

Папаш О. О.

КЛАСИЧНА МОДЕЛЬ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ІСТОРИЧНОЇ ТРАВМИ («СПИСОК ШИНДЛЕРА»)

У статті досліджено класичну модель кінематографічної репрезентації історичної травми на прикладі фільму «Список Шиндлера» Стівена Спілберга. Автор пропонує поглянути на стрічку не як на випадок хибної репрезентації, а як наприклад представлення в межах зображального режиму, наділеного власними репрезентаційними потенціями.

Ключові слова: кінематограф, травма, репрезентація, Спілберг, Голокост, модус репрезентації.

Навіть нетривале ознайомлення з американською та європейською літературою показує, що більшість праць на тему репрезентації історичної травми присвячено Голокосту, тобто масовому знищенню євреїв нацистами протягом 1939–1945 років, під час якого загинуло шість мільйонів осіб. Голокост вважають історичною травмою *par excellence*, найграничнішим із граничних досвідів. Більшість західних дослідників поділяють аксіому про унікальність та безпрецедентність цієї події – з чим, звісно, можна посперечатися з огляду на інші «цивілізаційні місії», здійснені людством у ХХ ст., зокрема й на території України. Вочевидь, унікальність Голокосту для наукової та критичної рефлексії пов'язана не з винятковим статусом події, а з тим, що вона сталася в самому «серці» західної цивілізації, і з тим, що чимало євреїв під час та після Другої світової війни емігрувало до США – країни, де кожне, бодай найменше історичне чи культурне явище набуває теоретичної інтерпретації, а доволі такої резонансної події сформувався потужний теоретичний дискурс з величезним корпусом літератури.

Утім, ми не прагнемо розвінчати унікальність Голокосту та протиставити йому унікальність якогось іншого злочину. Навпаки, нас цікавить резонанс цієї події та величезне поле інтерпретацій, що її оточують, – зокрема інтерпретацій кінематографічних, великою мірою завдяки яким ця трагічна подія і набула свого унікального статусу. Саме численні спроби передати жах Голокосту сприяли усталенню модусів репрезентації історичної травми.

Урешті-решт сформувалося щонайменше два такі модуси. Вважають, що фільми, присвячені Голокосту, групуються довкола двох репрезентаційних моделей, представлених «Списком Шиндлера» Стівена Спілберга (1994) та «Шоа» Клода Ланцмана (1985) [1]. Звісно, таке протиставлення багато в чому штучне, зокрема тому,

що фільми належать різним ринкам – ринку масової продукції та ринку елітарної – бо: 1) перша стрічка є у вузькому сенсі ігровою, а друга – документальною; 2) «Список Шиндлера» має у сфері репрезентації Голокосту чимало аналогів за формою (але жодного за резонансом та популярністю), а «Шоа» – одиначне і безпрецедентне явище. І все-таки, саме із протиставлення «Списку Шиндлера» та «Шоа» і їхніх репрезентативних стратегій виходить більшість дослідників, вивчаючи представлення Голокосту. Вони ілюструють два режими репрезентації: зображальний та антизображальний. У цій статті ми проведемо аналіз класичного зображального режиму на прикладі «Списку Шиндлера».

Отож, як репрезентовано історичну травму в межах зображального режиму? Варто говорити про примат індивідуальної дії персонажів, що слугують основою драми, в умовах часткової необізнаності переслідуючи цілі, які по ходу дії досягають розв'язання [2]. Саме за такою схемою, яка повністю відповідає класичним правилам побудови наратива чи, як кажуть деякі критики, голлівудським конвенціям, і створено стрічку «Список Шиндлера». У фільмі, знятому за романом Томаса Кінеллі «Ковчег Шиндлера», відтворено «реальну» історію німецького бізнесмена Оскара Шиндлера, який приїздить до Кракова під час Другої світової війни, аби організувати фабрику з виробництва емальованого посуду. Скориставшись жалогідним становищем євреїв, що перебувають у гетто й отримують п'ять марок за день, а не сім, як поляки, Шиндлер укладає угоду з місцевими єврейськими багатіями: вони фінансують його ініціативу, а він наймає євреїв на фабрику, даючи їм змогу покидати гетто й вимінювати необхідні товари. Керівництво підприємством здійснює Іцхак Штерн, який невдовзі стає правою рукою Шиндлера. Фабрика швидко окупається, а багатство Шиндлера зростає в геометричній прогресії.

Однак до Кракова прибуває офіцер СС Амон Гот, що має виселити євреїв із гетто й побудувати поблизу Кракова концтабір Пвашов. Шиндлер підтримує товариські стосунки з Готом та іншими есесівцями, аби заручитися їхньою підтримкою в бізнесі. Згодом Гот отримує наказ закрити концтабір Пвашов, а тамтешніх євреїв відправити в Освенцім для знищення. Шиндлер умовляє Гота залишити в живих його робітників, яких збирається задіяти на новій фабриці у своєму рідному чеському містечку Цвіттау-Бріннлітц. Шиндлер і Штер складають перелік осіб, які мають уникнути Освенціма, – саме на честь цього рятівного документа й названо фільм.

Більша частина робітників фабрики Шиндлера приїздить до Цвіттау-Бріннлітца, однак потяг із дітьми та жінками помилково відправляють до Освенціма. Шиндлер рятує жінок, підкупивши командира табору. Цей епізод кульмінаційний в еволюції характеру протагоніста: якщо спочатку рятування євреїв було побічним ефектом авантюри підприємливого німця, якого привабила дешева робоча сила, то ближче до кінця фільму ми бачимо його переродження. Коли в чеському місті все-таки починає функціонувати нове підприємство, Шиндлер не лише не має з нього жодного зиску, а й витрачає всі зароблені раніше мільйони, щоб порятувати «своїх» євреїв. Наприкінці війни радянські військові вбивають Амона Гота, а геть збіднілий Шиндлер змушений як нацист тікати. На знак вдячності врятовані євреї дарують йому перстень, на якому викарбувано цитату з Талмуду: «Той, хто рятує одне життя, рятує цілий світ». В епілозі процесія зі справжніх «євреїв Шиндлера», їхніх родичів та акторів фільму приходить до могили Шиндлера в Ізраїлі, причому кожен за давнім звичаєм кладе на неї камінь.

Навіть із цього короткого опису видно, що репрезентація Голокосту підпорядкована у фільмі нарративним канонам, визначеним неокласичними критеріями: «композиційна єдність, мотивація, лінійність, кульмінація та розв'язка» [3]. Саме на цій підставі фільм Спілберга не завжди зустрічають схвально; у США, на тлі повальної ентузіастичної рецепції, розвинулася ціла традиція критики з боку інтелектуалів – таких як Арт Шпігелман, Гертруда Кох, Майкл Андре Бернштейн, Джей Гоberman. Ця критика, детальний огляд якої робить Міріам Генсен, включає кілька аргументів, пов'язаних між собою, як-то: «Список Шиндлера» належить до голлівудської продукції, апріорі спрямованої на розваги та видовище; цей фільм підпорядкований голлівудським нарративним конвенціям; стрічка стимулює глядачів ідентифікувати себе зі злочинцями, а не з жертвами (чи, точніше, з німецькими персонажами, а не з єврейськими), і, нарешті, внаслідок

усього переліченого «Список Шиндлера» не здатен адекватно репрезентувати історичну травму – масове знищення євреїв під час Другої світової війни [4].

Якщо придивитися, легко побачити, що всі аргументи випливають один з одного. Як зазначає Генсен, найперший і найочевидніший аргумент – те, що фільм детерміновано «ідеологічними тенетами культурної індустрії, з її незаперечними та домінуючими цінностями розваги та видовища, фетишизмом стилю та зовнішнього блиску, її схильністю до найвищих ступенів та претензіями на охоплення будь-якого досвіду» [5], що дає можливість стверджувати на кшталт «найкращий фільм про Голокост в історії кіно». Тож, оскільки призначення Голлівуду – це розвага, переважно в ключі дешевого оптимізму, виникає запитання: чи можливе або, точніше, чи етичне відтворення травматичної події Шоа задля глядацької розваги? У цьому питанні ми, в дещо звуженому як на масштаби Голлівуду вигляді, бачимо проблему, яка колись хвилювала англійського філософа Едмунда Берка: відтворення нещастя обов'язково передбачає якусь частку захоплення [6]. Однак якщо для Берка таке захоплення надзвичайно продуктивне, то для сучасних критиків це питання лишається відкритим.

Наступний аргумент є похідним від першого. Відповідно до нього, неадекватність репрезентації детермінована тим, що вона набуває форми художнього нарратива. З одного боку, попри твердження Спілберга, що він зняв лише «один фільм про Голокост із багатьох» [7], ми маємо справу з претензією на «остаточне» твердження про знищення євреїв. На користь цього свідчить не лише той простий факт, що в голлівудському модусі репрезентації кожен історичний фільм претендує на роль «останнього аргумента» («ultimate statement»), а й уявлення, що унікальний статус, яким західні інтелектуали наділяють Голокост, вимагає лише тотальної репрезентації. Терренс дес Прес наводить перелік аксіом, пов'язаних із репрезентацією Голокосту, головна з яких така: відтворення цієї трагічної події має бути якомога правдивішим та фактологічно точним і не може викривляти фактів із будь-яких причин – зокрема художніх; Голокост слід трактувати як надважливу чи навіть сакральну подію. Неприпустимі трактування, що можуть зменшити її масштаби чи образити пам'ять загиблих [8].

Спілберг безумовно хотів дотриматися цього правила – і це помітно на рівні тексту. Ідеться про використання чорно-білої плівки, що створює «ефект документальності», псевдодокументальну стратегію зйомки деяких сцен (наприклад, сцени реєстрації людей у Пвашові) та

появу серії титрів, що мають прив'язати події фільму до конкретних просторово-темпоральних координат. Серед претензій на документальність американський критик Ора Джеллі називає також прагнення Спілберга вписати свій текст у попередній дискурс довкола Голокосту. На її думку, репрезентація цього режисера розповідає нам про Голокост те, що ми вже про нього знаємо, використовує ендоксальне знання про цю подію – саме про такий реалізм, що спирається на лексикон прописних істин, каже Ролан Барт у «S/Z». Говорячи про референційність класичного тексту, Барт стверджує, що вона завжди обмежується простором цитат і ніколи не виходить у позатекстовий простір: «Усі культурні коди, будучи складеними з множини цитат, у сукупності утворюють невеличке, по-чуждернацьки скроєне зібрання енциклопедичних знань, таку собі нісенітницю; ця нісенітниця якраз і утворює буденну реальність, до якої прилаштовується і в якій живе індивід» [9]. У цьому сенсі «Список Шиндлера» постає «перекладом» попередніх репрезентацій, та більше – теоретичних праць на мову масового мистецтва.

У практичній площині така апеляція до попереднього дискурсу, присвяченого Голокосту, виявляється в бажанні репрезентувати всі топи і ключові вузли цієї проблематики («найбільш травматичні сцени історичного архіву Голокосту»): і гетто, і концтабір, і селекцію євреїв, і потяги, і душові, і спалення тіл [10].

Однак, як вважають критики стрічки, у такому разі «фокус фільму на героїчному винятку, на рятівникові-неєвреї та диві виживання неодмінно порушує пропорції та, врешті-решт, фальсифікує історичні дані» [11]. З огляду на це, особливої критики зазнав вибір Спілбергом нарративної форми, а саме – класичної, яка домінувала в голлівудській продукції в 1960-ті та раніше. Перелічимо лише деякі риси класичного кінонарратива, визначені дослідником Девідом Бордвелом і наявні у «Списку Шиндлера».

Передусім, класичний голлівудський фільм створено за сюжетною схемою, яка передбачає презентацію стану речей, його порушення та відновлення [12]. Ця схема відповідає опису Бартом класичного тексту, який включає концентрування, формулювання, ретардацію та розгадування загадки [13]. Цьому когнітивному розгадуванню в емоційній площині відповідає схема з нагнітанням напруги, кульмінацією та розв'язкою, тобто катарсисом. Це може видатися банальністю, тому вкажемо лише, принаймні, три епізоди фільму, що передбачають як формулювання та розгадування загадки («Вб'ють чи не вб'ють того чи іншого персонажа? Чи вдасться Шиндлеру врятувати євреїв?»), так і глядацьке піднесення в моменти, коли загрози вдається

унікнути. Ці катарсиси розташовані по висхідній – від проміжної напруги, коли до концтабору помилково відправляють Іцхака Штерна, – до масштабнішої, коли в Освенцімі потрапляє цілий потяг із трьомастами жінками та дітьми. Фактично, ця розв'язка є остаточною, хоча фільм на цьому не завершується, саспенс такої сили в ньому більше не повторюється. Утім, загальна структура фільму, що передбачає порятунок усіх «євреїв Шиндлера», повторює, так би мовити, в масштабі два попередні сюжетні саспенси.

Далі класичний фільм представляє психологізованих індивідів, які намагаються розв'язати чітко окреслену проблему, щоб досягти певну мету. Історія завершується рішучою поразкою чи перемогою, вирішенням проблеми. Відтак, головним причинним агентом є персонаж, наділений розгорнутою психологічною характеристикою, з окресленими рисами та поведінковими габітусами [14]. Таким персонажем у фільмі є сам Оскар Шиндлер: Спілберг не лише дає його деталізовану характеристику, що включає еротизовану та мужню манеру поведінки й світогляд (трансформація від уявлень про війну як рушія бізнесу до готовності пожертвувати статками за чужого життя). Шиндлер також є *causa efficiens* розвитку фільмового нарратива (найдеталізованіший персонаж – це зазвичай протагоніст, що стає головним агентом дії, об'єктом звуження нарративного фокусу і головним об'єктом глядацьких ідентифікацій). Доволі зрозуміло, що саме дії Шиндлера детермінують сюжетний рух: він приїздить до Кракова, організовує фабрику, врешті-решт рятує її робітників.

Наступна риса класичного сюжету – подвійна каузальна структура, дві сюжетні лінії: одна присвячена гетеросексуальному коханню (хлопець / дівчина, чоловік / дружина), друга – якійсь іншій сфері: роботі, війні, місії чи завданню, іншим особистим стосункам тощо. За більш теоретичним визначенням Міріам Генсен, у подібному кінонарративі «розв'язання значнішої проблеми спирається на формування пари чи сім'ї або ж на відновлення сімейних форм суб'єктивності» [15]. У «Списку Шиндлера» цієї аксіоми також дотримано, попри очевидну перевагу другої, суспільної лінії, яка включає моральну трансформацію Шиндлера та вчинки, пов'язані із цим. Але, знову, другу сюжетну лінію також окреслено: це лінія стосунків Шиндлера з його дружиною Емілією, яку він спочатку відправив до Німеччини, аби віддатися розгульному життю у Кракові, і з якою він возз'єднався наприкінці фільму – мабуть, зміна світогляду та обов'язок виконати «історичну місію» стимулює повернення героя до матримоніальних цінностей.

Якщо додати до перелічених рис наявність у фільмі антагоніста, «злодія», другого й остан-

нього психологічно складного персонажа (Амон Гот), із яким Шиндлер вступає у протиборство, отримуємо абсолютно канонізований наратив, що дотримується традицій золотої доби голлівудського кінематографа.

Окрім перелічених Бордвелом класичних характеристик, такий наратив передбачає «підпорядкування психології персонажів та їх стосунків маскулітним ієрархіям гендеру та сексуальності» [16]. У випадку «Списку Шиндлера» – це експлуатація певних стилів чоловічої поведінки, продукування образів мачо – причому це стосується не лише позитивної фігури Оскара Шиндлера, а й, що видається абсолютно неприпустимим для більшості критиків, його антагоніста й головного злодія Амона Гота (який є в певному сенсі двійником Шиндлера – авантюристом, бабієм і п'яницею). Між іншим, закиди щодо естетизації та сексуалізації Амона Гота з боку американських інтелектуалів (образ якого в цілому здається вельми огидним і психологічно переконливим) не є настільки параноїдальними з огляду на зізнання Стівена Спілберга (яке ми знайшли серед інших «цікавих фактів про фільм»), що він запросив актора Ральфа Файнса на роль Амона Гота через його «диявольську» сексуальність.

Особливість побудови гендерних ієрархій у фільмі передбачає ще одну рису, яка є улюбленим об'єктом критиків: садистично-вуаеристичне зачарування жіночим тілом. У фільмі, присвяченому Голокосту, таке зачарування здається абсолютно недоречним: адже йдеться не лише про гламурні еротичні сцени з Шиндлером і його численними пасіями, не лише про оголених жінок у ліжку Амона Гота, а й про специфічні сцени приниження єврейських жінок – сцени, що з певного ракурсу видаються антисемітськими. Тут передусім згадують одну з найдраматичніших сцен фільму, у якій продемонстровано амбівалентний, садистичний потяг Амона Гота до його єврейської служниці Гелен Хірш, де глядач мимоволі ідентифікує себе з бажанням Гота [17] – і навіть сцену з оголеними жінками в освенцімській «душовій», що, на думку деяких критиків, змушує аудиторію розділити вуаеризм есесівців, витісняючи при цьому реальність газових камер [18].

Таким чином, ми непомітно підійшли до наступних аргументів, які висунули критики «Списку Шиндлера», а саме – закидів у неправильному виборі стратегії формування глядацьких ідентифікацій і, внаслідок цього, нездатності адекватно відобразити досвід жертви, а отже, і репрезентувати подію Голокосту.

Як стверджує Ора Джеллі, у фільмі Спілберга економія наратива та естетичного задоволення повсякчас підриває його спроби репрезенту-

вати травматичну подію. Коли фокус фільму зосереджується на фігурі Оскара Шиндлера – нациста, капіталіста, плейбоя, рятівника – фільм здатен висвітлити його особистість, його історію. Утім, це змушує нас запитати: чи можна, зосередившись на фігурі Шиндлера, висвітлити інший дискурс – дискурс євреїв [19].

«З чіткої точки зору розказано цю історію?» – таке запитання Джеллі адресує творцям стрічки у своїй статті. «Чи здатен фільм інтегрувати травму Голокосту в наративну структуру, яка в багатьох сенсах залежить від мови та естетики злочинців, а не жертв? І, нарешті, чи можна зображати масову смерть і межову віктимізацію євреїв як тло для іншої історії, історії краси, багатства, розкошів та виживання?» [20].

Одразу зазначимо, що Джеллі не вважає репрезентацію історичної травми, представлену у фільмі, вдалою. На її думку, євреї лише незначним чином інтегровані в домінуючий наратив фільму та його ідентифікаційну структуру. Якщо говорити узагальнено, то вони з'являються у фільмі переважно у групових сценах, які виконують роль інтермедій між наративними епізодами. Саме в сценах, які б мали бути найскладнішими та найбільш моторошними епізодами фільму: селекція, транспортування, сцена в душовій Освенціма та знущання Амона Гота з Гелен Хірш, – невдача фільму, вважає Джеллі, здається найбільш очевидною [21].

Якщо ж говорити про конкретні приклади, то найбільш показовим епізодом є побиття Гелен Хірш Амоном Готом. Епізод має дуже складну і майстерну композицію, однак дослідники сумніваються, що Спілберг спрямував свою майстерність у правильне русло. Епізод складається з трьох сюжетних планів, знятих за допомогою паралельного монтажу: розмова Амона Гота з Гелен Хірш, святкування дня народження Шиндлера й таємне єврейське весілля, влаштоване в бараку Пвашова. На початку епізоду всі сюжетні плани сходяться в одному кадрі: самотній Гот готується йти до підвалу, де «ховається» Гелен Хірш; на задньому плані крізь вікно ми бачимо бараки, у яких відбувається весілля; лінія ж Шиндлера наявна в кадрі на рівні саундтреку – пісні польської співачки на дні народження Оскара. Далі камера ніби йде за звуком, даючи кілька планів дня народження, що швидко змінюються кадром Гота, який спускається в підвал, де бачить Гелен Хірш, вбрану в легеньку мокру сорочку. Гот заводить з нею розмову, кружляє довкола неї, хоче поцілувати і все-таки відсторонюється. Цей нездійснений поцілунок реалізовано в іншій сюжетній площині, коли Шиндлер цілує польську співачку. Далі швидко змінюються три кадри: єврейські молодята за традицією розчавлюють лампочку, загорнуту у

тканину, Амон Гот б'є Гелен по обличчю, Шиндлер плескає в долоні й вигукує: «Браво!». Цей момент показовий надзвичайним паралелізмом на аудіорівні: спершу звук від розчавленої лампочки, потім – удар, потім – оплески. Це змушує Ору Джеллі припустити, що камера в цьому епізоді зачарована рухами Гота й поділяє його нереалізоване бажання до Гелен та її сексуалізованого тіла. Напевно, найменш переконливий хід у цьому епізоді – це поява напівголеної та ще й мокрої Гелен у підвалі. Можливо, вона там живе. Але чому вона стоїть мокра посеред приміщення? Це питання на рівні сюжету лишається без відповіді. Джонатан Розенбаум із цього приводу саркастично зауважує, що Спілберг не забув продемонструвати нам соски Гелен, що просвічують крізь тоненьку тканину сорочки, аби й ми відчували Готове садистичне бажання до неї [22]. Наступні сцени – дня народження й весільної церемонії – зняті з прискоренням, яке підпорядковане ритму рухів Гота, коли він починає брутально бити Хірш. Звісно, на рівні сюжету ми повинні ототожнювати себе з радістю та надією, асоційованими з весіллям. Саме так трактовано весілля у книжці Кінеллі – як промінь надії в нелюдські часи. Однак ефект від аналогічного кінематографічного епізоду, вважає Джеллі, протилежний: «Зачарування камери ставленням Амона до Гелен стає дедалі виразнішим, тоді як весільна церемонія слугує тлом (переважно на рівні саундтреку, але й також на візуальному рівні), підіграючи фізичному впливу побудови кадрів, зосередженій довкола дій і рухів Гота». Така напруга, створювана репрезентацією євреїв, не продуктивна – так можна підсумувати думку Джеллі. Ця напруга не акцентує жертвенного статусу євреїв і розриву між ним та владною позицією Амона Шота й Шиндлера. Історію євреїв просто «замовчувано внаслідок її неспівмірності з домінуючим наративним модусом фільму, який базується на естетиці видовища та поступальному розвитку індивідуальних характеристик» [23]. Авторка фактично виносить вирок потенціям наративного модусу репрезентації історичної травми. Страждання євреїв просто замовчувано – або, як вона наголошує щодо іншого епізоду «Списку Шиндлера», – естетизовано. У цьому другому епізоді зображено відправлення цілого потяга з євреями до концтабору. Спрагли люди висовують із віконців вагонів руки, благаючи води, а Шиндлер, ніби жартома, вмовляє есесівців спрямувати на вагони шланги з водою (цей епізод, безумовно, не існував би, якби Спілберг не був знайомий із попереднім «архівом Голокосту», а конкретніше, з фільмом «Шоа» Клода Ланцмана. У «Шоа» майже півгодини фільму присвячено стражданню євреїв, зокрема страшній спразі, яку вони відчували на

шляху до концтаборів). Сюрреалістичний образ вагонів, із яких стирчать людські руки, радикально протиставлено суб'єктивній манері зйомки, коли у фокус потрапляють есесівці та Шиндлер [24]. Ми настільки детально зупинилися на цьому, бо подібне зображення, на думку Джеллі, призводить до неприпустимої в цьому контексті естетизації досвіду жертв Голокосту – і разом з тим підтверджує імпотентність фільму перед обличчям історичної травми.

Зауважимо, що Ора Джеллі та Міріам Генсен, яка частково поділяє її критику «невдалих» сцен фільму, представляють доволі помірковані позиції, на відміну від інших дослідників, зокрема Гертруди Кох, що критикує фільм у рамках старого протиставлення «високого» та «низького», «мистецтва» й «кітчю», «езотеричного» та популярного [25]. Ця остання когорта інтелектуалів, налаштованих критично, виходить із передумови непередставлюваності Голокосту й посиляється на фільм «Шоа» Клода Ланцмана як на зразок ліогарівського мистецтва непередставлюваного [26]. Утім, їхня помилка в тому, що вони сприймають опозицію «Шоа» та «Списку Шиндлера» як практичну, а не теоретичну альтернативу, як можливість справжнього вибору [27]. Однак наразі цілком зрозуміло, що «Шоа» – це одиничний факт, не здатний створити прецеденту не лише тому, що це унікальний дев'ятигодинний документальний фільм, але й хоча б тому, що жертв Голокосту лишається дедалі менше і навіть зараз зняти подібну стрічку вже абсолютно неможливо. Хочемо ми того чи ні, єдиним шляхом репрезентації історичних травм ХХ ст. у майбутньому залишається ігрове кіно – і в світлі цього надзвичайно важливо з'ясувати, наскільки вдало воно спроможне ці травми репрезентувати.

Коли Ора Джеллі критикує репрезентацію Голокосту у фільмі Спілберга, вона дає зрозуміти, що причина цієї імпотентності не в самому фільмі і не в інтенціях режисера, а в невдалому виборі наративного модусу, адже, як уже було зазначено, «економія наратива та естетичного задоволення повсякчас підриває його спроби репрезентувати травматичну подію». Відтак, у нездатності репрезентувати історичну травму звинувачено цілий режим образності – а це дуже серйозне звинувачення. Ідеться не про репрезентацію травми – а про хибну презентацію, *misrepresentation*. Підсумуємо цю позицію словами Клода Ланцмана, який свого часу неодноразово публічно критикував «Список Шиндлера»: «Я хотів створити структуру, форму, яка говорила б за всіх людей. Зовсім інакше у Спілберга, для якого знищення – це просто декор: на чорне, сліпуче сонце Голокосту він так і не поглянув» [28].

Чи й справді спроба Спілберга репрезентувати історичну травму в наративному ладі обертається «ігноруванням чорного сонця Голокосту»? Нам усе-таки здається, що говорити про «Список Шиндлера» термінами *misrepresentation* не коректно. Це, безумовно, репрезентація, що підтверджує шалена глядацька реакція на фільм, просто особливості її структури не

завжди дають змогу побачити критикам, зосередженим на глядацьких ідентифікаціях, точці зору камери та інших азах кінотеорії, стратегії, за допомогою яких режисер передає своє повідомлення глядачам. Ці стратегії не завжди прямі й безпосередні, але вони відповідають наративному модусу репрезентації, обраному Спілбергом.

- Lowenstein A. *Shocking Representation : Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film* / A. Lowenstein. – New York : Columbia University Press, 2005. – P. 6. Інші дослідники групують візуальні репрезентації Голокосту інакше. Наприклад, Анкет Інсдорф голлівудській моделі репрезентації цієї події (міні-серіал «Голокост» (1978), «Список Шиндлера» (1994), «Життя прекрасне» (1997)) протиставляє європейську модель репрезентації, започатковану не фільмом «Шоа» Клода Ланцмана, а набагато раніше, у 1950-ті роки. Зразковими прикладами цієї моделі є «Ніч і туман» (1955) та «Лихвар» (1964), а ознаками – інтелектуальний монтаж.
- Рансьєр Ж. *Эстетическое бессознательное* / Ж. Рансьєр. – СПб. ; М. : Machina, 2004. – С. 22.
- Hansen M. B. «Schindler's List» Is Not «Shoah» : The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory / M. B. Hansen // *Critical Inquiry*. – 1996. – Vol. 22. – № 2. – P. 298.
- Ibid. – P. 296–301.
- Ibid. – P. 296.
- Берк Э. *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного* / Э. Берк. – М. : Искусство, 1979. – С. 79.
- Manchel F. A Reel Witness : Steven Spielberg's Representation of the Holocaust in Schindler's List / F. Manchel // *The Journal of Modern History*. – 1995. – Vol. 67. – № 1. – P. 96.
- Terrence D. P. «Holocaust Laughter?» / D. P. Terrence // *Writing and the Holocaust*. – New York : Holmes & Meier, 1988. – P. 42.
- Барт П. S/Z / П. Барт. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – С. 172.
- Gelly O. Narration and the embodiment of power in *Schindler's List* / O. Gelly // *Film Criticism*. – 1997. – Vol. 22. – P. 2.
- Hansen M. B. «Schindler's List» Is Not «Shoah» : The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory / M. B. Hansen. – P. 297.
- Bordwell D. *Classical Hollywood Cinema : Narrational Principles and Procedures* / D. Bordwell // *Narrative, Apparatus, Ideology : A Film Theory Reader*. – Irvington, New York : Columbia Univ. Pr., 1986. – P. 19; Див. також: Bordwell D. *Narration in Fictional Film* / D. Bordwell. – Madison : University of Wisconsin Press, 1985. – P. 117.
- Барт П. S/Z. – С. 44.
- Bordwell D. *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures*. – P. 18.
- Hansen M. B. «Schindler's List» Is Not «Shoah» : The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory. – P. 298.
- Ibid. – P. 298.
- Gelly O. Narration and the embodiment of power in *Schindler's List*. – P. 8.
- Foley G. Portrayal of the Camp Experience on Film : An Examination of Cinematic and Historical Issues Raised by Schindler's List and Shoah [Електронний ресурс] / G. Foley. – Режим доступу : http://www.kooriweb.org/foley/essays/essay_12.html – Назва з екрана.
- Gelly O. Narration and the embodiment of power in *Schindler's List*. – P. 2.
- Ibid. – P. 2.
- Ibid. – P. 9.
- Rosenbaum J. *Gentile Persuasion* / J. Rosenbaum // *Chicago Reader*. – 1993. – 17 December. – P. 26–27.
- Gelly O. Narration and the embodiment of power in *Schindler's List*. – P. 3.
- Ibid. – P. 16.
- Ibid. – P. 4.
- Koch G. The Aesthetic Transformation of the Image of the Unimaginable: Notes on Claude Lanzmann's «Shoah» / G. Koch, J. Owen, M. Hansen // *October*. – 1989. – Vol. 48. – P. 15–24.
- Hansen M. B. «Schindler's List» Is Not «Shoah» : The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory. – P. 310.
- Lanzmann C. Why Spielberg Has Distorted the Truth / C. Lanzmann // *Guardian Weekly*. – 1994. – 3 April. – P. 14.

O. Papash

CLASSICAL MODE OF CINEMATIC REPRESENTATION OF HISTORICAL TRAUMA («SCHINDLER'S LIST»)

The author investigates classical mode of cinematic representation of historical trauma in the film «Schindler's List» by Steven Spielberg. The article argues that the film is not a misrepresentation of Holocaust, but an example of representation within the representational regime, which has its own representative potencies.

Key words: cinema, trauma, representation, Spielberg, Holocaust, mode of representation.