



**anne  
sebba**

**the women's orchestra  
of auschwitz**

**a story  
of survival**

**ЭНН  
себба**

**женский оркестр  
освенцима**

**история  
ВЫЖИВАНИЯ**

Individuum,  
Москва, 2026

Перевод с английского  
Ольги Быковой

УДК 929  
ББК 63.3(4Гем)6  
С28

С28 Себба, Энн.  
Женский оркестр Освенцима. История выживания / Энн Себба; [пер. с  
англ. О. Быкова] — М.: Individuum, Эксмо, 2026. — 336 с.

ISBN 978-5-04-218826-8

В 1943 году офицеры СС, отвечавшие за комплекс концлагерей около польского города Освенцим, приказали создать оркестр из заключенных женщин. Почти пятьдесят узниц из одиннадцати стран в любую погоду играли маршевую музыку для других подневольных. Живя в тяжелейших условиях, участницы оркестра были вынуждены регулярно давать концерты и для нацистских офицеров, а некоторых девушек иногда вызывали для сольных выступлений. Почти каждой это в итоге спасло жизнь. Но какой ценой? Историк и биограф Энн Себба, опираясь на архивные исследования и уникальные свидетельства из первых уст, вглядывается в этот трагический сюжет, полный сложных этических вопросов. Какую роль играла музыка в лагере смерти? Как она влияла на тех, кто своей жизнью стал обязан участию в нацистском пропагандистском проекте? Каково это — развлекать тех, кто уничтожил в том числе твоих близких?

УДК 929  
ББК 63.3(4Гем)6

Copyright © Anne Sebba, 2025  
© О. Быкова, перевод с английского, 2026  
© ООО «Издательство «Эксмо», 2026

ISBN 978-5-04-218826-8

Individuum®

# оглавление

пролог	9
1 «мы больше не чувствовали боли»	19
2 «чтобы эсэсовцы остались нами довольны»	49
3 красивая музыка	79
4 «это твоё спасение»	107
5 «оркестр — это жизнь»	133
6 источник надежды и мужества	165
7 «ощущала солнце на лице»	195
8 «здесь вы играть не будете»	219
9 «я никогда не видел ничего подобного»	229
10 на три четверти разрушенная пережитым	253
эпилог	289
главные героини	307
о репертуаре	311
библиография	313
благодарности	319
примечания	323



*Памяти тех, кто не может  
рассказать свою историю*



# пролог

## Женский оркестр Освенцима

Начинался 1944 год. В холодном и тесном жилом бараке, служившем одновременно репетиционной, столовой и почтовым складом, четыре изможденные молодые женщины решили — в попытке отвлечься от ужасов окружающей действительности — тайком исполнить «Патетическую» сонату Бетховена. Соната № 8 написана для фортепиано, а для трех скрипок и виолончели ее переложила недавно прибывшая в лагерь французская певица кабаре, которая до войны училась в консерватории.

Все четверо, трое из них — еврейки, были узницами Освенцима, самого известного немецкого лагеря смерти. Они играли в единственном полностью женском оркестре на все тюрьмы, лагеря и гетто, созданные нацистами до и во время Второй мировой войны. В ансамбль, просуществовавший с апреля 1943 года по октябрь 1944-го, отбирали преимущественно подростков, одной из участниц было всего четырнадцать. Примечательно, что, хотя главный дирижер и погибла, почти всем из примерно сорока оркестранток основного состава удалось выжить и избежать газовой камеры.

Участницы оркестра жили отдельно от остальных заключенных, в специальном блоке. Надзиратели требовали, чтобы утром и вечером они играли бравурные марши, под которые должны были строем шагать узницы, отправленные работать за пределы лагеря. Репертуар оркестра насчитывал около двенадцати маршей, и если до конца дня, стоя на пригорке у ворот женского лагеря, музыканты успевали сыграть их все, они просто начинали заново. Оркестр также давал еженедельные концерты из утвержденного репертуара для других заключенных, больных в санчасти и охранников, а иногда выступал и перед высокопо-

ставленными нацистами, которые приезжали в Освенцим с проверками. Однако в тот вечер четыре женщины — немка, полька, бельгийка и француженка — играли Бетховена. Играли для себя и тайком: нацисты считали, что еврейские музыканты не достойны исполнять великие немецкие произведения. Девушкам пришлось соблюдать особенную осторожность: кто-то оставался на чеку, чтобы предупредить о приближении эсэсовца<sup>1</sup>.

Анита Ласкер с детства увлекалась игрой на виолончели. В 1944-м ей было восемнадцать, и позже она вспоминала об этом подпольном концерте как об «одном из тех моментов, когда мы воспарили над адом Освенцима в сферы, где нас не могли коснуться унижения лагерного существования»<sup>2</sup>. Она также описала этот вечер как «связующую нить с внешним миром, красотой, культурой, побег в воображаемый и недостижимый мир»<sup>3</sup>.

Освенцим стал синонимом массовых убийств и зверств нацистского режима — в газовых камерах погибли 1,1 миллиона мужчин, женщин и детей, в основном евреев, другие узники умирали от жестокого обращения, пыток и голода. Такое место вряд ли может ассоциироваться у кого-то с музыкой, не говоря уже о музыке Бетховена, всегда взывающей к свободе. Пройдя через ежедневный ад изнурительных работ и бесчеловечных наказаний, другие узники имели полное право не разделять чувств Аниты по поводу духоподъемной силы великих произведений. Однако самая нежная мелодия способна выразить глубочайшую боль, и именно этот диссонанс — сильнейшее психологическое напряжение, выраженное в самой утонченной форме, — часто лежит в основе музыкального гения.

Французская коммунистка Шарлотта Дельбо попала в Освенцим в январе 1943 года. В 1995-м она вспоминала, что было «невыносимо» слушать, как женский оркестр играет венские вальсы, пока «превратившиеся в скелеты голые люди» выходят из бараков на работу, «шатаясь под ударами подгоняющих надзирателей»<sup>4</sup>.

Перл Пуфелес депортировали в Освенцим вместе со всей семьей в марте 1944 года. Четыре с лишним десятилетия спустя она со слезами вспоминала, как жестоко обманулась, когда по прибытии в лагерь услышала оркестр, встречавший состав с чехословацкими евреями музыкой Дворжака и Сметаны:

«Я сказала своей сестре Хелен: „Боже, здесь не может быть так уж плохо, если они играют музыку“. Вся наша семья была очень музыкальной. Мы с Хелен играли на скрипке, а еще одна сестра прекрасно пела». Но Перл с Хелен были близнецами, и им не оставили возможности играть в оркестре — сестер отобрали для медицинских «экспериментов» печально известного массового убийцы доктора Йозефа Менгеле<sup>5</sup>.

Айрин Цисблатт, которой было всего тринадцать, когда она попала в Освенцим весной 1944-го, вспоминала, как осенью того же года ее заставили слушать выступление оркестра:

Мы только прибыли <...> после четырех часов под дождем нас согнали к крематориям. Вокруг нас на землю падал пепел, и нам приказали сесть прямо там, на голой земле, и горячий пепел покрывал нас как изморось. Нам объявили, что собираются дать концерт в честь праздника. И вот тридцать две тысячи [sic] женщин, или около того, сидели на земле на горячем пепле, все крематории работали, этот смрад от тел <...> такой серый день, темно как ночью.

А перед нами на сцене стояли красивые женщины в накрахмаленной униформе, с макияжем и помадой, со светлыми длинными волосами, и эти эсэсовцы, молодые мужчины, крепкие и сытые <...> они смеялись <...> отлично проводили время.

А потом на сцену вышел оркестр.

Мы просидели там много часов, это была пытка, нам хотелось умереть. Мы никогда не сможем насладиться выступлением оркестра, у нас не будет таких волос, не будет помады. Это был еще один способ нас уничтожить.

Как и Перл, Айрин не смогла сдержать слез, когда делилась этим воспоминанием в интервью фонду «Шоа»\* во Флориде

---

\* Институт визуальной истории и образования, основанный Стивеном Спилбергом. — *Прим. пер.*

в 1995 году. «Это не было музыкой для наших душ, — решительно заявила она. — Я думала о родителях и братьях, о людях, которые горели»<sup>6</sup>.

Некоторые бывшие заключенные Аушвиц-Биркенау, самого большого лагеря в комплексе, где большинство узников содержались до самой смерти или умерщвлялись газом, все же вспоминали, что музыка успокаивала их или, по крайней мере, давала возможность отвлечься от мрачной действительности. Разнящиеся свидетельства напоминают, почему история женского оркестра Освенцима не принадлежит кому-то одному или даже одним оркестранткам. Важны и переживания их слушательниц-сокамерниц, и временами зависть участников мужских оркестров, которым приходилось не только играть музыку, но и работать. Шимон Лакс, дирижер одного из нескольких мужских оркестров в Аушвиц-Биркенау, решительно не допускал, что музыка могла помогать кому-то в лагере. «Ни разу не встречал я заключенного, которому музыка придала бы смелости и чью жизнь она помогла бы спасти», — говорил он<sup>7</sup>. Лакс прекрасно понимал, что и его оркестр, и другие были лишь инструментом нацистской пропаганды, и осознавал несправедливость «привилегий», предоставленных небольшому числу заключенных, — лишь одна из множества моральных дилемм, лежащих в основе этой истории.

В 1976 году французская певица, переписавшая «Патетическую» сонату для импровизированного квартета, опубликовала первую книгу об оркестре. Фаня Фенелон была по меньшей мере на десять лет старше большинства девушек в так называемом музыкальном блоке и, по общему мнению, обладала незаурядной музыкальной памятью, возможно более надежной, чем ее память на события. Фаня прибыла в лагерь только в январе 1944 года, но ее охотно приняли в оркестр как «одного из немногих профессиональных музыкантов»<sup>8</sup> — чтобы оркестр мог играть, переложение и аранжировка были необходимы.

Художественная биография Фенелон, впервые опубликованная под названием «Отсрочка для оркестра» («Sursis pour l'orchestre»), стала сенсацией, однако возмутила почти всех остальных участниц разнородного коллектива. Позже по книге

был снят фильм, который подтолкнул сразу нескольких женщин к написанию собственных мемуаров. Среди них была и Анита, в будущем известная виолончелистка Анита Ласкер-Валльфиш, сейчас живущая в Лондоне. Когда я работала над этой книгой, ей исполнилось девяносто восемь.

Аниту и других выживших особенно задело, что Фенелон, которой не стало в 1983 году, предала, на их взгляд, память Альмы Розе. Розе, профессиональная скрипачка из Австрии, была дирижером и сердцем оркестра до внезапной смерти в апреле 1944 года. Она скончалась в возрасте тридцати семи лет, предположительно от непреднамеренного пищевого отравления. Участницам оркестра казалось, что Фенелон представила Альму в резко негативном свете, проигнорировав то, что установленная Розе жесткая дисциплина позволила всем музыкантам под ее началом выжить; ведь, как регулярно напоминала им Альма, покинуть оркестр означало «отправиться в газовую камеру».

Предостережение Альмы — лейтмотив моей книги. Это первая попытка с помощью новых данных собрать воедино устные и письменные воспоминания участниц оркестра, а также других заключенных. В моем распоряжении был целый пласт литературы об Освенциме, а также множество личных свидетельств и мемуары тех, кто играл в «девичьем ансамбле», как его тогда называли. Рассказывая об оркестре, я старалась не только дать голос тем, кто был вынужден слушать музыку, будучи лишенным привилегий, которые предоставлялись музыкантам — самой ценной оставался призрачный иммунитет от отправки в газовые камеры, — но и прояснить позицию самих оркестранток, ведь некоторые из них вступили в оркестр не по своей воле. Как и другие узники, в заключении они страдали от голода и холода, жили в постоянном страхе, однако долгое время после освобождения их преследовали депрессии и кошмары иного рода — следствие ярости и отчаяния от осознания мучительного бессилия. Что они могли сделать? Какой у них был выбор?

По выражению одного из польских музыкантов-неевреев, дилемма сводилась к следующему: «Должны ли мы пытаться сохранить жизнь и играть или отказаться и обречь себя на более суровые условия, если не смерть?»<sup>9</sup> Другим узникам

музыканты казались «привилегированными» заключенными<sup>10</sup>, к которым относились мягче. Условия их содержания представлялись остальным «тепличными». В действительности привилегии оркестрантов сводились к койке и одеялу, значимость которых, конечно, нельзя умалять. Однако если музыканты играли хорошо и тем самым были полезны нацистам, помимо номера у них появлялась личность, а вместе с ней — шанс выжить. Одного этого хватало, чтобы вызвать у других заключенных презрение.

Музыка в лагерях смерти имеет множество объяснений. Немцы считали себя культурной нацией, что не помешало им во время войны использовать музыку как еще одну форму пыток. Согласно нацистской номенклатуре, женщины из оркестра считались рабочим отрядом со своими задачами: под их музыку другие заключенные должны были быстрее маршировать на работу и обратно, по пять человек в ряд — так их было легче считать. Если выступления или репетиции оркестра у железнодорожной станции успокаивали прибывающих, внушая им чувство ложной безопасности, тем лучше. А если оркестр одним своим существованием сеял раздор среди узников, видевших в относительно неплохо одетых женщинах коллаборационисток, охрана лагеря не возражала.

Нацисты очевидно глумились и над музыкантами, используя музыку как дополнительный инструмент насилия. Девушки из оркестра, освобожденные от работ в других отрядах, всё время репетировали в своем блоке или выступали у главных ворот. На их глазах в лагерь прибывали тысячи доведенных до отчаяния людей, детский плач сливался с криками эсэсовцев, диким лаем собак и обрывками сентиментальных песен. Музыка стала фоном для убийств. Лили Мате, одна из лучших скрипачек оркестра, отчетливо помнила, как ее каждый вечер заставляли играть веселые мелодии в офицерской столовой СС, пока надзиратели ужинали. Один из главных архитекторов Холокоста Адольф Эйхман частенько бывал в этой столовой — в 1944 году он регулярно посещал Освенцим, чтобы проверить, как продвигается массовое уничтожение заключенных. «Эйхман много пил и развлекался тем, что размахи-

вал куриными костями у нас перед носом. Иногда он насмешливо кидал кость, чтобы мы, голодающие, унижались перед ним», — вспоминала Лили<sup>11</sup>.

Из послевоенных свидетельств Лили и остальных оркестранток ясно, что они презирали своих тюремщиков. Этот важный момент не должны умалять споры, которые часто разгорались между отдельными музыкантами и группировками внутри коллектива. Тот самый вечер в начале 1944 года — за несколько месяцев до того, как Лили попала в Освенцим, — когда квартет сыграл первые такты «Патетической» сонаты, отражает обе стороны внутренней жизни оркестра и становится подходящей увертюрой к сложной многоголосой истории. Само по себе исполнение столь возвышенной музыки для собственного удовольствия было актом неповиновения охранникам-эсэсовцам.

Впрочем, квартет так и не доиграл сонату. Польская скрипачка-нееврейка Хелена Дунич отказалась продолжать. Описывая этот момент в мемуарах 2014 года, Дунич уже не могла в точности вспомнить обстоятельств, но отметила, как ей жаль, что выступление оборвалось так внезапно. Оно напомнило ей о довоенной жизни в Львове и днях, когда она играла камерную музыку с братом и матерью.

В 1996 году Хелена более откровенно писала Аните о том, как глубоко сожалеет, что другие польки в оркестре не хотели, чтобы она тесно общалась с еврейками. Хелене пришлось выбирать между польской христианской группой, то есть поддержкой соотечественниц и незначительными привилегиями для неевреев, и общением с еврейскими девушками из квартета. В письме Дунич сокрушалась, что не нашла сил спорить с другими польками: «Из солидарности с другими мне пришлось прекратить... Меня мучило, что я поступаю так. Но я с рождения была очень робкой, лагерь наводил на меня ужас, и я не чувствовала сил не занимать ничью сторону»<sup>12</sup>. Размышляя о случившемся, Анита и сегодня скорбно качает головой.

При этом польки и еврейки откладывали в сторону любые разногласия, чтобы единым музыкальным фронтом выступить против тюремщиков. Они играли так хорошо, как только могли, стараясь спасти друг другу жизнь.