

ОБРАЗИ ЄВРЕЇВ ТА УКРАЇНЦІВ У РОМАНІ «ВСЬО ЯСНО» ДЖ. С. ФОЕРА: КОМІЧНЕ У КОНТЕКСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТРАВМИ

Статтю присвячено аналізу образів українців та євреїв у романі Джонатана Сафрана Фоера Everything Is Illuminated (2002). Дослідження виходить із припущення, що центральним художнім механізмом роману є не лише реконструкція пам'яті про Голокост, а й використання різних форм комічного як способу етичного наближення до колективної травми. Показано, що Фоер послідовно уникає чорно-білих моделей репрезентації українсько-єврейських взаємин, натомість створюючи багатоголосий наратив, у якому іронія, гумор та сатира функціонують як засоби деавтоматизації історичної пам'яті. Окрему увагу приділено способам конструювання пам'яті, а також функції колекціонування як форми постпам'яті.

Ключові слова: Джонатан Сафран Фоер, Голокост, культурна пам'ять, постпам'ять, травма, іронія, гумор, сатира, українсько-єврейські взаємини.

Вступ

Поява роману Джонатана Сафрана Фоера *Everything Is Illuminated* у 2002 році стала важливою подією американської літератури початку XXI століття. Уже дебютний роман письмен-

ника засвідчив кілька характерних рис його поетики: поєднання документального й вигаданого, складну поліфонічну композицію, інтенсивну інтертекстуальність, а головне – прагнення осмислити історичну травму не шляхом реалістичної реконструкції минулого, а через складну гру пам'яті, уяви, гумору та іронії.

Втім, рецепція роману від початку демонструє широкий спектр оцінок – від беззастережного захоплення до гострої критики. Скажімо, Гордон Гаузер наголошує, що Фоер знаходить спосіб говорити про Голокост через гумор, уяву й непряму оповідь, трактуючи роман як спробу реконструювати пам'ять там, де історія була майже повністю знищена [16]. Судха Шастрі також акцентує на проблемах пам'яті та ідентичності, однак основну увагу приділяє художній формі: вона високо оцінює двоголосу композицію й мовний експеримент, хоча зауважує, що окремі стилістичні прийоми й композиція роману подекуди видаються надмірно затягнутими та штучними [21]. Найрізкішу критичну позицію має Сем Джордїсон, який заперечує новаторство роману, вважаючи його радше майстерною комбінацією численних літературних запозичень; окрім цього, він критикує неприродність мовної стилізації та стереотипне зображення українських персонажів, хоча визнає емоційну силу фіналу, присвяченого Голокосту [17]. Натомість Франсіско Колладо-Родріґес інтерпретує подвійну нарацію твору як етичний механізм опрацювання травми: на його думку, взаємодія міфу, магічного реалізму й реалістичного свідчення дозволяє вивільнити витіснену пам'ять, зробити читача свідком трагедії та продемонструвати, що саме література здатна наблизити до досвіду історичної катастрофи, де звичайна реалістична репрезентація виявляється недостатньою [12].

Огляд окремих реплік рецепції твору в українському культурному просторі запропонувала Тамара Денисова в статті «Всесвітні трагедії від Джонатана Сафрана Фоера» [2]. Поява українського перекладу роману в 2005 році [4] спричинила жваву дискусію, головним чином, щодо характеру репрезентації укра-

їнців у творі. Чимало читачів сприйняли роман насамперед як історію про український антисемітизм або як приклад колоніального погляду американського автора на пострадянську Україну. Одразу зазначимо, що такий погляд значною мірою звужує проблематику роману.

Натомість Фоер майже не відтворює традиційних національних стереотипів. Усі персонажі роману – і американець Джона-тан (alter ego автора), і перекладач Алекс, і мешканці довоєнного Трохимброда – схожим чином недосконалі, смішні, кумедні, дивакуваті, часто наївні. Вони існують у світі, де історична катастрофа ще не настала (історія штетла) або вже сталася (90-ті ХХ ст.), а її наслідки продовжують визначати життя кількох поколінь.

Саме тому варто звертати увагу не на національні образи як такі, скільки на способи їх художнього конструювання крізь різні форми комічного. Цей комізм не згладжує трагедію Голокосту, а, навпаки, дозволяє сучасному читачеві знову її побачити. Саме завдяки гумору відбувається деавтоматизація сприйняття: історія перестає бути набором відомих фактів і повертається до простору живого етичного досвіду.

Таким чином роман водночас функціонує у кількох площинах: як текст про Голокост; як роман про сімейну пам'ять; як художнє осмислення українсько-єврейської історії; як текст про постпам'ять другого і третього покоління; і, зрештою, як своєрідний експеримент із можливостями гумору говорити про найтяжчі історичні катастрофи.

Теоретичні контексти: пам'ять, постпам'ять і травма

Протягом кількох крайніх десятиліть проблема культурної пам'яті стала одним із центральних напрямів гуманітарних досліджень. Починаючи з праць Моріса Альбвакса, пам'ять дедалі менше розуміють як сукупність індивідуальних спогадів і дедалі більше – як соціальний процес, у якому певна спільнота кон-

струє своє минуле. Саме тому пам'ять завжди є результатом сучасного погляду на історію, а не простим відтворенням фактів. Альбвакс пише: «Досі я обмежувався спостереженням і вказував на все те соціальне, що міститься в індивідуальних спогадах – тих спогадах, у яких кожна людина відтворює власне минуле й нерідко вважає, що лише його вона й може відновити. Тепер, коли ми зрозуміли, наскільки індивід у цьому аспекті – як і в багатьох інших – залежить від суспільства, цілком природно розглядати саму групу як таку, що має здатність пам'ятати, і, наприклад, приписувати пам'ять родині так само, як і будь-якій іншій колективній спільноті» [14, 54]. Зрозуміло, що в контексті роману Фоера і Алекс, і Джонатан поступово реконструюють родинну пам'ять – й саме це є головним сюжетом, з яким резонує його іронічна назва «Всьо ясно».

Ідею колективної пам'яті розвинув Ян Ассман, який запропонував розрізняти комунікативну та культурну пам'ять. Якщо перша існує в межах живої пам'яті поколінь, то другу підтримують література, мистецтво, ритуали та інші культурні практики. Голокост, як і Голодомор в українській історії, стали важливими прикладами саме культурної пам'яті: сьогодні дедалі менше лишається безпосередніх свідків цих трагедій, натомість дедалі більшого значення набувають тексти, фотографії, художні реконструкції та сімейні архіви.

У контексті нашого дослідження також продуктивною буде концепція постпам'яті, запропонована Маріанною Гірш. Дослідниця описує ситуацію, коли травматичний досвід уже не належить безпосередньо самому суб'єктові, однак визначає його ідентичність через родинні перекази, сімейні альбоми чи успадковані речі. Покоління дітей і онуків переживає катастрофу ніби опосередковано, однак емоційна сила цього досвіду не менша, ніж у безпосередніх очевидців: «Праця постпам'яті, як я хотіла би стверджувати – і саме це є центральною тезою моєї книжки, – прагне реактивувати й знову втілити віддалені в часі політичні та культурні структури пам'яті, повторно наділяючи їх емоційно

резонансними індивідуальними й сімейними формами медіації та естетичного вираження. У такий спосіб учасники, яких ці події торкнулися не безпосередньо, можуть долучитися до творення постпам'яті, здатної тривати навіть після того, як відійдуть усі безпосередні учасники подій і навіть їхні родинні нащадки» [15, 33].

Власне, до покоління постпам'яті належить і сам Джонатан Сафран Фоер. Його роман є спробою реконструювати втрачений світ через розрізнені уламки. Не випадково одним із центральних образів книжки стає колекціонування: Джонатан у книзі збирає речі, фотографії, листи, випадкові предмети, ніби прагнучи скласти з них утрачену історію власної родини.

Роман «Всього ясно» також є доброю ілюстрацією концепцій Домініка Лакапри, який розрізняє *відігравання* (acting out) – нескінченне повторення, переказування травматичного досвіду – та *опрацювання* (working through), тобто поступове його осмислення. Дослідник пише, «...що процеси опрацювання можуть протидіяти силі відігравання та компульсивному повторенню. Процеси опрацювання, зокрема жалоба й різні форми критичного мислення та практики, відкривають можливість здійснювати розрізнення або виробляти артикуляції, які залишаються проблематичними, але водночас функціонують як межі та як потенційно бажані форми опору нерозв'язності» [18, 22].

Подорож Джонатана Україною якраз і є таким процесом *опрацювання* травматичного досвіду. Вона не повертає в минуле і не відновлює історичну справедливість, але дозволяє всім героям уперше побачити власну історію як частину спільної трагедії. Також важливо, що ця спільна пам'ять у романі не виникає автоматично. Вона формується поступово, через комунікацію людей, які спочатку майже нічого не знають один про одного: минуле відкривається не через архів, а через людські стосунки.

Відповідно, Фоер базує свій наратив про травму не на документальності, а на принципі конструювання. Звідси й парадокс: автор пропонує пам'ятати не лише через скорботу, а й через сміх –

наявність у творі комічного є частиною *опрацювання* травми. Трагедія не перестає бути трагедією, але гумор та іронія дозволяють повернути історичним подіям їхню людську складність.

Українці та євреї між історією та стереотипом

Одним із найцікавіших аспектів роману є спосіб, у який Фоєр працює з національними стереотипами. Попри те, що роман часто сприймають як книгу про український антисемітизм, уважне читання показує протилежне: автор послідовно демонструє будь-які спроби пояснити трагедію Голокосту через «характер» того чи іншого народу. Це зрозуміло вже зі структури твору: автор не говорить із позиції всезнаючого оповідача, який би роздавав однозначні присуди. Натомість читач отримує кілька перспектив, кожна з яких виявляється неповною. Американець Джонатан майже нічого не знає про Україну, проте й Алекс розуміється на історії власної країни дуже кволо. Дід Алекса усе життя приховує правду навіть від самого себе. Поступово відтворити минуле, та й то зі значним відчуттям умовності, дозволяє лише поєднання різних поглядів персонажів роману – проте жоден з них не постає надійним наратором. Тобто від початку бачення історії, яке пропонує роман, доволі постмодерністське: історія постає не так зводом перевірених фактів, як перетином різних наративів і якусь «остаточну» візію подій може бути хіба сконструйовано.

Так само суперечливими та, тією чи іншою мірою, комічними є й образи буквально всіх персонажів роману – не лише українців, у чому твір неодноразово звинувачували. Як правило, персонажі в Фоєра від початку дивні та смішні, проте поступово набувають серйозності та глибини. Це, звісно, найперше стосується Алекса Перцова та його сім'ї. І цей жест – вказування на серйозне посеред фрагментованого й конструйованого – вже можна кваліфікувати як метамодерний.

Загалом, можна було б закинути автору, що він надто карикатурно змальовує пострадянську Україну, проте, по-перше, багато зі сказаного правда, по-друге – це говорить не автор і навіть не американець Джонатан – це говорить одесит Алекс, ще й до того ж ламаною англійською, в якій постійно плутає значення слів. Його мовлення, поміж іншим, є одним із головних джерел комізму в романі.

Ось, скажімо, діалог, в якому Джонатан не розуміє, чому має залишатися в автівці під час реєстрації в готелі: «Коли ми підкотили до готелю, стало вже темно. «Ти мусиш лишитися в машині», – сказав я героєві, бо власник готелю зразу пойме, що гість – американець. А батя казав, що вони деруть з іностранців із надбавкою. «Чому?» – спитав герой» [5, 74-75]. Тогочасні реалії в Україні мають свою логіку, яка залишається незрозумілою для американця. Сама дійсність є карикатурною, проте її ще й карикатурно передає Алекс.

Дуже часто Алекс намагається вихвалити себе, свою сім'ю, українців загалом, проте розуміємо ми його якраз протилежно – тобто сатиричні випадки нам подано під маскою іронії, а отже нетривко, ненадійно. Це підважує сатиру, яка, навпаки, потребує чіткої верифікації висловлювань. З іншого боку, просторікування Алекса виконують значно складнішу функцію, ніж проста мовна гра. Його недосконала англійська не є ознакою інтелектуальної меншовартості. Навпаки, вона демонструє постійне прагнення перейти межу між двома світами. Він безперервно намагається знайти слова для опису того, чого сам ще не розуміє. Подібний механізм уже неодноразово описувався в теорії комічного. За Анрі Бергсоном, сміх часто виникає внаслідок механічності поведінки, коли людина не цілком володіє власними діями або мовленням. Однак у Фоера цей механізм швидко перестає бути суто комічним. Чим далі просувається сюжет, тим більше читач починає співчувати Алексові. Фактично саме цей герой проходить найповнішу моральну еволюцію – від пришепелуватого дурника до зрілої людини, як здатна глибше розуміти реальність і відповідати за свої дії.

Не менш промовистими образами є батько та дід Алекса. «Батя» репрезентує світ, у якому минуле втратило будь-яку цінність, окрім комерційної. Його туристична агенція «Дорогами предків» існує завдяки пам'яті про Голокост, однак цю пам'ять перетворено на товар – тут цілком резонно згадати Теодора Адорно та інших франкфуртців, які критикували подібні процеси. Врешті, найбільш детально механізми такої комодифікації описав Жан Бодріяр [див. 8; 9; 10]. Водночас Фоер утримується від однозначного осуду цього персонажа (у нього, як вже було сказано, всі персонажі неоднозначні). Адже саме завдяки діяльності цієї агенції Джонатан узагалі отримує шанс відшукати сліди власної родини. Тобто навіть комерціалізація пам'яті несподівано породжує можливість її відновлення.

Чи не найскладнішою постаттю роману є дід Алекса. На початку твору він здається майже фарсовим персонажем: вдає, що погано бачить (й це дуже символічно, з огляду на його бажання забути минуле), безперервно нарікає на життя і на кожному кроці демонструє свій антисемітизм. Читач сприймає його як ще один гротескний образ пострадянського світу. Проте саме цей персонаж виявляється головним носієм прихованої травми. Наприкінці роману з'ясовується, що його антисемітизм був не причиною, а наслідком почуття провини: він усе життя намагався витіснити пам'ять про зраду свого друга Гершеля, яку вчинив під час нацистської окупації.

Власне, на прикладі Алексового діда Фоер дуже точно описує той психологічний механізм, який Домінік Лакапра називає *відігривання* (acting out) – тобто нескінченне повторення травми та неможливість вийти поза її рамки. Герой не здатний інтегрувати травматичний досвід у власну біографію, тому багато десятиліть негативно повторює його – через мовлення, поведінку, ненависть до євреїв, небажання згадувати минуле. Антисемітизм тут постає не як історична константа українського суспільства, а як одна з можливих форм травматичного самозахисту. Й це принципова відмінність роману Фоера від стереотипних нарати-

вів, які пояснюють українсько-єврейські взаємини виключно через етнічну ворожнечу.

Важливо, що до приходу нацистів, як показує нам автор, українська та єврейська спільноти співіснували цілком нормально – їх навіть об'єднувало щось більше. Друг Алексового діда – Гершель – постає майже членом української родини. Він товаришує з Елі (як він називає майбутнього діда Алекса), допомагає виховувати його дитину (Алексового батька), й навіть закоханий у його дружину Анну, хоча ця закоханість не руйнує їхньої дружби. Прихід нацистів радикально змінює звичні правила людського співжиття. Це зовнішнє насильство запускає ланцюг взаємних зрад, доносів і морально неможливих виборів. Фоєр не заперечує фактів колаборації чи участі окремих українців у злочинах, проте він точно не пояснює ці події природною «сутністю» українців. Навпаки, роман послідовно демонструє універсальність морального краху в тоталітарній епосі. У ситуації абсолютного насильства жертвами стають усі – євреїв виказують і українці, й самі євреї, які хочуть уникнути розправи.

Тому для Алексового діда вибір між власною сім'єю та другом майже перестає бути вибором: «І я знав, що мушу змінити все, що мушу залишити все позаду й що я не повинен ніколи розказати йому [синові], ким я був чи що я зробив, тому що це заради нього я зробив те, що зробив, це задля нього я виказав свого друга, це задля нього вбили Гершеля, я вбив Гершеля, і саме тому він є такий, який він є, тому що батько весь час відповідає за свого сина» [5, 288]. Проте Алекс, який переповідає це зізнання, одразу ж (звісно, з волі автора) узагальнює: «Дед сказав, що це він, але це неправда. Правда в тому, що я тоже показав на Гершеля, і я тоже сказав «отой є єврей», а ще я скажу тобі, що ти тоже показав на Гершеля і тоже сказав «отой є єврей», даже больше, дед тоже показав на мене і тоже сказав «отой є єврей», а ти тоже показав на нього й сказав «отой є єврей», і твоя баба, і Ігорчик, і ми всі показали одне на одного» [Там само]. Страх, на який спирається саме існування тоталітарної системи, здатен нівелювати етичні переконання людини, незалежно від її національності.

У фіналі роману дід Алекса постає перед важким моральним вибором: він усе життя *відігравав* – повторював витіснення – давніх злочину й травми, а тепер має шанс їх визнати – опрацювати (work through). Тому він врешті каже Алексу правду й сам виносить собі присуд. У фіналі Алекс та, особливо, його дід вже аж ніяк не карикатурні – це глибокі, питома екзистенціалістські персонажі.

Образ єврейського світу: штетл як парадоксальний простір пам'яті

Якщо сучасна українська лінія роману тяжіє до сатиричного зображення пострадянської дійсності, то історію довоєнного Трохимброда базовано на іронії й гуморі. Тут Фоер майже повністю відмовляється від реалістичного письма, створюючи текст, який водночас нагадує родинну сагу, магічний реалізм і біблійну притчу.

Уже сама історія заснування містечка демонструє цей принцип. Трохимброд починається з майже міфологічної сцени порятунку немовляти з річки. Та й подальша історія містечка складається не зі звичних зафіксованих фактів, а з численних кумедних епізодів, родинних переказів, абсурдних збігів чи й всуціль казкових подій. Це не реконструкція реального штетла, а радше уявлення про нього, сформоване у пам'яті кількох поколінь. Так автор прагне показати, що минуле кожного разу заново конструюється у процесі розповіді. Як пише Маріана Гірш «...творчість, сформована через ототожнення з жертвами, запрошує глядачів долучитися разом із нею до культурного акту пам'ятання» [15, 159].

Особливо показовим є характер комічного в цих розділах. Практично всі мешканці Трохимброда дивакуваті. Вони поведуться ексцентрично, мають химерні звички, постійно сперечаються, вигадують безглузді історії, закохуються, ревнують, помиляються. Їхній світ не має нічого спільного з монументальною

моделлю «світу, приреченого на загибель», яку можна очікувати від літератури Голокосту. Навпаки, Фоер послідовно повертає єврейській громаді її повсякденність – штетл наголошено живий. (З екранізації роману сюжетну лінію штетла майже повністю вилучено. Це суттєво збіднює фільм і створює етичний дисбаланс: в екранізації смішними дійсно є лише українці).

Провідним механізмом зображення світу штетла в Фоера є іронія: на початку вона м'яка й добра й результує в гумор – отакі, мовляв, кумедні мешканці цього єврейського містечка, з їхніми дивними релігійними ритуалами, зацикленістю на вигадуванні історій та гіпертрофованою увагою до сексуальності. Й сам жест одномоментного знищення цього світу в фіналі роману, вочевидь, теж іронічний – лише характер іронії тут змінюється: тепер це гірка «трагічна іронія».

Передчуття краху живого світу штетла робить майбутню катастрофу ще більш драматичною. Гумор та добра іронія автора, що притаманні опису повсякдення штетла, зненацька обриваються в момент вторгнення зовнішнього насильства. Це істотно відрізняє комічне в романі від чорного гумору, адже сама катастрофа не постає смішною – кумедним є людське життя, аж поки воно не обривається.

Як зазначає Кеті Карут, травма часто проявляється не через пряме відтворення катастрофи, а через її постійну присутність: структури твору «позначені травматичною моделлю витіснення та повторюваної появи, роблять її носієм історичної правди» [11, 11]. І далі: «...складний взаємозв'язок між травмою та виживанням постає не тому, як можна було б очікувати, що існує нібито прямий і безпосередній зв'язок між свідомістю та подіями, які загрожують життю, а радше через саму парадоксальну структуру опосередкованості, властиву психічній травмі» [11, 59]. У романі Фоера Голокост майже завжди перебуває поза кадром. Проте саме знання читача про його неминучість визначає емоційне звучання кожного, навіть комічного, епізоду.

Відтак однією з центральних метафор роману стає колекціонування. Джонатан ненастанно колекціонує уламки *світу-до-траге-*

дії й кульмінацією його пошуку стає епізод, коли в своїй мандрівці подорожні знаходять жінку, яка збирає безліч сливе випадкових предметів, які вдалося врятувати після знищення штетла. Власне, колекціонування залишків і постає тією структурою тексту, що постійно нагадує про трагедію, напряду її не називаючи. Зацикленість Джонатана на своєму колекціонуванні видається кумедною, проте постійно вказує на трагічні події. Неоднозначність іронії поступово зникає і читач різко падає у прірву глибокого розпачу – багатий подіями, дивний світ припинив існувати. Маркес, на думку багатьох, мав значний вплив на Фое-ра, проте в латиноамериканського автора світ після більших чи менших катастроф відновлюється, а в романі «Всьо ясно» маємо точку повної анігіляції – зупинку історії, після якої залишаються тільки уламки.

Джонатан колекціонує речі, які самі собою майже нічого не означають. Однак разом вони утворюють своєрідний архів пам'яті. В класичному архіві історію репрезентує документ і супровідний йому наратив, але тут її формує сукупність випадкових речей. І це окремий вимір трагізму. Годинник, свічка, окуляри, ключі, фотографії залишаються останніми свідками зниклого світу. У цьому сенсі роман перегукується з концепцією П'єра Нора з його *lieux de mémoire*. Лише місце пам'яті колапсує до одиничного предмета, здатного пережити своїх власників.

Конструйована постпам'ять також включає в себе своєрідні *легенди*, пов'язані з тілесністю та сексуальністю. Майже всі персонажі (і в сучасній частині, і в історії штетла) багато говорять про кохання, секс, вагітність, народження дітей. Особливо показово в цьому контексті є постать врятованого діда Джонатана, якого перетворено на гіперболізовано сексуального персонажа: вперше він кохається, коли йому всього 10 років, а всього за життя в нього – 132 коханки. Цей образ, як розуміємо, є черговим гротескним жартом Фоера, проте, насправді, тілесність та сексуальність постають у романі найпосплідовнішими запереченням смерті. Власне, сексуальна вітальність, попри знищення штетла, вписує його у вічність: «Через сто чи півтори сотні років, коли

коханці, які витворили саяво, надійно й непорушно лежатимуть на спині, великі міста все одно можна буде побачити з космосу. Вони сятимуть цілий рік. Менші міста також світитимуться ... Трохимів день – це єдиний відтинок часу в році, коли крихітний Трохимбрід можна побачити з космосу, тільки тоді енергії від злягання численних пар достатньо, щоб наситити польсько-українські небеса сексуальною електрикою. «Ми тут, – свідчитиме вироблене ... саяво через півтора сторіччя, – ми тут, і ми живі» [5, 113].

Йі це, звісно, теж іронія: секс більше не слугує запорукою земного тривання – адже нацисти знищують навіть дітей. Натомість, це самоцінне продукування космічної енергії, що робить цілий народ (через єдине невелике містечко) видимим – надалі присутнім. Іронія дає можливість автору, попри трагедію історії, створити наратив, у якому знищений народ таки продовжує існувати.

Висновки

Роман Джонатана Сафрана Фоера «Всьо ясно» належить до найважливіших художніх текстів початку ХХІ століття, присвячених осмисленню Голокосту та постпам'яті цієї трагедії. Водночас він виходить далеко за межі традиційної літератури про цю катастрофу. Фоер не прагне документально реконструювати історичні події чи запропонувати остаточну моральну оцінку українсько-єврейських взаємин. Натомість він створює багатоголосий художній простір, у якому різні покоління й різні національні спільноти намагаються заново вибудувати втрачений зв'язок із власним минулим.

Важливо звернути увагу на способи репрезентації в романі українців та євреїв. Попри поширене уявлення, що твір концентрується виключно на негативних образах українців, уважніший аналіз демонструє значно складнішу картину: Фоер не протиставляє дві національні спільноти та послідовно відмовляється

від етнічного есенціалізму. Причини трагедії він убачає не в «національних характерах», а в руйнівній дії тоталітарного насильства, яке однаковою мірою деформує моральний вибір усіх її учасників.

Важливим механізмом ретроспективного конструювання історії стає комічне. На відміну від значної частини літератури Голокосту, де домінує трагічний пафос, Фоер послідовно використовує гумор, іронію, самоіронію, гротеск і абсурд як форми етичного наближення до історичної травми. При цьому комічне не применшує масштабу катастрофи і не руйнує її морального виміру. Навпаки, воно повертає історії її людський масштаб, деавтоматизуючи сприйняття подій, що в колективній пам'яті вже набули характеру майже ритуального знання.

Водночас роман демонструє різні модуси комічного щодо обох спільнот. Українська сюжетна лінія спочатку тяжіє до сатиричного змалювання, однак у процесі розвитку сюжету сатира дедалі більше поступається місцем співчутливому гуморові. Єврейський світ довоєнного штетла від початку представлений крізь призму доброї іронії, що поступово набуває елегійного звучання після усвідомлення неминучості історичної катастрофи. Таким чином, різновиди комічного стають не лише стилістичними прийомами, а й способом диференційованого осмислення історичного досвіду.

Отже, роман «Всьо ясно» доцільно розглядати не лише як твір про Голокост чи українсько-єврейські взаємини, а передусім як роман про можливість етичної комунікації після історичної катастрофи. Комічне стає тут одним із головних інструментів культурної пам'яті: воно повертає людську індивідуальність тим, кого історія схильна редукувати до абстрактних категорій жертв, свідків або винуватців. У цьому полягає, на нашу думку, найважливіше художнє відкриття Джонатана Сафрана Фоера та одна з причин, чому роман і сьогодні залишається актуальним для українського читача, який знову переживає досвід війни, втрати, травми й необхідності осмислення минулого.

Bibliographic References

- Бергсон А. Сміх: нарис про значення комічного / пер. з фр. Є. Єременко. Київ : Дух і Літера, 1994.
- Денисова Т. Всесвітні трагедії від Джонатана Сафрана Фоера // Слово і час. – 2009. – №1. С. 28-38.
- Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять. – К.: Кліо, 2014.
- Фоер Дж. С. Все ясно / пер. з англ. Р. Семків. Київ: Факт, 2005.
- Фоер Дж. С. Всього ясно / пер. з англ. Р. Семків. Київ: КСД, 2017.
- Adorno T. Aesthetic Theory. London: Bloomsbury, 1997.
- Assmann, J. Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Baudrillard J. Symbolic Exchange and Death. Los Angeles: Sage, 1993.
- Baudrillard J. The Consumer Society. Myths and Structures. Los Angeles: Sage, 1998.
- Baudrillard J. The Transparency of Evil. London: Verso, 1993.
- Caruth, C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Collado-Rodriguez F. Ethics in the Second Degree: Trauma and Dual Narratives in Jonathan Safran Foer's Everything Is Illuminated. Режим доступу: https://www.academia.edu/395857/Trauma_and_Dual_Narratives_in_Jonathan_Safran_Foer_s_Everything_is_Illuminated_2008_ (Зчитано 26.06.2026).
- Foer, J. S. Everything Is Illuminated. Boston: Houghton Mifflin, 2002.
- Halbwachs, M. On Collective Memory. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Hirsch, M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012.
- Houser G. Everything is Illuminated, by Jonathan Safran Foer. Режим доступу: <https://www.christiancentury.org/reviews/2011-04/everything-illuminated-jonathan-safran-foer> (Зчитано 27.06.2026).
- Jordison S. Guardian book club: Everything Is Illuminated by Jonathan Safran Foer. Режим доступу: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/mar/02/everything-is-illuminated-jonathan-safran-foer> (Зчитано 27.06.2026).
- LaCapra, D. Writing History, Writing Trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

- Melnychuk A. Under Western Eyes: Images of Ukraine in Contemporary American Fiction // American Literature at the Edge of XX–XXI Centuries. – Kyiv, 2004. – PP. 426–444.
- Petrovsky-Shtern, Y. The Golden Age Shtetl: A New History of Jewish Life in East Europe. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Shastri S. Review of Everything is Illuminated by Jonathan Safran Foer. Режим доступу: <https://imagetextjournal.com/review-of-everything-is-illuminated-by-jonathan-safran-foer/> (Зчитано 27.06.2026).

References

- Adorno, T. (1997). *Aesthetic Theory*. Bloomsbury.
- Anhelo, M. [Melnychuk, A.] (2004). Under Western Eyes: Images of Ukraine in Contemporary American Fiction. In *American Literature at the Edge of XX–XXI Centuries* (pp. 426–444).
- Assmann, J. (2012). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press.
- Baudrillard, J. (1993). *Symbolic Exchange and Death*. Sage.
- Baudrillard, J. (1993). *The Transparency of Evil*. Verso.
- Baudrillard, J. (1998). *The Consumer Society. Myths and Structures*. Sage.
- Berhson, A. (1994). *Smikh: narys pro znachennia komichnoho* [Laughter: an essay on the meaning of the comic] (Ie. Ieremenko, Trans.). Dukh i Litera. [in Ukrainian].
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press.
- Collado-Rodriguez, F. (2008). Ethics in the Second Degree: Trauma and Dual Narratives in Jonathan Safran Foer's *Everything Is Illuminated*. Retrieved from https://www.academia.edu/395857/Trauma_and_Dual_Narratives_in_Jonathan_Safran_Foer_s_Everything_is_Illuminated_2008
- Denysova, T. (2009). Vsesvitni trahedii vid Dzhonatana Safrana Foera [World tragedies from Jonathan Safran Foer]. *Slovo i chas*, (1), 28–38. [in Ukrainian].
- Foer, J. S. (2002). *Everything Is Illuminated*. Houghton Mifflin.
- Foer, Dzh. S. (2005). *Vse iasno* [Everything is illuminated] (R. Semkiv, Trans.). Fakt. [in Ukrainian].

- Foer, Dzh. S. (2017). *Vsio iasno* [Everything is illuminated] (R. Semkiv, Trans.). KSD. [in Ukrainian].
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. University of Chicago Press.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Houser, G. (2011). *Everything is Illuminated, by Jonathan Safran Foer*. Retrieved from <https://www.christiancentury.org/reviews/2011-04/everything-illuminated-jonathan-safran-foer>.
- Jordison, S. (2010). *Guardian book club: Everything Is Illuminated by Jonathan Safran Foer*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/mar/02/everything-is-illuminated-jonathan-safran-foer>
- LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press.
- Nora, P. (2014). *Teperishnie, natsiia, pamiat* [Present, nation, memory]. Klio. [in Ukrainian].
- Petrovsky-Shtern, Y. (2014). *The Golden Age Shtetl: A New History of Jewish Life in East Europe*. Princeton University Press.
- Shastri, S. (2011). *Review of Everything is Illuminated by Jonathan Safran Foer*. Retrieved from <https://imagetextjournal.com/review-of-everything-is-illuminated-by-jonathan-safran-foer/>

Rostyslav Semkiv

**IMAGES OF JEWS AND UKRAINIANS IN J. S. FOER'S
NOVEL *EVERYTHING IS ILLUMINATED*:
THE COMIC IN THE CONTEXT OF REPRESENTING
TRAUMA**

This article examines the representations of Ukrainians and Jews in Jonathan Safran Foer's Everything Is Illuminated (2002), focusing on

the ethical function of various modes in the representation of Holocaust trauma. Rather than treating the novel primarily as a narrative about Ukrainian antisemitism or Jewish victimhood, the study argues that Foer constructs a polyphonic vision of Ukrainian-Jewish relations that resists ethnic essentialism and simplistic moral dichotomies. Drawing on the theoretical frameworks of Maurice Halbwachs, Jan Assmann, Marianne Hirsch, Dominick LaCapra, and Cathy Caruth, the article interprets the novel as a work of postmemory in which even humor, irony, satire, and grotesque become mechanisms for reconstructing cultural memory and working through historical trauma. Particular attention is paid to the contrasting representations of post-Soviet Ukraine and the prewar shtetl of Trachimbrod, demonstrating how different comic registers shape readers' ethical engagement with the past. The analysis also explores the symbolism of collecting, fragmented narration, and multilingual discourse as strategies of recovering a destroyed world. The article concludes that comic representation does not diminish the gravity of the Holocaust but instead restores the human complexity of history, making ethical communication across generations and national communities possible.

Keywords: Jonathan Safran Foer, Holocaust, cultural memory, postmemory, trauma, irony, humor, satire, Ukrainian-Jewish relations.