

## Терезинштадт: медиаутопия в стиле модерн

Данная статья продолжает цикл из трех работ, посвященных проблеме воплощения утопических проектов в пространстве медиа. Две другие статьи рассматривают проблему утопического как такового (Савенкова Е. В. «Медиа как поле реализации утопических претензий разума») и трансформацию утопического в эпоху постмодерна на материале виртуальной реальности (Иваненко Е. А. «Рай.ру: бета-версия»).

Утопия, как свойственный разуму соблазн воплощения того, что по определению воплощено быть не может, имеет тенденцию (по крайней мере, в XX веке) к осуществлению в пространстве медиа. Причем здесь, по словам знаменитого утописта-практика, «наиважнейшим из искусств для нас является кино». Иными словами, кино оказывается тем медиа, которое особенно предрасположено к созданию утопий. В самом деле, утопии (с их многочисленными модификациями как то: антиутопии и ретроутопии, киберпанк, неонуар и проч.) крайне популярный жанр массового кино, не говоря о том, что образ подозрительно райского Острова в кинематографе прямо-таки стал шаблонным. Значит, во-первых, у массового зрителя есть определенная потребность в медиапродукте такого рода (что само по себе тоже может быть расценено как симптом), а во-вторых, кино обладает каким-то особо удачным набором средств для конструирования утопий.

Кино формирует тело как образ-эйдос. То есть средства кинематографа (прежде всего монтаж) превращают тело в *образ* тела, устраняя в нем все лишнее, то есть все те избыточные детали, которыми характеризуется живое существование. В результате кинематографическое тело-образ становится как бы прозрачным для смысла. Более того, кинематограф, фактически, спасает тело от брэнности, как бы выхватывает его из лап смерти, но при этом сохраняет его подвижность, то есть создает впечатление жизни, свободной от умирания. Вирильо пишет о том завораживающем эффекте, который производят на нас фильмы, к примеру, братьев Люмьер: «целое столетие ребенок с тем же аппетитом продолжает наворачивать кашу, тогда как он давно уже умер от старости».<sup>1</sup> Можно сказать, что кино на практике возвращается к двум исходно античным концептам, а именно к *симулякру* и *эону*. Об эоне можно говорить постольку, поскольку тело кинообраза

---

<sup>1</sup> Вирильо П. Информационная бомба. Стратегия обмана. - М., 2002. С. 33.

включено в специфический топос вечности, оно стало *эфирным* во всех смыслах этого слова, в том числе, и в аристотелевском. У Аристотеля эфир – это вещество надлунного мира, из которого состоят небесные тела, в силу своей эфирной природы неподверженные порче и разрушению и совершающие только вечное круговое движение. Так вот, тела на киноплёнке движутся в каком-то смысле подобно небесным телам – с каждым просмотром фильма они повторяют свою траекторию, и поэтому их материя – эфир, а время – эон. Что касается второго «античного» понятия (доставшегося нам из надежных рук постструктуралистов), то медиа- и особенно кинообразы симулякрами не называет сегодня разве что ленивый. И все-таки позволим себе остановиться на этом «штампе» современной мысли. Онтологические характеристики (если так можно выразиться) симулякра крайне двусмысленны. С одной стороны, это своего рода эйдостриктер, то есть образ, освободившийся от прообраза, за что он, в качестве дурно удвоенной копии, был проклят Платоном, а в качестве знака, свободного от референта, был реабилитирован постструктуралистами. Но можно говорить о симулякре и в эпикурейском смысле, тогда это будет образ-подобие, возникший благодаря истечению атомов, отщепившихся от тела и переместившихся к органам восприятия. Но в таком случае симулякры – условия того, что восприятия *истинны*, ведь в них онтологически сохраняется след вещи. Эта двусмысленность прекрасно характеризует работу киносимулякра. Кинообраз может даровать насыщенное эмоцией тело не только вымышленному герою, но и фантазматическому бреду. Это с одной стороны. С другой стороны, киносимулякры по какой-то логике (близкой к эпикурейской) воспринимаются зрителем как заслуживающие доверия. Не последнюю роль в этом играет метафизика (или даже мифология) светописи, существующая вокруг кино- (и фото-) документов: чтобы возник симулякр (образ тела на плёнке), нужно, чтобы была сначала «вещь», оставляющая свой световой след, пусть даже это будет вещь эстетическая, игровая. Конечно, современная киноиндустрия, беря на вооружение цифровые технологии, все в меньшей степени нуждается в реально-вещной подкладке для своих реалистичных спецэффектов. Однако эту тенденцию можно вполне истолковать в том смысле, что мы имеем дело с созданием иного языка, отличного от языка собственно кино. Эта тенденция виртуализации на почве развитого постмодерна может быть предметом отдельного рассказа, в данном же контексте нам важно то, что модерн понимает язык кино как сугубо реалистический. В частности, на такой

характеристике настаивает Зигфрид Кракауэр, известный исследователь раннего немецкого кинематографа<sup>2</sup>. Камера выхватывает в вещах то, что естественным образом не цепляет взгляд или просто не может быть увидено, имея другую временную или пространственную размерность. Благодаря ей мы можем, законсервирав движение, разглядеть динамику бега лошади или роста цветка. Но не только. Уловлению в «киносилки» поддается также то, что Делез назвал «образ-время» – то есть своеобразный аромат эпохи, само поле повседневного опыта, являющееся подкладкой реального восприятия и потому неуловимое для непосредственного взгляда, но ухватываемое глазом объектива.

Объективность объектива ставит камеру в один ряд с оптическими устройствами науки. Более того, камера может восприниматься как некий глаз Бога, дарующий оператору статус всевидящего субъекта, чувство объективности и неприкосновенности. Правда, как часто выясняется, весьма эфемерно и то и другое (к примеру, свидетельский пафос человека с фото и кинокамерой нередко приводит последнего к летальному исходу). Но важно то, что кинокамера воспринимается как средство познания или получения свидетельства об истине, иначе не был бы возможен столь двусмысленный феномен, как *кинодокумент*. «Мы видим вещи такими, каковы они есть в тот момент, когда сами мы отсутствуем. Мы видим жизнь такой, какая она есть, когда сами в ней не участвуем» – пишет о кино Вирджиния Вулф в далеком 1926 году<sup>3</sup>. Кино позволяет нам видеть собственными глазами события, в момент происхождения которых мы отсутствовали, но также оказывается и средством «спасения» для тех событий, которые происходили с нами. За тотальным распространением home video прочитывается попытка обывателя доверить эфирному симулякру свой индивидуальный почерк существования и атмосферу своего времени. Сложная эмоция, которая при этом захватывает зрителя, очень точно выражена фразой одного из героев фильма «Первые на Луне»: «Наверное, у Бога в раю мы все как на киноплёнке...». Даже возможность тотальной слежки за всяким и каждым при помощи всевидящей кинокамеры оказывается для обывателя внутренне оправданной – в конечном счете, не страшно попасть на киноплёнку, страшно на нее не попасть. Парадоксальная смесь паранойи тотального наблюдения и надежды быть

---

<sup>2</sup> Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. - М., 1980.

<sup>3</sup> Вирджиния Вулф. Кино // Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). – М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 355.

увиденным и увековеченным в медиа-образе выражается в принципе «Все что было, было снято; все, что снято, то было»<sup>4</sup>.

Специфические средства кинематографа позволяют наиболее полно утопию реализовать в сфере эстетиса. Еще Шиллер говорил о воспитательном потенциале эстетического, поскольку с его помощью должное (мы бы сказали метанарратив) представляется так, как если бы оно было данным. Кино позволяет разглядеть образ-утопию в подробностях, и даже пережить на эмоциональном уровне, поскольку смысл дан как движущееся тело, заряженное эмоцией. В этом визуальном присутствующем возможном перемешаны и идеальное, и правдоподобное, и динамичное (учитывая, что возможность как *potentia* есть перевод с греческого понятия *δυναμις*, то есть силы и движения одновременно), и эмоциональное (*e-motion* как переживание содержит в себе также смысловой намек на движение) – и эта подвижная смесь образует воронку, обладающую достаточной энергией, чтобы «затянуть» зрителя. Итак, кино дает эффект присутствия *возможного* как если бы оно было *действительным*, и этот эффект оказывается необыкновенно *действенным*. В данном случае вспоминается соцреализм<sup>5</sup> в редакции Пырьева – как отображение социалистической действительности такой, какой она *должна быть* и обязательно *будет* при победе коммунизма. Более того, зритель, покидает кинотеатр с впечатлением, что действительность *уже становится* таковой. В реальности не было ни пырьевских колхозов, ни ладынинских колхозниц, но то были эйдосы (читай «симулякры»), данные в воспитательных целях. Их убедительность для зрителя базировалась на том, что они отражали не реальное положение вещей (на него и смотреть-то не хотелось), а реальное положение ожиданий, в том смысле хотя бы, что светлый образ наглядно показывал, ради чего необходимы все жертвы и лишения. Здесь соцреализм плавно перетекает в сюрреализм по причине своей исходной утопичности. Пропагандистский потенциал медиа вообще и кинематографа в частности заключается в том, что субъект, соблазненный увлекательным зрелищем, погружается в созерцание и при этом незаметно, играя, подвергается воспитанию, прежде всего, идеологическому. Поэтому кино модерна прямо-таки напичкано метанаррациями. Давая светлый образ труда, оно организует при этом еще и

<sup>4</sup> Подробнее об этом см. *Иваненко Е.А., Корецкая М.А., Савенкова Е.В.* Первые на Луне, или правила кройки и шитья симулякра// *Mixtura verborum*, 2006. - Самара, изд-во СаГА, 2007.

<sup>5</sup> Классическое определение соцреализма таково: «правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии». См. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. - М., 1990. С. 172.

труд образа<sup>6</sup>, стаскивая эйдос из сферы надстройки в сферу базиса и превращая его в производительную силу. Кино дает массе увидеть себя как массу, оно дает идентичности массовому сознанию, а также канализирует силу массовых аффектов (разряжает, направляет, аккумулирует с целью извлечения КПД), а значит, позволяет манипулировать массовым сознанием и получать эффективное массовое тело.

Рассмотреть трансформацию вполне реального топоса в утопический медиаобраз можно на примере Терезинштадта<sup>7</sup>. Терезин – образцово-показательное еврейского гетто времен второй мировой войны, расформированное после того, как о жизни в нем был снят пропагандистский фильм «Фюрер предоставляет город евреям». Он вполне может быть квалифицирован как медиаутопия в стиле Модерн, «рай», построенный в отдельно взятом месте на определенное время с целью создания эффективного медиа-образа, и интересен тем, что позволяет проблематизировать связь медиа и утопических претензий европейского рации. Причем здесь мы сталкиваемся, если так можно выразиться, со сложноорганизованной утопичностью: город-эксперимент с крайне двусмысленной, но эффективно организованной топологией, который с пропагандистскими целями был буквально втянут в медиа-пространство.

148 Уже само по себе терезинское гетто имеет некие черты утопического хронотопа, при всем том, что, разумеется, ни один из его организаторов не захотел бы оказаться внутри этого «рая». Прежде всего, это крепость, то есть некий аналог острова, пространство, изолированное от окружающего мира во имя некоего социального эксперимента<sup>8</sup>, а именно: в рамках лагерного самоуправления евреям «предлагалось» воплотить свою религиозную и политическую мечту о собственном национальном государстве – в этом и состоял «подарок Фюрера». При этом еврейский утопический идеал встраивался в утопию другого рода – утопию Третьего Рейха, а фактически, в проект «окончательного решения». Заметим в скобках, что речь идет именно

<sup>6</sup> Об этом пишет О. Аронсон (См. *Аронсон О.* Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) – М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 315-323.

<sup>7</sup> Крепость Терезинштадт была построена в 60 км от Праги в конце XVIII века. В марте 1939 года крепость была захвачена немецкой армией, наступавшей на Прагу. В январе 1942 года правитель Протектората, обергруппенфюрер СС Гейдрих, объявил о превращении Терезинштадта в еврейское гетто. Информацию о Терезинштадте см. на [www.plexus.org.il/texts/TEREZIN\\_otpub.htm](http://www.plexus.org.il/texts/TEREZIN_otpub.htm); [www.wikipedia.org/wiki/Терезин-39к](http://www.wikipedia.org/wiki/Терезин-39к); [www.dic.akademic.ru/cattable\\_74html](http://www.dic.akademic.ru/cattable_74html); [www.jerusalem-korczak-home.com/makarov/mak6html\\_67k](http://www.jerusalem-korczak-home.com/makarov/mak6html_67k).

<sup>8</sup> Адольф Эйхман, один из организаторов гетто, назвал Терезин «маленьким сионистским экспериментом для будущего еврейского государства».

об утопическом прожектерстве – «окончательное решение» это именно проект, то есть здесь имеет место сцепка совершенное-незавершенное (незавершимое, как если бы оно могло быть завершено). В зону эксперимента направлялся элитный контингент: в лагерь попадали, прежде всего, писатели, видные политики и деятели науки, верховные раввины, актеры, композиторы и т. д. – нельзя же доверять «воплощение мечты» кому попало! При этом утопически-тоталитарный характер этой потемкинской деревни проявлялся уже в том, что всякий, кто попадал в нее, уже заведомо был подведен под общий знаменатель (одну на всех еврейскую идентичность получили даже те, кто в прошлом никак себя не связывал ни с иудейской религией, ни с иудейской культурой), а затем посчитан (у каждого, как и в концлагере, был свой идентификационный номер). Поскольку Терезин имел репутацию особо гуманного лагеря для перемещенных лиц, многие давали взятки в гестапо, чтобы иметь шанс попасть именно в него. Правда, гуманность Терезина была крайне неоднозначна. Во-первых, в «раю» было тесно, условия жизни были тяжелыми, а смертность высокой<sup>9</sup>. Во-вторых, он сразу задумывался не только как образцовое гетто, но и как транзитный пункт по пути в лагерь смерти. Ни газовых камер, ни крематориев заключенные здесь не видели, о своих реальных перспективах могли только догадываться, они задерживались в Терезинштадте кто на несколько дней, кто на несколько лет, но каждый жил в ожидании своего транспорта НА ВОСТОК. Так что Терезин обладал чертами Лимба, будучи неопределенно долго ддящимся преддверием смерти.

Специфику существования в Терезине бывший заключенный Йозеф Мануэль характеризует следующим образом: «Наш лагерь был рассчитан на смерть, и при этом организован для жизни. Этаким мутант, с головой убийцы и телом жертвы. Фашистская голова давала приказы еврейскому телу, а оно, в свою очередь, должно было найти такую форму существования, которая позволила бы ему выжить. В этом-то и состоял весь абсурд...<sup>10</sup>». Город управлялся Советом старейшин, в нем действовали правоохранительная служба (суд и тюрьма), медицинская служба (больницы, амбулатории и изоляторы), отделение связи, банк, магазины, общепит (столовые и кухни),

<sup>9</sup> Статистика сообщает, что сентябрь 1942 года отмечен двумя трагическими рекордами: наивысшая смертность (до 156 человек в день) и наивысшая плотность населения: в городке находился 58 491 заключенный, что почти вдесятеро превышало его вместительную способность (20 человек размещалось на 15 кв.м.). Из 152 тысяч заключенных, прошедших через Терезин, 35 тысяч умерли в лагере от болезней и истощения. 87 тысяч были отправлены в Освенцим и другие лагеря уничтожения. Лишь около 30 тысяч заключенных пережили войну. Из 12 тысяч детей выжило менее тысячи.

<sup>10</sup> См. [www.jerusalem-korczak-home.com/makarov/mak6html\\_67k](http://www.jerusalem-korczak-home.com/makarov/mak6html_67k).

детские дома, проводились иудейские и христианские богослужения. Набор учреждений в этой инфраструктуре показателен – он отражает европейское представление о человеческих правах, редуцированное к категориям минимального благополучия и основных потребностей, которые должны осуществляться под бдительным контролем власти (заметим при этом, что разговор о необходимых потребностях предполагает чисто экономический подход, характерный для общества производства). Интересно, что заключенным было даже предоставлено право на организованный досуг: так называемый «Отдел досуга» проводил множество мероприятий, от театральных постановок до футбольных матчей. Все функции в означенных выше институтах выполнялись самими же заключенными, немецкой была только комендатура. Причем у еврейского начальства была возможность распоряжаться не только трудом и духовной жизнью своих собратьев, но также собственно жизнью и смертью, поскольку именно они проводили отбор конкретных лиц на депортацию в концлагеря. Так что нередко от отправки спасала протекция в Совете старейшин, однако всегда ценой депортации другого заключенного из «запасного» списка. Таким образом, перед нами картина чрезвычайно эффективно организованной тоталитарной утопии, продержавшейся 4 года без каких бы то ни было эксцессов со стороны заключенных. Власть со всеми ее функциями была, практически, инкорпорирована в тела самих узников, которые, чтобы поддерживать собственное существование, вынуждены были также поддерживать и существующий порядок, и основывалась на тонкой пропорции страха покинуть (или утратить) этот «лучший из возможных миров» и надежды на выживание. Судя по драматичным дневникам, оставленным одним из представителей еврейского начальства (неким Эгоном Редлихом), к этой пропорции страха и надежды добавлялось также и тяжелое чувство вины, поскольку руководящее звено лагеря в принципе знало, что происходит с людьми, включенными в транспортные списки.

Образцовый характер гетто был задуман с пропагандистскими целями, для воздействия на общественное мнение, причем действовал здесь основной рецепт убедительной мистификации: вкрапление элементов очевидной истины в ткань заведомо превратного рассказа, или подведение реалистически-вещной подкладки под идеологические конструкции. В Терезине в 1942-1944 годах побывало несколько комиссий Международного Красного Креста, которым показывали, что евреи, в сущности, устроились в Третьем Рейхе неплохо. Перед каждой комиссией заключенные проводили «приукрашивание» города: снималась колючая проволока, воздвигались «кафе», «магазины» и «школы», детям раздавали бутерброды, красивые

девушки с песнями шли на работу. Делегаты Международного Красного Креста ходили строго по предложенным маршрутам, стараясь не глядеть по сторонам, и уезжали в полном восторге, так и не столкнувшись с реальным положением дел. Помимо приглашения Красного Креста для широкой общественности писались письма от Совета Старейшин о жизни в лагере. Но пиком этой пропагандистской кампании стали съемки фильма «Фюрер предоставляет город евреям». И это, конечно, не случайно, ведь пропагандистский потенциал кино в Третьем Рейхе весьма высоко ценился. Интересно то, что режиссером фильма был терезинский заключенный. В этом вновь можно увидеть так эффективно использовавшийся в Терезине прием «самоуправления» – видимо, только «свой» режиссер мог добиться, чтобы измученные и запуганные люди старались выглядеть убедительно довольными и счастливыми. После того, как фильм был снят, Терезин быстро свернули в качестве проекта – он выполнил свое предназначение. И этот факт действительно позволяет предположить, что гетто со всеми его структурами и людьми существовало, прежде всего, для создания медиа-образа. За сентябрь-октябрь 1944 года 11 транспортов увезли в Освенцим-Биркенау почти 20 тысяч человек. В первом эшелоне в отправился режиссер, в заключительном – весь совет старейшин.

Содержание терезинской пропаганды вполне укладывается в схемы гуманистического и просвещенческого дискурса. Нацизм подается как вариант гуманизма – поиск и определение человеческой сущности с ее последующей практической культивацией, предполагающей излечение всех болезней человечества (в данном случае еврейской проблемы), причем даже к этой болезни практикуется «гуманное» отношение. Ту же схему использовали и пропагандистские фильмы в поддержку программы эвтаназии (массовых убийств неизлечимо больных и умалишенных, которых следовало усыпить из сострадания и во имя здоровья нации)<sup>11</sup>. Фильм о Терезине должен был показать, что евреев изолировали не только потому, что они потенциально вредны, но и для их же собственной пользы. По большому счету в этом сообщении о счастливой жизни евреев под Гитлером прочитывается гегелевская диалектика господина и раба, которая должна была легитимировать все эти сомнительные манипуляции с человеческим материалом. Зритель мог убедиться, что евреи вполне способны радоваться жизни и быть благодарными и довольными, если им обеспечить

<sup>11</sup> Иллюстрацией этого гуманного устранения нелюдей может служить фраза Рудольфа Хесса, коменданта Освенцима, сказанная им на Нюрнбергском процессе: «У меня было распоряжение уничтожать евреев, а не мучить их. Поэтому я вас уверяю, что все злоупотребления со стороны персонала последовательно пресекались».

удовлетворение небольшого набора необходимых потребностей. Именно этот «документально» засвидетельствованный факт удовлетворенности своим положением как бы эмпирически доказывает, что у евреев – рабская природа, поскольку раб это тот, кто выбирает не смерть ради свободы, а более-менее сытую жизнь в неволе. Далее можно вспомнить Аристотеля с его различием рабской и нерабской человеческой породы и рассуждениями о том, что для раба лучше оставаться взаперти, поскольку к свободе он просто не способен, зато способен к работе («труд освобождает!»). Поэтому зритель должен сделать вывод, что справедливо и гуманно, что евреи находятся в гетто и выполняют там свое предназначение – трудятся (в том числе производя и эстетические ценности, примерно так же как корова производит молоко – ей тоже совсем не нужно быть для этого свободной). Расчет был также и на то, что такое «сытое» положение евреев вызовет у порядком измученных войной немцев, скорее всего, чувство тайной зависти и озлобленности, что поможет осуществить «окончательное решение» без каких-то серьезных протестов с их стороны.

Такой проект могло придумать и воплотить только «просвещенное ложное сознание», то есть сознание циничское. При этом эксцесс просвещения состоял еще и в том, что и палачи, и жертвы говорили на одном языке – языке гуманизма. Рассуждения о человеческой сущности, судьбе цивилизации, и тому подобных вещах хоть и по-разному, но велись с обеих сторон колючей проволоки. В частности, очень симптоматична та ситуация, которая складывалась вокруг образования. На фоне того, что в Терезине были разрешены различные формы эстетических практик (музыка, театр, поэзия, рисование) особенно кричащим выглядел запрет на обучение детей. При этом для Красного Креста на здание все-таки вешалась табличка с надписью «Школа». Многие заключенные с риском для собственной жизни и жизни детей потихоньку занимались их образованием. Это говорит о том, что обе стороны в соответствии с просвещенческими идеалами видели в образовании высшую ценность («знание – сила»), а потому одни включили его в список запретных удовольствий, хотя создавали видимость, что оно разрешено, другие же до последнего цеплялись за него, как за условие сохранения собственной человечности. Логика Просвещения здесь присутствует в точке слома. Досуг – некий весьма небольшой избыток времени и сил, которым терезинские заключенные располагали в отличие от заключенных концлагерей – оказался не только достоянием, но и проблемой, потому что он оставлял возможность для вопросов, ответы на которые для сознания были просто невыносимы. В Терезине находилось много добровольцев на тяжелую и опасную социальную работу в медучреждениях

и детских домах, издавались подпольные журналы, в том числе детские, ставились спектакли, читались лекции<sup>12</sup>, писались стихи и т.д. и т.п. Эта кипучая деятельность спасала этически безупречным образом от досуга с его вопросами. Вчерашние интеллектуальные и социальные элиты оказались в ситуации бессилия критики, невидения очевидного. Избыточная символическая активность позволяла погрузиться в эстетические практики и дискурс просвещения, чтобы избежать невыносимого зрелища. Некая принципиальная слепота роднит заключенных с представителями Красного Креста: последние дали себя убедить в приемлемости ситуации, первые сумели не увидеть в качестве своей ближайшей перспективы газовые камеры Освенцима. Но дело не в том, что людям лгали, скрывая от них истину (то есть дело не в том, что они были недостаточно «просвещены»), не было здесь и наивности. Знаков реального положения дел было достаточно, но чудовищность этого Реального не позволяла смотреть на него в лоб, поэтому никто не понимал, что происходит на самом деле.<sup>13</sup> Только по этой причине заключенные подыгрывали тюремщикам, и фильм оказался возможен<sup>14</sup>. Эту слепоту или искаженное/рассеянное зрение нельзя понимать ни в терминах знания/заблужения, ни в терминах этики, как инфантилизм или трусость. Утопия, особенно, если она втянута в поле медиа, предполагает особую оптику, построенную по принципу «если вглядываться в вещи слишком пристально, можно сойти с ума»<sup>15</sup>. Следует созерцать, но не вглядываться – ясность *когито* с его прямой перспективой здесь невозможна. Оптика медиаутопии позволяет не смотреть на чудовищную Реальную Вещь, разглядывая образ приукрашенной до неузнаваемости Горгоны. Навык специфической эстетики, базирующейся на этом не-прямом зрении, позволяет сохранить или даже приобрести определенную идентичность и оберегает разум от полного коллапса, он же, с другой стороны, позволяет

<sup>12</sup> До нас дошло свыше 2300 (!) терезинских лекций, охватывавших все возможные темы – от Филона Александрийского и Маймонида до путешествий на воздушном шаре. Среди докладчиков были чешские патриоты и немецкие просветители, сионисты и религиозные иудеи, христиане и «гуситские братья», коммунисты и социалисты, философы, историки, литераторы, юмористы, сатирики и просто бывалые люди.

<sup>13</sup> По рассказам Хильды Хан, ее начальник за два дня до отправки на восток вручил ей на хранение прощальное письмо, адресованное родственникам в Америку, где было написано, что через 48 часов его не будет на свете, – и пошел к дантисту лечить зуб. Начальник, как и все руководящее звено лагеря, знал, что происходит в Освенциме, однако скрывал это ото всех, и, в первую очередь, от самого себя.

<sup>14</sup> По словам одной заключенной «если бы мы знали, что последует за съемками фильма, мы не просто не смогли бы подыгрывать, мы сошли бы с ума».

<sup>15</sup> Эта фраза принадлежит Фридл Дикер-Брандейс, художнице, обучавшей рисованию детей в Терезине.

власти добиться желаемого результата<sup>16</sup>. Конечно, склонность к самообману, надежда на лучшее – естественная защитная реакция субъективности, но утопия возможна только тогда, когда эта склонность воспроизводится систематически.

Таким образом, пример Терезинштадта показывает, что эффект рая в пропагандистском фильме достигается за счет фигуры умолчания, игры пустых означающих<sup>17</sup> и избыточной символической активности, залатывающей прорехи смысла.

---

<sup>16</sup> Как известно, газовые камеры, по крайней мере, в Освенциме, имитировали душевые; заключенным говорили, что их ведут мыться и настоятельно советовали запомнить, под каким номером они оставили свою одежду в раздевалке. Этим довольно-таки топорных трюков было достаточно, чтобы позволить самообману сработать – и люди шли умирать дисциплинированно.

<sup>17</sup> Пустые знаки вообще часто встречались в показной жизни Терезина. Именно в качестве таковых можно охарактеризовать табличку с надписью «Школа», повешенную на пустом здании. Банки консервов, которые раздавались детям, но не для еды, а для того, чтобы дети на глазах представителей Красного Креста возвращали их коменданту со словами: «Спасибо, господин комендант, мы не хотим больше сардин, мы наелись». Терезинские денежные купюры, которые по определению не могли быть деньгами. И многое, многое другое, включая душ в газовых камерах Освенцима, – все эти вещи были лишены реальной плотности существования, превращаясь в знаки отсутствующего благополучия, которые перекликались между собой, формируя специфическую атмосферу Терезина.