє щастя, хіба це також звучить просто? Я йду, я виву сторінки із цього зошита, вкину їх до поштової скриньки перед тим, як сяду на літак, і адресую листа “Своєму ненародженому синові”, і більше я ніколи не напишу ні слова, я йду, мене тут більше не існує. З любов’ю, твоїй батько” [3, с. 148].* Наведений фрагмент є вичерпним як з точки зору творення сюжету, так і з точки зору втілення афективності при організації викладу: простежуємо афективну градацію для забезпечення наростання емоційної напруги (текст починається з відносно

спокійного повідомлення “Я тобі все це розповідаю...” і поступово нарощує емоційну інтенсивність до кульмінаційного “мене тут більше не існує”). Емоційну траєкторію відчаю, що поглиблюється, забезпечує особливий ритм твору – зокрема, емоційне пульсування на рівні синтаксису, адже короткі речення чергуються з довшими – такий ритмічний малюнок імітує нерівномірне дихання людини в стані емоційного напруження. Організація викладу демонструє, що афективність є не лише важливим сегментом змісту тексту, але й принципом його структурування.

Зрештою, мама Оскара – вдова, яка похоронила порожню труну, невістка, яка не може втратити самоконтролю заради згорьованої бабусі, мама, яка тасмно стала для сина-підлітка режисером його подальшого життя. Відтак, жінка переживає подвійний пошук. Діалоги з сином, чия поведінка є на перший погляд нестерпною, засвідчують універсальний людський досвід, особливо після травми, але кожен персонаж здійснює його по-своєму, шукаючи не так відповіді, як способи жити з болем і невизначеністю. “– Я сумую за татом. – І я. – І ти також? – Звичайно. – Чесно? – Як ти можеш в цьому сумніватися? – Просто не схоже, щоб ти дуже за ним сумувала. – Що ти маєш на увазі? – Я думаю, ти знаєш, що я маю на увазі. – Не зовсім. – Я чую, як ти смієшся. – Чуєш, як я сміюся? – У вітальні. Із Роном. – Думаєш, якщо я сміюся, це означає, що я не сумую за татом? Я перекопився на інший бік ліжка, подалі від неї. ~~ОПТИМІСТИЧНО-РЕАЛІСТИЧНИЙ~~ СТРАШЕННО ПРИГНІЧЕНИЙ – Крім того, що я сміюся, я ще й багато плачу, знаєш? – сказала вона. – Я не помітив, щоб ти багато плакала. – Можє, це тому, що я не хочу, щоб ти бачив мої сльози. – Чому? – Бо це не справедливо для нас обох. – Ні, справедливо. – Я хочу, щоб ми жили далі. – Скільки ти плачеш? – Скільки? – Ложку? Чашку? Ванну? Якщо зібрати всі сльози до купи? – Так не робиться, ти ж знаєш. – Як не робиться? – Я намагаюся знайти спосіб бути щасливою. Сміх робить мене щасливою. – А я навіть не намагаюся знайти спосіб бути щасливим, – сказав я. – І не буду цього робити. – А мав би. – Чому це? – Бо тато хотів би бачити тебе щасливим. – Тато хотів, щоб я про нього пам’ятав” [3, с. 191–192]. Бачимо, що текст увиразнює постать матері Оскара як своєрідного наративного вузла, у якому перетинаються різні метамодерністичні полюси: між скорботою і життям – мама перебуває у стані “i/i” (характерному для метамодернізму): вона і сумує, і намагається жити далі, і плаче, і сміється. Це створює наративну напругу між протилежними емоційними станами, що не розв’язується, а зберігає свою інтенсивність; між приховуванням і відкритістю – поєднання щирості (жінка справді страждає) і перформативності (вона свідомо режисує те, що показує синові). Зазначимо, що у контексті аналізу процесу моделювання і рецепції афективного модусу роману важливим видається відзначити зсув від раціонального до афективного (запитання Оскара “Скільки ти плачеш?... Ложку? Чашку? Ванну?” демонструє метамодерністичне переплетення дитячої безпосередності з глибокою екзистенційною потребою кількісно виміряти горе, зробити його відчутним, матеріальним) та зміну емоційного регістру, марковану в тексті як ~~ОПТИМІСТИЧНО-РЕАЛІСТИЧНИЙ~~ СТРАШЕННО ПРИГНІЧЕНИЙ –властивий для авторської наративної стратегії метанаративний прийом, що підкреслює коливання між різними емоційними станами та самосвідомість наративу.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Отож, наративна афективна структура роману Фоера майстерно передає складність людських емоцій через інноваційні літературні прийоми та багатоголосся персонажів, а репрезентація різних точок зору, візуальних елементів та максимальна деталізація теми комунікації (з розширенням у проблематику спілкування) створює глибокий емоційний резонанс.

У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що метамодерністський текст створює афективне поле, де одночасно наявні різні потенціали реагування – іронія і щирість, віра і скептицизм, близькість і дистанція. Читач не обирає одного з цих модусів, а перебуває в просторі їхньої “віртуальної співприсутності”, в афективному полі, де всі ці потенціали залишаються активними. Вважаємо, що усвідомлення реальності можливе лише за максимально комплексного аналізу всіх її проявів. Оскільки література є своєрідним онтологічним дзеркалом, дослідження художніх афективних структур має необхідні підстави для подальшого маркування гуманності у світі посттравми, де людина перебуває в пошуку себе та людяності.

Отже, вивчення афективних структур у художній літературі (зокрема, наративних афективних структур) пропонує новий вимір літературознавчого аналізу, що виходить за межі традиційної герменевтики тексту, адже афективні структури функціонують як особливі механізми емоційного впливу, формуючи специфічну читацьку рецепцію та визначаючи естетичну цінність твору.

Оригінальність цього наукового підходу полягає в інтеграції когнітивістики, наратології та афективної теорії зі здобутками літературознавчої традиції, що дає змогу ідентифікувати й інтерпретувати афективні патерни на різних рівнях художнього тексту. Запропонована методологія надає можливість простежити кореляцію між структурними елементами наративу та їхнім емоційним потенціалом, виявляючи при цьому особливості конструювання емоційного досвіду в сучасній літературі, що характеризується ускладненою афективною архітектонікою, у такий спосіб відображаючи трансформацію емоційного досвіду в культурі XXI століття. Подальші дослідження є перспективними в контексті міждисциплінарних студій, зокрема у розширенні сфери репрезентації афективних структур в інших видах мистецтва та медіа, що дасть можливість вивчати трансмедіальні особливості емоційного впливу художніх форм у сучасній культурі.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Галета О. Поет на другому березі: поетика афекту у прозі Богдана Ігоря Антонича. *Слово і Час*. 2021. № 2. С. 53–67.
2. Спіноза Б. Етика. Київ : Мультимедійне видавництво Стрельбицького, 2015. 352 с.
3. Фюр Дж. С. Страшенно голосно і неймовірно близько. Харків : Клуб сімейного дозвілля. 2015. 384 с.
4. Berlant L. Cruel optimism. *Differences*. 2006. 17 (3). P. 20–36.
5. Clough P. T. The affective turn: Political economy, biomedicine and bodies. *Theory, Culture & Society*. 2008. 25 (1). P. 1–22.
6. Gibbons A. Metamodern affect. *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism* / Eds. R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. Rowman & Littlefield Publishers, 2017. P. 83–100.
7. Hogan P. C. Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories. University of Nebraska Press, 2011. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctt1df4gnk>.
8. Hogan P. C. Literature and Emotion. Routledge, 2017. 220 p.
9. Massumi B. The autonomy of affect. *Cultural Critique*. 1995. 31. P. 83–109.
10. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*. 2010. 2(1). <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>.

## REFERENCES

1. Haleta O. Poet na druhomy berezi: poetyka afektu u prozi Bohdana Ihoria Antonycha [A Poet on the Other Bank: Poetics of Affect in the Prose by Bohdan Ihor Antonych]. *Slovo i Chas*. 2021. № 2. S. 53–67.
2. Spinoza B. Etyka [Ethics]. Kyiv : Multymediine vydavnytstvo Strelbytskoho, 2015. 352 s.
3. Foer Dzh. S. Strashenno holosno i neimovirno blyzko [Extremely Loud and Incredibly Close]. Kharkiv : Klub simeinoho dozvillia, 2015. 384 s.
4. Berlant L. Cruel optimism. *Differences*. 2006. 17 (3). P. 20–36.
5. Clough P. T. The affective turn: Political economy, biomedicine and bodies. *Theory, Culture & Society*. 2008. 25 (1). P. 1–22.
6. Gibbons A. Metamodern affect. *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism* / Eds. R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. Rowman & Littlefield Publishers, 2017. P. 83–100.
7. Hogan P. C. Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories. University of Nebraska Press, 2011. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctt1df4gnk>.
8. Hogan P. C. Literature and Emotion. Routledge, 2017. 220 p.
9. Massumi B. The autonomy of affect. *Cultural Critique*. 1995. 31. P. 83–109.
10. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*. 2010. 2(1). <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>.

Стаття надійшла до редколегії 16.05.2025

Прийнята до друку 07.06.2025



## NARRATIVE AFFECTIVE STRUCTURES IN JONATHAN SAFRAN FOER'S NOVEL "EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE"

**Roksoliana Kokhan**

*Ivan Franko National University of Lviv,  
1, Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000  
roksolyana.kokhan@lnu.edu.ua*

The relevance of the chosen topic arises from the growing interest in the emotional aspects of literary communication and the active development of the principles of systematic research of the affective architecture in the works of art.

The tendency of articulating the theory of affect in Ukrainian and foreign literary studies is investigated, and the prospects for further research involving affective methodologies are shown. Since the emotional component of literary works concretizes an extraordinary subject of analytical research, the interpretation of emotions as complex socio-cultural constructs seems interesting to study, especially on the basis of contemporary fiction. Therefore, in the proposed study, special attention is paid to the paradigmatic deployment of the concept of affect. In particular, the author analyzes the works of Brian Massumi, whose theory of affect grows out of the philosophy of Benedict Spinoza, the discussion of "cruel optimism" by Lauren Berlant, and "affective atmospheres" by Patricia Clough.

The central object of analysis is Jonathan Safran Foer's novel "*Extremely Loud & Incredibly Close*", which represents experimental narrative strategies for constructing affective experience. The features of fragmented narrative, visual experiments, and hybridity of genre forms as mechanisms of emotional impact on the reader are investigated. The main affective structures of the work are identified and typologized.

The author proposes an appropriate methodology of analysis that combines classical literary approaches (hermeneutics, phenomenology, receptive poetics) with the latest theoretical concepts (affective turn, transmodal analysis). Thus, a model of plot creation and reader reception from the standpoint of the affective dynamics of the text is developed, which makes it possible to trace the correlation between the structural elements of the narrative and their emotional potential.

The study shows that affective narrative structures serve as cognitive and emotional mediators of literary communication, determining the peculiarities of the reader's aesthetic experience and interpretive strategies. The applied poetic analysis reveals the mechanisms of emotional reception of a literary work and gives grounds to identify specific narrative techniques for constructing affective states.

The results of the study open up prospects for rethinking the methodology of literary analysis of contemporary literary texts, taking into account their affective dimensions, and are of practical importance for the development of literary criticism and educational practices.

*Key words:* metamodernism, transmodalanalysis, reception, semanticdominant, affect, affective structures.