

**Олена Кретова,**

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького (Черкаси, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-3947-4479>

e-mail: [ekretova@ukr.net](mailto:ekretova@ukr.net)

**Інга Богданова,**

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького (Черкаси, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-8997-6573>

e-mail: [terra.ukr.com@gmail.com](mailto:terra.ukr.com@gmail.com)

## **ДИСКУРС ТРАВМИ І ТРАНСФОРМАЦІЇ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ ДЖ. С. ФОЄРА «СТРАШЕННО ГОЛОСНО І НЕЙМОВІРНО БЛИЗЬКО»**

*Статтю присвячено розгляду особливостей дискурсу травми в контексті динаміки та трансформацій індивідуальної й колективної пам'яті на матеріалі роману сучасного американського письменника Дж. С. Фоєра «Страшенно голосно і неймовірно близько». Соціокультурна динаміка першої чверті XXI століття зумовлює суттєві зміни у сферах колективних уяви та пам'яті, що знаходить свій вираз у літературному дискурсі, одним із значних видів якого наразі є дискурс травми. Категорія травми, своєю чергою, набуває в сучасній гуманітаристиці статусу універсальної. Цим зумовлена актуальність теми дослідження. Метою статті є розгляд дискурсивної специфіки роману Дж. С. Фоєра «Страшенно голосно і неймовірно близько» в контексті проблематики травми, індивідуальної та колективної пам'яті. Предметом розгляду є особливості авторської репрезентації травми в контексті трансформації пам'яті в романі Дж. С. Фоєра. Новизна дослідження полягає у спробі розмежувати дискурс травми, пов'язаної з особливостями візії реальності наратора, та соціокультурними детермінаціями травми, які зачіпають усе суспільство, тобто виокремити універсальний дискурс соціальної травми порівняно з індивідуальною. Завдання цього дослідження: проаналізувати специфічні риси дискурсу травми в романі Дж. С. Фоєра; з'ясувати кореляцію між дискурсом травми й трансформаціями індивідуальної та колективної пам'яті; обґрунтувати універсальність характеру дискурсу травми в романі. У процесі дослідження було використано історико-культурний, герменевтичний та дискурсивний методи. Дискурс травми в романі набуває універсальних рис і стосується усіх нараторів роману, які формують його сюжет. Візуальний компонент, що утворює візуально-символічний наратив роману, актуалізує синестетичність рецепції травми та її тотальність, поширеність не лише на родину головного героя, але і на все суспільство. При цьому графічні та візуальні експерименти й знахідки автора дозволяють інтерпретувати текст як складне постмодерністське та метамодерністське ціле. Дискурс травми в романі фіксує трансформації індивідуальної та колективної пам'яті, які скеровані на відновлення функціональності буття людей і спільнот як на когнітивному, так й емоційно-афективному рівні. Дискурс травми набуває рис тотальності, при цьому залишаючись раціональним й уникаючи ознак самозаціклення, що уможлиблює катарсис як життя після травми та разом з нею. Символічний характер процесів, що відбуваються в колективних свідомості та уяві, репрезентує себе через трансформації дискурсу, які фіксують трансформації пам'яті. Перспективи подальших досліджень окреслюються можливістю розгляду дискурсу травми в більш широкому культурологічному, мовному та соціологічному контекстах.*

**Ключові слова:** Джонатан Сафран Фоєр, «Страшенно голосно і неймовірно близько», дискурс, травма, пам'ять, наратив, наратор.

Категорія травми в сучасній гуманітаристиці набуває універсального характеру для репрезентації екзистенційних наслідків соціокультурної динаміки, деформування

картини світу на індивідуально-суб'єктному рівні й рівні соціальних груп і спільнот різних ступенів загальності та критеріїв виокремлення. Подібний універсалізм суттєво розширює

обсяг цього поняття, що, власне, й зумовлює запозичення цього терміна гуманітарним знанням з поняттєвих систем біології та медицини. Таке розширення проблематизує виокремлення й фіксацію травматичного досвіду в дискурсі та наративі, позаяк концептуалізація травми (не в останню чергу через частотність узусу) може передбачати пряме протиставлення умовно нормального й травматичного досвіду. Принагідно до літературної творчості це може призводити до інтерпретації мало не будь-якого наративу як травматичного, оскільки, по-перше, травма тлумачиться як причина дії, смислогенерації та мовлення (реактивність травми) і, по-друге, через складність визначення норми. Слід також підкреслити те, що травма має бути о-сміслена (М. Гайдеггер) у межах людського горизонту смислів і включена до життєвіття (Е. Гуссерль) виключно посередництвом дискурсу чи наративу, тобто семіотичного коду мови. Слід наголосити, що невербальні семіотичні коди, які фіксують емоційне, реактивне переживання травми, як-от міміка, жести, звукоімітація, стогін тощо, не є дескриптивними, мають остенсивний характер і є довербальними, дологічними та стосуються радше соціального габітусу (П. Бурдьє) як сукупності продуктів індивідуальної соціалізації. Це засвідчує необхідність подолання дисоціативного опору людської психіки задля трансформації умовних колективних пам'яті та уяви принагідно до фіксації травматичної події, що здійснюється в літературі як просторі конструювання і оформлення людського досвіду й пам'яті.

Таким чином, поняття травми, травматичного дискурсу потребує проблематизації з метою більш чіткого окреслення своїх властивих ознак і з'ясування форм їхнього побутування в сучасній літературі. Також, оскільки категорія травми передбачає рефлексію та самоусвідомлення, релевантними в цьому контексті є поняття пам'яті й ідентичності. Засвідчені міркування фіксують **актуальність** теми нашого дослідження.

**Метою статті** є розгляд дискурсивної специфіки роману Дж. С. Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько» в контексті проблематики травми, індивідуальної та колективної пам'яті.

Проблематикою дискурсу травми, дотичною до теми дослідження, займалися К. Каррут, С. Юттерсхаут, К. Верслойс, Дж. Шенк, Д. Вульф, Р. Грей, М. Капеллі, Р. Міллер, С. Мансон, С. Коутс, Дж. Грінберг, В. Василенко, Т. Денисова, О. Романенко, М. Міхно, О. Пушонкова, Т. Гребенюк та ін.

Проблеми дискурсивної репрезентації пам'яті принагідно до теми дослідження роз-

глядали В. Кірн, Г. Лекор, М. Муллінз, Е. Інгерсолл, В. Арнольд, С. Атчісон, Ф. Кольядо-Родрігес, Ф. Кодд, З. Садокірські, Ю. Ткачук, Р. Кохан, М. Доган, М. Карп, Ю. Кучер та ін.

Новизна дослідження полягає у спробі розмежувати дискурс травми, пов'язаної з особливостями візії реальності наратора, та соціокультурними детермінаціями травми, які зачіпають усе суспільство, тобто виокремити універсальний дискурс соціальної травми в романі порівняно з індивідуальною травмою. Значимо, що наша розвідка має на меті аспекти розгляд специфіки роману Дж. С. Фоера в контексті дискурсу травми й трансформацій пам'яті на відміну від оглядового дослідження Т. Денисовою творчості письменника, за всієї близькості евристичних інтенцій.

У процесі дослідження було використано історико-культурний, герменевтичний та дискурсивний методи.

**Виклад основного матеріалу.** Від початку слід зазначити, що проблематика дискурсу травми в художній літературі унаочнює Вітгенштайнів парадокс мовчання — вочевидь, концептуалізувати травму можливо, лише послуговуючись мовними одиницями й структурами з чітко окресленим обсягом і змістом, денонативним та сигніфікативним значенням, апелюючи до *ratio* й розуміння. Водночас сама травма, яка переживається як психоафективний феномен, як розрив, певна точка сингулярності норми, може бути осміслена лише в полі мовної багатозначності, символічної смислогенерації, метафор, алюзій, ремінісценцій — усього того, що складає невисловлюваний зміст мистецтва й про що, отже, не можна говорити, а тому слід мовчати (Вітгенштайн, 1995, с. 7). Тому можемо припустити, що увесь дискурс травми в художній літературі, яка не фіксує його в межах чіткої психіатричної термінології, є окремим кластером специфічних «мовних ігор» (Там само), які, інтерпретуючи мовлення як діяльність, ототожнюють вживання й значення, тобто мовні діахронія та синхронія суттєво протиставляються.

Сучасний дослідник В. Василенко констатує, що загальником у сучасних дослідженнях є те, що «травму не можна виразити зрозумілою і доступною мовою, у раціональних термінах і реалістичних образах» (Василенко, 2011, с. 114). Згадана вище символічна незавершеність травми, предикація остенсивності проблематизує смислогенерацію, яка звернена до *emotio*, є спробою приховати за мовленням і вербальними структурами зойк болю, візуалізувати в уяві реципієнта Мунків крик. Т. Гребенюк, міркуючи про мовчання і говоріння як

форми репрезентації травми в літературі, визначає механізми оприявлення травми в тексті: «...замовчування комунікативно-адекватними й активними персонажами їхнього травматичного досвіду; демонстрування процесу формування в персонажа внутрішньої заборони... втілення у творі забуття минулих травматичних подій; використання сюжетотвірного потенціалу таємниці, значущого замовчування; “заговорювання” центральної, найважливішої історії про травму серед численних оманливих наративів або ж серед інших істинних (у межах дієгезису цього твору), але менш важливих історій» (Гребенюк, 2022, с. 110). Зауважимо, що форми репрезентації такого мовчання і мовлення вказують на травму, але самі до неї належать, а отже, функціонують як символічні конструкції. Маємо підкреслити, що таке «мовчання» наразі не є простою мовною метафорою чи аналогом павзи або апосіопези; у тканині художнього тексту воно реалізує своєрідне письмо пробілів (Р. Барт), вказує на дологічний і довербальний континуальний простір свідомості, у якому *ratio* й *emotio* синкретичні. У цьому сенсі, на нашу думку, дискурс травми в художньому тексті з необхідністю має лімінальний характер, оскільки належить водночас до висловленого й невисловленого, причому смислогенеративний потенціал обох аспектів цього феномену перебуває в стані кореляції та дифузії; також можна позначити їх співвідношення як зворотне: вербальні описи травматичного досвіду витісняють на маргінес свідомості його переживання, і навпаки. Травма фіксує простір особистого, і в цьому сенсі дискурс травми в художній літературі певною мірою контрадикторний постмодерній безсторонності й децентрованості, фукіанській незалежності кодів від референтів і сказаного, і не-сказаного. Тому, наприклад, коли сучасна соціологія розглядає дискурсивні стратегії щодо соціального травматичного досвіду (війна, тероризм, стихійні лиха тощо), усі вони, по-перше, націлені на експлікацію внутрішнього стану в предметну зовнішню реальність, а по-друге, на візуалізацію дискурсу, який формує колективну пам'ять. Останній момент, на нашу думку, є релевантним, оскільки засвідчує сформульоване вище зворотне відношення між мовчанням та мовленням, описом і переживанням, розумінням та поясненням стосовно травми. Дискурс може бути проміжною ланкою між людиною та колективною уявою, пам'яттю, ідеологією, але і навпаки.

Роман Дж. С. Фоєра «Страшенно голосно і неймовірно близько» (2005, український переклад О. Постранська, 2015) обраний нами для аспектного розгляду не в останню чергу

через свою амбівалентність, оскільки, попри загальний успіх та увагу до твору (включно з екранізацією роману режисером С. Долдрі 2011 року), численні критики визнали роман назагал і наратора-дитину суперечливими й малореалістичними (Arnold, 2018). У центрі сюжету твору — 9-річний хлопчик Оскар Шелл, чий батько Томас загинув під час терористичної атаки на Всесвітній торговий центр у Нью-Йорку 11 вересня 2001 року. Родина Шелла має коріння в Європі, зокрема відомо, що його дід пережив бомбардування Дрездена під час Другої світової війни і з цієї причини, за власним свідченням, боявся мати дітей і втратив здатність говорити.

Оскар — особливий хлопчик, який має в анамнезі припущення про можливий синдром Аспергера, що може пояснити його труднощі з комунікацією та зчитуванням соціальних семіотичних кодів. Перед загибеллю батько задумує тривалу складну й розлогу соціальну гру-квест, яка повинна допомогти Оскарові подолати труднощі й таким чином здобути потрібні соціальні навички.

Нас цікавить насамперед складна дискурсивна структура, яку формує наратор Оскар Шелл, оскільки саме вона стала причиною основної частини критичних відгуків про роман. В основному зауваження критиків зводять до того, що мова наратора занадто складна та занурена в масову культуру як на аутиста (Updike, 2005). Вплив несприятливих зовнішніх обставин на хлопчика мінімальний: родина має ювелірний бізнес, мати — професійний юрист, комунікація з однокласниками хоча й обмежена, але не відверто негативна. Оскар розкриває себе через свій яскравий, символічно-образний, дещо агресивний, наповнений нелінійними конструкціями наратив. Він постійно повторює, що тримається і шукає свої сенси (*raisons d'être*) (Фоєр, 2015, с. 15), які дозволяють йому долати хаос як свій власний, так і зовнішній; пише листи С. Гокінгу та Р. Старру, формальні відповіді на які ламінує, фіксуючи таким чином зв'язок з авторитетним Іншим; веде візуальний щоденник «Те, що трапилось зі мною» (“*Stuff That Happened to Me*”); гасає вулицями з тамбурином, нагадуючи собі про себе, аби не розчинитися в зовнішньому білому шумі.

Дискурс Оскара своєю основною рисою має інверсивний механізм: він наче вивертає звичні об'єкти, демонструючи їхню химерність як родову ознаку безмовного хаосу (метафори хмарочоса-ліфта, безкінечного лімузина, цвинтаря-парку, дренажної системи сліз від подушок нью-йоркців до озера в Центральному парку тощо). Наратор вільно грає альтернативними

поясненнями від загальноприйнятих наукових, узятих із «Короткої історії часу» С. Гокінга, до побутових і маскультурних; у діалогах він налаштований на агресивне перехоплення контролю (звідси візитівка із серйозними та кумедними представленнями себе дослідником у різних галузях).

Оскар пояснює собі власні вчинки, наприклад брехню, яку він калькулює, саме нагальною потребою досягти головної мети — віднайти сенс (мотиви з роздаванням ключів від домівки кур'ерам, розсиланням листів із коштовними марками з власної колекції, цілком фрейдистським розбиванням вази з ключем усередині, завдання болю своєму тілу тощо). Його наратив містить велику кількість переліків, що засвідчує зв'язок із літературою американського романтизму та модерну, зокрема творчістю В. Вітмена і, як не парадоксально, із сучасним нонантропоцентризмом у філософії (Г. Гарман, К. Мейясу) та метамодерном у літературознавстві (Т. Вермюлен, Р. Ван ден Аккер, Д. Б'ют, Д. Вуд, Н. Тіммер). Схильність до каталогізації є не лише симптомом ОКР чи синдрому Аспергера, але й вказує на традиційну для літератури надмету — кінчними засобами охопити безкінечне, стати не просто деміургом, але й творцем свого світу (при цьому в тексті побіжно згадується агностицизм як позиція, до якої тяжіє батько, родина й гіпотетично хлопчик).

Крім того, значну роль у тексті роману Дж. С. Фоера відіграють листи: їх усе життя збирає бабуся хлопчика, листи десятиліттями пише синові дідусь з Дрездена, куди він утік після його народження, їх пише і сам Оскар, причому всі вони різностильові, багатоманітні. Листи можна розглядати в складному постмодерному цілому цього тексту як сукупність своєрідних «довільних пазлів», які пасують до розгортання дискурсу всіх нараторів, доповнюючи й розгортаючи смислові ряди, пов'язані з ними. Т. Денисова зазначає, що «листи набувають статусу одного із структуротворчих компонентів сюжету», оскільки «для старших предків, у яких знищено матеріальні ознаки минулого, особливого значення набуло письмове слово, єдиним способом ствердити себе стали листи, життя, виражене через текст» (Денисова, 2009, с. 36). Зауважимо, що епістолярна самоонтологізація Оскара, на нашу думку, суттєво відрізняється від листів інших нараторів мовною «горизонтальною» простороорієнтованістю: Оскар екстенсивно проектує себе на навколишній простір, тоді як листи старшого покоління орієнтовані «вертикально». Вони унаочнюють умовність часу, долаючи його. Також важливо, що переживання травми, кристалізуючись у бу-

денних рядках листів, витворює специфічний символічний бекграунд, подібний до простої рекурсії чи палімпсесту, коли за фігурами й життєвими колізіями авансцени постають наступні й наступні, створюючи ефект глибини та цивілізаційного масштабу окремих життєвих історій.

Власне, острах мовлення, живої комунікації, страх прийняти щось, окрім опису, щось таке, що відбувається тут і зараз, з тобою (і твоє власне існування цим же й засвідчується), може бути розглянуте як нерв роману, який є ключем до подолання травми. Писемний дискурс устатковує, стабілізує, але він є закритою системою; це історія, у якій поставлено крапку. Наратив же, і вербальний, і візуальний, є відкритим, оскільки внутрішній моно-, діалог і полілог практично ніколи не припиняються. Прагнення фіксації (обведення червоним кольором фрагментів тексту) суголосне візуалізації як виокремленню фрагментів і складанню з них нового смислового цілого. У цьому контексті можна говорити про наявність у романі Дж. С. Фоера візуального сюжету, який складається з численних фото з альбому Оскара, який прагне, цілком за Вітгенштейном, показати, а не описати.

У дискурсі Оскара речі вихоплюються з контексту, існують окремо. Саме тому його бачення реальності каталогізоване, а не дескриптивне. Скидається на те, що багатоманітний дискурс травми в романі включно з численними криптографічними великодними яйцями (до прикладу, фото зірок, вікон, частин тіла, С. Гокінга, відбитків пальців, тіла, що падає, ключів, черепах тощо), графічними експериментами з простором і структурою (коли невеликі за обсягом речення займають цілу сторінку чи розворот книги або навпаки, простір між реченнями, словами та знаками гранично стискається, роблячи текст гіпертрофованим єдиним знаком-полотном) є спробою вербально чи візуально позначити смисли, що не надаються до трансляції традиційними способами.

Власне, сама подія травми, смерть батька, функціонує у свідомості наратора подібно до гіччоківського макгафіна, вона підкреслює трагічну закритість наратора для інших людей і насамперед для своєї родини. Як афористично зауважує Дж. Апдайк: «У цій родині всі говорять: “Мені шкода”, але ніхто не вибачається» (Urdike, 2005). Постійні метафоричні рефрени («застібнути свій спальний мішок», «замкнути на всі внутрішні замки», «носити важкі чоботи») фіксують не лише внутрішнє напруження та несвободу, але можуть бути потрактовані в архетипічному, міфопоетичному сенсі. Маємо

на увазі насамперед ідіоматичний, приказковий характер цих конструкцій, який може вказувати не лише на фольклорне підґрунтя дискурсу, але і на поєднання простих мовних метафор зі складними авторськими, що засвідчує апеляцію до дологічних, архетипічних (К. Юнг) мовленневих практик.

Письменник конструює штучний дискурс травмованого смертю батька хлопчика з імовірним синдромом Аспергера, і результат, здається, більше говорить про автора, аніж про створений ним образ. Так, навіть у шкільній постановці шекспірівського «Гамлета», у якій бере участь Оскар, хлопчик отримує роль черепа Йорика, яка зі зрозумілих причин не передбачає тексту, але все ж генерує його. Люди для Оскара, імовірно, лише балакучі черепи (на початку роману він констатує, що не всім живим стане черепів померлих, якщо їм заманеться погратися в Гамлета).

Суттєво, що численні зустрічі Оскара з іншими (з Блеками) можна розглядати не лише як символіку монохромної антитези білого (одяг Оскара) й чорного та «життєві університети» героя (Денисова, 2009, с. 35), але і як універсальний культурний символ — від колліджівської чорної людини до «Paint It Black» «Роллінг Стоунз» (The Rolling Stones). Уже згадані конструкції уяви Оскара — багатофункціональний чайник-музичний інструмент, сітки безпеки, насамкінець пристрій для перегортання сторінок, який у фіналі перетворює падіння на злет, візуалізують недостатність дискурсу за відсутності Іншого (М. Бубер, С. Розенцвайг), до якого важко пробитися, а отже, і до себе шляху немає.

Дискурс травми роману переносить читача у безчасовість між дією й наслідком, між подією травми та її осмисленням, між моментом, за словами Оскара, коли б сонце вибухнуло, і вісьмома хвилинами потому, коли б ми про це дізналися. Дж. С. Фоєр здійснює масштабний експеримент з метатекстовими структурами нарративу, стилістикою дискурсу, сповідальної та епістолярної нарації, парадоксально наближаючись через роман-подорож до роману-становлення чи виховання (Bildungsroman). Оскар виплутується з власного нарративу за допомогою метафоричної візуалізації травми, виходить із нього, ніби пташеня з яйця чи метелик з лялечки. І хоча роман позбавлений будь-якого магізму (згадувана вище позиція агностицизму), умовностей і фантастичних припущень у ньому безліч, попри акцентовану реалістичність. Недарма М. Хансен визначає жанр твору як історичну фантастику (Hansen, 2019). Не в останню чергу ця реалістична фантастичність досягається засобами вже згаданого візуального сюжету, який є окремим

нарративом роману. Цілком за естетикою С. Зонтаґ та В. Беньяміна, авторські й стокові фотографії в романі не лише створюють когерентну текстовому нарративу реальність, але і є формою захисту, додатковою ланкою між травматичним реальним і свідомістю, за Ж. Лаканом, рівнем символічного, який передує вербальній символіці.

Таким чином, дискурс травми в романі візуалізується, набуває додаткової глибини, що стосується нарративів Оскара, дідуся та бабусі, оскільки листи в нарративах останніх можуть бути розглянуті як текстові фотографії згідно з інверсивною оптикою наратора. Сучасна дослідниця З. Садокірські тлумачить візуальність у романі як позначення втечі від травми, але при цьому зауважує, що повідомлення з фото «комунікує не так, як можуть слова» (Dogan, 2019), тобто візуалізація тексту є не маркетинговим ходом, а цілком цілком логічним у цифровому медіапросторі засобом виразності. М. Доган вважає, що візуальний текст роману скеровано на подолання минулого досвіду, а разом із традиційним текстом вони створюють «метафоричну головоломку» (Dogan, 2019).

Зауважимо, що, на нашу думку, навряд чи можливо звести роль візуального нарративу в романі до захисного інструменту чи наскільки можливо важливого елементу цілісної структури тексту, оскільки візуалізована реальність лежить поза умовним часом, так само як і травма. Ю. Ткачук стверджує, що нарративи роману Дж. С. Фоєра складають історію зцілення (Ткачук, 2009); Р. Кохан вважає, що кореляція між умовно «дитячою» та «дорослою» проблематикою в романі задана пошуком радості (Кохан, 2016), що, на нашу думку, не вкладається в агностичну атмосферу роману та попри позірний гепі-енд його доволі похмурий післясмак. Ідеться швидше про об'єктивізацію травми, її усвідомлення в пам'яті й прийняття, тоді як ілюзії зцілення та християнських за духом пошуків радості для персонажів роману залишилися в дитинстві до 11.09 (для Оскара), в юності — до бомбардувань Дрездена (для його дідуся), тобто в магічному та релігійному минулому, яке цілком заступило перманентне зараз. І це зараз — це тут-тепер-так пам'яті, яка віднаходить для Оскара ідентичність в місцинах і за капелках Нью-Йорка (як-от, таємничий 6-й мікрорайон), у речах і знаках минулого, візуальних символах.

Відомо, що ще від часів Симоніда Кеоського, Цицерона та Квінтіліана мнемотехніки полягають у візуалізації певних топосів, об'єднаних стабільною структурою, як то інтер'єр

кімнати, будинок, палац (палац пам'яті). Оскар ніби збирає себе заново, згадує себе, перескладає себе, свою ідентичність, користуючись Великим Яблуком та об'єктною реальністю з її семіотичними кодами як великим палацом пам'яті. І хоча це не змушує зникнути травму та замовкнути її голос (К. Карут), але його нарратив у фіналі роману набуває ознак цілісності як переможності. Оскар віднаходить цілісність: «Мабуть, я заснув, хоча цього й не пам'ятаю. Я так сильно плакав, що все навколо злилося в одне ціле. Якоїсь миті я відчув, як мама несе мене до моєї кімнати. Я лежав на ліжку, а вона на мене дивилася. Я не вірю в Бога, але я вірю в те, що все в житті страшенно складно, а її погляд в ту мить був складнішим за все на світі. Але він був водночас і неймовірно простим. У моїй реальності вона була лише моєю мамою, а я був лише її сином» (Фоер, 2015, с. 363). Це вкотре дозволяє припустити, що за образом Оскара стоїть сам автор і покоління американських інтелектуалів, великі спільноти, картина світу яких змінилася після 11 вересня.

Слід також зазначити, що численні спроби компаративного розгляду роману Дж. С. Фоера (зокрема спроба зіставлення з романом А. Юніс "The Counter Night", 2009 (Aburumman, 2023); романом Г. Грасса «Бляшаний барабан» (Uytterschout, 2010)) та дещо ритуальні згадки про стилістику «Ловця в житі» Дж. Селінджера чи «Квітів для Елджернона» Д. Кіза наводять на думку про те, що мотив аутизму й теза про детермінованість специфіки стилю дискурсу травми в романі Фоера може розглядатися як своєрідна пастка інтерпретацій (П. Рікер); якщо не повною мірою літературна містифікація, то, як мінімум, літературний прийом, який позірно полегшує класифікацію тексту, при цьому ускладнюючи його розуміння. Можливо, звідси така кількість критичних закидів щодо нереалістичності самого образу Оскара включно з його ерудицією, інтерпретативними навичками щодо масової та високої культури, музичними смаками (хлопчик у нульові поцінує творчість «Бітлз»), словниковим запасом тощо.

Сучасною антитезою видається зіставлення твору Дж. С. Фоера з романом британського письменника М. Геддона «Загадковий нічний інцидент із собакою» (2003, український переклад А. Рогоза, 2016). Романи вийшли приблизно в один час, але твір Геддона набув значно меншого розголосу, хоча у Британії його автор став лавреатом трьох престижних премій. Причому, як і роман Фоера, цей текст позиціонувався видавництвами для дорослої і дитячої аудиторії. Чи не головна риса дискурсу травми роману Геддона — це мало не академічна точність

мовленнєвої передачі та фіксації когнітивних механізмів у дитини-аутиста. Автор тривалий час працював з такими дітьми, і тому його точність у зображенні синдрому Аспергера чи синдрому саванта не викликає сумнівів. «Я ніколи не брешу. Мати казала, це тому, що я хороша людина. Але це не тому, що я хороша людина. Це тому, що я не вмю брехати. Мати була маленькою жінкою, від якої приємно пахло. Інколи вона носила теплу рожеву кофту на блискавці та з невеличкою нашивкою зліва на грудях, на якій було написано: "Берггаус". Брехня — це коли ти розповідаєш щось таке, чого насправді не було. У певному місці й у певний час може відбутися тільки одна подія. Але існує безліч подій, які не відбулися саме в той час і саме в тому місці. І коли я уявляю щось, чого не було, то одразу починаю думати про всі інші речі, які не сталися» (Геддон, 2016, с. 37).

Стилістика нарративу героя роману М. Геддона 15-річного Крістофера разуче відрізняється від нарративу 9-річного Оскара — речення назагал прості, структурою нагадують прості категоричні судження, акцентовано послідовні, з частими ухилами в бік від головної думки внаслідок перемикання уваги; підкреслено беземоційні (практично відсутні оцінні судження та невелика кількість прикметників), описові: те, що не стосується предмета опису, майже ніколи не пояснюється і не розгортається. Його нарратив — це нарратив дитини, свідомість якої самозациклена й увага якої лише інколи скеровується назовні. Власне, тому можна сказати, що нарратив Оскара місцями виглядає як стилізація нарративу людини із синдромом Аспергера, оскільки інтровертизм Оскара очевидно неповний і суперечливий; видається, що деталі на кшталт самознущання як покарання, ховання під ліжком, калькуляції брехні додані автором для повноти картини.

Із цього робимо висновок, що тоді як дискурс травми Крістофера розгортає саме його персональну екзистенційну індивідуальну травму, то у творі американського автора йдеться про колективну травму — травму покоління та цілої нації. У цьому гранична, принципова відмінність між дискурсом травми в Дж. С. Фоера та М. Геддона. У першого нарратив Оскара інтенційований, нехай і несвідомо, на згадуванні зцілення та віднайдення радості, звідси й притлумлений катарсис у фіналі, тоді як у другого нарратив Крістофера не має ніякої мети, крім себе самого, оскільки таку травму неможливо подолати, бо її простір є простором Крістоферового «Я».

**Висновки.** Вищенаведені міркування дозволяють зробити такі висновки. Дискурс

травми в романі Дж. С. Фоера набуває універсальних рис і стосується усіх нараторів роману, які утворюють його сюжет — Оскара, дідуса Томаса та бабусі. Причому наратив першого має акцентовані ознаки інакшості, які натякають на аутичні відхилення, а наратив дідуса та бабусі переважно писемний і має сповідальний характер. Візуальний компонент, що утворює візуально-символічний наратив роману, актуалізує синестетичність рецепції травми та її тотальність, поширеність не лише на родину Оскара, але і на все суспільство. При цьому графічні та візуальні експерименти й знахідки автора дозволяють інтерпретувати текст як складне «постмодерністське та постпостмодерністське» (Т. Денисова) ціле, утворене на метамодерному перетині комбінаторики, інтертекстуальності та паратексту, який формується постійним метаксисом, коливанням між ком-

понентами наративу. Дискурс травми в романі фіксує трансформації індивідуальної та колективної пам'яті, які скеровані на відновлення функціональності буття людей і спільнот як на когнітивному, так і на емоційно-афективному рівнях. Також травма в романі не пов'язана лише з візією Оскара як аутиста. Звідси стилістичні риси в його наративі, які не є характерними для подібних наративів. Події 11.09 зачіпають та поєднують цілі покоління, спільноти, усе суспільство, тому дискурс травми набуває рис тотальності, при цьому залишаючись раціональним й уникаючи ознак самозациклення, що уможлиблює катарсис як життя після травми та разом з нею. Символічний характер процесів, що відбуваються в колективній свідомості та уяві, репрезентує себе через трансформації дискурсу, які фіксують трансформації пам'яті.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василенко В. Збираючи уламки досвіду: теоретична (ре)концептуалізація травми. *Слово і Час*. 2018. № 11. С. 109–121.
2. Вітгенштайн Л. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Філософські дослідження. Київ: Основи, 1995. 311 с.
3. Геддон М. Загадковий нічний інцидент із собакою. Харків: КСД, 2016. 224 с.
4. Гребенюк Т. Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби незалежності. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2022. № 28(3). С. 104–112. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
5. Денисова Т. Всесвітні трагедії від Джонатана Сафрана Фоера. *Слово і Час*. 2009. № 1. С. 28–38.
6. Кохан Р. «Радісна» модель трагічного світосприймання у романі Дж. С. Фоера «Страшенно голосно та неймовірно близько». *Наукові записки ТНПУ. Літературознавство*. 2016. № 45. С. 280–291. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/7478/1/Kokhan.pdf>
7. Ткачук Ю. Контекст для культурної катастрофи: роман «Надзвичайно голосно та неймовірно близько» Дж. С. Фоера як пошук історії зцілення. *Слово і Час*. 2009. Вип. 1. С. 38–44. <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/469>
8. Фоер Дж. С. Страшенно голосно і неймовірно близько. Харків: КСД, 2015. 384 с.
9. Aburumman M. F. Beginnings in Jonathan Foer's *Extremely Loud & Incredibly Close* and Alia Yunis' *The Night Counter*. *Theory and Practice in Language Studies*. 2023. Vol. 13. No. 2. Pp. 432–440. <https://doi.org/10.17507/tpls.1302.18>
10. Arnold W. Chasing Death's Memory : Representational Space in *Extremely Loud and Incredibly Close*. *Literature. Journal of 21st-Century Writings*. 2018. Vol. 6(2). P. 4. <https://doi.org/10.16995/c21.49>
11. Capelli M. L., Alvares C. Manufacturing consent in *Extremely Loud and Incredibly Close*. The visual aesthetics of tragedy, vulnerability, and triumph. *Cogent Social Sciences*. 2016. Vol. 2. Iss. 1. <https://doi.org/10.1080/23311886.2016.1189387>
12. Dogan M. O. Visualization of the trauma narrative in Jonathan Safran Foer's novel *Extremely Loud and Incredibly Close*. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство*. 2019. Вип. 2. № 88. С. 43–60. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1490165>
13. Hansen M. *Extremely Loud & Incredibly Close*: Personal- and national-level trauma in children. *Applied Psychology Opus*. 2019. Vol. 10. Iss. 1. P. 39–43. [https://wp.nyu.edu/steinhardt-appsych\\_opus/personal-and-national-level-trauma-in-children](https://wp.nyu.edu/steinhardt-appsych_opus/personal-and-national-level-trauma-in-children)
14. Sadokierski Z. Photo-graphic Devices in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*. *Picturing the Language of Images*. Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 177–198.

15. Updike J. Mixed Messages. *The New Yorker*. 2005. March 6. <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/14/mixed-messages>
16. Uytterschout S. An Extremely Loud Tin Drum: A Comparative Study of Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close* and Günter Grass's *The Tin Drum*. *Comparative Literature Studies*. 2010. Vol. 47. № 2. P. 185–199. <https://doi.org/10.1353/cls.2010.0003>

## REFERENCES

1. Vasylenko, V. (2018). Zbyraiuchy ulamky dosvidu: teoretychna (re)kontseptualizatsiia travmy [Collecting Fragments of Experience: Theoretical (re)conceptualization of trauma]. *Slovo i chas*, 11, 109–121 [in Ukrainian].
2. Vithenshtain, L. (1995). *Tractatus Logico-Philosophicus. Filosofska doslidzhennia* [Tractatus Logico-Philosophicus. Philosophical research]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
3. Heddon, M. (2016). *Zahadkovyi nichnyi intsydent iz sobakoiu* [The Curious Incident of the Dog in the Night-Time]. Kharkiv: KSD [in Ukrainian].
4. Hrebeniuk, T. (2022). Movchannia i hovorinnia yak formy reprezentatsii istorichnoi travmy v ukraïnskii prozi doby nezalezhnosti [Silence and Speaking as Forms of Representation of Historical Trauma in Ukrainian Prose of the Era of the Independence Period]. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 28(3), 104–112 [in Ukrainian].  
<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
5. Denysova, T. (2009). Vsesvitni trahedii vid Dzhonatana Safrana Foera [World Tragedies by Jonathan Safran Foer]. *Slovo i Chas*, 1, 28–38 [in Ukrainian].
6. Kokhan, R. (2016). “Radisna” model trahichnoho svitosprymannia u romani Dzh. S. Foera “Strashenno holosno ta neimovirno blyzko” [“Joyful” model of tragic worldview in J. S. Foer’s novel “Extremely Loud and Incredibly Close”]. *Naukovi zapysky TNPU, Literaturoznavstvo*, 45, 280–291 [in Ukrainian].  
<http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/7478/1/Kokhan.pdf>
7. Tkachuk, Yu. (2009). Kontekst dlia kulturnoi katastrofy: roman “Nadzvychno holosno ta neimovirno blyzko” Dzh. S. Foera yak poshuk istorii ztsilennia [Context for Cultural Catastrophe: J. S. Foer’s Novel “Extremely Loud and Incredibly Close” as a Search for a Healing Story]. *Slovo i Chas*, 1, 38–44 [in Ukrainian].
8. Foer, J. S. (2015). *Strashenno holosno i neimovirno blyzko* [Extremely Loud and Incredibly Close]. Kharkiv: KSD [in Ukrainian].
9. Aburumman, M. F. (2023). Beginnings in Jonathan Foer’s “Extremely Loud & Incredibly Close” and Alia Yunis “The Night Counter”. *Theory and Practice in Language Studies*, 13(2), 432–440 [in English].  
<https://doi.org/10.17507/tpls.1302.18>
10. Arnold, W. (2018). Chasing Death’s Memory: Representational Space in *Extremely Loud and Incredibly Close*. *Literature: Journal of 21st-Century Writings*, 6(2), 4 [in English].  
<https://doi.org/10.16995/c21.49>
11. Capelli, M. L., & Alvares, C. (2016). Manufacturing Consent in *Extremely Loud and Incredibly Close*: The visual aesthetics of tragedy, vulnerability, and triumph. *Cogent Social Sciences*, 2(1) [in English].  
<https://doi.org/10.1080/23311886.2016.1189387>
12. Dogan, M. O. (2018). Visualization of the Trauma Narrative in Jonathan Safran Foer’s Novel *Extremely Loud and Incredibly Close*. *Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Literaturoznavstvo*, 2(88), 43–60 [in English].  
<http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/literature/article/view/1861>
13. Hansen, M. (2019). *Extremely Loud & Incredibly Close: Personal- and National-level Trauma in Children*. *Applied Psychology Opus*, 10(1), 39–43 [in English].  
[https://wp.nyu.edu/steinhardt-appsych\\_opus/personal-and-national-level-trauma-in-children](https://wp.nyu.edu/steinhardt-appsych_opus/personal-and-national-level-trauma-in-children)
14. Sadokierski, Z. (2013). Photo-Graphic Devices in Jonathan Safran Foer’s *Extremely Loud and Incredibly Close*. In *Picturing the Language of Images* (pp. 177–198), Cambridge Scholars Publishing [in English].
15. Updike, J. (2005, March 6). Mixed Messages. *The New Yorker* [in English].  
<https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/14/mixed-messages>
16. Uytterschout, S. (2010). An Extremely Loud Tin Drum: A Comparative Study of Jonathan Safran Foer’s *Extremely Loud and Incredibly Close* and Günter Grass’s *The Tin Drum*. *Comparative Literature Studies*, 47(2), 185–199 [in English]. <https://doi.org/10.1353/cls.2010.0003>

**Olena Kretova,**

Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy (Cherkasy, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-3947-4479>

e-mail: [ekretova@ukr.net](mailto:ekretova@ukr.net)

**Inha Bohdanova,**

Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy (Cherkasy, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-8997-6573>

e-mail: [terra.ukr.com@gmail.com](mailto:terra.ukr.com@gmail.com)

#### **DISCOURSE OF TRAUMA AND TRANSFORMATION OF MEMORY IN THE NOVEL “EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE” BY J. S. FOER**

*The article is devoted to considering the peculiarities of trauma discourse in the context of dynamics and transformations of individual and collective memory based on the material of the novel by the modern American writer J. S. Foer “Extremely Loud & Incredibly Close”. Sociocultural dynamics of the first quarter of the 21st century causes significant changes in the spheres of collective imagination and memory, which finds its expression in the literary discourse, one of the significant types of which is currently the discourse of trauma. In turn, the category of trauma acquires universal status in modern humanitarianism. This determines the relevance of the research topic. The purpose of the article is to consider the discursive specificity of J. S. Foer’s novel “Extremely Loud and Incredibly Close” in the context of trauma, individual and collective memory. The subject of consideration is the peculiarities of the representation of trauma in the context of the transformation of memory in the novel by J. S. Foer. The novelty of the study consists in the attempt to distinguish the discourse of trauma related to the peculiarities of the narrator’s vision of reality and the socio-cultural determinations of trauma that affect the entire society, that is, to isolate the universal discourse of social trauma in the novel compared to individual trauma. The task of the research: to analyse the specific features of the discourse of trauma in J. S. Foer’s novel; find out the correlation between trauma discourse and transformations of individual and collective memory; to justify the universal nature of the trauma discourse in the novel. Historical-cultural, hermeneutic and discursive methods were used in the research process. The discourse of trauma in the novel acquires universal features and concerns all the narrators of the novel, who form its plot. The visual component that forms the visual-symbolic narrative of the novel actualizes the synesthetic perception of the trauma and its totality, spread not only to the family of the main character, but also to the entire society. At the same time, the graphic and visual experiments and findings of the author allow us to interpret the text as a complex postmodern and metamodern whole. The trauma discourse in the novel captures the transformations of individual and collective memory, which are aimed at restoring the functionality of the existence of people and communities on both the cognitive and emotional-affective levels. The discourse of trauma acquires features of totality, while remaining rational and avoiding signs of self-obsession, which enables catharsis as life after and with trauma. The symbolic nature of the processes taking place in the collective consciousness and imagination represents itself through the transformations of discourse, which record the transformations of memory. Prospects for further research are outlined by the possibility of considering the discourse of trauma in a wider cultural, linguistic and sociological context.*

**Keywords:** Jonathan Safran Foer, “Extremely Loud and Incredibly Close”, discourse, trauma, memory, narrative, narrator.

Стаття надійшла до редакції 13.01.2024

Прийнято до друку 29.03.2024